

“ANGÚSTIA OU O PERCURSO INTROSPECTIVO DA IMAGEM”

Maria Heloísa Martins DIAS*

*Tenho a impressão de que uma
objetiva me pegou. num instantâneo.*

(RAMOS, 1975, p. 22).

Assim Luís da Silva, personagem-narrador de *Angústia*, caracteriza o processo vertiginoso em que está mergulhado não só o próprio sujeito como também sua linguagem narrativa.

Câmera/olhar, fixação pela imagem, instantaneidade e lentidão, flagrar um objeto que escapa, olhar para dentro do próprio vazio, submergir e emergir ao delírio das imagens - tudo isso compõe um texto marcado pela auto-reflexividade. Mas o reflexo existe no duplo sentido: como imagem e como pensamento. Em *Angústia*, (RAMOS, 1979) reflexão e reflexo se constroem mutuamente: para o eu-narrador, enfrentar os signos opressores da realidade significa a um só tempo projetá-los concretamente, tornando-os visíveis como objeto de toda uma construção criada pela linguagem, e trazê-los para o espaço interior da consciência onde são redimensionados pelo poder racionalizador da linguagem. Por isso, esse texto de Graciliano se apresenta como um universo com dupla natureza. Por um lado, espaço fechado em si mesmo, existência que se abisma nas suas contradições num percurso introspectivo do sujeito; por outro, espaço que se abre ao máximo para dar concretude às imagens obsessivas com que o eu se defronta, passadas e presentes.

* Docente - IBILCE - S. José do Rio Preto

Trata-se de romance moderno, portanto, considerado pela crítica um antecipador do *nouveau roman* e de temas existencialistas. Mas que se entenda: o existencialismo, aqui, é o reflexo de um incômodo e nauseante estar-no-mundo que passa antes e necessariamente por um estar-no-mundo vivido na/pela narrativa, esta sim uma existência que ganha espessura para veicular estados contraditórios, fragmentações, ritmos e projeções imagéticas, fixações compulsivas.

Nada mais sintomático do que o título - **angústia** - símbolo de uma ficção que incorpora em seu tecido narrativo essa verticalidade para expressar a degradação sócio-psíquica do eu-narrador. Angústia do sujeito e da escrita, esta tão apegada quanto aquele às suas motivações obsessivas para reconstruir o real. Escrita labiríntica, em que o percurso do dizer é uma necessidade muito mais urgente e vital do que a chegada ao alvo, seja ele Marina ou Julião Tavares.

Luis da Silva faz a linguagem narrativa oscilar entre o apego a impulsos delirantes do pensamento (evocação do passado para exorcizá-lo e racionalizações para justificar atos imaginados) e a atenção à realidade concreta (sob a forma de sensações visuais e auditivas). É que o motivo básico que engendra a trama dramática é o sentimento de impotência do sujeito diante de objetos que escapam ao seu domínio: a linguagem como instrumento de uma comunicação insatisfatória, os defuntos do passado, que o discurso desenterra permanentemente, o bando de vermes/pessoas do meio social, Marina, a “ratuína” e Julião Tavares, a “coisa gorda e mole” ou “balão colorido” que flutua - todos esses objetos ganham concretude exatamente pela distância e pelo desajuste em relação a Luis da Silva. Por isso, apossar-se de tais objetos significa ao mesmo tempo reconstrução e destruição, vida e morte - duas pulsões básicas a movimentar o processo narrativo - já que eu e outro estão imersos numa relação simultânea de atração e repulsa. E essa tensão (apropriar-se de algo que se esquivava) recebe configuração concreta no discurso narrativo: a movimentação descontínua da linguagem - hiatos, superposição de fatos e imagens, deformações, projeção hiperbólica do insignificante - reproduz o movimento duplo realizado pelo eu-narrador de afastar-se da realidade e voltar a ela. Ou seja:

lançar o mundo visível e o invisível numa constante troca de funções e formas é operação realizada pela linguagem para subverter o meio indigesto. Assim, o real se cobre de sombras ou se desfigura e o imaginário conforma-se a contornos nítidos, corporificando-se cada vez mais como realidade. Eis dois processos de intervenção plástico-deformadora no real.

Por falar em sombras, estas figuram de maneira insistente ao longo da narrativa:

Essas sombras se arrastam com lentidão viscosa, misturando-se, formando um novelo confuso. (RAMOS, 1979, p. 9)

Lia desatento, e as letras esmoreciam na sombra que a mangueira estirava sobre o quintal. (RAMOS, 1979, p. 31)

Pela porta da cozinha via-se na parede a sombra da cabeça de vitória, enorme, por cima da sombra do jornal. (RAMOS, 1979, p. 41)

Portanto: para Luís da Silva, lidar com o mundo significa lidar essencialmente com **imagens** e **signos** que devem ser exorcizados, transfigurados pelo narrador. Daí a importância nesse texto do olhar (para dentro e para fora do eu) e da leitura/decifração operadas pelas sensações diante do que é visto. Os exemplos são numerosos.

Logo no início do romance, torna-se presente a atitude lúdica do narrador: risca palavras e desenhos, forma combinações, traça rabiscos. Decompõe o nome Marina, na verdade um plurissigno que se desdobra em outros: “ar, mar, rima, arma, ira, amar.” (RAMOS, 1979, p. 8) Ora, se aparentemente esse arranjo conta com o gratuito, o caótico e o disparate, como confessa o próprio narrador, na verdade essa gratuidade é estrategicamente concertada pela narrativa, já que tais significantes existem como peças de uma realidade ou quebra-cabeça que vai ser re-composto; portanto são significantes que significam duplamente; em si mesmos (enquanto elementos pontuais, desconectados na arbitrariedade com que comparecem nesse momento da narrativa) e num contexto maior que a narrativa vai construir (em que **ira**, **amar** e **arma** ligados a Marina compõem um determinado enredo).

Mas há também outro alvo a ser atingido:

engrosso as linhas, suprimo as curvas, até que deixo no papel alguns borrões compridos, umas tarjas muito pretas. (RAMOS, 1979, p. 9)

Neste desenho/texto criado pelo narrador, linhas grossas, borrões e tarjas pretas constituem uma pré-figuração da morte, o apagar da imagem incômoda, a sua eliminação. Ou seja, a imagem da morte é ao mesmo tempo antecipada e “apagada”, “borrada”, adiada como fato real. Ela é pré-figurada, mas não é nítida, é um borrão.

Em muitos momentos do texto ocorre a tensão dialética entre a entrega à imagem que se oferece e a resistência em fruí-la como tal. Por exemplo, o prazer do narrador ao fruir a aparição de Marina no quintal não é maior que o prazer do texto ao trazer essa cena para a linguagem. A personagem é uma figura que se oferece negaccando, aproximando-se lentamente do campo de observação de Luís da Silva que, entorpecido, tem uma visão do objeto marcada pelo jogo proximidade X afastamento do corpo:

Um riso semelhante a um cochicho / O cochicho risonho afastava-se (...) Curvava-se para a frente: a cintura fina sumia-se, os quadris aumentavam (...) Um passo, outro passo. As ancas morriam, agora eram as coxas grossas. Outro passo: (...) E a perna cheia ia adelgaçando até findar num jarrete fino (...) Lá vinham pedaços de canela (...) As biqueiras surgiam e avançavam. (RAMOS, 1979, p. 56)

Nesse movimento de oferta/recusa da personagem tudo se mistura: ruídos mais imaginados que sentidos, a animalização da mulher e a desfiguração expressionista por meio da qual Marina é vista serrada ao meio, com a parte inferior do corpo a mexer-se como rabo de lagartixa cortado. Claro que há toda uma sexualidade a envolver a relação sujeito/objeto, mas é uma sexualidade enformada pela linguagem, uma erótica caracterizada pela “intermitência”, pela “revelação progressiva” do objeto, enfim, pela “encenação de um aparecimento-desaparecimento” (BARTHES, 1977, p. 16-17), bem mais sedutora que a aparição imediata do objeto. É uma dinâmica que desafia o sujeito, porque o desarma; lá onde é mais esperado o objeto não está, ele é instável e volúvel. Segundo a visão do

narrador, Marina é uma “cabra” que pula os canteiros e os assuntos com a mesma desenvoltura.

Mas assim como a personagem, o narrador também pula de uma imagem a outra, criando analogias e operando transposições no espaço da contigüidade do processo narrativo. O sentimento de prazer pelo sofrimento alheio não atinge diretamente o objeto e sim apega-se a uma espécie de degustação paulatina da distância em relação ao objeto. Assim, por exemplo, a evocação de sua aprendizagem de natação, quando criança, serve de impulso para uma série de substituições até chegar a Marina, alvo maior:

*li a história de um pintor e de um cachorro que morria afogado (...)
Sempre imaginei o pintor com a cara de Camilo Pereira da Silva e o cachorro parecia-se comigo. // 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, 1979, p. 15)

Ou seja: é uma extensão ou prolongamento do ato, criado no discurso mesmo, pela associação de imagens; uma degustação contínua.

Também o sentimento de prazer pelo sofrimento de si mesmo. Luís da Silva experimenta as sensações auditivas até o exagero da mortificação: a cantilena dos sapos, o ranger dos armadores de rede, o encher das garrafas, os ruídos do banheiro contíguo ao seu, os sussurros das relações amorosas. E não só as sensações auditivas. Luís da Silva é um Narciso pelo avesso: não se desgruda da auto-imagem, projeta-a em tudo, não consegue ver o outro senão por um reflexo deformado do próprio eu. “O Outro é um estado paradoxal do Mesmo.” Daqui à alucinação e loucura, há só mais um passo (ou movimento do olhar):

O “eu” desperto parece tão fantástico e monstruoso quanto o “eu” do sonho e a existência inteira é afetada por essa espécie de ambigüidade reversível. (GENETTE, 1972, p. 19, 21)

Enfim: o narrador degusta a própria imagem, mas a vê como objeto repugnante. Que sirva de exemplo a estranha figuração em que Marina aparece diante do personagem e pega-lhe na mão, mas tanto o braço dele como Marina são objeto de súbita metamorfose: o braço cresce enormemente e a mão de

Marina se transforma num formigueiro que toma a conformação de um corpo de mulher, a um só tempo sedutor e repulsivo:

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. (RAMOS, 1979, p. 67)

Opressão X desejo de libertação é o conflito central que move o protagonista e que aparece no discurso narrativo, metaforizado em diversos recursos de linguagem. A fragmentação, por exemplo, característica que marca a personagem, reflete-se na ótica com que capta as imagens, na linguagem que escreve para o jornal, no desajuste do eu em relação à realidade social, na divisão caótica de seu mundo interior. A permanência do passado sob a forma da morte, o peso da solidão, a sensação de perda e fracasso concorrem para acentuar na personagem uma visão que vai adquirindo formas gradativas de delírio e deformação - o meio possível de lidar com as imagens que atormentam. A desintegração da personalidade segue paralela à desintegração da realidade opressora, transformada em projeção fantasmagórica. Se Luís da Silva “difícilmente poderia distinguir a realidade da ficção” (RAMOS, 1979, p. 27) como afirma, é porque esta, construída pelo imaginário, é capaz de transformar o irreal em possibilidade realizável. Eis o papel revolucionário da ficção: revelar possibilidades irrealizadas do real, ampliar o espaço de significação do real por um processo que consiste em destruí-lo e construí-lo permanentemente.

É tão intensa a manipulação de armas simbólicas para destruir o real, que este acaba sendo verdadeiramente destruído. É como se o narrador precisasse dramatizar, pelo poder ficcionalizante da linguagem, aquilo que deveria ser cumprido na vida real, mas que só graças à intervenção visionária é que se fortalece. Assim se explica a fixação do narrador pela bipartição da imagem, processo freqüente no romance: Marina é vista como dois corpos, a parteira D. Albertina é imaginada como duas pessoas opostas e simultâneas (diplomata e delicada/selvagem e

inculta), a mulher grávida em que Luís da Silva dá um encontrão transforma-se em

duas imagens distintas: uma barriga que se alargava pela cidade e a mulher que mostrava apenas um pedaço de cara. (RAMOS, 1979, p. 125 - 126)

Aliás, “pedaço de cara” retomado de outra cena do romance em que Marina demora a aparecer diante do narrador e lhe responde à distância, “mostrando um pedaço de cara pela porta entreaberta.” (RAMOS, 1979, p. 67) Narrativa que aproveita pedaços de cenas diversas, operando verdadeira colagem que não é senão a pré-figuração de uma colagem maior, ao final do romance com o delírio e o monólogo da personagem.

A fragmentação, pelo recurso ao fantástico, é na verdade o reflexo de cisões internas da personagem - sujeito dilacerado duplamente: pelos recalques do passado ainda não resolvido e pelas marcas deixadas pelo mundo presente. É curioso como a sensação de desencontro do eu com o meio exterior se torna concreta: ela é Física e corporifica-se na deambulação atarantada da personagem pelas ruas: tropeços, encontrões, pressa, hostilidade da multidão, perseguições. Espécie de contrapé do Futurismo de Marinetti, aqui o programa e o dinamismo da cidade funcionam como uma engrenagem desumana que atordoa o indivíduo:

(...) o pau do andaime derruba-me o chapéu, faz-me um calombo na testa; a calçada foge-me dos pés como se se tivesse encolhido de chofre; o automóvel pára bruscamente a alguns centímetros de mim, com um barulho de ferrugem, um raspar violento de borracha na pedra e um berro do chofer. (RAMOS, 1979, p. 123)

Aqui, o **flâneur** benjaminiano se transforma num caminhante cego, que anda sem nada ver, para “quem o mundo é empastado e nevoento” (RAMOS, 1979, p. 123), por isso não há **voyeur** que resista. Estranheza dupla e mútua: do espaço urbano, que não acolhe o sujeito, e deste, que se recusa a ver-se como peça integrada. A negação da imagem do outro, isto é, a recusa da visibilidade, principalmente quando esse outro torna visível para o eu o insuportável, é uma atitude constante do narrador. Assim por exemplo, a visita de seu Ivo a Luís da Silva é uma presença-ausência em que ver significa não-ver:

Fico de pé (...) olhando a janela, a porta aberta, os degraus de cimento que dão para o quintal.// Seu Ivo está invisível. (RAMOS, 1979, p. 19)

Diante do peso negativo das imagens do meio social só há uma forma de defesa: usar uma óptica que acelere as imagens e nelas opere metamorfoses contínuas. São constantes as enumerações de imagens, que se sucedem como se uma câmera as flagrasse instantaneamente. E mais: ocorrem transfigurações repentinas, através de superposição das imagens captadas pelo narrador. Mecanismo hábil, reproduzindo a técnica plástica cubista; sensações e elementos retidos de cenas já referidas são colados às imagens atuais, desfigurando-as. Processo acumulativo, em que passado/presente, real/imaginário fundem-se num só plano. Os exemplos são inúmeros, como a figura de um negro a estrebuchar ensangüentado na calçada, que se transforma subitamente num homem gordo vestido de linho, com uma corda no pescoço. E ainda: “Julião Tavares era uma sombra que arredondava, tomava a forma de um balãozinho de borracha”. (RAMOS, 1979, p. 152) Essa elasticidade plástica é metáfora da própria escrita, tão mais elástica quanto marcada pelo processo angustiante com que o sujeito trabalha os signos que o desafiam.

Ressalta-se também a focalização simultânea de situações em espaços distintos, recurso cinematográfico, resultante da imaginação febril-criadora do narrador. São **flashes** que flagrando, de modo alternado e rápido, a realidade imaginada (fora do alcance do olhar da personagem) e a realidade próxima, vivida (em que há um olhar acusador, fora e dentro do sujeito). Como exemplo, o momento da descrição do furto do dinheiro da criada em contraponto com o momento da vida social, com a ida das pessoas ao teatro. Tudo se superpõe: mexer nos torrões para desenterrar as moedas é mexer literal e concretamente no passado, já que exatamente naquele mesmo pedaço de quintal Marina oferecera-se a ele. Só que agora o objeto que procura custa a se entregar; suas mãos esgaravatam mas encontram a raiz da mangueira. Posse difícil, no duplo sentido, físico e ético. Por isso, a ação de cavar se completa de outra, não concreta, metafórica - o escavar da consciência,

atulhando-a de remorsos mas também de justificativas para o gesto.

O confronto com imagens se dá não só como reflexo ou projeção, mas também como reflexão, discurso que auto-reflete. É então que desponta a natureza dialética do mecanismo reflexivo do eu-narrador, alimentado por questionamentos e racionalizações para os seus atos. Assim se explica o excesso de frases marcadas por uma natureza ambígua: fala para o outro (leitor) e fala para si mesmo (um eu que se vê como outro), diálogo/monólogo fundidos. Na verdade trata-se de uma realidade hipotética, tecida muito mais pela força da palavra que pela ação prática. A argumentação da personagem, reproduzindo o intuito de autopersuasão, é metáfora da “dignidade curva” com que ele mesmo se caracteriza. Olhar para baixo e para dentro, fala que se dobra sobre suas possibilidades, esse comportamento da linguagem é acima de tudo um confronto do sujeito com suas motivações éticas:

Pensam que vou ficar assim curvado, nesta posição que adquiri na carteira suja de Mestre Antônio Justino, no banco do jardim, no tamborete da revisão, na mesa de redação? Pensam? Procuro ajeitar as vértebras, mas as vértebras parecem soltas, presas apenas por um fio (...) (RAMOS, 1979, p. 113)

Ou seja: entre falar e fazer há uma distância enorme, o que faz afinal é apegar-se à palavra como realidade; o “ajeitar as vértebras” - realidade prática - é meramente uma promessa que não se cumpre, “presa apenas por um fio” / discurso em que se enreda.

Se para Luís da Silva o mundo do capitalismo transforma os homens em “parafusos insignificantes na máquina do Estado”, com suas “pequeninas almas de parafusos fazendo voltas num lugar só” (RAMOS, 1979, p. 109), a metáfora não deixa de se aplicar também a si mesmo. O parafuso é símbolo de pequenez e automatização do ser humano contaminado pela engrenagem social viciada. Mas o fazer voltas num lugar só, a tentativa de encaixe, a persistência da operação com os mesmos elementos correspondem ao próprio discurso narrativo, “parafuso” que vai se ajustando, com seus movimentos de ida e vinda, a uma realidade difícil de ser dominada, devido às suas contradições e incoerências. O ponto máximo de tais contradições está na

rivalidade com Julião Tavares, nó maior da narrativa. Nesse confronto, o ódio e a repulsa são contraface da admiração e inveja, oposição expressa metonimicamente em dados da aparência:

Por que seria que o peitinho de Julião Tavares brilhava tanto e não se amarrotava? / A minha camisa estufa no peito, é um desastre.
(RAMOS, 1979, p. 112)

Mais uma vez temos a projeção por contigüidade, eixo sintagmático no dizer de Jakobson, de significados latentes que só vão aflorar após um longo percurso da narrativa em efetuando oposições, trocas, colocando índices, enfim, ir dilatando o próprio processo da morte, para melhor fruí-la. Simultaneamente próxima e distante do narrador, a morte do rival é antessaborcada pelo narrador por meio da ficção/fixação criada na linguagem. Assim, da metade para o fim do romance as constantes antecipações do crime aceleram o andamento da narrativa, acentuando-se também a complementaridade das imagens: a corda recebida de presente, a cobra enrolada no pescoço do velho Trajano, o cano na parede, os arames da rede balançando como cordas, a gravata enrolada como corda, Marina enroscando-se como uma cobra de cipó. Todos esses índices estão concertados com muita intencionalidade pelo eu-narrador, compondo um tipo de construção narrativa (cara aos formalistas russos) em que todos os elementos parecem convergir para uma integração dinâmica. O casual, portanto, é a face aparente de uma causalidade tramada com todas as forças pelo discurso - processo de singularização do signo estético.

Há todo um clima de morbidez criado pela representação fantástica de monstruosidade, que atinge as dimensões do não-sentido. A fixação por pessoas mortas evocadas de cenas do passado e a atração por histórias tingidas de violência e sadismo, em que torturas físicas e sexuais funcionam como punição, acusam uma perversidade em que podemos ler as vozes de Lautréamont e Sade nesse conluio com o grotesco maligno, terrífico:

O ventre era uma pasta escura de carne retalhada; os membros, torcidos na agonia, estavam cobertos de buracos que esguichavam sangue; a boca, sem beijos, mostrava dentes acavalados e vermelhos (...) os olhos esbugalhados tornavam-se vermelhos (...)

Corria sangue entre as frestas dos paralelepípedos e empoçava na sarjeta. (RAMOS, 1979, p. 105)

E mais um elemento: o prazer sádico de trapacear com o outro, sem que este saiba, se revela na atitude de “cangaceiro emboscado” do narrador, o jogo visível X invisível contra o inimigo, como se o desmascaramento secreto intensificasse o ódio armazenado. O resultado não poderia ser outro: o assassinato do antagonista enquanto acontecimento em si é muito fraco diante da força do ato concebido e preparado pela linguagem. E talvez até permaneça como um não-acontecer (ao nível real), porque o que mais interessa não é saber se houve ou não o crime e por que, mas percebê-lo como fato de linguagem, como objeto de um discurso que tece a morte nas suas possibilidades significantes, ou melhor, como uma **significância**, para usarmos um termo barthesino, isto é, um espaço em direção à significação, um vir-a-ser, processo de busca e de produção do sentido mais do que este em si mesmo:

(...) Tudo isto é absurdo, é incrível, mas realizou-se naturalmente
(...) Exatamente o que eu havia imaginado. (RAMOS, 1979, p. 182)

Essa “realização natural” só poderia vir mesmo, depois de outra realização nada natural e sim hábil e intencionalmente construída pelo discurso narrativo. Daí a descrição rápida do momento do crime, reduzida a poucas linhas. Ao matar o homem, Luís da Silva mata também a linguagem asquerosa, a palavra falsa que tanto o repugnava: “(...) tanto adjetivo besta em discurso” (RAMOS, 1979, p. 183) se convertia em peso morto, literalmente.

A partir do suposto assassinato, o narrador vive outra forma de opressão: a sensação de perseguição, representada simbolicamente por focos acusadores. “Matos têm olhos, paredes têm ouvidos” - esse mote, ouvido com frequência na infância, fica ressoando na consciência atormentada da personagem.

O olho de vidro de Padre Inácio, imóvel na órbita escura, tinha uma dureza sinistra (RAMOS, p. 185),

Os olhos do gato como duas brasas imóveis, o buraco que via pela porta aberta, enfim, esse olhar fantasmático corresponde à visão aumentada do delírio que toma conta do narrador.

O final do romance é a projeção maior do olhar deformante que se foi afirmando desde o início, é o climax da leitura imagética que o narrador faz de seu mundo. O seu estado alucinatório transforma-se num longo monólogo em que sensações presentes e passadas se misturam, retornando motivos e símbolos já trabalhados pela narrativa. Tudo desfila vertiginosamente pelo espaço do quarto e do texto, num tempo desprovido de horas e é como se o narrador realizasse, à luz da consciência-inconsciência, um processo que fora anunciado logo no começo do romance e deste trabalho:

Tenho a impressão de que uma objetiva me pegou, num instantâneo.

Para o leitor, é a última tomada de cena. Valeu a pena acompanhar o angustiante tecido de linguagem criado pelo eu-narrador do romance de Graciliano Ramos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
GENETTE, G. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
RAMOS, G. *Angústia*. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.