Gênese, paixão e inferno do homem-rato: uma *Ekphrasis* de *Angústia*

Michelle Valois
(UFPE/CAPES)[1*]

Resumo

O título deste ensaio remete a um quadro que não existe – ele se constitui unicamente dentro e através de nosso discurso crítico, de nossa interpretação de *Angústia*, de Graciliano Ramos. Espacializadas em tríptico, as imagens cardinais do romance se mostram em realce e relação – as cobras, os ratos, o sangue, o livro... A divisão em volante esquerdo, painel central e volante direito projeta a cronologia da narrativa sobre a sequência de três grandes temas na iconografia cristã, mas patenteia ainda a dimensão autorreflexiva do romance: se o painel central encerra os eventos da ação principal, os volantes esquerdo e direito privilegiam a maneira como o narrador aponta para o próprio trabalho de narrar. A obra ostentando a própria feitura, o signo refletindo sobre o significar – domínio por excelência da *ekphrasis*.

Palavras-chave: *Angústia*, *Ekphrasis*, *Mise en abyme*.

Abstract

The title of this essay refers to a painting that isn't there – it's "written into existence" only by our critical discourse, by our specific interpretation of Graciliano Ramos' novel *Angústia*. Once spatialized into a triptych, the novel's cardinal images, obsessively recurrent, stand out and their connections are easily discerned. Left, centre, right panels – the narrative's chronological structure is projected onto the sequence of three important themes in Christian iconography, Genesis, Passion, Hell. But the triptych form, in our particular case, also turns our attention to the novel's self-reflexive dimension: while the centre panel contains the plot's crucial events, the left and right panels stress the role of the narrator and how self-consciously he shapes and presents narration itself. Our analysis is guided by this common ground between metatextuality and *ekphrasis*.

Keywords: *Angústia, Ekphrasis, Mise en abyme.*

1. Michelle Valois é bolsista CAPES de Doutorado em Letras, com o projeto "Cantiga de se abrir os olhos: intersemiose, poesia e epifania em Guimarães Rosa". A publicação do livro Zoomemento mori: o animal e a morte em Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, pela Coleção Teses do PPGL-UFPE, está prevista para 2013. Email: michellevalois7@gmail.com

Um tríptico

No volante esquerdo, abaixo, no centro do primeiro plano, sentado, um homem tem sobre as pernas um livro aberto. Com uma mão ele desenha, com a outra aponta: uma cabeça de mulher, uma espada, uma lira, e ainda as palavras *ar, mar, rima, arma, ira, amar*; encimando o todo, o nome *Marina*. Ratos enxameiam em torno do homem, lhe roem o livro e as entranhas, que ele tem à mostra. À direita, uma mulher com as formas muito à mostra, fogo em lugar de cabelos. Ela e o homem têm rosto de rato. O segundo plano, em perspectiva, acima da cabeça do homem, é um jardim repleto de roseiras, onde se afanam três velhas – uma remexe a terra, as outras carregam braçadas de rosas. Elas semelham formigas. O vermelho das flores contamina tudo ao redor. Num poço, uma criança nada entre cobras. À beira do poço, num caixão, estira-se um "cadáver, magríssimo, com os dentes arreganhados, os olhos como duas jabuticabas sem casca, os dedos pretos do cigarro cruzados no peito fundo" (RAMOS, 1987, p.9).

No painel central, abaixo, à esquerda, em primeiro plano, dentro de um quintal, o homem-rato; percebe-se que pendem de seu pescoço vários medalhões, cada um retratando uma cena. Com um livro no colo, ele está sentado sob uma mangueira onde urubus pousados espiam ratos correrem entre monturos. Atrás, os fundos de uma casa em franca deterioração. Ladeando a porta, à esquerda um mendigo cabeceia babando sobre os farrapos e à direita uma velha debruça-se sobre um jornal, esticando-se muito em direção a um papagaio – é para ele que ela lê. O homem-rato, a velha e o mendigo formam os vértices de um triângulo. Para além do lixo e da água suja que se acumulam no quintal, uma cerca. Do outro lado, entre roseiras mofinas, a mulher-rato, as ancas fartas e o peito redondo apertados na roupa, lustrando suor, "cabelos de milho, unhas pintadas, beiços vermelhos e o pernão aparecendo" (Ibidem, p.38). Seu corpo não está inteiro, separa-se em duas metades: "nádegas e pernas para um lado, cabeça e tronco para outro" (Ibidem, p. 62).

Partindo desse ponto, uma estrada se estende para a direita e então para cima, percorrendo o quadro em ziguezague até que, alcançando o topo à esquerda, desce até chegar de volta à casa do homem-rato em primeiro plano. Ao longo dessa estrada, a

figura do homem-rato, em tamanho reduzido, repete-se protagonizando cenas diversas, tendo sempre ao pescoço os medalhões, que parecem pesar. Repetem-se também, replicados, onipresentes, vários personagens, espalhando-se pelos espaços entre as voltas da estrada.

O volante da direita é o interior de um quarto. No canto inferior esquerdo, numa cama estreita, embrulhado nos lençóis como numa mortalha, o homem-rato segura um livro, suas mãos inchadas têm escoriações. Curvados sobre a cama, estão "tipos de caras esquisitas, todos iguais, de bocas negras, línguas enormes, grossas e escuras" (Ibidem, p.227). Projetando-se nas paredes, ou emergindo delas, se avoluma uma multidão de pessoas, objetos e bichos, presentes nos outros dois painéis.

O homem-rato chama-se Luís da Silva, e este tríptico é o romance *Angústia*, de Graciliano Ramos.

Uma *ekphrasis* crítica?...

Atravessando as tantas acepções e usos investidos no termo *ekphrasis* ao longo de séculos de existência, um matiz parece sobressair: o caráter *meta* – metatextual, metassemiótico. Desde a descrição do escudo de Aquiles encravada na narração da Ilíada aos poemas que se constroem explicitamente em torno de uma determinada obra de arte não-verbal (fala-se hoje de *ekphrasis* musical, por exemplo), a *ekphrasis* aponta, vívida e veemente, para o fruto manifesto de uma *poiesis* – seja o escudo forjado por Hefestos, sejam as *Imagens* que Filóstrato diz ter visto em Neapolis, seja a urna grega de Keats, sejam os quadros nomeados nos *Salons* de Diderot ou nos poemas de Jorge de Sena, seja a serviço da retórica, da crítica ou da contemplação estética, ficcionais ou não, os objetos que a *ekphrasis* apresenta trazem a marca da própria feitura, do próprio fazer. Metadiscurso por excelência, a *ekphrasis* não vem, ou não somente, presentificar um objeto com vividez (*enargeia*), mas vem comunicar um julgamento sobre a construção desse objeto – sobre sua produção e fruição, pois.

Essa vocação da ekphrasis de apresentar um objeto que não somente se proclama signo mas que ostenta seu processo de significação ensejou mesmo um salto teórico

como o de Murray Krieger com seu "princípio ecfrástico". Krieger explica como é na espacialidade, através de "toda sorte de repetições, ecos, complexos de relações internas", convertendo "sua progressão temporal em simultaneidade", que o poema atinge a poeticidade, instaura e exibe sua própria poética (KRIEGER, 1992 [1967], p.263). De "gênero poético menor" a ekphrasis aqui se expande até, como "um princípio universal da poética" (MITCHELL, 1994, p.156), abarcar toda a literatura: "a dimensão ecfrástica da literatura se revela toda vez que o poema se reveste dos elementos 'estáticos' [still] da forma plástica que geralmente atribuímos às artes espaciais" (KRIEGER, 1992 [1967], p.266).

Se para um estudioso como James Heffernan o princípio ecfrástico de Krieger pareceu "tornar-se meramente um outro nome para formalismo" (HEFFERNAN, 1991, p.298), o nexo entre apreensão da espacialidade e interpretação da obra literária não escapa a diversos outros teóricos. Northrop Frye fala do momento da narrativa em que "a configuração unificadora do desenho inteiro fica visível" (FRYE, 2000, p.32); Frank Kermode atribui a todo leitor competente a tarefa de encontrar na narrativa o não-narrativo, no linear o não-linear (KERMODE,1983, p.54); Joseph Frank evoca Flaubert, Proust, Joyce e ainda Eliot e Pound enquanto escritores e críticos, mostrando como a literatura tem passado a beneficiar-se mais e mais de uma leitura que encapsule a obra em um complexo de "referências e referências cruzadas que se relacionam independentemente da sequência de tempo na narrativa" (FRANK, 2003 [1948], p.232)[2].

Gérard Genette também recorre a Proust:

> [Proust] demandava de seu leitor uma atenção ao que ele chamava o "caráter telescópico" de sua obra, ou seja, as relações de largo alcance que se estabelecem entre episódios bem afastados na continuidade temporal de uma leitura linear [...], e que exigem uma espécie de *percepção simultânea* da *unidade total da obra*, unidade que não reside somente nas relações horizontais de contiguidade e de sucessão, mas também em *relações que poderíamos chamar verticais, ou transversais desses efeitos de expectativa, de reevocação, de resposta, de simetria, de perspectiva*, em nome dos quais o próprio Proust comparava sua obra a uma catedral. (GENETTE, 1969, p. 46, grifo nosso)

2.Para Wendy Steiner, inclusive, "à luz da teoria recente, a concepção da narrativa (e da linguagem) como mera sequência não se sustenta mais. [...] Praticamente todo narratologista percebe como a narrativa depende de suas qualidades tanto sequenciais quanto configuracionais" (STEINER, 1988, p. 8).

Esse "caráter telescópico", tal como detalhado por Genette, consuma bem a função poética jakobsoniana – não projeta ele sobre o eixo da combinação, da contiguidade ("relações horizontais"), o eixo da seleção ("relações verticais"), que opera em termos de "equivalência, similaridade e dissimilaridade, sinonímia e antonímia" (JAKOBSON In: LODGE, 1991, p.39)

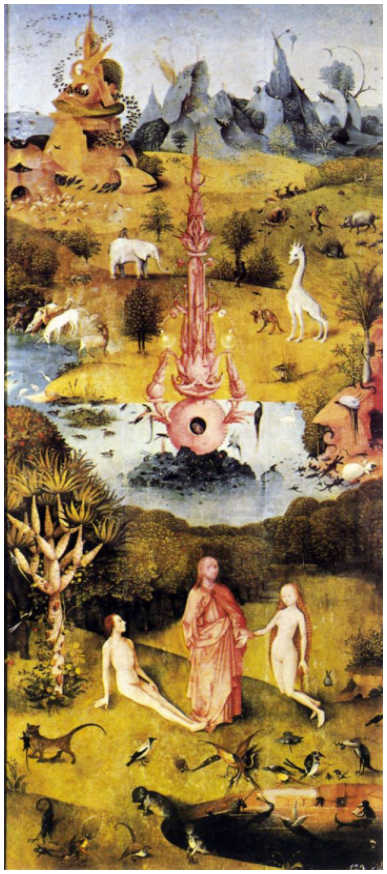
E aqui vemos como a metáfora espacial, que une o "caráter telescópico" de Proust à "configuração unificadora do desenho" em Frye e se alça a princípio na *ekphrasis* expandida de Krieger, poderia justificar procedência nas artes plásticas – desaguamos no princípio gestaltiano da pregnância da forma. Segundo a Gestalt, é através da inter-relação entre contiguidade (proximidade, continuidade) e similaridade (semelhança), que se podem distinguir unidades (segregação) e integrá-las "em um todo compositivo" (unificação), distinto por sua vez do entorno (fechamento), a *pregnância formal* de um todo compositivo sendo a sua capacidade de tornar discernível a própria estrutura (GOMES FILHO, 2000, p.27-38). A obra visual e sua capacidade de tornar discernível a própria forma, a literatura e seu pendor por exibir a própria poética – o princípio ecfrástico de Krieger manifestando em Literatura o princípio da pregnância da forma da Gestalt, as *Sister Arts* podem bem reclamar um sobrenome comum, ainda um epíteto que Heffernan acrescentasse ao formalismo.

É nessa concepção espacial, "gestáltica", que se funda uma noção extremamente relevante em nossa *ekphrasis* de *Angústia,* a *mise en abyme*. É *mise en abyme* todo enclave sígnico intradiegético (ou seja, discernível e/ou atuante ao nível dos personagens) que guarde uma relação de semelhança "com o todo da obra", segundo Lucien Dällenbach (1991), ou, como expande Mieke Bal (1994), com algum "aspecto relevante e contínuo" da obra como um todo, considerada enquanto história e discurso, enunciado e enunciação. Romance de um narrador homodiegético de memória e autoavaliação obsessivas, *Angústia* manifesta a sua pregnância formal, ostenta a sua forma, na redundância e na autorreflexividade da *mise en abyme*, justamente.

Nossa *ekphrasis* crítica é uma tentativa de captar essas "repetições, ecos, complexos de relações internas". Chama-se *Gênese, paixão e inferno do homem-rato*, e toma como suporte e guia os dois volantes do tríptico *O Jardim das Delícias*, de Hieronymus Bosch

e, como painel central, as *Cenas da Paixão de Cristo*, de Hans Memling[3].

Primeiro Volante – O Jardim de *Eros e Tanatos*



Hieronymus Bosch, O *Paraíso Terreno*, 1505. Volante esquerdo do tríptico *O Jardim das Delícias*. Museu do Prado, Madri.

Aqui, centralizado e em primeiro plano, é Jesus quem solicita o olhar inicial do espectador.

Assim também o homem-rato de nossa *ekphrasis*. ...Exceto que o destaque não o segrega por muito tempo. Tal como o Adão e a Eva do quadro de Bosch (aproximados pela cor e pela nudez), o homem e a mulher-rato, unidos pela homologia da face, são um par.

Como Jesus, o gesto do homem-rato interpela o espectador: mostrando as palavras (*amar, rima, ira*...) e os desenhos (lira, espada, cabeça de mulher), ele ancora o quadro no presente fático do contato – é o presente da convalescença onde o narrador-personagem de *Angústia* se situa no início do livro.

Atrás no *tempo* como no *espaço*, reza a metáfora orientacional (LAKOFF & JOHNSON, 2003), que rege nosso quadro: se em Bosch, o homem, recém-chegado da Criação, tem a exuberância edênica estendendo-se atrás de si, em nossa *ekphrasis* o homem-rato instala-se contra o pano de fundo de um passado que perturba e pesa, um passado antiedênico.

Porque enquanto em Bosch, o Mal é uma ameaça sutil, sobrepujada por uma natureza cheia de viço e pela presença da própria divindade, no Jardim originário de Luís da Silva tudo é malsão, tudo é pestilência, podridão e mau agouro.

Em duas horas escrevo uma palavra: Marina. Depois, aproveitando letras

3. O quadro de Memling nos serve melhor devido à nítida dimensão narrativa, e ainda à noção de paixão, que tomamos em duplo sentido para o tormento de Luís da Silva.

> deste nome, arranjo coisas absurdas: *ar, mar, rima, arma, ira, amar*. Uns vintes nomes. Quando não consigo formar combinações novas, traço rabiscos que representam uma espada, uma lira, uma cabeça de mulher e outros disparates. (RAMOS, 1987, p.8, grifo do autor)

"No princípio era o Verbo, e o Verbo estava junto de Deus, e o Verbo era Deus" (Jo, 1,1). Bosch instala o Verbo na Gênese de seu quadro através da figura de Jesus, segundo o evangelho de João. A *mise en abyme* inaugural de *Angústia* também é Verbo. As palavras que Luís da Silva rabisca não comungam somente das letras – são "traços relevantes e contínuos" da obra acabada que elas conectam. *Marina, amar, ira, arma, ar* – o encontro, a paixão por Marina, o ciúme convulso e o assassinato de Julião Tavares por asfixia. Estes elementos são a gênese da narrativa, consubstanciam o livro que Luís da Silva escreve ao nível do enunciado; e que o leitor consome ao nível da enunciação – a *rima*, o Verbo trabalhado. *Mar* remete à liberdade e ao espaço ilimitado, que são a própria antítese da obra claustrofóbica, opressiva, onde Luís da Silva se diz e se mostra somente escravo – de um sargento, de um patrão, de sua humildade compulsória, de sua inveja, da bestialidade de seu cio e de sua ira. Os desenhos compactam ainda mais esses motivos: a *espada* e a *cabeça de mulher*, Tanatos e Eros, a substância mesma da *lira* tétrica do homem-rato.

Atrás e acima de Luís da Silva um jardim. Aqui também uma *mise en abyme* das pulsões que impelem o narrador-personagem em enredo e desenredo. O jardim é Éden duplamente irônico.

As "mulheres que parecem formigas" entre as roseiras são uma imagem recorrente do passado, da gênese de Luís da Silva. Por obra delas, "os trastes cobriam-se de grandes manchas vermelhas" (RAMOS, 1987, p.16) – o trabalho de três Parcas que fiassem, tecessem e cortassem em sangue a vida do homem-rato.

E é num subjardim, num antijardim que se ata o romance com Marina, gênese da ação principal do romance *Angústia*:

> "De todo aquele romance que se passou num fundo de quintal, as particularidades que melhor guardei na memória foram os montes de cisco, a água empapando a terra, o cheiro dos monturos, urubus nos galhos da mangueira, farejando ratos em decomposição no lixo"

(RAMOS, 1987, p. 90)

Em pintura, apequenando-se em contraste com os motivos nobres e grandiosos da *megalografia*, encontramos a *ropografia*, a pintura do simples, do pequeno, da bagatela, que pode acabar se extremando em dejeto, detrito, imundície, *riparografia* (FALKENBURG, 1995, p.202-203). A escrita de Luís da Silva, narrador e escritor-personagem, define-se em contraste com a grandiloquência vazia de literatos autoproclamados como Julião Tavares. "De todo aquele romance" (e aqui é patente o duplo sentido da palavra), Luís da Silva retém o cisco, o monturo, o lixo. Em deliberada subversão, ele descarta a megalografia em favor da ropografia, da riparografia. Em *Angústia*, o rasteiro e o trivial se escancaram em minúcia de natureza morta, e, como nas naturezas mortas, essa qualidade rasteira e vã se mostra na intersecção com o *memento mori,* com o *vanitas* – o corpo se mostrando em seus avessos sem *glamour*, corpo-riparografia.

> Penso no meu cadáver, magríssimo, com os dentes arreganhados, os olhos como duas jabuticabas sem casca, os dedos pretos do cigarro cruzados no peito fundo.
>
> Os conhecidos dirão que eu era um bom tipo e conduzirão para o cemitério, num caixão barato, a minha carcaça meio bichada. (RAMOS, 1987, p.9)

Esse *memento mori* que adivinha no corpo vivo o cadáver ou a caveira reitera-se com variações ao longo de toda a narrativa: "apalpava a cabeça e sentia a dureza de ossos, dava estalos com os dedos e ouvia o som de ossos" (Ibidem, p.23) – desde criança, Luís da Silva é atormentado pela decomposição do corpo, seu e alheio. Os ratos talvez sejam o *memento mori* mais evidente e numeroso. E inclusivo: eles são índice não somente da putrescibilidade das coisas e dos corpos, mas também, assimilados à identidade dos personagens em comparações obsessivas, lhes desvelam a face bestial. Uma autêntica *mise en abyme* tanto dos eventos quanto das pulsões que os precipitam: é o jugo de Luís da Silva à lubricidade e a fúria de macho preterido que o leva a assassinar Julião Tavares:

> - Chi, chi, chi.
>
> O rato roía-me por dentro. Senti cheiro de carne assada. Não, cheiro de fêmea, o mesmo cheiro que antigamente me perseguia, em meses de quebradeira. (Ibidem, p.60)

Entre as primeiras reminiscências que aparecem na narrativa, estão as cobras que povoavam o mundo do Luís da Silva menino. Amontoavam-se mortas no lixo do quintal, nadavam no poço onde se banhavam as pessoas. Ao longo do livro, elas repetem-se associadas ao mal e ao feminino, como na Gênese: suas rodilhas antecipam a corda usada no assassinato, seus coleios se assimilam aos movimentos lascivos de Marina. Se no quadro de Bosch, Eva – sua nudez anterior a toda concupiscência – é tocada pela mão do próprio Deus, no Éden de *Angústia,* a nudez da mulher-ratuína (Ibidem, p.10) é a da tentação maltratando a carne do homem:

> O pano marcava-lhe a separação das nádegas. [...] As ancas morriam, agora eram as coxas grossas[...]
>
> - Chi, chi, chi.
>
> O cochicho risonho afastava-se, chegava-me aos ouvidos exatamente como o chiar de um rato.[...] Parecia que aquilo estava chiando dentro de mim, que a minha carne se assava e chiava. (Ibidem, p.60).

No Jardim de Bosch, vê-se um enclave ainda discreto do Mal nas criaturas bizarras e na centralidade da coruja, empoleirada no oco escuro da fonte cor-de-rosa, no exato ponto médio entre os eixos vertical e horizontal. No Jardim de Angústia, Éden invertido, cada signo integra o mal em gênese que se desdobrará nos eventos e motivações do romance.

Painel central – Paixão

Hans Memling, *Cenas da Paixão de Cristo*, 1470-71, Galleria Sabauda, Turim.

Ação e sequência sendo os componentes essenciais da narratividade, uma mínima unidade narrativa consistiria numa ação considerada em pelo menos dois instantes, t^0-t^1 (LABOV; PRINCE apud STEINER 1988, p. 13). No quadro de Memling, a Paixão do Cristo é tomada em seus principais eventos desde o instante zero da entrada em Jerusalém até a aparição do ressuscitado, no que Nelson Goodman descreve como "uma narrativa sem começo ou fim, sem uma trajetória clara [de leitura]" (GOODMAN apud STEINER 1988, p. 15). A composição do quadro objeta a isso veementemente. A própria orientação horizontal projeta o tempo da leitura – sentido esquerda para a direita da prática ocidental – no tempo da narrativa: de fato, o quadro instala a chegada a Jerusalém à extrema esquerda, a ressurreição à extrema direita. Se a mera repetição de um personagem implica uma nova cena, a distinção entre cada evento é garantida pela separação dos cômodos, dentro do edifício da cidade, e pela topografia, no espaço exterior, que inclusive apresenta como clara baliza de leitura a estrada, ubíqua metáfora de espacialização do tempo.

No painel central de nossa *ekphrasis*, a orientação cronológica é garantida

pela estrada, que se inicia no quintal do homem-rato no canto inferior esquerdo e ziguezagueia até chegar de volta ao ponto inicial.

Nosso instante zero é o encontro com Marina, no quintal de casa – o mesquinho jardim dos prazeres que são a gênese da ação principal, segundo comentário metatextual do próprio narrador:

> Afinal, para a minha história, o quintal vale mais que a casa. Era ali, debaixo da mangueira, que, de volta da repartição, me sentava todas as tardes, com um livro. Foi lá que vi Marina pela primeira vez, em janeiro do ano passado. E lá nos tornamos amigos. (RAMOS, 1987, p.39)

Instante zero para nós também como apresentação dos traços fundamentais do protagonista. Estão aqui os elementos que constelam a personalidade e as motivações de Luís da Silva. A sordidez do lugar, com a ropografia de seus montes de lixo, é a pequenez, a baixeza que, ao longo de todo o livro, Luís da Silva despreza e ostenta (e, nessa ostentação autoconsciente do próprio desvalor, ele se mostra superior aos Juliões Tavares, aos idiotas poderosos que mascaram mediocridade em trajes e frases de efeito). A violência de seus desejos e ódios represados se manifesta na deformação lúbrica do corpo de Marina:

> 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. (RAMOS, 1987, p.62)

Essa deformação grotesca e dolorosa do corpo desejado recorre:

> Imaginava-a em carne viva, toda vermelha. Imaginava-a branquinha, coberta de uma pasta de sabão que se rachava, os cabelos alvos, como uma velha. Essas duas imagens me davam muito prazer. Queria que aparecesse a Julião Tavares assim encarnada e pingando sangue, ou encarquilhada e decrépita [...] (Ibidem, p.139)

Marina esfolada, Marina serrada viva, Marina decomposta em mil formigas que aferroam Luís da Silva (Ibidem, p.72) – as imagens plasmam tanto as pulsões violentas do protagonista, que culminarão no evento clímax da narrativa, quanto

a concepção de amor do narrador-personagem, que determina seus símiles, suas metáforas, tinge todo seu discurso: "o amor para mim sempre fora uma coisa dolorosa, complicada e incompleta" (Ibidem, p.103).

Antonio Candido apontara já como todos os personagens de *Angústia* se apresentam como projeções do narrador-personagem (CANDIDO, 1992, p.36). Dessas projeções de Luís da Silva, as mais claras e recorrentes são o mendigo Ivo e a criada Vitória, que em nosso painel central formam com ele uma trindade. Muito da ternura escassa de Luís da Silva se volta para Vitória, a criada surda que lê para um papagaio mudo as chegadas e partidas de navios em que ela nunca viajará. Essa comunicação impossível, esse verbo inútil, Luís da Silva vê em si próprio, em sua solidão, no malogro de sua vocação literária (e o nome Vitória, como a Félicité de Flaubert[4], ressuma ironia). A miséria, a sordidez, a condição de perpétuo humilhado que Luís da Silva amarga se consubstanciam na figura de seu Ivo, mendigo errante, que recebe tão passivamente as esmolas como os insultos. De seu Ivo tolo, de seu Ivo bêbado, Luís da Silva ganha uma corda, um mimo inocente: "Está aqui, seu Luisinho, que eu lhe trouxe. [...] Guarde para o senhor. É bonitinha" (RAMOS, 1987, p.148). É com essa corda que Luís da Silva vai estrangular um homem.

O passado de Luís da Silva o acossa ao longo de todo o livro, principalmente episódios da infância. Esses episódios que se cristalizam numa imagem – uma espécie de *pregnant moment* obsedante – estão representados em nosso painel pelas cenas retratadas nos medalhões que pesam ao pescoço do homem-rato. Como o cadáver do pai, com os pés inchados e a mancha vermelha cheia de moscas no pano que lhe cobria a cara; ou como seu Evaristo pendendo morto de uma árvore, humilhação e vergonha tendo-o levado ao suicídio; ou como a imagem do avô em desengonço e impotência, tentando livrar-se duma cobra que se lhe enrodilhou ao pescoço; ou como Chico Cobra rodeado de jararacas e surucucus que lhe valeram a impunidade por um assassinato. As cobras recorrem modificadas em canos, em cordas, em arames, e, junto com as outras imagens

4. É patente a homologia entre Vitória e a Félicité de "Un coeur simple", em *Trois contes*.

obsedantes, atuam em narrativa e narração, história e discurso, fustigando a vontade assassina do protagonista-narrador ao mesmo tempo em que prefiguram para o leitor o enforcamento de Julião Tavares.

Pontuando nossa estrada estariam então os eventos cruciais na Paixão de Luís da Silva: o primeiro encontro com Julião Tavares; a descoberta da traição de Marina; o recebimento da corda, presente de seu Ivo; o aborto de Marina; o assassinato de Julião Tavares. E nos espaços entre a estrada, compondo uma paisagem que é ao mesmo tempo exterior e interior a Luís da Silva, se estenderia um "limbo de vidas mesquinhas" (CANDIDO, 1992, p. 36), um Hades grego ou inferno de Dante, onde as criaturas performassem seus vícios, sua feiura ou sua inutilidade para todo o sempre. Aqui aparecem: a constelação doentia do "Lobisomem" com as filhas, gente emaciada, isolada, desgrenhada, cuja aparência bestial a vizinhança atribui a incesto; "a mulher que lava garrafas e o homem que enche dornas", vistos ou evocados unicamente, eternamente, em seus trabalhos sisíficos; Antônia, a empregada da vizinha, a passear seu cio constante...

A estrada desembocaria de volta à casa de Luís da Silva, onde, agora no interior, o veríamos doente no quarto, na prostração nervosa que se seguiu ao assassinato.

Terceiro volante – O Inferno

Hieronymus Bosch, *O Inferno*, 1505, volante direito do tríptico *O Jardim das Delícias,* Museu do Prado, Madri.

> Talvez nem olhasse a barriga e os peitos, que doíam e se deformavam. Todo o corpo era um instrumento de desgosto. O pé da barriga endurecido, uma coisa apertando-lhe a cabeça como esses aparelhos de suplício que usam no sertão, feitos de pau e corda. (RAMOS, 1987, p.141)

O corpo para Luís da Silva é sinistra exuberância de pus, suor, escarros, secreções, excreções, inchaços, engulhos, "cheiros excessivos". E dor – "todo o corpo era um instrumento de desgosto". Em Bosch, o corpo que fora instrumento de delícias se mostra em toda a sua extravagância escatológica como instrumento de tortura – a música que os diabos tocam na carne maltratada dos pecadores. A reversibilidade boschiana entre delícia e suplício é orgânica em *Angústia*.

Luís da Silva derreado em sua cama guarda nas mãos os vestígios do crime que cometera. Como no inferno de Bosch, seu delírio-castigo é um apinhado de animais sinistros, objetos fantásticos, corpos deformados. As figuras de sua infância se aglomeram:

> Meu pai estava deitado, muito comprido, envolto num pano que se dobrava entre as pernas e tinha no lugar da cara uma nódoa vermelha cheia de moscas. As moscas não se mexiam, mas faziam um zumbido terrível de carapanãs. O olho de vidro de Padre Inácio estava parado, suspenso no ar, fora do corpo. A batina de Padre Inácio, o capote do velho Acrísio, a farda de cabo José da Luz e o vestido vermelho de Rosenda estavam parados, suspensos no ar, sem corpos. (RAMOS, 1987, p.229-230).

...e se alternam e se misturam com as do "limbo de vidas mesquinhas" de seu presente: "E Antônia era o cabo José da Luz. [...] Antônia, cabo José da Luz, Rosenda – uma pessoa só. Às vezes apareciam três corpos juntos com rostos iguais, outras vezes era um corpo com três cabeças" (Ibidem, p.228).

> Estava ali um tipógrafo emendando uma composição. Impossível contar as legendas subversivas. Havia umas enormes, que iam de um lado a outro do quarto; umas pequeninas, que se torciam como cobras, arregalavam os olhinhos de cobras, mostravam a língua e chocalhavam a cauda. As letras tinham cara de gente e arregaçavam os beiços com ferocidade. A mulher que lava garrafas e o homem que enche dornas agitavam-se na parede como borboletas espetadas e formavam letreiros com outras pessoas que lavavam garrafas, enchiam dornas e faziam coisas diferentes. A datilógrafa de olhos agateados tossia, as filhas de Lobisomem encolhiam-se por detrás das outras letras [...] (Ibidem, p.233-234)

A cobra é, ao longo de todo o romance, múltipla *mise en abyme* da ação e dos móveis da ação impelida por Luís da Silva: associa-se à altivez fálica do avô Trajano, que não se dobrava aos homens e dobrava a si as mulheres que queria; assimila-se à lascívia de Marina, que se torcia como serpente, encostada à mangueira durante os encontros noturnos; nos devaneios, nas alucinações que assolam Luís da Silva em permanência, mistura-se a arames, cordas e canos, evocando-lhes a letalidade.

Se seu Evaristo acaba com a própria humilhação se enforcando, Luís da Silva neutraliza a própria humilhação enforcando Julião Tavares, Julião Tavares sendo o protótipo dos medíocres de sucesso que esmagam os "percevejos" sociais como o protagonista de *Angústia*. E é de seu Ivo, humilhado manso como ele, que Luís da Silva recebe a corda que vai metamorfoseá-lo no "bicho brabo", no assassino que dobra ao invés de ser dobrado.

No trecho citado acima as cobras integram uma outra importante *mise en abyme*, uma *mise en abyme* que é ao mesmo tempo do enunciado, da enunciação e do código, segundo a categorização de Dällenbach (DÄLLENBACH, 1991). As letras tornadas cobras, coleando entre os personagens, antecipam, ao nível da narrativa, a escrita do livro, cronologicamente posterior ao delírio; mas ao mesmo tempo refletem a própria enunciação, as letras, as dores e os personagens do livro que se está a ler; a narração também se torce como corda, passado e presente se enlaçando em coleios e ziguezagues,

a linguagem também ela pica e fere, com palavrões, palavras insultuosas, escatologias.

É significativa a presença da "mulher que lava garrafas e do homem que enche dornas" nessa *mise en abyme* metaliterária. O seu trabalho sisífico, eterno e vão, é espelho distorcido da literatura enquanto *vanitas,* variação de um *memento mori*, relevante e contínuo em *Angústia*:

> Afinal íamos encontrar o armário dos livros transformado em cemitério de ratos. Os miseráveis escolhiam as obras que mais me agradavam. Antes, porém, faziam um sarapatel feio na papelada. Mijavam-me a literatura toda, comiam-me os sonetos inéditos. Eu não podia escrever. (RAMOS, 1987, p.92)

Toda a ambiguidade da *vanitas/memento mori* está aqui: diz-se que os livros, a literatura são roíveis, são vãos, mas é em livro, é em literatura que se diz. Sobre a feiura, a podridão, os monturos, os cadáveres, sobre a *espada*, a *ira* e a *arma*, o narrador faz ver, como se em anamorfose, a *lira*, a *rima*.

Coda

> *Je voudrais d'un seul coup d'oeil lire ces cent cinquante-huit pages et les saisir avec tous leurs détails dans une seule pensée. [...] Quelle chienne de chose que la prose ! Ça n'est jamais fini ; il y a toujours à refaire. Je crois pourtant qu'on peut lui donner la consistance du vers. Une bonne phrase de prose doit être comme un bon vers, inchangeable, aussi rythmée, aussi sonore.*

Flaubert. Carta a Louise Colet, 22 julho de 1852

Flaubert sonha, nesse olho panóptico, uma tentativa de domar essa *chienne de chose* que é a prosa. A entropia, a ameaça de caos, de inacabamento, de inapreensão, Flaubert parece querer exorcizar com as balizas nítidas do verso, enquanto *volta*, retorno, recorrência, semelhança, paralelismo. Estrutura discernível, pregnância da forma.

Romance da *volta* obsedante do narrador sobre o passado, sobre si mesmo, sobre a própria enunciação, *Angústia* multiplica essas balizas, em nítida aquiescência ao princípio ecfrástico. Espacializando a obra, encapsulando em uma unidade mais

compacta os elementos não-lineares, as "referências e referências cruzadas", de modo a tornar visíveis suas relações, de modo a tornar visível "a configuração do desenho inteiro" de *Angústia*, nosso experimento crítico explora a autorreflexividade fundamental da noção de *ekphrasis* enquanto princípio ecfrástico, evidente sobretudo na presença da *mise en abyme*. Mas sobressai também um outro aspecto crucial da *ekphrasis*, que talvez redima do pecado de formalismo apontado por Heffernan: a necessária intertextualidade em que se funda qualquer obra ecfrástica.

Não há esse tríptico chamado *Gênese, paixão e inferno do homem-rato*. É uma *ekphrasis* nocional, descrição de uma obra visual que não preexiste ao discurso sobre ela (HOLLANDER apud HEFFERNAN, 1991, p.313). Desinvestida de sua pretensão de referir um objeto existente no mundo extradiscursivo, a *ekphrasis* nocional é uma maneira cândida de mostrar como tudo se tece em discurso, como o objeto, a obra, visual ou verbal, é reconhecível somente dentro e através de práticas discursivas, literárias, artísticas partilhadas por artistas e público. Assim *Angústia* demonstrou seu íntimo parentesco com a natureza morta, o *vanitas*, o *memento mori*, e notadamente com o complexo textual e iconográfico que plasma a sensibilidade cristã, a relevância do imaginário católico confirmando-se no *ritornello* da alusão ao Gênesis, que comparece, significativamente, no paroxismo de delírio das páginas finais: "O espírito de Deus boiava sobre as águas" (RAMOS, 1987, p.231).

Metassemiótica, intersemiótica, intertextual, autorreflexiva, a *ekphrasis* não cabe confortável numa taxonomia estreita, como têm testemunhado tanto a literatura quanto a teoria. Uma vez reconhecido seu valor heurístico, quem sabe não esteja perto o tempo se se popularizar a *ekphrasis* crítica?...

Referências

ARNHEIM, R. *Art and visual perception*: a psychology of the creative eye. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1997.

BAL, M. "Reflections on reflection". In: *On meaning making*: essays in Semiotics. Sonoma CA: Polebridge Press, 1994.

BOSING, W. *Hieronymus Bosch*: entre o céu e o inferno. Köln: Taschen, 1991.

BRYSON, N. *Looking at the overlooked*: four essays on still life painting. London: Reaktion Books, 1990.

CANDIDO, A. *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. São Paulo: Ed.34, 1992.

DÄLLENBACH, L. *El relato especular*. Madrid: Visor, 1977.

ECO, U. *On ugliness*. London: Random House, 2007.

FALKENBURG, R.L. Pieter Aertsen, Rhyparographer. In: J. KOOPMANS E.A.(eds.), *Rhetoric - Rhétoriqueurs – Rederijkers* (Proceedings of the colloquium, Amsterdam, 10-13 November 1993), 197 - 217, (1995). Disponível em: https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/2641

FLAUBERT, G. Lettre à Louise Colet. 22 de juillet 1852. In: Correspondance. Disponível em: http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/52f.html

FRANK, J. [1948] A forma espacial na literatura moderna (trad. Fábio Fonseca de Melo). REVISTA USP, São Paulo, n.58, p.225-241, junho/agosto 2003

FRYE, N. "The archetypes of literature". In: LODGE, D. (ed.) *20th Century Literary Criticism*, London & New York: Longman, 1990.

GOMES FILHO.J. *Gestalt*: Sistema de leitura visual da forma. São Paulo: Escrituras, 2000.

GENETTE, G. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969.

HEFFERNAN, J.A.W. Ekphrasis and representation. *New Literary History*. Vol.22, n.2, Spring 1991, p.297-316.

ISER, W. "The reading process: a phenomenological approach". In LODGE,D. *Modern criticism and theory*: a reader. London & New York: Longman, 1991.

JAKOBSON, R. "Linguistics and poetics". In: LODGE,D. *Modern criticism and theory*: a reader. London & New York: Longman, 1991.

JOLLES, A. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

KERMODE, F. *The art of telling*: essays on fiction. Chicago: The University of Chicago, 1983.

KRIEGER, Murray. *Ekphrasis*: the illusion of the natural sign. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, 1992.

LAKOFF, G. & JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. London: The University of Chicago Press, 2003.

MAINGUENEAU. D. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris: Bordas, 1990.

MANGUEL, A. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MITCHELL, W.T. Ekphrasis and the other. In: *Picture theory*. Essays on verbal and visual representation. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

RAMOS, G. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

STEINER, W. *Pictures of Romance: Form Against Context in Painting and Literature.* Chicago: University of Chicago Press, 1988.

VAN DEN BERG, Dirk J. Spectators in Jerusalem: urban narrative and the scenic tradition. Image and narrative. August, 2001. Disponível em: http://www.imageandnarrative.be/inarchive/illustrations/dirkvandenberg.htm