



BRANDÃO, Gilda Vilela. **Graciliano Ramos e o sentimento de absurdo.** *Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro.* Volume 13, Julho 2013. [<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br>]

## GRACILIANO RAMOS E O SENTIMENTO DE ABSURDO

Gilda Vilela Brandão<sup>1</sup>

### RESUMO

Partindo da ideia de que o asco pela existência constitui um *topic* expressivo na obra romanesca de Graciliano Ramos (1892-1953), o artigo especula as possíveis relações existentes entre esse posicionamento estético-existencial e o sentimento do *absurdo* na forma concebida por Albert Camus (1913-1960). Nessa perspectiva, centra-se no romance *Angústia*, de Ramos, no ensaio filosófico *Le mythe de Sisyphe (O mito de Sísifo)* e nos romances *L'Étranger (O Estrangeiro)* e *La Peste (A peste)*, de Camus.

**PALAVRAS-CHAVE:** Graciliano Ramos, *Angústia*, sentimento do absurdo, Albert Camus.

### ABSTRACT

Starting from the turning point that a repulsive feeling for existence represents an expressive topic in most novels by Graciliano Ramos (1892-1953), this article intends to draw attention to relationships between this aesthetic-existential conception – a nauseating reality of existence – and the nakedness of the human being facing the absurd in Albert Camus' (1913-1960) literary works. Bearing this in mind, this article focuses on the novel *Angústia (Anguish)*, by Graciliano Ramos, and on the philosophical essay *The myth of Sisyphus (Le mythe of Sisyphe)*, as well as the novels *The outsider (L'Étranger)* and *The Prague (A peste)*, by Camus.

**KEYWORDS:** Graciliano Ramos, *Anguish*, the absurd, Albert Camus.

---

1. Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGLL) da Universidade Federal de Alagoas, na linha de pesquisa Literatura e História. E-mail: [gildabrandao@gmail.com](mailto:gildabrandao@gmail.com).

*Tudo neste mundo é canoa furada.*

(Graciliano Ramos, *Alexandre e outros heróis*)

A melancolia espalha-se pelo universo narrativo de *Angústia*, romance que, lembrando Carpeaux (1970), exige atenção e entrega absolutas: “Após ter lido *Angústia* até o fim, é preciso reler as primeiras páginas para compreendê-las. É um mundo fechado em si mesmo. Que mundo é?” (CARPEAUX, 1970, p. 133). Com Graciliano, a melancolia – fenômeno ainda pouco conhecido na literatura brasileira – torna-se discurso de representação, trazendo desdobramentos formais que lhe são conexos: solidão e morte. Admitida essa especificidade, resta ver como este *pathos* ganha, aos poucos, camadas de significação até se tingir de um “sentimento de absurdo”. *Monotonia*, essa é a palavra-chave que estrutura a narrativa:

Se pudesse, abandonaria tudo e recomeçaria as minhas viagens. Esta vida monótona, agarrada à banca das nove horas ao meio-dia e das duas às cinco, é estúpida. Vida de sururu. Estúpida. Quando a repartição se fecha, arrasto-me até o relógio oficial, meto-me no primeiro bonde de Ponta-da-Terra (RAMOS, 1970, p. 31).

Pelas marcas de enunciação do sujeito narrativo, percebe-se um narrador que tem a mais absoluta consciência de sua vida modorrenta, tão modorrenta quanto à de um sururu, molusco que prolifera no sistema lagunar da região. Comparação surpreendente, porque feita bruscamente, sem o apoio de agenciadores comumente usados pela metáfora dita *convencional*; chocante, pela rispidez com que tudo é dito: “Vida de sururu. Estúpida”. Esse mover-se com dificuldade, esse arrastar-se pela vida traz à mente outro narrador sem emotividade, tão apático e indiferente quanto Luís da Silva: Meursault, personagem de *O estrangeiro* (*L'Étranger*), do escritor franco-argelino Albert Camus, romance composto por uma “sucessão de presentes inertes, que deixam entrever por debaixo a economia mecânica de uma pela montada” (KORICH, 2005, p. 157), escrito em 1940, durante a ocupação de Paris pelas forças alemãs, e publicado em 1942, recebido com entusiasmo por Jean Paulhan, Francis Ponge, André Malraux, e Maurice Blanchot. Juntamente com a peça *Calígula* (1939) e o ensaio filosófico *O mito de Sísifo* (1941-1942), *O Estrangeiro* forma a chamada *Trilogia do Absurdo*. Base do pensamento filosófico do escritor franco-argelino, leitor de Nietzsche, Husserl, Heidegger, Kierkegaard, Dostoiévsky, Kafka, Proust e Malraux – por ele considerados “uma família de espíritos, aparentados por sua nostalgia” (CAMUS, 2004, p. 36-37) –, o Absurdo começa com a tomada de consciência (*prise de conscience*) pelo homem,

do caráter maquinal da vida e da inutilidade de seus atos triviais: “Acordar, bonde, quatro horas de trabalho [...], almoço, bonde, quatro horas de trabalho, jantar, sono e segunda terça quarta quinta sexta e sábado [...]. Um belo dia, surge o ‘porquê’ e tudo começa a entrar numa lassidão” (CAMUS, 2004, p. 27). Indiferente a tudo o que se passa ao seu redor, Meursault – em cujo nome (Meursault/Mersault) Maurice Bruézière (1957, p. 193) identifica uma conjugação de duas forças cósmicas, o mar e o sol – comete um crime *absurdo*, pois, “por causa do sol”, mata um árabe em uma praia, episódio que abre a segunda parte do livro. A narração, lenta e metódica, feita na primeira pessoa, inicia-se com o relato, seco, do enterro de Mme. Meursault: “Hoje mamãe morreu. Ou talvez ontem, não sei” (os indicadores de incerteza já mostram a apatia que o domina). O fato de Meursault ter fumado, não ter chorado durante o velório da mãe e ter ido à praia e ao cinema, no dia seguinte, com a namorada Marie, é a peça essencial do processo. Apático (no filme homônimo, percebe-se o olhar alheio de Marcelo Mastroianni, no papel principal), Meursault assiste ao seu julgamento<sup>2</sup>; é condenado não pelo crime cometido, mas, absurdamente, pela sua falta de ambição e por sua indiferença diante da vida:

Mesmo em um banco de acusado, é sempre interessante ouvir falar da gente. [...] De vez em quando, eu tinha vontade de interromper todo mundo e dizer: “Mas quem é o acusado? É importante ser o acusado. E eu tenho alguma coisa a dizer”. Mas no fundo, *eu não tinha nada a dizer* (CAMUS, 1969, p. 145. O grifo é nosso)<sup>3</sup>.

O herói camusiano seria, à primeira vista, o avesso do herói de Stendhal, sempre movido por uma energia passional (KORICH, 2005, p. 181). No entanto, conforme observa Korich (2005, p. 180), os extremos se tocam, na medida em que “Meursault oferece, por sua vez, um exemplo singular de força e intransigência a respeito dele próprio, da sociedade e do destino em geral”<sup>4</sup>. São, ambos, formas de heroísmo, embora divergentes. Enquanto Julien Sorel (*O vermelho e o negro*) e Fabrice (*A Cartuxa de Parma*) entregam-se aos acontecimentos de corpo e alma, Meursault observa o mundo sem passionalidade e sem ambição. *Não ter nada a dizer* é também uma forma de heroísmo, ou seja, de revolta;

2. Há uma leitura radiofônica feita pelo próprio autor, disponível na internet. A respiração tensa e a repetição da expressão *ce n'est pas ma faute* conferem dramaticidade à leitura.

3. Cf. original: “*Même sur un banc d'accusé, il est toujours intéressant d'entendre parler de soi. [...] De temps en temps, j'avais envie d'interrompre tout le monde et de dire: 'Mais tout de même, qui est l'accusé? C'est important d'être l'accusé. Et j'ai quelque chose à dire'. Mais, réflexion faite, je n'avais rien à dire*” (salvo indicação, todas as traduções do original são nossas).

4. Cf. original: “*Meursault offre à son tour un exemple singulier de force et d'intransigeance à l'égard de lui-même, de la société et du destin en général*”.

significa compreender aquele mundo, do qual o narrador-personagem se acha apartado, como uma realidade estranha, opaca, sem transcendência nenhuma. Anos antes, Graciliano Ramos percebera, com modulações diferentes, esse vácuo existencial e constrói Luís da Silva, um ser apático, rancoroso – vivendo uma “vida de sururu”, insípida, “cheia de ocupações cacetes”, perturbada pela chegada intempestiva de Julião Tavares:

Trabalho num jornal. À noite dou um salto por lá, escrevo umas linhas. [...] Ganho pela redação e ganho uns tantos por cento pela publicação. [...] Ora, foi uma vida assim cheia de ocupações cacetes que Julião Tavares veio perturbar. Atravancou-me o caminho, obrigou-me a paradas constantes, buliu-me com os nervos (p. 44).

Que Luís da Silva seja um caracol ensimesmado – “Sempre temos no tédio a sensação de estar aprisionados, seja numa situação particular ou no mundo como um todo”, diz Svendsen (2006, p. 102) –, um indivíduo solitário espicaçado por reminiscências de um passado tenebroso, já é de todo sabido. Antonio Candido foi, decerto, um dos primeiros a destacar o asco e a “agressiva indiferença” que a personagem sente pelas pessoas que a rodeiam:

A misantropia deságua em asco ou agressiva indiferença, pelos homens do Instituto Histórico, os ricos, os altos funcionários, os literatos. E tudo converge para Julião Tavares, “patriota e versejador”, caricatura do tipo que lhe desagrada e intimida – desde a capacidade de comunicação fácil até a ligação entre literatura e arrivismo. A sua morte, como bem viu Laura Austragésilo no estudo citado, é a vingança sobre os aspectos humanos que mais o repelem, e convém notar, já se esboçavam no Evaristo Barros de *Caetés* (CANDIDO, 1992, p. 43).

Inúmeros foram os estudos que divisaram os conflitos que afligem Luís da Silva; todos, sem dúvida, lúcidos e pertinentes. No entanto, é Carpeaux (1970, p. 15) quem, em largas pinceladas, chega ao âmago da questão: “Os romances de Graciliano são experimentos para acabar com o sonho de angústia que é esta vida”. Está dada, a nosso ver, a tonalidade dominante do romance. De fato, o homem que escreve sobre seu passado é, acima de tudo, um ser confrontado com a nulidade de sua existência. Uma besta, é assim que Luís da Silva se define: “Sou uma besta. Quando a realidade me entra pelos olhos, o meu pequeno mundo desaba” (p. 90). Não há nenhuma disposição para a luta e o combate, nenhum quê de heroísmo. Mas que realidade é essa que faz com que seu pequeno mundo desabe? E que

pequeno mundo é esse? Certamente, não é formado apenas por Marina e Julião Tavares, mas pela vida, com todas as suas picuinhas (a literatura inclusive, conforme veremos bem mais adiante). É assim que Graciliano Ramos monta o sentimento de absurdo: vendo o mundo na sua *nudez desoladora*. Postas à parte as atitudes específicas de cada autor – éticas, políticas e estéticas – e as imprescindíveis balizas geográficas e históricas, há, em Luís da Silva, uma inconfundível sintonia com Meursault, uma solidão extremada que os caracteriza:

Numa esquina qualquer, o sentimento do absurdo pode bater no rosto de um homem qualquer. Tal como é, em sua nudez desoladora, em sua luz sem brilho, esse sentimento é inapreensível. Mas esta própria dificuldade merece reflexão (CAMUS, 2004, p. 25).

Uma chuvinha renitente açoita as folhas da mangueira que ensombra o fundo do meu quintal, a água empapa o chão, mole como terra de cemitério, qualquer coisa desagradável persegue-me sem se fixar claramente no meu espírito. Sinto-me aborrecido, aperreado (p. 2).

O Absurdo surge assim mesmo: da confrontação entre a irracionalidade do mundo e o desejo humano de descobrir um significado, algo que lhe dê sentido:

Eu dizia que o mundo é absurdo, mas ia muito depressa. Este mundo não é razoável em si mesmo, eis tudo o que se pode dizer. Porém, o mais absurdo é o confronto entre o irracional e o desejo desvairado de clareza cujo apelo ressoa no mais profundo do homem. O absurdo depende tanto do homem quanto do mundo. Por ora, é o único laço entre os dois. Ele os adere um ao outro como só o ódio pode juntar os seres (CAMUS, 2004, p. 35).

Contudo, para enfrentar o absurdo e superar o niilismo, Camus – escritor engajado, figura fundamental no movimento da *Resistência*, redator-chefe do jornal *Combat* (1944-1947) – não prega o ódio, nem o rancor, nem a revolução, mas recomenda uma atitude: a revolta. É aí que entra Sísifo, o herói do absurdo. Na linguagem da consciência mítica, na qual Camus foi colher os elementos de sua filosofia, o ato de Sísifo é absolutamente absurdo. Sísifo conhece a maldição que pesa sobre ele, ou seja, sua miserável condição de um ser impotente. Ainda que seu ato não tenha sentido, continua cumprindo-o, empurrando a pedra para o alto para, em seguida, vê-la degringolar:

Os deuses condenaram Sísifo a empurrar incessantemente uma pedra até o alto da montanha, de onde tornava a cair por seu próprio peso. Pensaram, com certa razão, que não há castigo mais terrível que o trabalho inútil e sem esperança (ibid., p. 137).

Sísifo é o herói do absurdo na medida em que, recusando seu fim (a morte), priva seu ato de sentido. Na construção filosófica de Camus, *O mito de Sísifo* e *O homem revoltado* – “grande livro antifascista, antitotalitário, anticapitalista, anticomunista” no dizer de Onfray (2012, p. 331) – ilustram uma questão fundamental: do absurdo à revolta, o que é o homem face à morte? (FITCH, 1968, p. 13). Diz Camus: “Conheço outra evidência: ela me diz que o homem é mortal. Porém, contam-se nos dedos os espíritos que extraíram disto as conclusões extremas” (CAMUS, 2004, p. 32). É a consciência da morte, pondo fim a todas as coisas, que põe a nu a inutilidade da vida. Esse momento de lucidez constitui o *cogito* de Camus, que inverte, assim, o *cogito* cartesiano, fundando, segundo estudiosos, “o cartesianismo do absurdo” ou cartesianismo racional do desespero. Não mais: “Eu penso, logo existo”, e sim: “Eu me revolto, logo, existimos” (*Je me révolte donc nous sommes*). A revolta é a superação do niilismo; tem um significado ético, a solidariedade, contida na expressão “nós existimos”. É esse salto, essa moral humanista que confere um sentido à existência<sup>6</sup>.

Resguardada a força ética da revolta, cujo fundamento é a solidariedade humana – questão quase ausente no romance graciliano, de que trataremos mais adiante – o sentimento do absurdo, em *Angústia*, nasce, pode-se dizer, dos mesmos móveis. Eis o problema de Luís da Silva: como existir, como ser feliz, em sã consciência, acuado pela morte? Graciliano se desvia como pode, mas tudo o leva a um único ponto de convergência: a inexorabilidade da morte, motivo persistente em sua obra. Luís da Silva tem a mente saturada de imagens da morte. Mesmo levando em conta as diferentes experiências formais, pode-se dizer que o menino solitário de *Angústia* – “O professor dormia durante as lições. A gente bocejava olhando as paredes [...]. Saíamos em algazarra. Eu ia jogar pião, sozinho, ou empinar papagaio. Sempre brinquei só” (p. 25) – encara a morte como Meursault, isto é, secamente, sem lamúrias, sem cogitações metafísicas, bem longe, portanto, de manifestações românticas convencionais.

Fui sentar-me numa prensa de farinha que havia no fundo do nosso quintal. Tentei chorar, mas não tinha vontade de chorar. Estava espantado, imaginando a vida que ia suportar, sozinho neste mundo. [...] *Que ia ser de mim, solto no mundo?* Pensava

---

6. Sobre a estrutura metonímica textual, sobretudo em *Memórias do cárcere*, ver ALENCAR (1992, p. 157). O estudioso seleciona as imagens metonímicas “que se referem ao espaço carcerário (físico), ao espaço humano (presidiários) e as que requerem uma definição de personalidade”.

nos pés de Camilo Pereira da Silva, sujos, com tendões da grossura de um dedo, cheios de nós, as unhas roxas. [...] Fiquei num canto roendo as unhas, olhando os pés do finado, compridos, chatos, amarelos (RAMOS, 1970, p. 29).

É assim que Camus também encara a morte: “resguardando-se do patético”:

Chego por fim à morte e ao sentimento que ela nos provoca. Sobre este ponto já foi dito tudo e o mais decente é resguardar-se do patético. Mas é sempre surpreendente o fato de que todo mundo viva como se ninguém “soubesse”. Isto se dá porque, na realidade, não há experiência da morte, em sentido próprio, só é experimentado aquilo que foi vivido e levado à consciência. Aqui, pode-se no máximo falar da experiência da morte alheia (CAMUS, 2004, p. 29).

Sem dúvida, impressiona-nos a fixação que Graciliano Ramos tem pela morte, geralmente descrita com traços expressionistas relevados por Sonia Brayner quando se refere ao romance: “Uma fantasmagoria expressionista desenvolve a captação do mundo, sendo observada pelo pseudo-autor” (1978, p. 208). É com esses matizes que Luís da Silva antevê seu cadáver, magro e com os dedos enegrecidos pelo cigarro: “Penso em meu cadáver magríssimo, com os dentes arreganhados, os olhos como duas jabuticabas sem casca, os dedos pretos do cigarro cruzados no peito fundo” (p. 21). Mas é sobretudo metonimicamente, de preferência pelos pés ou pelo pescoço, que a morte é representada:

Horas depois encontraram Seu Evaristo enforcado num galho de carrapateira. Fui vê-lo, mas não tive coragem de me aproximar: fiquei de longe, olhando o corpo que balançava, os pés tocando o chão, como se estivessem preparando um salto. [...] Seu Evaristo balançava. Às vezes apareciam as costas curvadas. Outras vezes surgiam a barba branca, a língua fora da boca, os olhos abotoados, a careca, e era como se ele fosse dar um salto. Esta ideia absurda de um homem saltar depois de morto bulia comigo (p. 163).

Além dessa iconografia mórbida, bastante recorrente, a imagem da morte ronda Marina, recortada e desconjuntada pela imaginação do narrador: “Veio-me o pensamento de que tinham dividido Marina. Serrada viva [...]. Essa ideia absurda e sanguinária deu-me grande satisfação. Nádegas e pernas para um lado, cabeça e tronco para outro” (p. 72).

Ideia sem sentido, estapafúrdia, da qual o narrador Luís da Silva sabiamente se isenta, graças ao índice de indeterminação do sujeito: “tinham dividido Marina”. Igualmente disparatada é a ideia de recortar o nome da moça:

Em duas horas escrevo uma palavra: Marina. Depois, aproveitando letras deste nome, arranjo coisas absurdas: ar, mar, rima, arma, ira, amar. Uns vinte nomes. Quando não consigo formar combinações novas, traço rabiscos que representam uma espada, uma lira, uma cabeça de mulher e outros disparates (p. 20).

O desmembramento do nome *Marina*, em seus elementos mórficos, incide sobre um timbre rascante, *r* (como *rato*), presente em todas as palavras listadas pelo narrador, seja em posição inicial (rima), medial (ira, arma) ou final (ar, amar), e sempre em contato com as mesmas vogais (a vogal aguda *i* e a vogal aberta *a*), com sonoridades diferentes, de acordo com as posições que ocupam. Misturadas, deslocadas, as sílabas do nome *Marina*, escorrendo da caneta do narrador-protagonista, simulam a perda do sentido do nome, o que explica a “franguinha” (p. 69) nunca surgir por inteira, mas metonimicamente, num estardalhaço de cores: “uma sujeitinha vermelhaça, de olhos azuis e cabelos tão amarelos que pareciam oxigenados” (p. 45).

Nesse romance povoado de *visões* – “Das visões que me perseguiram naquelas noites compridas umas sombras sempre permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios” (p. 19) –, Marina é apenas uma, dentre outras construídas neurótica e visionariamente pelo narrador.

### **Mundo empastado e nevoento**

Tanto faz morrer assim como assado. Tudo é morrer. Crucificado ou de prisão de ventre, em combate glorioso ou na forca – o resultado é o mesmo (RAMOS, 1992, p. 192).

A imagem sombria da morte (ou a ideia da iminência da morte) é o centro gravitacional da fabulação, imagem que o narrador tenta afastar: “Os defuntos antigos me importunam. Deve ser por causa da chuva” (p. 25). Em torno dela e, talvez, como sugere Elizabeth Ramos (2011, p. 13), “para intensificar a sensação de angústia ao longo da leitura”, o narrador cria imagens repetitivas, como a da “cascavel enrolada no pescoço do avô, da corda, de seu Evaristo enforcado [...], com o objetivo de sufocar o leitor, tirar-lhe o ar” (ibid. loc. cit.). Essa *mania*, no sentido etimológico do termo (do grego *loucura, entusiasmo, paixão*), que tem o narrador de processar a mesma cena várias vezes não é, claro, falha estilística, como julgou o próprio autor:

Na casinha de Pajuçara, fiquei até de madrugada consertando as últimas páginas do romance [*Angústia*]. Os consertos não me satisfaziam: indispensável recopiar tudo, suprimir as repetições excessivas [...]. O meu Luís da Silva era um falastrão, vivia a badalar à toa reminiscências da infância, vendo cordas em toda parte (RAMOS, 1992, p. 42).

Trata-se de uma espécie de redundância calculada, por meio da qual o narrador vai agregando detalhes até chegar ao paroxismo da imagem. Uma prova disso é o repelente episódio da cascavel, acima mencionado, réptil que só desgruda do pescoço do avô Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva<sup>7</sup> quando o narrador, descrevendo a cena pela última vez, está prestes a cometer o crime, ou, quem sabe, já o cometeu – nunca se tem certeza absoluta do que vem antes ou depois, na medida em que “passado e presente se misturam em forma de lírio. O romance abre e se fecha num movimento de vaivém, como um pêndulo” (PÓLVORA, 1978, p. 131).

E, como nada no romance oferece uma perspectiva para o alto, é natural que além de cobras, o olho curvado de Luís da Silva se fixe também noutro bicho repulsivo – o rato –, cujo valor metafórico, assim como a corda, caiu igualmente no domínio da crítica. Não é também nosso intuito fazer um recenseamento dos enunciados em que os ratos são reiteradamente mencionados nessa narrativa, visto que esse aspecto também tem sido abordado pela boa crítica. É mais válido, para este artigo, salientar o conteúdo alegórico que ratos ocupam no imaginário de Camus, quando escreve *A Peste* (1969), romance traduzido, em 1950, por Graciliano, que “confessava [...] estar satisfeito com o pouco que apanhara desse idioma [o francês], pois graças a isso lograra entender-se diretamente com alguns luminares [...], como Victor Hugo, Anatole France, Zola e outros” (SOUZA LIMA, 1980, p. 118), e republicado em 1973 (VEIGA, 1979, p. 85). Passado em Oran (Argélia), cidade litorânea, “[...] feia, de aspecto tranquilo” (CAMUS, 1969, p. 5), cujos habitantes “trabalham muito, apenas para enriquecer” (ibid., p. 6), o romance alegoriza o mal, personificado na epidemia de peste provocada por uma invasão de ratos: “À noite, Bernard Rieux, em pé no corredor do imóvel, procurava as chaves antes de subir para seu apartamento, quando viu surgir, no fundo obscuro do corredor, um rato enorme [...]” (ibid. p. 9).

Nas palavras do próprio Camus, *L'étranger* “tem por conteúdo evidente a luta da resistência europeia contra o nazismo” (1997, p. 7), conforme declara em carta (escrita, em 11 de janeiro de 1955)

---

7. Para Sonia Brayner (1978, p. 209), “O passado de desagregação da família ruralista a que pertence o presente urbano em que se insere não lhe traz qualquer segurança ou compensação. Caracteriza-se como a própria imagem da dissolução na ausência significativa dos sobrenomes ancestrais importantes: apenas Luís da Silva, enquanto o avô fora Trajano Pereira Cavalcante e Silva e o pai, Camilo Pereira da Silva”. Feldmann (1998, p. 40-41) tem outra opinião sobre essa questão da decadência do mundo rural.

a Roland Barthes (1915-1960), que vira, tão somente, no romance, segundo Manuel da Costa Pinto (1997), uma moral anti-histórica: “Barthes procura, em *A Peste*, uma estrutura, um epicentro organizador da narrativa, que permitisse estabelecer uma tensão entre a realidade interna do romance e a realidade histórica, à qual o livro alude” (COSTA PINTO, 1997, p. 8). Refutando Barthes, Camus (1997, p. 7) considera que *A Peste* “[...] marca a passagem de uma atitude de revolta solitária ao reconhecimento de uma comunidade de cujas lutas é imperativo tomar parte”. É esse livro, construído, segundo os críticos, em cinco atos, como uma tragédia, que Graciliano traduz.

De um censor caturro de seus próprios textos, só poderíamos esperar uma tradução impecável. Embora, de acordo com a biografia de Ricardo Ramos e a de Dênis de Moraes, Graciliano Ramos “não [tivesse] em grande conta a obra de Albert Camus” (COSTA PINTO, 2001), acreditamos ter havido algo que os unia, como bem percebeu João Alexandre Barbosa: “Na verdade, não é sem razão que Graciliano Ramos foi o primeiro tradutor brasileiro de *La Peste*: o seu [mundo] é também um mundo absurdo, onde não há grandeza heroica” (BARBOSA, 1983, p. 36).

Já conhecemos demasiadamente o estilo depurado do romancista, seu horror aos adjetivos, seu “estilo rigoroso, essa quase obsessão da expressão perfeita” (CASAI MONTEIRO, 1964, p.166), esforço por ele próprio, inúmeras vezes, confessado:

A cadeia era o único lugar que me proporcionaria o mínimo de tranquilidade necessária para corrigir o livro [*Angústia*]. [...] Eu ficaria largas horas em silêncio, a consultar dicionários, riscando linhas, metendo entrelinhas nos papéis datilografados por d. Jeni (RAMOS, 1992, p. 45).

Porém, vale a pena trazer, ainda, o testemunho de quem acompanhou o que poderíamos chamar de “a arte da poda”:

No modesto apartamento em que mora na rua conde de Bonfim, Graciliano Ramos mostrou-me alguns originais dos seus trabalhos. Via de regra, escreve em papel sem pautas, de um só golpe, ao calor da composição. A forma definitiva vem depois. Emenda muito. E até mesmo quando passa a limpo, com a sua letra explicativa de escrevente de cartório, corta muita coisa, tudo o que depois vai achando

---

8. A carta foi publicada, em 5 de janeiro de 1997, no jornal *Folha de S. Paulo*, com o título “Da solidariedade à participação”.

ruim. Às vezes risca linhas inteiras. As palavras morrem sob o traço forte de tinta de uma igualdade assombrosa, como feito à régua (BARBOSA, 1958, p. 70-71).

O interessante é que Graciliano, surpreendentemente, conseguiu operar cortes na linguagem de um escritor de um estilo também depurado (ABBOU, 1968, p. 133), que escrevia com síntese e economia, munido de uma prosa “tão clara e precisa que não parece escrita, mas dita, ou, ainda melhor, ouvida” (VARGAS-LLOSA, 2004, p. 203). Tem-se a impressão, diz Claudio Veiga (1979, p. 89), de que “o tradutor manipula o texto de Camus como se fosse um rascunho pessoal, o texto primitivo de um dos seus romances”:

Trabalhada por alguém que dominava com segurança e leveza os recursos do vernáculo, a tradução de Graciliano é de uma bela aparência. Se a compararmos, contudo, com o texto original, teremos uma surpresa: Camus ficou mais magro. Alguma coisa extraviou-se, sem dúvida, no caminho. [...] Dentre os motivos desse desgaste, dois talvez, se destacariam. O primeiro é a supressão sumária de termos da frase. O segundo, a alteração sistemática da estrutura da frase. Desapareceram, a cada passo, termos da frase, sejam eles acessórios, integrantes ou essenciais. Assim, o epíteto é frequentemente sacrificado, ficando, desse modo, omissa a qualidade do substantivo (ibid., p. 85).

Se, para os especialistas na obra de Camus, a secura de seu estilo reflete um modo próprio de engajamento, através do qual lhe foi possível desmontar friamente o mecanismo do absurdo, podemos *mutatis mutandis* estender essa apreciação para a “ascética depuração da prosa [graciliana]” (CASAIS MONTEIRO, 1964, p. 166), já que ambos os escritores escavam, no nível da enunciação, uma linguagem contaminada por um pessimismo existencial:

Dentro do pessimismo existencial de *O estrangeiro* arde, no entanto, fracamente, uma chama de esperança: não significa resignação, mas lucidez, e aparece no belo parágrafo final, quando Meursault, purgado da cólera que lhe causou o capelão que queria domesticá-lo com a piedade, assume, com serena confiança, seu destino de homem exposto “à eterna indiferença do mundo” (VARGAS-LLOSA, 2004, p. 205).

Notem-se, no entanto, as diferenças estético-ideológicas substanciais que os separam. Por exemplo, para Camus (1962), na experiência do absurdo, o sofrimento é individual, ao passo que, no movimento de revolta, o sofrimento é coletivo. Aí reside o *cogito* camusiano. Em *A peste*, crônica minuciosa de uma epidemia narrada enquanto se desenrolava, o absurdo vai cedendo lugar à revolta, única forma de superação da bestialidade da guerra. Na Oran encurralada, já está insinuado, como disse Camus, o que o romance pretende alegorizar: a peste é uma alegoria do mal. O gesto humanitário do Dr. Rieux, compartilhando e sofrendo as agruras dos doentes, torna-o o exemplo mais que perfeito do *homem revoltado* (*l'homme révolté*).

Em *Angústia*, não é possível vislumbrar atos coletivos de solidariedade humana, nem sequer atos individuais. Como Graciliano não faz da revolta um *cogito coletivo*, o que há é uma piedade muda, silenciosa. Luís da Silva olha a gente simples, assim como Meursault contemplava o velho Salamano e seu cão pulguento, pois os gestos banais da vida precisam ganhar um sentido qualquer. Em *Angústia*, proliferam passagens pungentes, como esta:

Uma criaturinha magra empurrou uma das portinholas que dão para a igreja do Livramento, avançou de manso. Ninguém lhe prestou atenção. [...] Realmente, coitada, dali era para a cova, com escala pelo hospital. Infelicidade. Eu é que poderia me considerar um sujeito feliz, repetia isto maquinalmente. [...] Perfeitamente, um sujeito feliz. Que é que me faltava? Livre (p. 91).

Luís da Silva prefere a imobilidade ao movimento. É assim que espreita estas figuras da solidão: “Nenhum desejo de ir ao Martírios, subir o morro do Farol e escutar os tipos que se encostavam no balcão sujo e gorduroso da bodega” (RAMOS, 1970, p. 117). Assim como o balcão da bodega, o quintal e a casa são infectos, invadidos por ratos. Davi Arrigucci Jr. (2004) desvenda, na metáfora animalésca de Dyonello Machado, a presença de um “correlato objetivo”, conceito caro a T.S. Eliot:

Um dos maiores acertos artísticos de Dyonello foi ter encontrado uma imagem analógica, um correlato objetivo para o universo emocional de seu personagem, na metáfora animalésca, que dá forma concreta ao drama moral, alastrando-se numa verdadeira cadeia metonímica – os indícios do rato multiplicam-se por toda parte, nos olhares esquivos, nas ações entrecortadas, nos gestos miúdos, nos aspectos do corpo, na cor das vestimentas – até se configurar como símbolo complexo e aterrador da condição do homem acuado.

Como Dyonello Machado, Graciliano Ramos encontra, na metáfora do rato, uma imagem analógica para expressar o sentimento de absurdo que roí Luís da Silva: “Os ratos é que me roíam a paciência. Corrote, corrote – era como se roessem qualquer coisa dentro de mim (p. 100). E, com a economia de estilo que lhe é peculiar, reitera: “O rato roía-me por dentro” (p. 70). Ratos, é aqui que queremos chegar, não apenas roem móveis e comida, roem também a literatura, lembra Antonio Candido (1992, p. 42): “Seus escritos [de Luís da Silva], que punitivamente faz para vender, dão-lhe nojo como literatice e sem sentido. Vende, *página por página, o caderno de sonetos; o resto é consumido pelos ratos*”. Se a arte é devorada pelos ratos, a literatura é perecível. Camus, pensador engajado, valoriza-a. Lendo Nietzsche, reflete sobre a relação arte e vida:

Não se pode negar a guerra. Nela é preciso viver ou morrer. É como o absurdo: trata-se de respirar com ele, reconhecer suas lições e encontrar sua carne. Nesse sentido, o deleite absurdo por excelência é a criação. “A arte, e nada mais do que a arte”, diz Nietzsche, “temos a arte para não morrer ante a verdade”. [...] Criar é viver duas vezes. A busca titubeante e ansiosa de um Proust, sua meticulosa coleção de flores, tapeçarias e angústias não significam outra coisa (CAMUS, 2004, p. 110).

*Criar é viver duas vezes.* Para Camus (2004), os homens absurdos estão sempre tentando ensaiar (no sentido dramaturgico do termo), recriar a realidade: o criador é um grande mímico, diz. Para o filósofo, se a imortalidade é impossível, a arte é um meio de fazer recuar o sofrimento e a morte.

Para Graciliano, a arte é um sofrimento, como se lê nesta carta endereçada, em 22 de junho de 1939, “a um jovem escritor do Pará, na qual o romancista [fala] dos problemas de edição que se abatem sobre o autor novo – e que irão persistir sinistramente no país” (RAMOS, 1979, p. 139). O jovem escritor paraense é Dalcídio Jurandir (1909-1979). Pela importância do conteúdo da missiva, seria oportuno transcrevê-la integralmente, sem cortes; porém, selecionamos apenas as passagens que interessam para este artigo:

Caro Dalcídio Jurandir: Você deve estar tendo de mim opinião muito desgraçada. Comportei-me realmente como um bruto, mas vou reduzir essa brutalidade afirmando-lhe que a sua primeira carta não me chegou. E a outra, a do mês passado, foi recebida num momento de atrapalhões incríveis, quase todas relativas à economia. Logo que tive notícias do livro a que v. se refere, o romance de Oseas Antunes, procurei José Olympio e mostrei-lhe a sua carta [...]. Declarei a José Olympio que

desejava ler esse, embora ele me tenha dito que era difícil publicá-lo, mesmo que se tratasse de um bom romance. [...] Enfim, o livro será lido um dia, se não tiver sido comido pelos ratos. Se v. quiser mandar-me outra cópia, a leitura será feita logo. [...] Comunique essas coisas desagradáveis ao seu amigo Oseas Antunes e, para que ele não se impaciente, diga-lhe que os livros aqui às vezes emperram nas editoras. O meu *Caetés* ficou mais de três anos na gaveta do Schmidt. É verdade que era uma história muitíssima vagabunda, mas se fosse boa, teria acontecido a mesma coisa. [...] *Nós não enriqueceremos nem entraremos na Academia, mas estou certo de que morreremos depressa. Em todo caso, continuamos a trabalhar, nem sei para quê. Estou com vários livros começados, todos ruins. É possível que não chegue a concluir nenhum, vou entregando pedaços deles nos jornais, porque enfim preciso viver. Também não sei para quê. É horrível, seu Jurandir. Nestes últimos meses tenho levado uma vida muito semelhante à do meu Luís da Silva, um pouco pior que a dele. Talvez esta medonha encrenca determine um pouco desse pessimismo. Que quer v.? Não consigo separar as minhas desgraças miúdas das outras, as grandes, e o resultado é este: vingo-me na literatura, que até hoje só me tem rendido aborrecimentos, prisão, inimigos, calúnia e, ultimamente, um jantar na Urca, onde havia uma enorme quantidade de literatos, machos e fêmeas. Nem queira saber quantos são eles. Oswald de Andrade veio de S. Paulo com a ideia ingênua de consertar as sociedades literárias metendo nelas alguns sujeitos diferentes dos que lá estão (RAMOS, 1979, p. 140-141).*

Fica claro, na carta, que a literatura não enriquece a existência do escritor, nem engrandece o homem. A literatura não representa nada: a dificuldade de edição, a remuneração pequena e a recorrente menção aos ratos nos ajudam a dar uma ideia de sua absoluta insignificância. Observe-se a sutileza humorística de Graciliano a propósito do ridículo do jantar na Urca e da chegada de Oswald de Andrade, como se a lembrança de nossa mortalidade colocasse à vista tudo o que é supérfluo, ou seja, a vaidade inútil de qualquer ato.

Em *Angústia*, “romance entregue à datilógrafa ainda bastante sapecado” (RAMOS, 1992a, p. 183), há uma tensão entre uma tendência (otimista) criadora – “Meus parabéns, Seu Silva. O senhor escreveu uma obra excelente. Está aqui a opinião dos críticos” (p. 143) – e uma tendência (pessimista) destruidora da literatura, ora vista como forma de colher elogios, ora como um empreendimento sem sentido:

Caminhei tanto, o que fiz foi mastigar papel impresso. Idiota. [...] À saída [do cinema] encontrei Moisés encostado a um poste de iluminação, lendo um jornal.

– Acabe com essa literatura, Moisés, exclamei impaciente. Não serve. Moisés dobrou a folha, sorrindo:

– Que história é essa?

É o que lhe digo. Não serve. A linguagem escrita é uma safadeza que vocês inventaram para enganar a humanidade, em negócios ou com mentiras.

– Que diabo tem você? Perguntou Moisés.

– Não é nada, não. É que não vale a pena, acredita que não vale a pena (p. 90).

**É certo que o negativismo presente na criação artística graciliana** e, em particular, nesse romance “fuliginoso e opaco” (CANDIDO, 1992, p. 34) deve-se, em grande parte, ao contexto histórico do autor, pois, como bem acentua Elizabeth Ramos (2011, p. 7), esse terceiro livro foi tecido numa “atmosfera angustiante de perseguições, telefonemas anônimos cheios de ameaças veladas e insultos, delações e apatia intelectual”. O momento histórico por que passou Camus não é menos asfixiante:

A época e as circunstâncias em que foi concebido *O estrangeiro* são **ilustrativas**. No *gelado pessimismo* que banha a história, no que se refere à sociedade e à condição humana, tiveram muito a ver, sem dúvida, a enfermidade que debilitava esse corpo sensível e a angustiante atmosfera da Europa, que vivia o final do período entre guerras e o começo da segunda conflagração mundial. O livro foi recebido como uma metáfora sobre a ilogicidade do mundo e da vida, uma ilustração literária dessa “sensibilidade absurda” que Camus havia descrito em *O mito de Sísifo* (VARGAS LLOSA, 2004, p. 199. Grifo nosso).

Quando a história é banhada de violência, o indivíduo é tomado pelo sentimento do absurdo, “é a marcha da sociedade inteira, com suas instituições, seus funcionamentos, suas normas, seus valores, que é posta em questão” (KORICH, 2005, p. 145)<sup>9</sup>. Quando o cansaço existencial atinge o nível do

---

9. Transcrevo o original, mais completo: “*L'absurde pose le problème du sens de la vie humaine soumise à une mécanique sans perspective. [...] C'est alors la marche de la société entière, avec ses institutions, ses fonctionnements, ses norms, ses valeurs, qui est mise en question*”.

esgotamento, é porque o indivíduo já sabe que seu fim é a morte – para a qual, aliás, se encaminha, ora a passos firmes, ora titubeantes, o eu lírico do poema “No avião”, de Carlos Drummond de Andrade (*A rosa do povo*):

Acordo para a morte  
 Barbeio-me, visto-me, calço-me  
 É meu último dia: um dia  
 Cortado de nenhum pressentimento  
 Tudo funciona como sempre  
 Saio para a rua. Vou morrer.

Sabe-se que a companheira inseparável do pessimismo é a *noia* (melancolia), e também o silêncio, cuja presença foi esmiuçada por Lourival Holanda quando estuda *Vidas secas* e, sem dogmas e servilismos, compara-o a *O estrangeiro*: “Se em *O estrangeiro* o silêncio é depuração de um excesso verbal, em *Vidas secas* ele tem o peso da tradição. É uma sofrência, silenciosa e ancestral, de quem tem destino de boi mal guiado” (1991, p. 36). Prossegue Holanda:

O silêncio de Fabiano é feito de incompetência linguística: não sabe o discurso a sustentar; nem onde, quando e a quem. Em Meursault essa incompetência é menor, momentânea. É, sobretudo, levada pela pressão proposital do aparelho judicial. Quando levam Meursault à emoção, ele silencia: no estado em que o haviam levado, não podia falar (*ibid.*, p. 40).

*Angústia* também é um romance permeado de silêncios corrosivos. Se a unidade essencial na comunicação humana é o ato de palavra, o silêncio é a negação absoluta desse ato. Na lógica do absurdo, melancolia e silêncio vão de par; por isso, em *Angústia*, o silêncio é o mais alto estado de consciência do absurdo. “Havia um grande silêncio, um silêncio incômodo, às vezes punha-me a tossir para me convencer que não tinha ficado surdo. Era como se a gente tivesse deixado a terra” (p. 28).

Como preencher os silêncios causados pelo nojo, pelo tédio, pela angústia e pela melancolia? A solução é rememorar, desordenadamente, hábitos triviais: os gestos da datilógrafa, por exemplo, “batendo no teclado, com os dedos entorpecidos, a duzentos mil-réis por mês” (p. 92); é ouvir vozes estranhas (“Que eram? Ainda hoje não sei”, p. 28) e o “corrote, corrote” dos ratos, “devastando os manuscritos, morrendo na literatura” (p. 101); é ouvir a água escorrendo do chuveiro: “A água corria e se desperdiçava, abafando a

voz aguda e trêmula. E Marina enxugava-se, cantando com raiva” (p. 148); a “chuva azucrinante, espécie de neblina pegajosa” (p. 25); escutar os rumores da rua, as buzinas dos automóveis; é espiar a mulher magra lavando garrafas (p. 31), imagem que, segundo Elizabeth Ramos (2011, p. 14), Graciliano gravou na memória desde os tempos em que era diretor da Imprensa Oficial de Alagoas (entre 1930 e 1931); é olhar a rua (como fazia habitualmente Meursault) para fugir do tédio; debruçar-se à janela, ação-símbolo do melancólico: “Que fazia eu ali, debruçado à janela? Entrava, ia para a sala de jantar, abria um livro, punha-me a ler”, à maneira de Meursault: “Depois do almoço, eu fiquei um pouco entediado [...]. Mais tarde, para fazer alguma coisa, eu li um jornal velho [...] e, para terminar, coloquei-me à janela” (CAMUS, 1957, p. 33-34); é perambular pela cidade que o puiu – “[...] estou feito um molambo que a cidade puiu demais e sujou” (p. 31), mas à qual, certamente, já chegara puido, carregando um amontoado de cadáveres e um mundão de lembranças amargas – a fim de observar infatigavelmente vultos que passam e somem na escuridão:

Uma criatura dissipou as fumaças mesquinhas da vingança, uma figura que apareceu numa esquina e logo se sumiu, mas que me ficou profundamente gravada na cabeça. Como certos acontecimentos insignificantes tomam vulto, perturbam a gente! Vamos andando sem nada ver. *O mundo é empastado e nevoento*. Súbito, uma coisa entre mil nos desperta a atenção e nos acompanha. Não sei se com os outros se dá o mesmo. Comigo é assim (p. 140. Grifo nosso).

A criatura que o narrador encontra na rua é uma mulher grávida, “tipo de mulher de subúrbio mesquinho, que varre a casa, lava as panelas e prega os botões com as dores do parto, pare sozinha e se levanta três dias depois, vai tratar da vida” (p. 142). É, sem dúvida, interessante salientar como, ao imaginar a vidinha insossa daquela criatura, a consciência de um mundo absurdo sobe imediatamente à tona: “mundo empastado e nevoento”. A gestante é descrita delirantemente, com o propósito de deturpar e distorcer a imagem convencional de felicidade, para ele insuportável, que se costuma associar a uma mulher grávida: “O olho descoberto, os beiços contraídos, as rugas da cara exprimiam espanto, raiva e dor” (p. 141). De repente, um riso sufocado, quase inotido:

Findo o primeiro momento, aquela figura me provocara cócegas na garganta e um desejo idiota de rir. A barriga disforme resistia ao pano desbotado que tentava contê-la e empinava-se, tinha uma forma agressiva. [...] Subitamente, as cócegas desapareceram, a vontade de rir morreu, atentei vexado naquela barriga enorme que me provocava (p. 142).

Mas por que em um texto que só fala de morte aparece repentinamente uma pulsão de vida? Se o ódio de Luís da Silva não é causado pela visão de Marina, que, curiosamente, não é mencionada, mas pela barriga daquela desconhecida, como justificar esse ódio? Por que a barriga disforme provoca o riso? O que o origina? Nesse sentido, Svendsen (2006, p. 102) esclarece: “Todas as tentativas de romper radicalmente [com o tédio] parecem fadadas ao fracasso [...]. Um estado de espírito não pode ser alterado por meio de um exercício da vontade, mas somente sendo substituído por outro”. Pode-se pensar que a cólera de Luís da Silva tem um motivo existencial mais profundo: diante da função reprodutora do corpo, a morte pode ser momentaneamente esquecida. Como fazer aquela mulher entender que a única certeza para a criança que vai nascer é a morte?

Nesse ponto, não é possível estabelecer correlações entre o temperamento colérico de Luís da Silva e a frieza de Meursault, entre seu rancor e a luta empreendida pelo Dr. Bernard Rieux. São essas as últimas palavras do médico e narrador, consciente de que, diante da existência do mal, sua missão não terminara definitivamente:

Ouvindo, com efeito, os gritos de alegria que vinham da cidade, Rieux lembrava-se de que esta alegria estava sempre ameaçada. Pois sabia o que esta multidão alegre ignorava e que o bacilo da peste, como se lê nos livros, o bacilo da peste não morre nem desaparece para sempre (CAMUS, 1969, p. 247).

Para Camus, ainda que o mundo se reduza a cinzas, a vida continua, visto que a revolta anima a vida. Não há **nenhum fiapo de esperança** nesse narrador, ora apático, ora encolerizado, de *Angústia*, o tempo todo a soltar improperios e palavrões; nada que torne viável sua “vida de sururu”. Nenhuma lufada de ar, nenhuma saída, conforme anota Antonio Candido<sup>10</sup>:

Não há saída. O judeu Moisés prega a revolução social e distribui boletins. Nada, porém, penetra a opacidade das vidas pequeno-burguesas, inacessíveis à renovação

---

10. Não é do interesse deste trabalho discorrer sobre as menções alusivas à prisão: “Lembrava-me de outro indivíduo infeliz, um sertanejo que vi há muitos anos, quando ele saía da prisão” (p. 77). Segundo Costa Pinto (2001, p. 49), “Curiosamente, o ‘livro na cadeia’, presente nas alucinações de Luís da Silva, será de algum modo *Memórias do cárcere*. Deste modo, haveria uma exata correspondência: *Angústia* compreende *Memórias do cárcere*, em *Memórias do cárcere* está *Angústia*, escreve Marcelo Magalhães Bulhões”. É notório, também, o interesse ficcional de Graciliano pelo universo carcerário. Segundo Lêdo Ivo (1981, p. 33), “A primeira tentativa de ficção [de Graciliano] intitula-se *Entre grades*. Os personagens centrais de seus romances são criaturas encurraladas, sendo que tanto o Paulo Honório como o Luís da Silva [...] terminam como assassinos não descobertos nem condenados”.

e tropegamente aferradas à migalha. A filosofia de *Angústia* pressupõe, além do nojo, a inércia, amarela e invicta (1992, p. 36).

Esse nojo de que fala Candido constitui a corrente profunda que atravessa todo o livro. Seguindo uma orientação metodológica igualmente cheia de sugestões, Carlos Nelson Coutinho (1978, p. 96) aventa uma hipótese instigante, por entender que a relação amorosa não é “a causa imediata da tragédia de Paulo Honório e Luís da Silva”, pois, no caso de *Angústia*,

Toda aquela carga de frustração e de agressividade, que Luís da Silva recalcara e disfarçara através de uma vida mesquinha e “acomodada”, agora volta à tona; Julião Tavares lhe aparece numa contraditória dialética psicológica, como aquilo que no fundo ele ambicionara ser e, ao mesmo tempo, como tudo o que ele despreza e repugna (ibid., p. 97).

Mas, se é empobrecedor, no nosso entendimento, ler o romance como se fosse uma narrativa de traição ou de um amor frustrado, é preciso entender os motivos que desencadeiam o ódio de Luís da Silva por Julião Tavares, cuja empáfia – registrada em um nome personificado pomposamente por inteiro, assim como o de Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva – repugna o narrador. Note-se, ainda, que não é Marina, com toda a leviandade com que é mostrada, o alvo sanguinário de Luís da Silva – e, sim, Julião Tavares, mesquinho, vaidoso e desmemoriado:

Comecei a odiar Julião Tavares. Farejava-o, percebia-o de longe, só pelo modo de empurrar a porta [...]. O que não achava certo era ouvir um Julião Tavares todos os dias afirmar, em linguagem pulha, que o Brasil é um mundo, os poetas alagoanos uns poetas enormes, e Tavares pai, chefe da firma Tavares & Cia., um talento notável porque juntou dinheiro (p. 62).

O homem que “vestia casaca, frequentava os bailes da Associação Comercial e era amável em demasia” (p. 60), o representante do lado opulento de uma sociedade a que se chama abstratamente de “burguesa”, esse “Inútil, preguiçoso, discursador. Canalha” (p. 101), embevecido com palavras ocas, ao invés de se situar penosamente diante do mundo, de se colocar silenciosamente diante da vida, apega-se ruidosamente a valores que considera engrandecedores, como pátria, riqueza e família, totalmente idiotas para Luís da Silva. Acham-se, assim, frente a frente, em um embate perfeito, de um lado, Luís

da Silva, o herói absurdo, combalido, e, de outro, Julião Tavares, o invasor da privacidade alheia: “Julião Tavares estrebuchava. Tanta empáfia, tanta lorota, tanto adjetivo besta em discurso – e estava ali, amunhecando, vencido pelo próprio peso (p. 185)”. Julião Tavares é a encarnação de um reles *homem cotidiano*:

Antes de encontrar o absurdo, o homem cotidiano vive com metas, uma preocupação com o futuro ou a justificação (não importa em relação a quem ou a quê). Avalia suas possibilidades, conta com o provir, com sua aposentadoria ou o trabalho dos filhos. Ainda acredita que alguma coisa em sua vida pode ser dirigida. Na verdade, age como se fosse livre [...]. Depois do absurdo, tudo fica abalado. A ideia de que “existo”, minha maneira de agir como se tudo tivesse um sentido (mesmo que, eventualmente, eu diga que nada tem), tudo isso acaba sendo desmentido, de maneira vertiginosa, pelo absurdo de uma morte possível (CAMUS, 2004, p. 68-69).

**É esse embate, posto sutilmente nas entrelinhas do texto, que faz com que o romance acumule camadas e camadas de sentidos. A morte de Julião Tavares não apazigua o espírito conturbado de Luís da Silva – o que seria explicável. O que causa certa estupefação no leitor é o fato de, apesar de estar no fundo do poço, Luís da Silva recusar atitudes de evasão, afastar qualquer ideia de suicídio, inócua, aliás, para o homem absurdo, já que se suicidar é reconhecer a ausência da razão de viver: “Agora posso abordar a noção de suicídio. Já vimos que solução é possível dar-lhe. Neste ponto, o problema se inverte. Anteriormente, tratava-se de saber se a vida devia ter um sentido para ser vivida” (CAMUS, 2004, p. 65). A certeza da morte revela, conforme já dito, a absurdidade da vida. Assim como durante todo o desenvolvimento da trama romanesca, o desfecho é altamente ambíguo:**

A angústia não está somente na alma e no corpo de Luís da Silva, mas também na estrutura do livro, sem começo e sem fim – a descrição de uma situação aflitiva onde não penetra uma réstia de esperança (PÓLVORA, 1978, p. 131).

Nem condenação, nem salvação. A existência permanece um enigma. A personalidade melancólica de Luís da Silva revela as dimensões do absurdo camusiano enquanto princípio moral e estético. As citações abaixo guardam equivalências de sentidos: a corporificação da consciência, conforme já mostrado, se dá a qualquer momento, nas pequenas experiências vividas cotidianamente. Há, aqui, uma junção de sentimentos entre o pensamento de Camus e esse ser esquisito, desengonçado, acossado pela ideia da morte – motivo, vale lembrar, persistente na obra graciliana:

Os homens também segregam desumanidade. Em certas horas de lucidez, os aspectos mecânicos de seus gestos, sua pantomima desprovida de sentido torna estúpido tudo o que os rodeia. Um homem fala ao telefone atrás de uma divisória de vidro; não se ouve o que diz, mas vemos sua mímica sem sentido: perguntamo-nos por que ele vive. Esse mal-estar diante da desumanidade do próprio homem, essa incalculável queda diante da imagem daquilo que somos, essa “náusea”, como diz um autor de nossos dias, é também um absurdo (CAMUS, 2004, p. 29).

Começo a andar depressa, receando encontrar o ponto encerrado. Tolice, provavelmente tudo aquilo se passou num segundo. Tenho a impressão de que uma objetiva me pegou, num instantâneo. Ficarei assim, com a perna erguida, a pasta debaixo do braço, o chapéu embicado.

Luís da Silva, a caminho da repartição, lesando, pensando em defuntos (p. 35).

Nas páginas finais do romance, o narrador esquece as cenas amorosas vividas no quintal, Marina dilui-se em meio a outras lembranças mais amargas; objetos da memória atravessam o texto, numa sucessão incrível de imagens caóticas, e o romance fecha-se, como queria Carpeaux (1970), com um final dilacerante, num arremate melancólico de intenso lirismo:

João Baía, meu irmão, estamos tão velhos! Acomodavam-se todos. 16.384. Um colchão de paina. [...] Eu era uma figurinha insignificante e mexia-me com cuidado para não molestar as outras. [...] Um colchão de paina (p. 237).

No colchão de paina imaginário, Luís da Silva está à espera do fim. Viver assumindo a própria condição mortal é, segundo Camus, apostar no homem, é não se apartar do mundo. Por isso, na tentativa de deslindar o enigma da existência, o homem absurdo jamais é um derrotado. Visto sob essa perspectiva, o romance perde sua aparência passional para ganhar outra ordem de grandeza. É nesse sentido que Graciliano Ramos pode ser considerado um romancista-filósofo, na definição de Camus:

Os grandes romancistas são romancistas filósofos, isto é, o contrário dos romancistas de tese. Assim Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoievsky, Proust, Malraux, Kafka, para citar apenas alguns. Mas justamente a escolha que fizeram de escrever com imagens, antes do que com raciocínios, é reveladora de certo pensamento que

lhes é comum, um pensamento persuadido da inutilidade de qualquer princípio explicativo, e convencido da mensagem de ensinamentos da aparência sensível<sup>11</sup> (CAMUS, 1942, p. 58).

Narrado por um ser desajustado consigo mesmo e com o mundo, *Angústia* é, sobretudo, um romance movido pela angústia da existência, impregnado de um forte substrato camusiano: o sentimento do absurdo. Nesse ponto, é possível propor um paradigma à leitura do romance: *Angústia* (o título do livro nos dá uma pista convincente) não seria apenas uma história passional narrada por um amante traído, e o crime cometido por Luís da Silva não seria motivado apenas por ciúme, inveja, vingança ou ressentimento. Se Graciliano Ramos rompe, em sua obra, com a retórica, com uma temática discursiva específica do discurso naturalista, é fato também que criou as bases para a concepção moderna do romance filosófico, ainda estranho à tradição da prosa brasileira.

**Artigo recebido: 10/02/2013**

**Artigo aceito: 15/05/2013**

## Referências

ABBOU, André. “À la rencontre d’un univers romanesque: Camus et Stendhal à travers *L’Étranger* et *Le Rouge et le Noir*”. In : FITCH, Brian T. *Albert Camus autour de L’Étranger*. Paris: La Revue des Lettres Modernes, 1968, pp. 93-148.

ALENCAR, Ubireval. *Graciliano Ramos e a fala das memórias*. 2. ed. Maceió: Secult, 1968.

ARRIGUCCI Jr., Davi. “Os ratos de Dyonello Machado”. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 06 jun. 2004.

BARBOSA, Francisco de Assis. “Graciliano Ramos aos cinquenta anos”. In: \_\_\_\_\_. *Achados do vento*. Rio de Janeiro: Instituto de Educação e Cultura, 1958, pp. 55-76.

BARBOSA, João Alexandre. “A modernidade no romance”. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do Seminário: ensaios*. Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. São Paulo: L. R. Editores Ltda., 1983.

BRAYNER, Sônia. “Graciliano Ramos e o romance trágico”. In: \_\_\_\_\_. *Graciliano Ramos: fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. pp. 204-232.

---

11. Cf. original: “*Les grands romanciers sont des romanciers philosophes, c’est-à-dire le contraire d’écrivains à thèse. Ainsi Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoievsky, Proust, Malraux, Kafka, pour n’en citer que quelques-uns. Mais justement le choix qu’il ont fait d’écrire en images plutôt qu’en raisonnements est révélateur d’une certaine pensée qui leur est commune, persuadée de l’inutilité de tout principe d’explication et convaincue du message enseignant de l’apparence sensible*”.

BRUÉZIÈRE, Maurice. “Camus: Regards sur l’oeuvre”. In: CAMUS, Albert. *L’Étranger*. Paris: Gallimard, 1957 (Le livre de poche Université), p. 187-192.

CAMUS, Albert. *La peste*. Paris: Gallimard, 1969.

\_\_\_\_\_. “Da solidariedade à participação” [carta de Albert Camus a Roland Barthes]. In: *Folha de S. Paulo, Mais!*, 05 de jan. de 1997.

\_\_\_\_\_. *O mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2004.

\_\_\_\_\_. *Le Mythe de Sisyphe* essais sur l’Absurde [nouvelle édition augmentée d’une étude sur Franz Kafka]. Paris: Gallimard, 1942.

\_\_\_\_\_. *L’Étranger*. Paris: Gallimard, 1957 (Poche Université).

\_\_\_\_\_. *L’Homme révolté*. Paris: Gallimard, 1962.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

CARPEAUX, Otto Maria. “Visão de Graciliano Ramos”. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 12. ed. São Paulo: Martins Editora, 1970.

CASAI MONTEIRO, Adolfo. “Graciliano Ramos”. In: \_\_\_\_\_. *O romance: teoria e crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

COSTA PINTO, Manuel da. “Os cárceres da linguagem”. *Revista Cult*. Ano IV (42), jan. 2001, p. 45-51.

\_\_\_\_\_. “A reiterada intuição de um clássico”. In: *Folha de S. Paulo, Mais!*, 05 de jan. 1997.

COUTINHO, Carlos Nelson. “Graciliano Ramos”. In: BRAYNER, Sonia (Org.). *Graciliano Ramos: fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, pp. 73-122.

COUTINHO, Sonia. “*Vidas secas*: os 40 anos de uma saga nordestina”. In: *A Revista*. Ano 1, n. 1. Maceió, jul. 1980, p. 18-19.

GIRARD, René. “Pour un nouveau procès de L’Étranger”. In: FITCH, Brian. *Albert Camus, autour de l’Étranger*. Paris: La Revue des Lettres Modernes, 1968, pp. 13-52.

FELDMANN, Helmut. *Graciliano Ramos: reflexos de sua personalidade na obra*. 2. ed. Fortaleza: Casa de José de Alencar, 1998.

HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio: Vidas secas e O estrangeiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

IVO, Ledo. “Cartas: Graciliano Ramos”. In: *A Revista*. Ano 1, n. 1. Maceió, jul. 1980.

KORICH, Mériam. “Le texte en perspective”. In: CAMUS, Albert. *L'étranger*. Paris: Gallimard, 2005 (Folioplus), p. 141-209.

ONFRAY, Michel. *Lordre libertaire: la vie philosophique d'Albert Camus*. Paris: Flammarion, 2012.

PÓLVORA, Hélio. Retorno a Graciliano. In: BRAYNER, Sonia; COUTINHO, Afranio (Orgs.). *Fortuna crítica: Graciliano Ramos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

RAMOS, Clara. *Mestre Graciliano: confirmação de uma obra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979 (Retratos do Brasil, 14).

RAMOS, Elizabeth. “Apresentação”. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Angústia: 75 anos*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2011, pp. 7-18.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 12. ed. Prefácio de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Martins Editora, 1970.

\_\_\_\_\_. *Memórias do cárcere*. V. 4. São Paulo: Record; Maceió: Sefaz, 1992a.

\_\_\_\_\_. Caetés. In: *Obra completa*. V. 2. São Paulo: Record; Maceió: Sefaz, 1992b.

SVENDSEN, Lars. *Filosofia do tédio*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

SOUZA LIMA, Valdemar. *Graciliano Ramos em Palmeira dos Índios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Instituto Nacional do Livro/MEC, 1980.

VARGAS LLOSA, Mario. “O estrangeiro (1942). Albert Camus: o estrangeiro deve morrer”. In: \_\_\_\_\_. *A verdade das mentiras*. Tradução de Cordélia Magalhães. 2. ed. São Paulo: Arx, 2004, p. 199-207.

VEIGA, Cláudio. “Graciliano Ramos, tradutor de Camus”. In: \_\_\_\_\_. *Aproximações*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1979, pp. 85-94.