



**DESDOBRAMENTOS DO KÜNSTLERROMAN EM *ANGÚSTIA*, DE
GRACILIANO RAMOS**

Kim Tiveron da Costa ¹

RESUMO: O presente artigo busca vincular o romance *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos, ao *Künstlerroman* (ou romance de artista), a fim de analisá-lo mediante conceitos oriundos do arcabouço teórico sobre o referido gênero, quais sejam: o caráter poetológico da narrativa autoreflexiva, a representação crítica de conjunturas históricas e socioculturais em seu complexo temático, o autoquestionamento artístico e da própria linguagem literária, bem como as atribuições identitárias do artista representadas por meio de sua problemática localização social. Assim, tentar-se-á lançar luz sobre o modo com que o autor alagoano reflete criticamente o papel do artista na sociedade, problematiza o labor literário dentro do próprio romance, e põe a literatura em questão. Além disso, será proposta uma possibilidade de leitura para o terceiro romance de Graciliano Ramos, cujo interesse se pauta na aplicação de concepções inerentes ao *Künstlerroman*, gênero este relativamente ignorado pela crítica literária brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: *Künstlerroman*, Graciliano Ramos, ficção poetológica, auto-reflexividade.

ABSTRACT: This article aims to link the novel *Angústia* (1936), by Graciliano Ramos, with the *Künstlerroman* (or artist novel), in order to analyze it using concepts from the theoretical framework about the named genre, for instance: the poetical character of an auto reflexive

¹ Universität Hamburg – Fakultät für Geisteswissenschaften SLM II – Institut für Romanistik – Hamburg – HH – CEP: PLZ 20146. E-mail: kim3lou@yahoo.com.br

narrative, the critical representation of historical and socio and cultural processes in its thematic sphere, the self-questioning of art and literary language, as well as the afflictions of the artist caused by identity matters, portrayed through his problematic social placement. Thus, this may be an attempt to reveal the fashion of the author reflects to the role-play of the artist in the society, problematizes the literary work within the novel and puts the literature in question. In addition, it will propose a possibility of reading for *Angústia*, whose interest is guided in the application of concepts inherent to *Künstlerroman*, a gender that is relatively ignored by the Brazilian literary criticism.

KEYWORDS: *Künstlerroman*, Graciliano Ramos, poetological fiction, self-reflection.

Em meio a abundância de tipos de romance resultante da consolidação deste como gênero épico maior, o *Künstlerroman* ganha vulto justamente pela notável faculdade de congregar elementos de outros gêneros como, por exemplo, do romance de memórias, do confessional e do social, além de reverberar as transformações artísticas e literárias de dada época, dando a fomentar a guinada autoreflexiva da arte moderna, em razão da qual esta volta-se para si mesma e para seu sujeito, o qual é, no caso específico do *Künstlerroman*, o artista.

Contudo, justamente a característica que atribui ao *Künstlerroman* certa polivalência, em razão do intercâmbio com outros gêneros, também corrobora os problemas de sua definição. À vista disso, faz-se necessário expor sumariamente alguns conceitos que buscam definir o referido gênero, apontando inclusive para possíveis falhas conceituais.

No conceito mais comum, o *Künstlerroman* é definido como um “*Typus des Bildungsromans, der die innerseelische und lebensweltliche Entwicklung eines Künstlers darstellt*”² (METZLER, 1990, p. 412). Aí já se nota, todavia, uma subordinação do *Künstlerroman* ao *Bildungsroman*, sendo o primeiro meramente um tipo do segundo, o que consequentemente lhe veta a qualidade de gênero literário autônomo. Esta definição simplista é certamente o produto de proposições feitas por Marcuse em seu pioneiro estudo sobre o *Künstlerroman*, bem como da assunção do Wilhelm Meister, de Goethe, como a origem do referido gênero. A crítica literária é unânime em admitir o fragmento primeiro

² “Tipo de *Bildungsroman* que representa o desenvolvimento interior e mundividente de um artista”. Tradução nossa.

de *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-1796), intitulado *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung* (1777-1785), como o modelo formal e estrutural do romance de artista. Neste fragmento, o jovem Wilhelm Meister descobre seu entusiasmo pela arte, representada pelo teatro, e decide enveredar pela carreira artística como ator. Ao descobrir-se sem o talento necessário para tal, o protagonista abandona o teatro e passa a se dedicar fervorosamente aos negócios, ajustando-se a sociedade no papel de comerciante, em detrimento do teatro, o qual não mais lhe podia oferecer modos de realização pessoal e artística na qualidade de uma verdadeira forma de vida interior (cf. MARCUSE, 1978, p. 78). Assim, Marcuse fala da diluição do *Künstler*- no *Bildungsroman* (1978, p. 78), subordinando o primeiro ao segundo, atitude esta que virá a fomentar a já mencionada confusão terminológica. Ainda em associação com o desfecho resignatório da obra do jovem Goethe, Marcuse afirma que “*Im Künstlerroman sucht sich der zum Selbstbewußtsein vorgebrungene Künstler gerade mit der ihm gegenüberstehenden Umwelt abzufinden*”³ (1978, p. 17-18), isto é, ao modo de vida segundo preceitos sociais estabelecidos.

De acordo com o estudo de Zima (2008) sobre o *Künstlerroman* europeu, tal gênero atravessa uma linha evolutiva que parte da utopia romântica, na qual a arte é alçada ao posto de substituta da religião, acima também da filosofia enquanto mediadora da verdade, e o artista é tido como um semideus genial insubordinado a quaisquer imperativos sociais, até se concluir na paródia pós-moderna. Esta última, conforme a tese do referido autor, dá início a autocrítica e reflexão da época anterior, reagindo ao fim dos ideais românticos, levado a cabo pelo desenvolvimento de uma sociedade cada vez mais secularizada e utilitária, na qual religião e arte são meros subsistemas dentro de uma sociedade de mercado (2008, p. 3). Já no meio do séc. XIV, religião e arte perdem o *status* universal, de modo que o único valor que abrange todas as áreas é o valor de mercado ou cambial, o qual procede indiferente a valores éticos, religiosos e estéticos (2008, p. 5). A partir dessa conjuntura, o *Künstlerroman* pós-moderno só é possível enquanto paródia. Portanto, o *Künstlerroman* adota, ao longo de seu desenvolvimento, novas estratégias formais e abordagens temáticas, bem como assume outras funções, em razão do que passa a assumir feições próprias, de modo a galgar qualidades de gênero literário autônomo.

³ “No *Künstlerroman* o artista autoconsciente buscar ajustar-se ao ambiente”. Tradução nossa.

Num outro conceito, proposto pelo dicionarista francês Demougin (1992), o *Künstlerroman* é definido por suas características próprias, sem a imposição do empréstimo estrutural junto ao *Bildungsroman*. Assim, o romance de artista seria

Qu'il s'agisse d'un peintre, d'un écrivain, d'un musicien, le personnage de l'artiste, qui devient matière romanesque, présente généralement une double fonction: poser le problème de la place de l'artiste dans la société; offrir le portrait en miroir de l'écrivain-auteur, de telle manière que puisse être dégagée une problématique de la création (1992, p. 1361).

A definição supracitada já aponta tanto para o teor de crítica social do *Künstlerroman*, a qual geralmente toma forma a partir da problematização do lugar do artista na sociedade, quanto para o elemento da ficção poetológica, resultante do retrato autoreflexivo do artista e do respectivo tratamento da problemática da criação no cerne da própria obra. Ainda com base em Demougin e em outros teóricos sobre o gênero aqui discutido, Campello (2003) reafirma a ideia de *Künstlerroman* como um gênero literário autônomo, num dos poucos trabalhos de relevância da crítica literária brasileira dedicado ao romance de artista. Para tanto, a autora aponta o vínculo do *Künstlerroman* a duas tradições literárias distintas. Numa delas o romance de artista toma de empréstimo a estrutura do *Bildungsroman*, narrando forçosamente o período de formação do artista e o desenvolvimento deste para tal fim. Na outra, está contido um conceito de *Künstlerroman*, no qual este abarca “qualquer narrativa onde a figura de um/a artista ou de uma obra de arte desempenhem função estruturadora essencial à diegese, podendo, ou não, relatar o desenvolvimento físico e psicológico do/a protagonista [...]” (CAMPELLO, 2003, p. 25). Portanto, uma vez livre dos imperativos formais de um gênero alheio, o núcleo temático do *Künstlerroman* pode problematizar, com maior ênfase, não somente a complicada localização social do artista e sua tensa relação com o ambiente ideológico burguês, mas também questionar a razão de ser da arte, num movimento centrípeto de autoanálise. Tais aspectos são reforçados nas colocações de Welzig (1970, p. 75), concernentes a elementos temáticos do *Künstlerroman* na literatura moderna alemã, segundo as quais “*die Frage, wie Kunst heute in Erscheinung treten könne, und welche Aufgabe ihr zukomme, gewinnt neue Bedeutung*”⁴. Em virtude disso, o gênero supracitado alcança um novo campo temático que o define, pois este, “*Neben der Spannung zwischen Künstler und Bürger und der*

⁴ “a questão das atuais possibilidades de manifestação artística e a tarefa que se atribui a arte ganha nova importância”. Tradução nossa.

*Daseinsberechtigung der Kunst in einer bestimmten Zeit geht es im modernen Künstlerroman aber letztlich auch um das künstlerische Tun selbst*⁵.

Novamente vêm à tona noções que ilustram elementos de auto-reflexividade e de ficção poetológica contidos no *Künstlerroman*. Para melhor demonstrar este conceito, vale aludir a proposição de Wiele (2010) num estudo que visa analisar *Künstlerromane* do século XX por uma ótica auto reflexiva:

Wenn im vorausgehenden Abschnitt gesagt wurde, daß poetologische Fiktion vom Erzählen **handle**, dann ist damit auch ein weiterer Aspekt dieser fiktion bereits angedeutet, wenn auch nicht notwendig verbunden: nämlich jener, daß eine Dichterfigur im Mittelpunkt ihrer Handlung steht oder sie selbst erzählt. Poetologische Fiktionen im Sinne der hier gegebenen Definition sind fast immer auch Künstlererzählungen, genauer gesagt **Dichtererzählungen** (p. 66)⁶.

Embora tal relação entre romance de artista e auto-reflexividade não seja imperiosa, como bem nota Wiele, é difícil conceber um *Künstlerroman* que narre as experiências de um poeta/escritor e problematize os modos de produção literária sem apresentar qualquer matiz poetológico. Tão somente a confluência auto-reflexiva entre escritor real e fictício – ainda mais acentuada no caso de narrador em primeira pessoa – e a presença, menção ou propósito de um romance fictício dentro de um romance de fato já bastam para convulsionar o pacto entre os planos real e ficcional, causando uma conseqüente quebra de ilusão, em razão da qual o elemento poetológico se manifesta.

Com base nas noções susoditas pode-se inferir que o *Künstlerroman* torna patente as próprias vicissitudes de uma linguagem autorreferente, além de problematizar os percalços da representação na arte literária. Na medida deste pêndulo reflexivo, segundo o qual o mundo representado se confunde com seu modelo tangível, a complexa relação entre ficção e realidade se torna ainda mais aguda. Tal problemática de obras de arte cujo instrumento é a língua, caso típico em romances de artista sobre literatos, é explicitada da seguinte forma por Meuthen (2001) em seu trabalho sobre a estrutura e tradição do *Künstlerroman* germânico:

⁵ “além da tensão entre o artista e o cidadão burguês e a razão de ser da arte em dada época, [...] passa a tratar também do próprio trabalho artístico”. Tradução nossa.

⁶ “Se [...] foi dito que ficção poetológica trata do ato narrativo, também se alude com isso a um outro aspecto desta ficção, ainda que ambos não estejam necessariamente interligados: nomeadamente ao aspecto que coloca a personagem de um poeta no centro da ação ou que a narra pessoalmente. Ficções poetológicas nos termos da definição aqui fornecida são quase sempre narrativas de artista, mais especificamente narrativas de poetas/escritores.” Tradução nossa.

Die dargestellte Wirklichkeit sieht sich im ästhetischen Erlebnis überholt durch die Wirklichkeit der Darstellung. Daraus ergibt sich die besondere Problematik des sprachlichen Kunstwerks: Die (mit willkürlichen Zeichen operierende) Dichtung entbehrt der Verankerung in der äußeren Realität, von Anfang an wird sie verdächtigt zu lügen, sie steht unter Druck, sich rechtfertigen, sich selbst begründen zu müssen. Der Künstlerroman exponiert das Problem. Er ist kunstvolle Rede über Kunst: Rede, die sich aufspaltet, sich von sich selbst distanziert, um sich ein „Bild“ machen zu können von der eigenen Beschaffenheit. Die paradoxen Strukturelemente reflektieren die inneren Widersprüche (den Wahnsinn) einer Redeform, in der Darstellung und Dargestelltes sich wechselseitig spiegeln und so das ironische Spannungsverhältnis erzeugen, das Lukács als „formales Konstituens“ der Gattung beschreibt (p. 5-6)⁷.

Em vista disso, não só o postulado aristotélico, segundo o qual esta consistia em escamotear a artificialidade da obra de arte (WIELE, 2010, p. 9), é posto à prova, mas também a própria utopia romântica, a qual dignificava a arte como a verdadeira realidade (ZIMA, 2008, p. 24), porquanto à linguagem artística recai o julgamento de falseá-la, justamente ao tentar produzir ou transmitir o real. Os conceitos supra referidos, provenientes do trabalho de vários teóricos, dão a confirmar a pluralidade do complexo formal e temático do *Künstlerroman*, por meio do qual a literatura serve tanto como instrumento de crítica e apreciação sociocultural, política e econômica em dada época, quanto de auto avaliação, que vai desde a linguagem até a própria razão de ser da arte. Outrossim, o problema identitário do artista é trabalhado por intermédio da conflituosa relação do artista com o meio social ao qual ele está inserido.

Dentre os escritores brasileiros considerados clássicos, Graciliano Ramos foi certamente um dos que mais se ocuparam com o papel do artista e do trabalho literário. Está claro que esta questão, sobretudo no contexto do modernismo brasileiro, nunca foi absolutamente exclusiva ao escritor alagoano. À época, não faltou artista que não refletisse a própria condição ou debatesse o trabalho artístico à luz das vanguardas europeias e novas correntes que surgiam. Mas o que realça a importância de Graciliano Ramos e o destaca em relação aos outros é justamente o fato de ter utilizado a própria obra romanesca para

⁷ “A realidade representada se vê superada na experiência estética pela realidade da representação. Disso resulta a problemática peculiar da obra de arte linguística: a ficção (operada com signos arbitrários) prescinde do ancoramento na realidade exterior, do começo ao fim ela é suspeita de mentir, ela é pressionada a explicar-se, tendo que justificar a si mesma. O *Künstlerroman* expõe o problema. Ele é linguagem artística sobre arte: linguagem, que se fragmenta, que se distancia de si mesma, para fazer uma “imagem” da própria natureza. Os paradoxos elementos estruturais refletem a contradição interna (a insanidade) de uma forma de linguagem, na qual representação e representado se refletem mutuamente, criando assim a irônica tensão que Lukács descreve como “constituente formal” do gênero.” Tradução nossa.

ventilar estas questões, mais acentuadamente os três primeiros romances, cujos protagonistas são também escritores. Num relevante estudo sobre a estrutura e os valores dos modos narrativos na obra de Graciliano, como o próprio título já diz, Cristóvão (1998) comenta este traço presente nos romances do artista alagoano da seguinte forma:

Mesmo ao leitor mais desprevenido surpreende o elevado número de vezes em que nas obras do escritor alagoano se fazem referências à escrita, aos gêneros literários, aos literatos, aos ambientes em que as atitudes literárias de redigir, ler ou fazer crítica têm lugar próprio, e isso tanto acontece nos romances como nos livros de memórias (p. 249).

A observação supracitada sumariza então alguns dos conceitos expostos no início sobre o complexo temático do *Künstlerroman*. À vista disso, é interessante notar que nem Cristóvão, nem qualquer outro dos críticos aqui mencionados, os quais igualmente analisaram os personagens escritores de Graciliano, fizeram esta ligação com o romance de artista. Aqui não se trata de uma rotulagem gratuita à guisa de classificação, mas se defende que, ao propor tal associação e, por conseguinte, uma análise dos romances com base no arcabouço teórico do *Künstlerroman*, os estudos da obra graciliânica são complementados, além de abrir uma nova possibilidade de leitura da mesma. Outrossim, tal investigação pode contribuir para conceituar a variante brasileira deste gênero.

Concluído às pressas antes da prisão do autor em 1936 e lançado neste mesmo ano, *Angústia* fecha a sequência de *Künstlerromane* – iniciada com *Caetés* (1933) e *São Bernardo* (1934), dada a presença do personagem-escritor em primeira pessoa e de componentes auto reflexivos também inclusos na estética do *Künstlerroman* – e prepara o terreno para guinada biográfica e memorialística de Graciliano, iniciada com *Infância* (1945) e definitivamente estabelecida em *Memórias do cárcere* (1953), como observa Candido (1992, p. 66). Este afastamento da ficção e o predomínio do tom memorialístico e confessional que se verificar no fim da carreira do artista alagoano é analisado por Candido no importante ensaio *Ficção e confissão* (1992). Nele, Candido afirma que *Infância*, por apresentar um alto teor ficcional em conjunto com o elemento autobiográfico (p. 49, 63), ocupa um posto intermediário essa transformação, selada plenamente em *Memórias do cárcere*, como já mencionado acima, e sequenciada pelo póstumo *Viagem* (1954). Tal convergência de componentes ficcionais, memorialísticos e biográficos é justamente uma das bases do conceito mais tradicional de romance de artista, de modo que *Infância* entraria no corpus de *Künstlerromane* aos moldes de *A portrait of the artist as a young man* (1916), de James Joyce. A presente proposição é importante para fundamentar a ideia

de *Angústia* como o *Künstlerroman par excellence* na obra de Graciliano, principalmente ao se considerar seus vários paralelos e possível intertextualidade com *Infância*. O fato de que muitas das memórias descritas nesta relativa autobiografia tenham servido de base para as constantes rememorações feitas pelo protagonista na construção de sua narrativa, bem como a menção a personagens comuns às duas obras (CANDIDO, 1992, p. 50), servem para ilustrar a afirmação anterior.

Logo no princípio de *Angústia*, irrompe ilustrada a relação de dominância a qual a arte é submetida pelos valores econômicos e de orientação comercial vigentes na sociedade moderna, cujos desdobramentos fomentam a produção de *Künstlerromane*, desempenhando grande influência em seus desenvolvimentos formais, como explicitado no início deste artigo a partir das teses de Zima (2008). Após despertar de um longo delírio, o protagonista se dá conta de algumas mudanças interiores, verificáveis a partir dos rompantes de animosidade que lhe assaltam diante de lugares que “lhe davam prazer” (RAMOS, 2012, p. 7). Não por acaso, o local é uma livraria:

Passo diante de uma livraria, olho com desgosto as vitrinas, tenho a impressão de que se acham ali pessoas exibindo títulos e preços nos rostos, vendendo-se. É uma espécie de prostituição. Um sujeito chega, atenta, encolhendo os ombros ou estirando o beijo, naqueles desconhecidos que se amontoam por detrás do vidro. Outro larga uma opinião à-toa. Basbaques escutam, saem. E os autores, resignados, mostram as letras e os algarismos, oferecendo-se como as mulheres da rua da Lama (RAMOS, 2012, p. 7-8).

Em vista do caráter pejorativo imputado ao meretrício, há no trecho supracitado uma clara degradação da atividade literária. O valor absoluto do mercado, que a tudo determina, é reiterado por meio desta analogia, porquanto nela as fronteiras que separam uma atividade da outra são diluídas. A condição subalterna dos princípios artísticos aos princípios econômicos se ilustra através da aproximação imediata de ambos os valores, pois aos títulos seguem “os preços nos rostos”, as “letras” e os “algarismos”. A partir da associação com a prostituta, a qual ocupa posição marginal na sociedade, se constrói o retrato do artista como um *outsider*, cujo conceito atinge sua completude no *fin de siècle* e reverbera ainda em *Künstlerromane* modernos. Outrossim, ao se considerar o papel do sexo na prostituição, a atividade literária é reduzida à esterilidade cognitiva por intermédio desta analogia com o meretrício. Na prostituição, o sexo à venda é destituído de qualquer finalidade gerativa, tendo como único fim o gáudio e a satisfação instantânea com o requisito da esterilidade. Dessa mesma forma, a produção artística seguiria desígnios exclusivamente recreativos e efêmeros, distante dos ideais românticos, segundo os quais a

beleza oriunda do trabalho artístico deveria servir à mediação das noções de verdade e gerar conhecimento. Aqui, o resultado final do referido conceito é diminuído a um mero jogo vulgar. Tal conjuntura é reiterada pelo comportamento passivo e mecânico do público leitor, que chegam e saem, emitem um comentário despropositado para que outros o escutem aparvalhados. Disso se depreende também que o sistema descrito, sob a regência do mercado, valor absoluto, está concluído, pois funciona maquinalmente.

A fim de complementar as teses de Zima (2008) sobre o *Künstlerroman* europeu, as quais nortearam a análise do trecho inicial de *Angústia*, bem como interligar outros aspectos inerentes ao gênero previamente expostos, é mister considerar as proposições relativas a reificação da arte feitas por Brunacci (2008) num importante trabalho sobre Graciliano Ramos. Segundo a autora,

A percepção da arte como mercadoria colocou em questão processo inevitável pelo qual a indústria cultural transforma toda e qualquer forma de arte, até mesmo a literatura, em algo cuja finalidade é o mercado. Adorno e Horkheimer (1985) salientam o consumo como etapa determinante da produção cultural. A literatura passa pelo mesmo processo de reificação que transforma os bens materiais em mercadorias, constituindo-se, ela também, em uma síntese das relações sociais. Por analogia, pode-se dizer que o ato de ler um livro é conclusão do processo de reificação da literatura, sendo o leitor um novo objeto dessa cadeia de relações. Para preservar a literatura desse processo, muitas vezes, o escritor a torna hermética, na crença de que isso contribui para recuperar o leitor de sua consciência reificada, pela exigência de que ele seja capaz de penetrar na obra, desafiado por um texto desautomatizador de sua relação com a linguagem. (p. 118)

À vista dessas considerações em paralelo com algumas teses sobre o *Künstlerroman* aqui apresentadas, tal gênero absorveria o supracitado processo de reificação no bojo de seu complexo temático, para enfim desnudá-lo através de uma linguagem auto reflexiva e de instrumentos relativos à ficção poetológica, de modo a revelar-se consciente de tais processos e admoestar o leitor do papel por este assumido como “novo objeto dessa cadeia de relações”, logrando assim o próprio livramento. Logo, além do citado hermetismo desafiador, somente uma literatura que questione no âmago os respectivos modos de produção, linguagem e constituintes formais tem a capacidade de se resguardar do iníquo processo reificador.

Em relação ao autoquestionamento literário recorrente na obra ficcional de Graciliano Ramos, “cujo epicentro é a negatividade decorrente da percepção do escritor das contradições entre a literatura e a vida” (BRUNACCI, 2008, p.119), Brunacci diz que esta

É portanto um modo de elaboração da escrita que recusa o mero artifício estético

de a literatura voltar-se sobre si mesma para perscrutar técnicas e procedimentos discursivos; ela passa a questionar sua função mesma enquanto elemento do conjunto das práticas de dominação que se processam no interior do processo civilizatório e são, geralmente, escamoteadas pela historiografia (p. 119).

Destarte, a linguagem auto reflexiva verificável nas narrativas de Graciliano Ramos é muito mais pragmática do que um fim em si mesmo, crítica frequente à ficção poetológica, tida muitas vezes por mero joguete formal (cf. WIELE, 2010, p. 45).

Em *Angústia*, a auto reflexividade se dá de várias maneiras. Uma delas surge por meio do *mise en abyme*, o qual, por sua vez, é resultado da estrutura circular do romance. O início de *Angústia* é a sequência de seu desfecho, de modo que a conclusão do romance significa um retorno ao princípio, num infinito movimento circular. Pouco antes do fim, o protagonista-escritor Luís da Silva manifesta o desejo de escrever um romance, “faria um livro na prisão. Amarelo, papudo, faria um grande livro, que seria traduzido e circularia em muitos países” (RAMOS, 2012, p. 263), do mesmo modo que, pouco depois do início, se vê às voltas com problemas para compor a narrativa, causados por projeções do previamente ocorrido: “Não consigo escrever. [...], 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” (RAMOS, 2012, p.9). Portando, conclui-se que a narrativa de *Angústia* é a narrativa do romance que o personagem Luís da Silva planejava escrever, de modo que se tem aí um romance dentro de um romance, o que já basta para promover o efeito de *mise en abyme*, tanto mais catalizado pelo movimento infinito da estrutura circular. Em razão disso, os múltiplos planos ficcionais refletem-se nas instâncias de real, fomentando desta sorte a auto-reflexividade que vem a solapar elementos nocivos, como por exemplo o processo de reificação da literatura e uma linguagem imposta pelo colonizador.

No interior da estrutura *mise en abyme* de *Angústia*, existem ainda trechos pontuais a cumprir o pressuposto de desnudar a artificialidade do ato criativo. Dessa forma, ao mesmo tempo em que o protagonista-escritor projeta suas aspirações literárias ou expõe as vicissitudes da criação na figura de *blackouts* causados pela interferência de dados da realidade exterior, é mostrado também no próprio ato de produção artística, enquanto avalia, seleciona ou descarta fatos e objetos a serem narrados de acordo com a importância deles:

Ainda não disse que moro na rua do Macena, perto da usina elétrica. Ocupado em várias coisas, quase sempre esqueço o essencial. Que, para mim, a casa onde moramos não tem importância grande demais. Tenho vivido em numerosos

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

Afinal, para a minha história, o quintal vale mais que a casa. Era ali, debaixo da mangueira, que, de volta da repartição, me sentava todas as tardes, com um livro (RAMOS, 2012, p. 46-47).

Neste trecho é patente a auto projeção do romancista real, Graciliano, no romancista fictício, Luís da Silva, porquanto é senso comum a predileção do autor alagoano pela sobriedade descritiva e o partidarismo pelo estritamente essencial, censurando prontamente excessos e adornos. Assim, Graciliano empresta o próprio estilo e premissas estéticas ao personagem para reiterá-los. Tal efeito se dá também na forma do não-dito. O pragmático recurso muito utilizado por Dostoievsky, o qual consiste na função referencial da descrição de objetos ou cenários com o intuito de ilustrar o estado anímico da personagem, é reforçado pela afirmação de que “Provavelmente esses imóveis influíram no meu caráter”, embora tenha se esquecido dos traços exteriores, “mas sou incapaz de recordar-me das divisões de qualquer deles”. A ideia da permanência do essencial em detrimento do superficial é então ratificada. Por força deste artifício o leitor é conduzido à compreensão de certos índices. Ao afirmar que o quintal, espaço exterior, é mais importante à sua história do que a casa, espaço interior, e sendo aquele o local onde ele se dedica à leitura, atividade prazerosa ligada à arte literária, quando chega da repartição, atividade penosa ligada à submissão aos ditames sociais, a literatura é simbolicamente liberta dos grilhões de uma forma de vida que a subjuga, de modo que arte e artista têm aí seu livramento.

Para fugir ao modo de vida pequeno-burguês que o sufoca, o artista nega a realidade exterior e fundamenta suas instâncias de real no âmbito mesmo da ficção oferecido como alternativa pela arte. Sendo assim, muitos estímulos da realidade exterior são depurados artisticamente, de modo que a arte atua como fonte de experiência, “A literatura nos afastou: o que sei deles foi visto nos livros. Comovo-me lendo os sofrimentos alheios [...]”(RAMOS, 2012, p. 140), ou como refúgio mesmo à realidade sufocante, “O que eu precisava era ler um romance fantástico, um romance besta, em que os homens e mulheres fossem criações absurdas, não andassem magoando-se, traindo-se. Histórias fáceis, sem almas complicadas” (RAMOS, 2012, p. 110). Contudo, como se pode notar no desenvolvimento do *Künstlerroman*, o funcionamento da sociedade burguesa é avesso a ideais românticos como este, fazendo então que o embate entre o hemisfério real exterior e

interior seja favorável ao primeiro, de modo a abalar o “pequeno mundo” do protagonista por força do triunfo da realidade (p. 96). Segundo Carvalho, dessa relação resulta que “o sujeito-romancista quebra a ilusão do real e desmistifica ao mesmo tempo o texto ilusório, desarticulando a tranquilidade do leitor, que já não sabe mais em quem deve acreditar, em que jogo deve se engajar, se no da ilusão ou da realidade” (1987, p. 358). Tendo em vista a estrutura *mise en abyme* do romance, estas colocações de Carvalho se coadunam com as consequências do intercâmbio reflexivo presentes no *Künstlerroman* reportadas por Meuthen (2003):

Das der Abbildung zugrunde liegende Abgebildete erscheint als von dieser hervorgebracht, die erzählte Wirklichkeit als Projektion der Wirklichkeit der Erzählung selbst: des poetischen Prozesses, in dem sie entsteht. Die beschriebene Realität stellt sich auf der Beschreibungsebene als Teil der Fiktion heraus. Dieser Kunstgriff verstrickt den Leser in eine Reflexionsbewegung, die ihn an der eigenen Wirklichkeit zweifeln läßt. “Reale” und “fiktive” Bilder schieben sich beim Lesen ineinander und erweisen sich als Elemente ein und desselben Funktionszusammenhangs: Der dargestellte fiktionsbildende Prozeß präsentiert sich als Reflex des Bewußtseinsprozesses, den er initiiert (p. 6)⁸.

Logo, por força do jogo auto reflexivo inerente à ficção poetológica, o leitor é confundido de tal maneira, que se produz o composto hermético destinado a resguardar a obra de arte de processos a ela nocivos. Este procedimento é potencializado pelo descrédito mesmo de Luís da Silva em relação à linguagem literária, motivada por anos de dissabores e submissão às normas de outrem: “– Acabe com essa literatura, Moisés, exclamei impaciente. Não serve. [...] – É o que eu lhe digo. Não serve. A linguagem escrita é uma safadeza que vocês inventaram para enganar a humanidade, em negócios ou com mentiras” (RAMOS, 2012, p. 96). Ao negar-se em si mesma, a arte evoca a irônica relação de uma linguagem, na qual representação e representado se refletem mutuamente, como exposto no início do artigo segundo a tese de Meuthen (2003), de modo que a literatura deve antes se desacreditar, para poder enfim reafirmar-se, implodindo-se para remanescer.

Em suma, à luz de conceitos do *Künstlerroman* pode-se averiguar o modo consciente com o qual Graciliano Ramos pondera o posicionamento de classe do escritor

⁸ “O retratado, que serve de base ao retrato, aparece como criação deste, a realidade narrada como projeção da realidade mesma da narrativa: do processo poético, no qual ele se origina. A realidade descrita define-se no plano da descrição como parte da ficção. Esta artimanha envolve o leitor num movimento de reflexão, que o faz duvidar da própria realidade. Imagens “reais” e “fictícias” engavetam-se umas as outras e revelam-se como elementos do mesmo contexto funcional: o processo de geração ficcional representado se apresenta como reflexo do processo consciente, ao qual ele dá início”. Tradução nossa.

na sociedade, bem como os problemas advindos dessa complexa relação, ao mesmo tempo em que reflexiona sobre o emprego de uma linguagem carregada dos processos de colonização e de formação pátria. Ao fazê-lo através de estratégias poéticas e auto reflexivas próprias ao gênero aqui debatido, Graciliano resguarda não só sua respectiva posição como escritor, mas também a de sua obra romanesca. Não é à toa, portanto, que nos alegamos ao ver um artigo numa revista americana “considerando *Angústia* não apenas o romance de um drama pessoal [...], mas, e principalmente, a crônica da condição do intelectual nos países subdesenvolvidos da América Latina”, como conta seu filho Ricardo Ramos (1987, p.11). E a literatura, por meio dos recursos oferecidos pelo *Künstlerroman*, alarga suas raízes até vastidões temáticas e formais, analisando a si mesma e as conjunturas que a determinam, a fim de garantir sua preservação mesmo em épocas e ambientes a ela hostis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRUNACCI, Maria Izabel. *Graciliano Ramos: um escritor personagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- CAMPELLO, Eliane T. A. *O Künstlerroman de autoria feminina: A poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*. Rio Grande: Editora da FURG, 2003.
- CARVALHO, Lúcia Helena. *O livro do desejo / O desejo do livro*. In: GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim: *Graciliano Ramos: Antologia e Estudos*. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- CRISTÓVÃO, Fernando. *Graciliano Ramos: Estrutura e valores de um modo de narrar*. 4º Ed. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.
- DEMOUGIN, Jacques: *Dictionnaire des littératures française et étrangères*. Paris: Larousse, 1992.
- MARCUSE, Herbert. *Der Deutsche Künstlerroman*. In: *Herbert Marcuse. Schriften. Band I*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 1978.
- METZLER-LITERATUR-LEXIKON: *Begriffe und Definitionen*. Org.: Schweikle, von Günther; Schweikle, Irmgard. Stuttgart: Metzler, 1990.
- MEUTHEN, Erich. *Eins und doppelt oder Vom Anderssein des Selbst: Struktur und Tradition des deutschen Künstlerromans*. Max Niemeyer Verlag: Tübingen, 2001.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 67º Ed. Rio de Janeiro – São Paulo: Editora Record, 2012.
- RAMOS, Ricardo. *Lembrança de Graciliano*. In: GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim: *Graciliano Ramos: Antologia e Estudos*. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- WIELE, Jan. *Poetologische Fiktion: Die selbstreflexive Künstlererzählung im 20. Jahrhundert*. Universitätsverlag WINTER, Heidelberg, 2010.
- ZIMA, Peter V. *Der europäische Künstlerroman: Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*. A. Francke Verlag: Tübingen – Basel, 2008.