

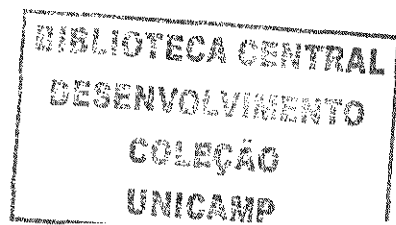
CAROLINA DUARTE DAMASCENO FERREIRA

**O LUGAR DA FICÇÃO EM *ANGÚSTIA*, DE
GRACILIANO RAMOS**

UNICAMP

IEL

2005



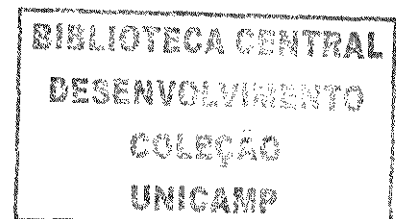
CAROLINA DUARTE DAMASCENO FERREIRA

O LUGAR DA FICÇÃO EM *ANGÚSTIA*, DE GRACILIANO RAMOS

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre no programa de Pós-Graduação em Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Orientadora: Profa. Dra. Maria Eugênia Boaventura.

**IEL
CAMPINAS
2005**



UNIDADE 00
Nº CHAMADA F/UNICAMP
F413L
V 0
TURNO 69560
PROJ 16-123-06
C X
PREÇO 14,00
DATA 09/08/06
Nº CDD

BIBID - 384053

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL – Unicamp

CRB 8/6934

F413L Ferreira, Carolina Duarte Damasceno.
O Lugar da ficção em Angústia, de Graciliano Ramos / Carolina Duarte Damasceno Ferreira. -- Campinas, SP : [s.n.], 2005.

Orientador : Maria Eugênia Boaventura.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Ramos, Graciliano, 1892-1953 - Crítica e interpretação. 2. Ramos, Graciliano, 1892-1953. Angustia. 3. Memória. 4. Ficção brasileira - História e crítica. I. Boaventura, Maria Eugênia. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Título em inglês: The role of fiction in Graciliano Ramos's Angústia.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Ramos, Graciliano, 1892-1953 - Criticism and interpretation; Ramos, Graciliano, 1892-1953. Angustia; Memory; Brazilian fiction - History and criticism.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Titulação: Mestrado.

Banca examinadora: Prof. Dr. Fábio de Souza Andrade, Prof. Dr. Godofredo de Oliveira Neto, Profa. Dra. Maria Eugênia Boaventura.

Data da defesa: 16/09/2005.

Dissertação submetida à banca examinadora, constituída pelos seguintes professores:

Profa.Dra. Maria Eugênia Boaventura (UNICAMP – Orientadora)

Prof. Dr. Fábio de Souza Andrade (USP)

Prof. Dr. Godofredo de Oliveira Neto (UFRJ)

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por *Carolina Duarte*

Amascino Ferreira

e aprovada pela Comissão Examinadora em
16/09/2005

[Signature]

254779002

A meu vô querido, sempre presente.

In memoriam

AGRADECIMENTOS

À FAPESP, pelo financiamento desta pesquisa.

À Maria Eugênia Boaventura, por suas leituras sempre minuciosas, suas contribuições imprescindíveis e por ter compreendido tão bem a fase difícil que vivi ao longo da realização deste trabalho.

Agradeço especialmente à minha família, ao Alisson e a meus amigos, por todo apoio e carinho.

Pecado Original

Ah, quem escreverá a história do que poderia ter sido?
Será essa, se alguém a escrever,
A verdadeira história da Humanidade.

O que há é só o mundo verdadeiro, não é nós, só o mundo.
O que não há somos nós, e a verdade está aí.

Sou quem falhei ser.
Somos todos quem nos supusemos.
A nossa realidade é o que não conseguimos nunca.

Que é daquela nossa verdade – o sonho à janela da infância?
Que é daquela nossa certeza – o propósito à mesa de depois?

Medido, a cabeça curvada contra as mãos sobrepostas
Sobre o parapeito alto da janela da sacada,
Sentado de lado numa cadeira, depois de jantar.

Que é da minha realidade, que só tenho a vida?
Que é de mim, que só sou quem existo?

Quantos Césares fui!

Na alma, e com alguma verdade;
Na imaginação, e com alguma justiça;
Na inteligência, e com alguma razão –
Meu Deus! Meu Deus! Meu Deus!
Quantos Césares fui!
Quantos Césares fui!
Quantos Césares fui!

Álvaro de Campos.

RESUMO

A presente pesquisa tem como finalidade estudar o papel desempenhado pela experiência ficcional no relato do narrador-protagonista de *Angústia*, de Graciliano Ramos. O intuito era mapear, nesse romance pouco estudado, possíveis motivos que levaram Luís da Silva a escrever seu relato, apesar de sua manifesta desconfiança diante da escrita.

A partir da análise da modalidade narrativa, da relação entre o narrador e a matéria narrada e do tratamento dado ao tempo no romance, constatou-se que há uma indistinção no discurso do protagonista entre os elementos apresentados como reais e seus devaneios.

A proximidade entre presente e passado, realidade e sonho, memória e imaginação, que perpassa a narrativa, faz com que a ficção ganhe, na vida de Luís da Silva, um lugar de destaque, uma vez que ela é capaz de recriar e até substituir sua experiência.

Summary

The purpose of this dissertation is to study the role that the fictional experience plays in the narrative made by the protagonist and narrator of Graciliano Ramos' *Angústia*. The goal was to map, in this barely studied novel, possible reasons that made Luís da Silva write his narrative, in spite of his apparent mistrust regarding the writing experience.

By analyzing the narrative format, the relation between the narrator and the narration subject and the treatment given to the course of time in the novel, it was found out that there is no distinction between the elements presented as real and as his daydreaming in the discourse of the protagonist.

The proximity between present and past, reality and dream, memory and imagination that passes through the narrative gives the fiction a remarkable role in Luís da Silva's life, since it is able to remake and even substitute his experience.

SUMÁRIO

CAPÍTULO I - INTRODUÇÃO

- 1.1 – TRAJETÓRIA CRÍTICA DE *ANGÚSTIA* p.1
- 1.2 - LEITURAS RECENTES p.8
- 1.3 - *ANGÚSTIA* E O ROMANCE OCIDENTAL CONTEMPORÂNEO p.11.

CAPÍTULO II - A FIGURA DO NARRADOR p.17

- 2.1 – PERSPECTIVA NARRATIVA EM *ANGÚSTIA* p.17
- 2.2 – O NARRADOR E A MATÉRIA NARRADA p.27
- 2.3 – A MEMÓRIA EM *ANGÚSTIA* p.31

CAPÍTULO III – O “ASSASSINATO” DE JULIÃO TAVARES p.36

- 3.1 - OS PRELÚDIOS DE UM CRIME p.36
- 3.2 – O ASSASSINATO DE JULIÃO TAVARES p.42
- 3.3 – AMBIGUIDADES p.55

CAPÍTULO IV- O LUGAR DA FICÇÃO p.64

- 4.1 IMAGENS DA LINGUAGEM E DA LITERATURA p.64
- 4.2 O PAPEL DA FICÇÃO EM *ANGÚSTIA* p.75
(À GUIA DE CONCLUSÃO).

BIBLIOGRAFIA p.85

CAPÍTULO I - INTRODUÇÃO

1.1 - A TRAJETÓRIA CRÍTICA DE *ANGÚSTIA*.

São conhecidas as passagens de *Memórias do cárcere* em que Graciliano Ramos reflete sobre seu então novo romance, *Angústia*, publicado enquanto ainda estava preso. Um desses trechos pode desencadear reflexões sobre a recepção crítica e o lugar que esse romance de 1936 ocupa na historiografia literária brasileira:

Romance desagradável, abafado, ambiente sujo, povoado de ratos, cheio de podridões, de lixo. **Nenhuma concessão ao gosto do público.** Solilóquio doido, enervante. E mal escrito. A edição encaharia no depósito, roída pelos bichos. Não venderiam nem cem exemplares; repisei esta convicção, quis transmiti-la ao editor, antes que ele se arriscasse.¹

Dentre as características negativas apontadas pelo autor alagoano, destaca-se seu receio quanto à recepção de *Angústia*. Para ele, o romance estaria fadado ao fracasso editorial, a um “naufrágio literário”², que relaciona sobretudo à ausência de concessões ao gosto do público. A preocupação com a acolhida de sua terceira obra de ficção evidencia-se também em outros trechos de *Memórias do Cárcere*: “a cópia da história nebulosa e medonha chegara do Nordeste, fora enviada à topografia. Os críticos iriam arrasar-me. Ou não me arrasariam: o mais certo era não dizerem nada”.³

Seu receio em relação à recepção do público vincula-se, por um lado, a sua notória auto-crítica e às falhas de revisão e digitação decorrentes das circunstâncias da publicação do romance. Descarta a possibilidade de realizar algumas correções no texto, pois a hipótese de uma reedição futura lhe parece absolutamente descabida. No entanto, pode ser precipitado associar toda a apreensão do escritor alagoano à postura implacável diante de seus próprios textos. Sua preocupação com a opinião da crítica provavelmente está relacionada também ao alto teor

¹ RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, v.2, p.87.

² RAMOS, op.cit, v.4, p.76.

moderno de seu romance, que poderia parecer excessivamente estranho no cenário literário nacional da década de 30. Nesse sentido, é sugestivo que Graciliano, em seu livro de memórias, faça uma de suas poucas apreciações favoráveis a *Angústia* após relatar a positiva acolhida do romance:

Pouco a pouco moderei o juízo severo e cheguei a supor que a obra, apesar de tudo, causava interesse e roubava o sono das pessoas. As palavras de Nise, repetidas, levavam-me a considerar bons alguns capítulos. Um deles me custara vinte e oito dias de trabalho rijo, fora depois recomposto e emendado. Tratava-se de um crime difícil, meio inconcebível e, se não me precavesse, ter-me-ia afundado na literatura de folhetim. Essa passagem não estava muito mal arranjada⁴.

Na introdução de *A ponta do novelo*⁵, análise do livro em questão feita mais de três décadas depois, parte da previsão de Graciliano parece ter sido concretizada, embora seu pessimismo quanto à edição única tenha se mostrado exacerbado. Lúcia Helena Carvalho inicia seu trabalho mencionando o lugar subalterno ocupado por *Angústia* na fortuna crítica dedicada ao escritor alagoano, mais centrada em outra vertente de sua obra. Essa posição secundária de *Angústia*, facilmente verificada através de uma comparação numérica entre os estudos dedicados a esse livro e os que se voltam para *São Bernardo* e *Vidas secas*, é atribuída ao experimentalismo do primeiro, e ao conseqüente “estranhamento” que esse produz. Como não cabe aqui uma discussão mais detida sobre a validade e as implicações dos argumentos mencionados pela autora, será mostrado apenas como seu discurso, contrastado com as preocupações de Graciliano, parece formar um conjunto coerente. Eis as peças da engrenagem: o escritor previa que seu livro, nada afeito ao gosto do público, não iria ser bem recebido; uma crítica, muitos anos depois, atribui a escassez de estudos sobre tal romance ao “estranhamento”, noção fortemente ligada à quebra de expectativas, que ele suscita. Esse esquema, embora bastante simplificado, poderia sugerir que a recepção crítica de *Angústia* estaria atrelada principalmente ao teor vanguardista do texto, cujos efeitos soavam estranhos e singulares em solo brasileiro na época de sua publicação.

³ RAMOS, op.cit, v.2, p.124.

⁴ RAMOS, op.cit, v.4,p.84.

⁵CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do novelo: uma interpretação de Angústia*, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1983.

Algumas linhas de *Ficção e Confissão*⁶, estudo publicado em 1956, prejudicam o traçado que aparentemente se delineava. Antonio Candido inicia seu ensaio lembrando que “dos livros de Graciliano Ramos, *Angústia* é provavelmente o mais lido e citado, pois a maioria da crítica e dos leitores o considera sua obra prima”. Pelo comentário do crítico, vislumbra-se que o julgamento acerca desse romance sofreu consideráveis oscilações ao longo do tempo.

Outro testemunho do prestígio já desfrutado pelo livro narrado por Luís da Silva é um inquérito sobre os dez melhores romances brasileiros empreendido pela *Revista Acadêmica* entre 1939 e 1941. O resultado dessa pesquisa, na qual foram entrevistados aproximadamente cem intelectuais, é bastante surpreendente: *Angústia* foi considerado o segundo melhor romance de todos os tempos, perdendo apenas para *Dom Casmurro*. Dentro do quadro dos livros publicados na década de 30, sua primazia, entretanto, foi absoluta.⁷

Esboçado esse panorama, que mostra a instabilidade de julgamento crítico sobre *Angústia*, cabe refletir sobre alguns aspectos vinculados a essa oscilação. Não se pretende aqui, naturalmente, tentar elucidar inteiramente o que moveu opiniões tão díspares acerca desse romance, mas apontar algumas questões que talvez estejam envolvidas nesse movimento. Para tal, serão tecidas inicialmente algumas considerações sobre a tradição crítica, inspiradas no livro de Pascale Casanova.⁸ Em uma etapa posterior, alguns trechos de Histórias Literárias brasileiras e textos sobre *Angústia* serão apresentados e analisados, análise essa que culminará com uma discussão sobre seu caráter vanguardista e inovador. No final deste capítulo introdutório, serão mapeadas algumas vertentes interpretativas e as leituras mais recentes dessa inovadora obra de Graciliano Ramos.

Na introdução de *A república mundial das letras*, Casanova, partindo de um conto de Henry James sobre a relação crítico-escritor, questiona a crença ainda vigente em um certo monadismo do texto. Segundo esse enfoque, o valor e as características da obra literária poderiam ser apreendidas desconsiderando-se diversos fatores que a rodeiam. Embora o questionamento da convicção na “insularidade constitutiva do texto” se volte, no trabalho da autora, para a omissão

⁶ CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre a obra de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992, p.38.

⁷ Os dados da *Revista Acadêmica* foram levantados por Luís Bueno Camargo. CAMARGO, Luís Gonçalves Bueno de. *Uma história do romance brasileiro de 1930*. 2001, 4v. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

⁸ CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. São Paulo, Estação Liberdade, 2002.

das políticas de força e rivalidade que regem o espaço literário mundial, alguns de seus desdobramentos são pertinentes para a presente discussão.

Com efeito, compreender a instável posição de *Angústia* na historiografia literária brasileira sem uma certa relativização do mito da autonomia do texto literário torna-se uma tarefa praticamente impossível. A fim de mostrar as limitações de tal abordagem no caso em questão, um novo esboço de quadro esquemático da história da recepção do romance será traçado, prestando-se muito mais, como anteriormente, a mostrar as limitações que determinada lógica assume para a elucidação do fenômeno literário do que para sugerir a possibilidade de apreender quadros complexos através de linhas simplistas. Se, em *Memórias do Cárcere*, o escritor vincula o possível fracasso de *Angústia* ao efeito que este provocaria no público e Lúcia Helena de Carvalho⁹, em uma postura de certa forma similar, associa a posição de pouco destaque do romance junto à crítica ao “estranhamento” que ele suscita, a evolução temporal dessa recepção provavelmente seria bastante distinta. A tendência seria que, com o passar do tempo, os leitores e a crítica brasileira se habituassem aos recursos vanguardistas utilizados em *Angústia*, que ganharia gradativamente mais destaque. Como ocorre justamente o movimento inverso, transparecem as limitações de se considerar apenas elementos estilísticos e seu impacto para elucidar a acolhida do romance. Se um enfoque meramente textual não se mostra suficiente, resta mencionar brevemente outros elementos envolvidos no reconhecimento ou esquecimento de determinada obra.

Paul Valéry, em “Liberté d’esprit”¹⁰, refletindo sobre o papel do crítico literário, compara-o a um juiz que, apesar de não criar as obras, cria seus respectivos valores. Como poderoso agente no processo de criação do valor literário, seus pareceres e juízos estão sujeitos ao sistema de “economia interna literária”, esboçado por Pound¹¹. Sob essa ótica, o alcance da apreciação crítica dependeria do nome daquele que a assina, como em um cheque, e também da cotação em determinada época de tal moeda, patrimônio ou bem. Essa comparação, ao elucidar como enfoques críticos, que valorizam, em uma época, determinadas pontos em detrimento de outros, influenciam a “cotação” e o valor atribuído a uma obra ao longo do tempo, contribui para entender o caso do terceiro romance de Graciliano Ramos.

⁹ CARVALHO, op.cit.

¹⁰ Apud CASANOVA, op.cit

Para acompanhar a trajetória de *Angústia*, serão apresentados e analisados trechos de alguns trabalhos críticos dedicados ao escritor alagoano. Essa primeira etapa da análise culminará com uma sucinta discussão sobre seu caráter inovador. No final deste capítulo introdutório, serão mapeadas algumas vertentes interpretativas e as leituras mais recentes desse complexo romance de Graciliano Ramos.

Inicia-se o levantamento proposto com uma nova menção à *Ficção e confissão*. Esse trabalho certamente assume grande importância na leitura da obra de Graciliano Ramos e pode ter iniciado uma nova tendência de apreciação crítica de *Angústia*. Uma das ponderações de Antonio Candido é de especial interesse para o prosseguimento da presente reflexão: “Romance excessivo, contrasta com a discrição, o despojamento dos outros, e talvez por isso mesmo seja mais apreciado, apesar das partes gordurosas e corruptíveis (ausentes de **São Bernardo** ou **Vidas Secas**) que o tornam mais facilmente transitório¹²”. Nessa passagem, evidencia-se o contraste estabelecido entre o estilo de *Angústia*, “excessivo”, e a “discrição” e “despojamento” de *São Bernardo* e *Vidas Secas*. O autor de *Tese e antítese*, cuja assinatura tem grande peso na “economia literária” brasileira¹³, além de mostrar sua preferência pelos procedimentos estilísticos dos dois últimos, afirma que o suposto excesso do romance narrado por *Luís da Silva* o tornaria mais “facilmente transitório” que os demais.

Mais de quatro décadas depois, constata-se que se consolidou a idéia do caráter atípico e singular de *Angústia* no conjunto da obra de Graciliano Ramos. O romance também perdeu sua posição de destaque e a obra do escritor alagoano passou a ser representada e consagrada principalmente por *São Bernardo* e *Vidas Secas*, tanto do ponto de vista estilístico quanto temático.

Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*¹⁴, refletindo sobre a pertinência de considerar a literatura de Graciliano Ramos como “regionalista”, conclui que esse termo aplicado ao escritor alagoano se torna precário, senão falso. Tal ressalva, feita também por Antonio Candido em “Os bichos do subterrâneo”, é atribuída ao fato de que, na obra do romancista, “não se trata mais de situar um personagem no contexto social, mas de submeter o

¹¹ Apud CASANOVA, op.cit.

¹² CANDIDO, op. cit, p.38.

¹³ “Economia literária” é uma imagem sugerida por Valéry, como mostrado anteriormente

¹⁴ BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix., 1985.

contexto a seu trama íntimo”¹⁵. Essa diferenciação, que aponta uma relação particular entre o meio e o homem nos romances de Graciliano, adquire maior dimensão em *Angústia*, em que o contexto é explorado de forma bastante implícita e indireta. Adonias Filho, em *O romance brasileiro de 30*, chega a defender a necessidade de isolar esse romance do conjunto dos livros do escritor porque: “nele, o cenário desaparece completamente. A cena inteira é ocupada pelo homem – um homem singular. O drama inteiro se limita a um indivíduo, suas reações, seu sofrimento, seu delírio”¹⁶.

Ainda que os livros do autor de *Memórias do Cárcere* não sejam muitas vezes considerados plenamente “regionalistas”, costumam ser vistos como testemunho da realidade brasileira, principalmente da nordestina. Essa tendência desloca *Angústia*, que pode ainda menos ser tomado como um retrato de uma região, de um país. Nos trechos seguintes, evidencia-se a discussão sobre o caráter regional ou universal do livro: “Tão enraizado no Nordeste quanto os livros anteriores, mas também e talvez mais despreendido de limitações regionais, é outro romance de Graciliano Ramos, *Angústia*”.¹⁷

O comentário de José Aderaldo Castello, que assinala o despreendimento assumido pelo romance face às fronteiras regionais, assemelha-se à observação de outros autores, como a de Massaud Moisés: “com ele, o autor, ultrapassando o regionalismo exótico por meio de um drama que nada, ou pouco deve à conjuntura econômico-social, mergulha de chofre na modernidade, e cria um romance de envergadura universal”¹⁸. Ou a de Afrânio Coutinho:

Graciliano Ramos coloca-se com essa obra bem no cerne do romance moderno, para o qual uma história, um estado de alma ou a descrição de costumes não é mais o que importa. Importa colocá-lo na vida, assumindo a condição humana, e nela o meio temporal em que o homem se debate e que é sua categoria principal.¹⁹

Em todas essas passagens de importantes histórias literárias brasileiras, a dicção universal de *Angústia* é vinculada à travessia de limites e características de narrativas mais “regionais”, como a descrição de costumes e o compromisso com determinadas conjunturas econômicas e sociais. A

¹⁵ CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora nacional, 1978, p.77.

¹⁶ FILHO, Adonias.. *Romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969, p.78.

¹⁷ CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade*. São Paulo: Edusp, 1999, v.2, p.316.

¹⁸ MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1986.

¹⁹ COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil* São Paulo:Global, 1999, v.5.

relação estabelecida se esclarece à luz de alguns posicionamentos de Pascale Casanova²⁰. Para a autora, a consolidação de um espaço literário está diretamente ligada à conquista de certa autonomia em relação a questões políticas e nacionais, que torna a literatura de mais em mais independente de fatores que lhe são externos. À medida que essa relativa independência se solidifica, a literatura transforma-se em “um universo específico onde as problemáticas externas – históricas, políticas e nacionais – só estão presentes refratadas, transformadas, retraduzidas em termos e com instrumentos literários”²¹. Sob essa ótica, *Angústia* se afigura como um romance marcado por um certo movimento de “desnacionalização”. Esboçadas essas considerações, o foco volta-se para a questão da modernidade desse romance em algumas Histórias Literárias brasileiras: “num clima em que **se gesta o existencialismo** (à Camus), *Luís* da Silva é bem o anti-herói sem rosto, porque igual a toda gente” (grifo nosso).²²

A idéia de que *Angústia* prenunciaria, de certa forma, técnicas e o tom de movimentos literários ocidentais não é um posicionamento isolado de Massaud Moisés. Alfredo Bosi endossa essa opinião, defendendo que esse ousado livro é um “romance existencialista avant la lettre”²³. No quadro de comparações instituído por Otto Maria Carpeaux em “Visão de Graciliano Ramos”, evidencia-se a singularidade da analogia estabelecida entre *Angústia* e a literatura ocidental: “Caetés é de um Eça brasileiro; São Bernardo tem algo de um Balzac rural; *Angústia* antecipa o “nouveau roman” e Vidas Secas lembra certos contistas russos, Babel por exemplo”²⁴.

Para Carpeaux, enquanto os demais romances de Graciliano Ramos parecem dialogar com obras de autores que lhes antecederam, *Angústia* se vincularia a um movimento que só tomará forma após sua publicação. A propensão de vislumbrar nesse romance de 1936 elementos precursores de momentos posteriores da ficção ocidental transparece também na contracapa de sua tardia tradução para o francês: “ce roman, publié en 1936, est alors d’une audace et d’une modernité étonnantes. Roman existencialiste avant la lettre, *Angoisse* reste une des oeuvres les plus troublantes de Graciliano Ramos et des plus déconcertantes de la littérature brésilienne”²⁵.

²⁰ CASANOVA, op.cit.

²¹ Id, ibidem, p.113.

²² MOISÉS, op.cit.

²³ BOSI, op.cit, p.455.

²⁴ Otto Maria Carpeaux. Visão de Graciliano Ramos. In : Ramos, G. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 1996, p.232.

²⁵ “Esse romance, publicado em 1936, apresenta então uma audácia e uma modernidade impressionantes. Romance existencialista nos primórdios do movimento, *Angústia* continua sendo uma das obras mais inquietantes de Graciliano Ramos e de literatura brasileira”. RAMOS, Graciliano. *Angoisse*. trad. Geneviève Leibrich e Nicole Biros. Paris: Gallimard, 1992.

Não cabe aqui analisar a pertinência de comparar esse romance com o existencialismo ou o “nouveau roman”; não é questão, tampouco, de se debruçar sobre alguns fatores que puderam influenciar esses pareceres críticos, como um eventual excesso de entusiasmo ou o caráter apelativo de textos de contracapas, muitas vezes regidos apenas por leis editoriais e comerciais. Além de suscitar questões bastante complexas que não são o foco deste trabalho, como a possibilidade de inovações formais em uma literatura dita “periférica”²⁶, os trechos citados se prestam principalmente a reforçar a posição peculiar de *Angústia* diante de parte da Crítica.

O anseio de associar esse livro de Graciliano Ramos a movimentos posteriores, como o existencialismo e o “nouveau roman”, com os quais é questionável que estabeleça grandes relações, pode não passar de um modo de evidenciar seu caráter inovador. O deslocamento de *Angústia* no quadro do “romance de 30” pode também ser associado ao desconforto que sua classificação suscita, pois esse audacioso texto de 1936 desafia dicotomias tradicionalmente cristalizadas como regional ou universal, romance social ou intimista²⁷.

1.2 – LEITURAS RECENTES.

Anteriormente, foram abordadas questões referentes à recepção do romance, a fim de delinear sua peculiar posição no cenário crítico nacional. Cabe agora assinalar algumas vertentes interpretativas de *Angústia* e apresentar algumas leituras mais recentes. Nesse sentido, convém precisar que o diálogo com os críticos que se debruçaram sobre a obra de Graciliano Ramos perpassará toda a dissertação, não se restringindo a este capítulo introdutório. Assim, autores cujos trabalhos não se centram sobre um ou dois aspectos, optando por análises mais panorâmicas, podem não ser mencionados nesse quadro inicial. Essa ausência, justificada pelo objetivo desse preâmbulo crítico, que é assinalar linhas gerais de leitura, não deve ser entendida, de modo algum, como uma exclusão. Textos importantes para a presente pesquisa, como os de Sônia Brayner, Álvaro Lins, Luis Bueno de Camargo e Otto Maria Carpeaux, entre outros, serão

²⁶ Os seguintes autores empreendem essa discussão: Antonio Candido (CANDIDO, Antonio. “A Literatura e a cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1980), Pascale Casanova (op.cit), Franco Moretti²⁶ (MORETTI, Franco. Conjecturas sobre a literatura mundial. In: SADER, Emir (org.). *Contracorrente: o melhor da New Left Review* em 2000. Rio de Janeiro, Record, 2001, p.50) e Otávio Paz (PAZ, Otávio. *A outra voz*. São Paulo: Ed. Siciliano, 1993).

²⁷ Jonh Gledson discute a dificuldade de classificar *Angústia*, notadamente nas tradicionais categorias “romance social” ou “romance psicológico”. GLEDSON, Jonh. *Influências e impasses*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.204.

citados posteriormente. Elementos específicos apontados pelos autores mencionados a seguir, quando não representam um enfoque específico de interpretação, também serão abordados em outros momentos do trabalho.

Uma das grandes vertentes interpretativas de *Angústia* é a política. Essa leitura, embora presente de forma mais diluída em mais de um trabalho crítico, encontra em Nelson Coutinho²⁸ um de seus maiores representantes. O autor, nas trilhas de Lúkaks e Goldman, se propõe a descrever as estruturas da obra de Graciliano Ramos e relacioná-las com a realidade social brasileira. Nesse viés sociológico/político, o crime que Luís da Silva alega ter cometido é entendido como um gesto revolucionário: o protagonista, assassinado seu rival, estaria destruindo a figura do burguês, representada por Julião Tavares. Assim, o crime estaria diretamente vinculado à luta de classes, constituindo-se como uma alegoria política da revolução comunista. A presente análise, ao defender que o assassinato pode ser mero delírio do narrador, inevitavelmente diverge em alguns pontos dessa leitura, pois questiona um de seus maiores pressupostos.

Outra vertente de leitura, de teor psicanalítico, identifica no discurso de Luís da Silva forças do inconsciente, que muitas vezes seriam recalçadas pelo narrador. É o caso de Lúcia Helena Carvalho²⁹ que, valendo-se das teorias de Freud e Derrida, analisa as micronarrativas presentes em *Angústia*, classificando-as em grupos de significante “erotismo” ou “morte”. A pesquisadora, cuja análise toca em muitos outros pontos, foi a única a dedicar uma tese inteiramente a esse romance. Além dela, outros autores apresentam momentos de leitura psicanalítica, como Lamberto Puccinelli, Massaud Moisés e Antonio Candido que dá uma explicação sexual à vontade de Luís da Silva de estrangular seu rival³⁰.

Os enfoques de cunho autobiográfico, fortemente presentes na fortuna crítica do escritor alagoano, como denota o grande número de biografias a ele dedicadas, também se destacam na interpretação de *Angústia*. Lamberto Puccinelli³¹ e Carlos Alberto dos Santos Abel³² são exemplos de autores que fazem pontes entre Luís da Silva e Graciliano Ramos, amparados pelo suposto diálogo entre *Infância e Angústia*. Antonio Candido, ao identificar o que chama de “recurso à

²⁸ COUTINHO, Nelson. Uma análise estrutural dos romances de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: *Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 5/6.

²⁹ CARVALHO, op.cit.

³⁰ CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre a obra de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

³¹ PUCCINELLI, Lamberto. *Graciliano Ramos: relações entre ficção e realidade*. São Paulo: Quiron, 1975.

³² ABEL, Carlos Alberto dos Santos. *Graciliano Ramos: cidadão e artista*. Brasília: Editora da UNB, 1999.

evocação autobiográfica” nesse último romance, sugere que o protagonista representaria a “projeção pessoal” mais completa de Graciliano até aquele ponto de sua obra³³. As teorias de Abel Barros Baptista³⁴, ao diferenciar o artista Graciliano Ramos, espécie de entidade cultural que nasce somente quando escreve sua obra de ficção, e o homem Graciliano Ramos, detentor de uma história pessoal, filhos, etc., mostram como pode ser problemático ler a obra do escritor a partir de sua biografia. Consciente das armadilhas dessa leitura, Hermenegildo Bastos³⁵, ao analisar a obra do escritor alagoano, tenta em alguns momentos escapar do viés biográfico, criando uma distinção entre o que chama de “Graciliano autor” e “Graciliano personagem”.

Esboçado esse panorama geral, o foco volta-se para leituras mais recentes. Neles, observa-se uma tendência de não isolar *Angústia* do restante da obra de Graciliano Ramos, apesar das diferenças estilísticas e a dicção mais vanguardista do romance. Como grande parte dos novos estudos se debruçam sobre a questão da escrita, da memória e da perspectiva narrativa, *Angústia* é amiúde aproximado de *São Bernardo* e *Caietés*. Para Mendonça Telles³⁶, por exemplo, os três primeiros livros de Graciliano constituem uma “trilogia teórica”, que questiona os processos narrativos.

A questão da metalinguagem na obra do escritor alagoano vem sido explorada nas últimas publicações, a partir de diferentes abordagens. Marcelo Bulhões³⁷ mostra como a obra de Graciliano é marcada por reflexões sobre sua própria linguagem e por tensões com o “discurso do outro” (no caso, a tradição literária brasileira). Hermenegildo Bastos³⁸, propondo uma releitura da obra do escritor a partir de *Memórias do Cárcere*, aponta a culpa atrelada à literatura, que faria parte das esferas de poder que Graciliano visava combater. Por sua vez, Maria Celina Novaes

³³ O crítico menciona elementos comuns a Luís da Silva e Graciliano Ramos, como a repulsa por seus escritos e o ódio ao burguês. CANDIDO, op.cit, p.46-50.

³⁴ BATISTA, Abel Barros. Autor ficcional e ficção do livro em “São Bernardo”. Lisboa: *Colóquio Letras*, n.129/130, 1993.

³⁵ BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do cárcere, literatura e testemunho*. Brasília: Editora da UNB, 1998.

³⁶ TELLES, Gilberto Mendonça. A escrituração da escrita: uma leitura dos romances de Graciliano Ramos. In: TELLES, Gilberto Mendonça. *A escrituração da escrita: teoria e prática do texto literário*. Petrópolis: Vozes, 1996.

³⁷ BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Literatura em campo minado: a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição literária brasileira*. São Paulo: Annablume, 1999.

³⁸ BASTOS, op.cit.

Marinho³⁹, na perspectiva do dialogismo de Bakhtin, propõe uma análise lingüística do embate de discursos presentes nos livros do romancista.

Ivan Teixeira, no âmbito dos estudos recentes, foi o único crítico que se voltou exclusivamente a *Angústia*. Em seu primeiro artigo, bastante inovador⁴⁰, analisa vários elementos do romance, como a forte presença da memória afetiva, a figura do narrador, entre muitos outros. Nele, aponta limitações da leitura política, defendendo que a questão da luta de classes, se existente, está longe de ocupar um lugar central nesse livro publicado em 1936. Em seu mais novo artigo⁴¹, analisa o jogo de autores presentes em *Angústia*, diferenciando narrador, escritor ficcional e o homem Graciliano Ramos.

As novas leituras de *Angústia*, cujo número é ainda escasso, muitas vezes retomam pontos já apontados por trabalhos anteriores. No entanto, outros aspectos vêm à tona ou são explorados de forma mais detida, como a questão da metalinguagem.

A complexidade dessa instigante obra pede, certamente, mais estudos, a fim de desvendar suas diversas camadas. O presente trabalho pretende refletir sobre o papel assumido pela experiência ficcional no romance, um dos fios desse imensa teia que é *Angústia*.

1.3 - *ANGÚSTIA* E O ROMANCE CONTEMPORÂNEO OCIDENTAL.

Um dos objetivos da pesquisa é mostrar o alcance de recursos vanguardistas no romance de Graciliano Ramos publicado em 1936, principalmente no tocante à ligação da escrita com a memória e à postura do narrador diante de sua experiência e da ficção. Para fundamentar os pressupostos do trabalho, ou seja, o diálogo de *Angústia* com aspectos do romance moderno, é interessante ter em vista a evolução do gênero romanesco no século XX.

Segundo João Alexandre Barbosa⁴², um dos cernes do romance moderno é a convicção da existência de um descompasso entre a realidade e sua representação, do ponto de vista da

³⁹ MARINHO, Maria Celina Novaes Marinho. *A imagem da linguagem na obra de Graciliano Ramos*. São Paulo: Humanitas, 2000.

⁴⁰ TEIXEIRA, Ivan. *Angústia: uma teoria do romance de Graciliano Ramos*. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 de set. de 2000, Cultura.

⁴¹ TEIXEIRA, Ivan. 'Angústia e seus autores'. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 de março de 2004. Caderno Mais.

⁴² BARBOSA, João Alexandre. A modernidade no romance. In: BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

estrutura e da forma. Essa consciência leva os romancistas a envolverem suas obras com uma moldura reflexiva, presente, por exemplo, em *Les Faux-Monnayeurs*, de André Gide e *Em Busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, livros perpassados por indagações sobre o fazer literário. Essa tendência à reflexão no romance, que acusa a complexidade das relações entre a ficção e a realidade, está fortemente ligada à crise do romance tradicional⁴³, afigurando-se como um marco na história do gênero. Um texto de Anatol Rosenfeld,⁴⁴ que acompanha passos de algumas mudanças ocorridas na prosa romanesca, será tomado como eixo desta sucinta introdução.

O propósito do seu texto, como precisa o crítico búlgaro, não é fornecer uma apresentação sistemática ou histórica da literatura moderna, mas sim apresentar um jogo de reflexões, desencadeado a partir de uma série de hipóteses. A primeira delas se refere à existência de um certo espírito de época unificador (*Zeitgeist*), que influencia e aproxima todas as culturas ocidentais, sem eliminar, no entanto, as variações nacionais. A segunda remete à importância do processo de "desrealização" no campo das artes durante o século XX, nitidamente observável na pintura, que renuncia ao anseio de reproduzir de forma mais ou menos fiel a realidade empírica. Essa revolução nas artes plásticas, exemplificada seja por correntes abstratas, seja por correntes figurativas, como o Expressionismo, o Cubismo e o Surrealismo, é a expressão de uma atitude que questiona a visão de mundo desenvolvida a partir do Renascimento. No intuito de mostrar a dimensão dessa mudança de enfoque, o crítico analisa a utilização da perspectiva central renascentista e suas respectivas implicações.

Essa perspectiva central, cujo advento, segundo ele, provavelmente se vincula à emancipação do indivíduo no referido período histórico, cria a ilusão do espaço tridimensional, por projetar o mundo a partir de uma consciência individual. Apesar da relatividade dessa representação, nitidamente antropocêntrica, ela se colocava como absoluta. Essa "ilusão do absoluto" passa a ser contestada nas artes ao longo do século XX, com a supressão ou distorção da perspectiva na pintura. A negação do ilusionismo se vislumbra também no teatro, onde o palco à italiana e o projeto de imitar minuciosamente a vida são abandonados.

O romance, sob a influência do mesmo *Zeitgeist*, também sofreu modificações análogas às da pintura moderna, embora muitas vezes de forma menos perceptível. Partindo desse

⁴³ Para Michel Raimond, um dos traços essenciais da crise do romance tradicional, a partir do final do século XIX, é a presença, no interior das obras literárias, de ponderações sobre a natureza da ficção. RAIMOND, Michel. *La crise du roman*. Paris: José Corti, 1993.

⁴⁴ ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto e contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

pressuposto, terceira e última hipótese central de seu artigo, Rosenfeld pontua algumas transformações do gênero romanesco, essenciais para a compreensão da estrutura da ficção do século XX, em particular de *Angústia*.

A realidade convencional, consagrada pelo senso comum, deixa de ser o horizonte dos grandes escritores, que a desmascaram, mostrando seus limites e sua relatividade. O "real", considerado então convenção, passa a ser visto como uma camada superficial, epidérmica, deixando de se revestir por uma ilusão de absoluto.

A desconfiança face à noção habitualmente difundida de realidade é um dos fatores responsáveis pelo grande deslocamento ocorrido no eixo da representação literária, assinalado por Auerbach em *Mimesis*⁴⁵: no romance moderno, os processos interiores ganham destaque, em detrimento da realidade supostamente objetiva, que passa a ocupar uma posição secundária. Assim, o acontecimento externo, às vezes considerado um mero elemento desencadeador de fluxos psíquicos, perde destaque diante do acontecimento interior e da "riqueza, semelhante aos sonhos, dos processos de consciência que sobrevoam todo um universo vital".⁴⁶

O anseio de quebrar a coerência superficial do mundo empírico em busca de camadas mais profundas e essenciais, embora menos delineadas e ordenadas, pede, no entanto, a dissolução e a desintegração de algumas convenções, como as noções de tempo, personalidade e causalidade. Assim, a ordem lógica e o enredo tradicional, com início, meio e fim, responsáveis pela aparência de coesão, mas também pelo engessamento do relato, transformado em algo rígido como as múmias⁴⁷, foram fortemente abalados. O personagem, por sua vez, perde seus contornos firmes e claros, e a imagem de sua vida psíquica tem "efeitos semelhantes à visão de um inseto da lente de um microscópio"⁴⁸, pois alguns mecanismos e traços são imensamente ampliados, enquanto outros são deixados de lado. Luís da Silva, ao descrever uma grávida com a qual se esbarra na rua, lança mão dessa lente distorcida:

Era uma mulher gorda, amarela, mal vestida, com uma barriga monstruosa [...]. A saia, esticada para frente, levantava-se exibindo pernas sujas e inchadas. Os pés, sujos e inchados, cresciam demais nos sapatos cheios de buracos. Com uma das mãos segurava

⁴⁵ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

⁴⁶ AUERBACH, op.cit, p.485.

⁴⁷ O analogia é de Nathalie Sarraute. SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du soupçon*. Paris: Gallimard, 1987, p.67.

⁴⁸ ROSENFELD, op.cit.

o braço de uma criança magra e pálida, com a outra escondia o olho e um pedaço da cara (p.142).⁴⁹

Diferentemente dos romances psicológicos do século XIX, não há mais a pretensão de representar uma personalidade íntegra e total, mas sim os cacos do indivíduo abalado por um mundo caótico. A mudança no tratamento do tempo, outra característica do romance moderno, especialmente explorada em *Angústia*, será abordada mais detidamente.

As considerações tecidas por Auerbach em "A meia marrom"⁵⁰ contribuem para vislumbrar as profundas alterações no manejo do aspecto temporal na prosa do século XX. Na cena analisada neste capítulo de *Mimesis*, extraída de *Passeio ao farol*, de Virginia Woolf, Mrs. Ramsay mede uma meia no pé de seu filho e o repreende por sua agitação. Arrepende-se em seguida, beija-o na testa e se propõe a recortar gravuras com ele. Se o tempo fosse utilizado de forma tradicional, tal qual nos romances dos séculos anteriores, a narração do episódio seria curtíssima. No entanto, a medição da meia se estende por algumas páginas, pois a cena é interpolada por muitas digressões, que remetem a diversos planos temporais e espaciais não demarcados. Essa ausência de delimitação nítida evidencia o destaque posto no tempo interior, utilizado para representar os fluxos de consciência. Nesses processos psíquicos, passado, presente e futuro se entrelaçam, desafiando as separações convencionais.

O contraste entre a vivência subjetiva do tempo e a marcação dos relógios e calendários não é, certamente, uma descoberta do século XX. A relatividade e a subjetividade das divisões temporais já tinha sido apontada, por exemplo, nas *Confissões de Santo Agostinho*⁵¹. A percepção dessa discrepância, antes presente sob a forma de uma reflexão geral, como elucidada Anatol Rosenfeld, só é convertida em experiência ao longo do século passado, quando passa a ser incorporada à própria estrutura do romance. Assim, a atualização do passado, transformado em presente na consciência do personagem ao ser evocado, e a ausência de demarcação nítida entre os tempos, fruto da consciência de que cada momento contém os anteriores, se imprimem no corpo da narrativa. Um trecho de *Angústia*, romance perpassado por livre-associações,

⁴⁹ Neste trabalho, foi utilizada a 6ª edição de *Angústia*, da editora José Olympio. Devido ao grande número de citações, sempre que houver menção a esse romance será indicada apenas a página da passagem transcrita ou referida.

⁵⁰ AUERBACH, op.cit.

⁵¹ SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Petrópolis: Vozes, 1988.

características do monólogo interior, ilustra a superação da "camisa de força cronológica"⁵² em termos estruturais:

Cidade grande, falta de trabalho. O meu quarto ficava junto à escada, e à noite o cheiro de gás era insuportável Quando escurecia, Dagoberto, estudante e repórter, vinha despejar sobre a minha cama um compêndio de anatomia e uma cesta de ossos **(passado)**.

O bonde chega ao fim da linha, volta. Bairro miserável, casa de palha, crianças doentes. Barcos de pescadores, as chaminés do navio, longe **(presente)**.

D. Aurora, que tinha sobrenome inglês, às seis horas encostava-se ao guarda-louça e rosnava, agitava os caracóis brancos, pregava os óculos nos hóspedes que comiam demais e nos que estavam em atraso **(passado-p.9)**

Esse devaneio de Luís da Silva durante um percurso de bonde intercala, assim como tantas outras passagens do livro, passado e presente. A repercussão desse procedimento na narrativa será examinada detidamente em uma etapa posterior deste estudo. Por ora, cabe abordar outros aspectos estruturais da prosa do século XX relevantes para a compreensão da obra mais experimental de Graciliano Ramos.

Retomando trilhas do artigo de Rosenfeld, já expostas, houve, no campo artístico, uma ruptura com a visão de mundo renascentista, que tomava como absolutos recortes feitos a partir da consciência individual. No século XX, a precária posição do indivíduo diante do mundo, visto então como caótico, transitório e incoerente, pode explicar porque o artista não se sente mais autorizado a projetá-lo a partir de sua própria consciência. Duas consequências desse movimento podem ser destacadas: por um lado, a pretensão de representar a realidade de forma global e completa é amiúde deixada de lado, como ressalta Auerbach; por outro lado, gera-se uma desconfiança face à representação, vista como incompleta e mentirosa. Essa desconfiança, responsável pela proliferação de reflexões metalingüísticas⁵³, repercute sobre um dos alicerces da obra literária: a figura do narrador.

O esfacelamento do antropocentrismo está nitidamente atrelado ao abandono gradativo do narrador onisciente. Essa função narrativa tradicional, que garantia a ordem da obra e do mundo narrado, passa a ser questionada quando esta ordem é posta em dúvida. Assim, o narrador,

⁵² A expressão é de João Alexandre Barbosa. BARBOSA, op.cit, 119.

⁵³ Adorno entende a reflexão no romance como uma tomada de posição face à mentira da representação. ADORNO, T. La situation du narrateur dans le roman contemporain. In.: Notes sur la littérature. Paris: Flammarion, 1994.

deixando de possuir saberes e poderes absolutos, é destituído da posição sobrenatural a ele outrora concedida e passa a deparar-se com os limites da visão humana.

A desconfiança face à representação, que se estende à figura do narrador tradicional, substituído por perspectivas menos totalizantes, levou a uma certa ascensão da narrativa em primeira pessoa. Nathalie Sarraute⁵⁴, ao se debruçar sobre as causas desse crescimento, precisa que essa modalidade narrativa tem a vantagem de possuir ao menos uma aparência de experiência vivida, de autenticidade, capaz de aumentar a credibilidade. Feitas essas observações, o foco do presente estudo se voltará para a análise da modalidade narrativa em *Angústia*.

⁵⁴ SARRAUTE, op.cit.

CAPÍTULO II – A FIGURA DO NARRADOR.

2. 1 - PERSPECTIVA NARRATIVA EM *ANGÚSTIA*.

É notória a importância da escolha do foco narrativo sobre elementos estruturais do relato. Romances em primeira e terceira pessoa, mesmo narrando uma mesma história, o fazem de modo bastante distinto, que altera inclusive a postura do leitor diante do texto. A fim de pontuar algumas dessas diferenças, a apresentação das características e alcances da narrativa em primeira pessoa terá, em pano de fundo, elementos da narrativa em terceira pessoa, com a qual dialoga.

Michel Butor⁵⁵, ao analisar o uso do pronome "ele" na autobiografia de César, observa que, se a narrativa fosse em primeira pessoa, o testemunho oferecido pelo imperador romano de suas batalhas seria mais suscetível a complementações e correções. Já a terceira pessoa, com seu tom mais definitivo, atribui um certo valor histórico a seu relato, minimizando as possibilidades de questionamento. Glowinski, em "Sur le roman à la première personne"⁵⁶, também se debruça sobre essa mudança de efeito. Segundo ele, as narrativas em terceira pessoa são enunciações quase objetivas, mais "verdadeiras", na acepção própria assumida por esse termo quando se trata de um romance. As narrativas em primeira pessoa, por sua vez, submetem o leitor a uma incerteza bastante particular, pois o impossibilitam de se apoiar na autoridade de um narrador onisciente.

As observações de Jean Rousset, em um estudo de título significativo dedicado a essa última modalidade narrativa, são de fundamental importância para compreender a estrutura dos livros escritos no pronome de narciso. Para o crítico francês, quando há unidade entre a instância narrativa ("eu narro") e o objeto narrado ("minha história"), ou seja, quando as figuras do narrador e do protagonista coincidem, o "eu" torna-se uma consciência central ao redor da qual gira o relato. Assim, todos os elementos orbitam como satélites em torno do narrador, detentor do olhar e do discurso, "que falará de si como ele se vê e do mundo como ele o vê"⁵⁷.

Nos relatos de primeira pessoa, inevitavelmente parciais, tudo é apresentado sob a ótica do protagonista. Antes de analisar esse enfoque, entretanto, cabe mencionar sucintamente uma certa

⁵⁵ BUTOR, Michel. L'usage des pronoms personnels dans le roman. In : BUTOR, Michel. *Répertoire II*. Paris: Éd Minuit, 1964.

⁵⁶ GLOWINSKI. Sur le roman à la première personne. *Poétique*,. Paris: Seuil, 1987.

⁵⁷ ROUSSET, Jean. *Narcisse romancier*. Paris: J. Corti, 1973 , p.31.

“filiação literária” de Luís da Silva. Boris Schnaiderman, ao refletir sobre *Memórias do Subsolo*, pontua que “a subjetividade agressiva e torturada do narrador-personagem, o seu discurso alucinado e sua veemência desordenada”⁵⁸, ecoam em várias obras do século XX. A figura construída por Dostoiévski, com efeito, pode ser vista como símbolo de uma geração de anti-heróis modernos, cuja consciência corrosiva reforça a sensação de deslocamento no mundo, levando à inação. O protagonista de *Angústia*, além de dialogar com personagens dostoiévskianas, insere-se na mesma linhagem de alguns anti-heróis de Kafka, Sartre e Camus, entre muitos outros.

Feitas essas considerações, inicia-se uma análise sobre o alcance e os limites da visão de Luís da Silva e sobre o grau de confiabilidade do narrador. Para tal, parte-se de uma das primeiras cenas do romance. Em um dos momentos do sua breve história amorosa, Luís da Silva espia o quintal da casa vizinha, aguardando ansiosamente por Marina. Durante sua espera, vê um galo se aproximando de uma galinha e se identifica com a cena, concluindo que estava fazendo a mesma coisa, embora com mais habilidade e tempo. Os pensamentos desencadeados por essa associação são bruscamente interrompidos pela tão desejada aparição:

De repente a franguinha surgiu dentro do meu reduzido campo de observação. Como disse, eu apenas enxergava uns dez ou quinze metros do jardim. Primeiramente distingui as biqueiras vermelhas de uns sapatos, aqueles sapatos que, segundo a declaração de Seu Ramalho, custavam mil réis e duravam um mês. Para ir ao quintal, sapato de sair e meia de seda esticada no pernão. Ótimas pernas. As coxas e as nádegas, apertadas na saia estreita, estavam com vontade de rebentar as costuras. (p.61)

A passagem citada, como tantas outras, ilustra um dos procedimentos centrais das narrativas em primeira pessoa presente em *Angústia*: o leitor, inevitavelmente atrelado ao “reduzido campo de visão” do protagonista, vê as coisas segundo essa percepção. Embora possa desconfiar da perspectiva apresentada, a imagem de Marina também se monta aos poucos, com destaque em algumas partes de seu corpo, realçadas pelos desejos de Luís da Silva, e é igualmente impregnada pelos comentários desse último sobre as meias e os sapatos da vizinha. A parcialidade e a conseqüente subjetividade da representação, características dessa modalidade narrativa, transparecem nessa descrição de *Angústia*.

⁵⁸ SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio do tradutor. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do Subsolo*. São Paulo: Ed.

Partindo da relatividade desse enfoque, é preciso verificar como a lente pela qual o filho de Camilo Pereira da Silva vê o mundo se põe em movimento. Para Luís Bueno de Camargo⁵⁹, esse personagem de Graciliano Ramos, no intuito de escapar da posição subalterna por ele ocupada na ordem urbana, coloca-se à margem, tornando-se assim espectador, e não mero figurante. O hábito de observar, forma utilizada também para se manter à distância, é exemplificado pelo crítico por um dos passatempos de Luís da Silva:

A mesa a que me sento fica ao pé da vitrine de cigarros. É um lugar incômodo: as pessoas que entram e as que saem empurram-me as pernas. Contudo, não poderia sentar-me dois passos adiante, porque às seis horas da tarde lá estão os desembargadores. É agradável observar aquela gente. Com uma despesa de dois tostões, passo ali uma hora, encolhido junto à porta, distraíndo-me (p.23).

O autor de "Uma história do romance brasileiro de 30" caracteriza assim esse narrador como um *voyeur*, um espectador por excelência, capaz de saber o que acontece com seus vizinhos, embora interaja pouco com eles. De fato, Luís da Silva passa muito tempo deitado em sua espreguiçadeira, posição privilegiada para quem quer tudo assistir. Suas paredes possuem também pouco isolamento acústico, expondo-o às conversas e aos acontecimentos da vida das pessoas próximas, como a chegada do marido de Dona Rosália e os boatos sobre Lobisomem (p.68). Entretanto, o trecho a seguir instaura um questionamento: como o narrador de fato observa o mundo?

Estive olhando sem ler os cartazes do cinema, entrei maquinalmente. O porteiro sabe que trabalho na imprensa e não pediu bilhete de ingresso. Na sala de projeção fiquei de pé, ao fundo, por baixo da cabina, sem ver a tela. Nunca presto atenção às coisas, não sei para que diabo tenho olhos. Trancado num quarto, sapecando as pestanas em cima de um livro, como sou vaidoso e como sou besta! Caminhei tanto, e o que fiz foi mastigar papel impresso. Idiota. Podia estar ali a distrair-me com a fita. Depois, finda a projeção, instruir-me vendo as caras. Sou um besta. Quando a realidade me entra pelos olhos, o meu pequeno mundo desaba"(p.84)

O protagonista confessa que nunca presta atenção às coisas, questionando até porque tem olhos. A ausência do costume de olhá-las é associada ao seu isolamento e ao hábito de leitura e escrita, fortemente vinculados à criação de um mundo próprio, como será mostrado em um outro

34, 2000, p.11.

⁵⁹ CAMARGO, Luís Gonçalves Bueno de. *Uma história do romance brasileiro de 1930*, 2001, 4v. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

momento deste trabalho. Esse seu "pequeno mundo", atrelado à interioridade, desaba como uma frágil construção quando posto em contato com a "realidade". Quais os mecanismos da visão de um observador que não sabe por que tem olhos? A passagem abaixo contribui para esclarecer algo a esse respeito:

Agora estava escuro. Debruçado à janela, eu via sem ver a rua. Via seu Ivo, Pimentel, a datilógrafa desaparecida. Onde estaria a datilógrafa? [...] O meu desejo era sair de casa, ir procurá-la. Talvez estivesse num cinema de arrabalde, com o namorado. Coitadinha. Provavelmente nem pensava nisso. O dia inteiro batendo no teclado com os dedos entorpecidos, e duzentos mil-réis por mês [...]. Invadia-me uma ternura, queria ligar-me àquela moça que vestia roupas ordinárias e andava à pressa, com uma pasta debaixo do braço. (p.104).

De sua janela, Luís da Silva, à noite, via seu Ivo, Pimentel e a datilógrafa, que não estavam na rua escura. A cena evidencia como seus olhos freqüentemente se voltam menos para as coisas existentes ao redor e mais para o que projeta e vê dentro de si. Assim, o foco se centra em seus devaneios: especula sobre a mulher com quem cruzava às vezes no bonde, atribuindo-lhe uma suposta rotina, salário e personalidade. A imagem da datilógrafa, sujeita a oscilações⁶⁰, é projetada em uma tela interior segundo suas fantasias e preocupações do momento. O excerto citado mostra claramente como o protagonista não narra somente aquilo que presencia. As cenas por ele imaginadas também são objeto de suas descrições, sendo apresentadas ao lado daquilo que ele diz ter vivenciado. Esse procedimento mostra o destaque dado à vida interior no romance.

Luís da Silva tem consciência de suas transfigurações psíquicas e amiúde assume sua dificuldade de apresentar uma imagem mais fiel das pessoas com quem convive, como transparece, por exemplo, em: "Naturalmente gastei meses construindo esta Marina que vive dentro de mim, que é diferente da outra, mas se confunde com ela"(p.72). Traços de seu peculiar modo de processar as observações transparecem no trecho a seguir:

A multidão é horrível e hostil. Raramente percebo qualquer coisa que se relacione comigo [...]. Se o marido de Dona Rosália está presente, é o que já se sabe; se não está, penso nos namorados que se atracam junto a uma vitrina, em posição incômoda, no operário que tem fome e ameaça o patrão, na criança que chora perdida, chamando a mamãezinha. Tudo isso foi visto ou ouvido de relance, talvez nem tenha sido visto nem ouvido bem, mas avulta quando estou só – e distingo perfeitamente a criança, o operário faminto, os namorados que

⁶⁰ "Provavelmente a datilógrafa dos olhos verdes, enquanto sorria para mim, pensava numa espécie de Julião Tavares que já visitá-la horas depois. Morava numa casa de quintal sujo, lia romances tolos, admirava uma quenga semelhante a D.Mercedes" (p.98).

desejam deitar-se. Eles me invadiram por assim dizer violentamente. Não fiz nenhum esforço para observar o que se passava na multidão, ia de cabeça baixa, dando encontros a torto e a direito nos transeuntes. De repente, um grito, uma palavra amarga, um suspiro- e algumas figuras se criaram, foram bulir comigo na cama (p.141).

Luís da Silva, quando diz raramente perceber na multidão algo relacionado a si, marca sua diferença em relação aos outros, explicando por que não faz nenhum esforço para observar o que acontecia ao redor. No entanto, embora ande de cabeça baixa, colhe fragmentos das cenas presenciadas de relance, que sequer assegura ter ouvido ou visto bem. Esses cacos, "um grito, uma palavra amarga, um suspiro", o invadem quando está só, assumindo forma de acontecimentos possíveis, mais fiéis às questões do narrador do que aos episódios presenciados. As figuras recriadas possuem, de fato, algo relacionado com ele: a criança pode simbolizar seu anseio de voltar-se para seu passado remoto, retratado em diversos momentos de sua história; o operário faminto, sua revolta diante de algumas desigualdades sociais e os namorados, por fim, os fortes desejos que o perseguem. As reflexões de Álvaro Lins tocam em um dos pilares fundamentais desse romance publicado em 1936 e esclarecem o procedimento: "Luís da Silva é todo o romance *Angústia*. Contando a sua história, Luís absorve-a toda em si mesmo. O romance toma, por isso, a forma e a dimensão de seu espírito"⁶¹.

O protagonista lança seu olhar sobre os outros e sobre a paisagem buscando o reflexo de sua própria imagem. O mundo então se apresenta aos seus olhos repleto de cacos de espelho, ora mais límpidos, ora distorcidos. Seu espírito os molda, fazendo-o apreender os outros personagens como projeções e duplos. Nesse procedimento, o "narrador tudo invade e incorpora sobre sua substância, que transborda sobre o mundo"⁶². Uma vez assinalado o filtro narcísico presente no enfoque de Luís da Silva, que Lúcia Helena Carvalho analisa detidamente em *A ponta do novelo*⁶³, cabe abordar mais um aspecto da perspectiva narrativa em *Angústia*.

De acordo com Luís Bueno Camargo, o protagonista do romance em questão "sabe o que se passa com todos, até com completos desconhecidos apenas entrevistados na multidão"⁶⁴. Segundo Silviano Santiago, Sérgio, protagonista de *O Ateneu*, também possui a capacidade de saber detalhes

⁶¹ LINS, Álvaro. Vidas secas. In: LINS, Álvaro. *Jornal de crítica 2 série*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943, p.80.

⁶² CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre a obra de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

⁶³ Especialmente no capítulo "O direito e o avesso". CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do novelo: uma interpretação de Angústia*, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1983.

⁶⁴ CAMARGO, op.cit, p.838.

da vida de pessoas desconhecidas ou conhecidas. Em "*O Ateneu: contradições e perquirições*", o crítico vê o personagem de Raul Pompéia como um "eu onisciente", porque, entre outras, analisa "imaginariamente os sentimentos e as emoções dos outros"⁶⁵. A pergunta inevitavelmente se coloca: como entender uma certa "onisciência" do narrador no âmbito das narrativas em primeira pessoa? Para se debruçar sobre essa questão, serão destacados algumas passagens peculiares do relato de Luís da Silva, nas quais ele realmente adquire uma visão privilegiada, aproximando-se consideravelmente de um enfoque narrativo em terceira pessoa.

Quando a companhia lírica chegou à cidade, o protagonista de *Angústia*, já arrasado e devendo três meses de aluguel, percebeu um grande movimento na casa de sua ex-noiva, onde chegavam caixas e pacotes. Naquele noite, assim como nas cinco seguintes, viu Marina entrar, bem arrumada, na limousine de Julião Tavares, rumo ao teatro. No última dia de espetáculo, sente uma grande vontade de ir até lá também e, como não tinha os vinte mil réis necessários para a compra do ingresso, cogita desenterrar o dinheiro de Vitória. O relato de sua hesitação quanto a esse "empréstimo" é entrecortada por visões do teatro:

O pano já se tinha levantado, Fígaro e Almaviva se escondiam perto da janela de Rosina, o Dr. Bartholo fechava a porta [...]. D. Basílio comparava a calúnia a um incêndio. Que fazia Marina, chateada, bocejando por detrás do leque? Julião Tavares também estava amolado e sonolento. D. Basílio descrevia o incêndio, acompanhando com as mãos o movimento das labaredas. A princípio eram chamas fracas, e D. Basílio, para segui-las, baixava-se, estava quase encostando as mãos no soalho (p.134-135)

Mesmo estando no quintal de sua casa, Luís da Silva descreve a cena representada no espetáculo. Assegura que o pano já se levantou e, embora se pergunte sobre as ações e pensamentos de Marina, dá como certos seus bocejos e sua chateação, assim como a sonolência de Julião Tavares. Apesar de existir uma possibilidade de acerto em relação ao estado de espírito dos dois personagens, o narrador, que não estava na platéia, dessa vez não marca sua afirmação com nenhuma partícula de hesitação ou probabilidade. Descreve o casal como se os tivesse vendo, e não especulando. Do mesmo modo, as ações da peça descritas por ele não foram assistidas e, como era a última noite de espetáculo, é remota a hipótese de tê-las visto. Um trecho presente na narração da trágica história de

⁶⁵ SANTIAGO, Silviano. *O Ateneu: contradições e perquirições*. In SANTIAGO, Silviano. *Literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

Seu Evaristo, em que a narração em terceira pessoa parece vigorar por quase três páginas⁶⁶, destaca esse procedimento:

Um dia, com a mão na barriga, entrou na padaria de seu José Inácio.
 _ Uma esmola pelo amor de Deus, cochichou.
 Seu José Inácio estava aporrinhado.
 _ Uma esmola pelo amor de Deus, gemeu seu Evaristo, quase sem voz.
 _ Ora...
 Seu José Inácio gritou uma praga que ofendeu os ouvidos de seu Evaristo [...].
 _ Estou pedindo uma esmola pelo amor de Deus, repetiu baixinho.
 Seu José Inácio apontou um cesto de pães dormidos e gritou brutalmente:
 _ Tira ali . (p.166)

Como o narrador só entra em cena para avistar, de longe, o corpo de Seu Evaristo quando esse já pendia em um galho de carrapateira, seu relato se construiu provavelmente através do que ouviu sobre esse suicídio. Assim, o arrependimento confessado pelo dono da padaria a Teotoninho Sabiá e os comentários da viúva feitos a André Laerte o ajudam a esclarecer alguns pontos do episódio narrado. No entanto, na passagem citada, Luís da Silva transcreve o suposto diálogo entre os dois personagens, como se tivesse assistido à conversa e dela se lembrasse perfeitamente. Nesse caso, a utilização do discurso direto, que será analisado sob um outro ângulo mais tarde, suscita a pergunta: pode um narrador em primeira pessoa citar falas que não ouviu ?

As teses de Kate Hamburger contribuem para o andamento desta discussão. Em *A lógica dos gêneros literários*, a autora distingue radicalmente as narrativas em primeira pessoa⁶⁷ das narrativas em terceira pessoa, defendendo que apenas essas últimas transmitem a experiência de ficção. Não cabe aqui discutir todos os desdobramentos de sua posição, bastante polêmica, mas sim apresentar alguns pontos norteadores de sua teoria. As narrativas em primeira pessoa, segundo ela, aproximam-se consideravelmente do enunciado de realidade, ou seja, do discurso não-fictício, porque nelas o narrador se coloca como sujeito histórico, circunscrevendo o relato ao âmbito de sua vivência pessoal. Quando os outros personagens, seus atos e histórias se afastam do campo de experiência do narrador, a fronteira existente entre os dois tipos de narrativa se abala. Nesses casos, segundo os pressupostos de Kate Hamburger, é como se o narrador em primeira pessoa se apropriasse de elementos característicos aos relatos em terceira pessoa.

⁶⁶ O trecho em questão se inicia no segundo parágrafo da p. 164 e termina na p.166, quando o "eu" volta a aparecer: "Fui vê-lo, mas não tive coragem de me aproximar..."

Pontuadas essas observações, cabe refletir sobre as idéias sugeridas por Luís Bueno Camargo e Silviano Santiago, citadas anteriormente: é possível se falar em “eu onisciente”? A expressão soa como um contra-senso: um narrador em primeira pessoa, precisa Hamburger e outros teóricos mencionados no início deste capítulo, tem um enfoque limitado. Seria, a princípio, inverossímil lhe conceder o direito de tudo ver, tudo saber, inclusive os sentimentos e pensamentos mais íntimos de outros personagens. No entanto, é exatamente isso que Luís da Silva faz em diversos momentos de sua narrativa. Seria pertinente, então, dizer que o romance de Graciliano tem problemas de verossimilhança?

Essa conclusão, certamente, é precipitada. O protagonista deveria restringir sua narração a seu campo de experiência, colocando o que foge de sua alçada apenas como hipótese, nunca como certeza, se o romance obedecesse a um modelo de representação mimético, de cunho mais naturalista. Entretanto, como foi mostrado nos primeiros capítulos desta dissertação, *Angústia* apresenta características do romance moderno do século XX. Uma delas, abordada por Auerbach⁶⁸, refere-se à mudança no eixo da representação literária, que passa a destacar os processos interiores. Assim, os romancistas, e os narradores em primeira pessoa, escritores ficcionais⁶⁹, passam a lançar mão de um outro modo de representação, não-naturalista, capaz de incorporar o universo psíquico. Nele, a imaginação e a interioridade são justapostas ao que supostamente foi presenciado, a ponto de atenuar as fronteiras entre realidade empírica (no sentido próprio que o termo assume quando se trata de um texto ficcional) e mundo interior dos personagens.

Os diálogos entre José Inácio e Seu Evaristo e outros elementos, como a narração de todas as ações realizadas por esse último antes de se enforcar (presenciadas somente pela viúva “caduca”, p.167, que dificilmente se lembraria delas com tanta presteza), denunciam um alto teor de invenção. A história desse trágico suicídio parece então assumir a forma de um conto em terceira pessoa inserido em *Angústia*. Nesse sentido, o ocultamento do “eu” durante uma considerável passagem se revela altamente significativo: ao valer-se de elementos que não são próprios aos tradicionais relatos em primeira pessoa, como uma certa onisciência e o uso do

⁶⁷ A autora analisa somente as narrativas em primeira pessoa nas quais o narrador é o protagonista. HAMBURGUER, Kate. *La logique des genres littéraires*. Paris: Seuil, 1986.

⁶⁸ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

⁶⁹ BATISTA, Abel Barros. Autor ficcional e ficção do livro em “São Bernardo”. Lisboa: *Colóquio Letras*, n. 129/130, 1993.

discurso direto, *Luís* da Silva faz a impressão de experiência vivenciada ceder espaço a uma construção derivada de sua imaginação.

O relato do aborto de Marina insere novas matizes nesta questão. O narrador, em um bar de onde avistava a porta pela qual sua ex-noiva entrou, aguarda sua saída. Reproduzindo esse período de espera, escreve:

Que demora de Marina! D. Adélia chegava à janela. Seu Ramalho, cansado, um ombro alto e outro entrava sucumbido, assobiando por causa da asma, ia sentar-se à mesa de toalha rasgada, onde a comida esfriava. D. Adélia inventava desculpas: Marina tinha ido ali, tinha ido acolá, não tardava. Seu Ramalho fungava, enjoado: tudo mentira [...]. Abandonava o prato, detestava a mulher, detestava a filha, descia ao quintal, passeava entre os montes de lixo. Que família! Que miséria! (p.185)

O narrador, nesse excerto, desloca sua câmara até a casa dos pais de Marina, situada, naturalmente, fora de seu campo de visão. Além de relatar, mais uma vez, uma hipotética cena que, graças à distância, não poderia ter presenciada, sem utilizar indicativos de probabilidade ou incerteza, retrata a interioridade de seu Ramalho, assinalando o ódio sentido pelo personagem e seu cepticismo em relação à justificativa da mulher. Para Kate Hamburger, a subjetividade de terceiros somente pode ser representada enquanto tal nos relatos em terceira pessoa⁷⁰. Como a representação da vida interior dos personagens pressupõe um narrador onisciente, o trecho marca mais um momento no qual há uma ruptura com o molde de representação naturalista. As derradeiras frases, no entanto, instauram uma interessante ambigüidade: as exclamações reproduzem o pensamento de seu Ramalho ou são comentários do próprio Luís da Silva sobre a família de Marina?

A estrutura ambígua assinala a convergência do campo de experiência do narrador, que engloba seus próprios sentimentos, com aquilo que imagina. Constata-se então a intersecção de dois modelos narrativos: um mais mimético e outro voltado para uma realidade psíquica, abarcando as criações da mente de Luís da Silva. Esses dois modelos de representação se alternam no relato do aborto propriamente dito. Em um primeiro momento, o protagonista avista do bar a casa onde trabalhava D. Albertina, e observa:

⁷⁰ "La fiction épique est le seul espace cognitif où le Je-origine (la subjectivité) d'une tierce personne peut être représenté comme tel". HAMBURGUER, op.cit, p.88.

As rótulas verdes de D. Albertina estavam cerradas, a porta fechada. E Marina lá dentro[...]. Trancada num quarto, deitada na cama, Marina se deixava apalpar demoradamente. A água fervia na caixinha de lata, a chama do álcool empalidecia as figuras.
 _ Quantos meses? perguntava D. Albertina (p.183)

Como se pode ver, Luís da Silva não deixa de mencionar as janelas e portas fechadas, obstáculos que impossibilitavam a observação das duas personagens dentro da casa. À cena imaginada se justapõe uma conversa com o balconista do bar e mais um momento em que, novamente sem nenhum sinal de hesitação, descreve os gestos de sua ex-noiva e da parteira⁷¹. Após um trecho perpassado por lembranças de infância, o narrador se pergunta: "Como seria a cara de D. Albertina? Imaginei-a magra, pálida, séria, correta"(p.186). Passa então a imaginar um diálogo entre as duas. O grau assumido de imaginação se evidencia quando o narrador questiona os traços atribuídos à parteira desconhecida:

Mas porque era que D. Albertina, parteira diplomada, com longa prática, deveria ser assim e não de outra forma? Talvez fosse diferente. Os anúncios não valem nada, papel agüenta tudo, como dizem os matutos. D. Albertina era uma velha gorda e mole, sem diploma nem prática, de óculos ordinários e hálito desagradável, mal-educada, resmungona [...]. Sem lavar as mãos duras, de unhas compridas e negras, D. Albertina examinava brutalmente o corpo de Marina, arranhando-a, machucando-a, rosnando[...] (p.187).

As duas D.Albertinas, uma suja e brutal, outra limpa e delicada, passam então a se alternar na mente de Luís da Silva. Quando Marina abre a porta para sair da casa, ele não consegue ver a parteira e pondera: "Não pude saber a qual dos dois tipos imaginados D.Albertina se assemelhava. Seria talvez uma D. Albertina diferente das minhas" (p.190). Ao assumir sua incapacidade de apreender uma imagem real da parteira, cujos retratos apresentados se afiguram como meras possibilidades, volta a circunscrever o relato no seu campo de experiência, reconhecendo os limites de sua percepção. Assim, não mais os extrapola como fez anteriormente, ao retratar a interioridade de Seu Ramalho (p.185) e apresentar as primeiras visões do interior da casa de D.Albertina (p.183 e 185) com a segurança de um narrador onisciente. Verifica-se, portanto, uma tendência de volta ao modelo naturalista após incursões no outro molde de representação literária. Assim, a passagem imaginada da história de Seu Evaristo é acompanhada pelo momento no qual o narrador realmente entrou em cena, para ver o corpo. No episódio do

⁷¹ "A água fervendo na caixinha de lata, um frasco cheio de líquido vermelho, a chama do álcool tremendo, Marina, com o rosto escondido entre as mãos, deixando-se apalpar pelos dedos hábeis de D. Albertina" p.185.

aborto, a justaposição é ainda mais nítida, pois a cena apresentada inicialmente como se tivesse sido vista por um narrador fidedigno se revela extremamente hipotética.

A sobreposição de passagens narradas sob uma perspectiva não-naturalista e de outras marcadas pelo modelo mimético tem alguns desdobramentos. Ao colocar, lado a lado, cenas que imagina e as que poderia ter vivido, por estarem em seu campo de experiência, Luís da Silva atenua as fronteiras entre o que apresenta como sua realidade exterior e sua interioridade. Assim, a impressão de vivido e universo psíquico do protagonista (com seus sonhos, fantasias e transfigurações) se entretecem no grande amálgama de *Angústia*.

2.2 - O NARRADOR E A MATÉRIA NARRADA.

Michel Butor, debruçando-se sobre os romances em terceira pessoa, observa que, nessa perspectiva, a questão da distância entre os acontecimentos narrados e o momento da narração raramente se coloca⁷². Já o narrador em primeira pessoa, "ponto de tangência entre o mundo narrado e aquele onde se narra, meio termo entre o real e o imaginário, desencadeia uma problemática em torno da noção de tempo"⁷³. Nesse tipo de relato, torna-se então imprescindível verificar como o momento da escrita se situa em relação à aventura.

Dorrit Cohn⁷⁴, retomando a distinção proposta por Sptizer entre o "eu narrador"(narrador) e o "eu herói" (herói), analisa os romances em primeira pessoa segundo o tipo de relação existente entre esses dois sujeitos. Em alguns casos, dos quais a obra de Marcel Proust oferece um exemplo máximo, há dissonância entre o protagonista e o narrador que, à luz do conhecimento adquirido posteriormente, interpreta as ações do seu passado. Nesse tipo de relato, o "eu narrador", distanciado de sua história, ordena suas lembranças e desvenda sua experiência quando os acontecimentos já

⁷² Kate Hamburger empreende uma longa discussão sobre o valor dos tempos verbais nas narrativas em terceira pessoa. Segundo ela, o pretérito e o imperfeito, nessa modalidade narrativa, perdem a função de designar o passado. Acrescenta que só se pode falar em presente, passado e futuro a respeito de verdadeiros sujeitos de enunciação e, conseqüentemente, das formas que reproduzem o enunciado de realidade, como as narrativas em primeira pessoa. HAMBURGUER, op.cit.

⁷³ BUTOR, Michel. L'usage des pronoms personnels dans le roman. In: BUTOR, Michel. *Répertoire II*. Paris: Éd Minuit, 1964, p.63.

assumiram uma feição definitiva. Em outros, o narrador se identifica com sua experiência passada a ponto do distanciamento narrativo ser praticamente abolido. Nesse modelo, predominante no romance moderno, como assinala Jean Rousset⁷⁵, o “eu herói”, não obstante o intervalo temporal, confunde-se com o herói, reencontrando suas antigas indagações e revivendo seu passado. Essas considerações suscitam os seguintes questionamentos: como Luís da Silva se coloca diante da matéria narrada? Quais os efeitos do tipo de relação estabelecida entre o herói e o narrador em *Angústia*?

A fim de identificar uma estrutura predominantemente consonante ou dissonante, é preciso localizar os momentos marcados pela voz do “eu narrador”, ou, caso eles não existam ou não possam ser claramente identificados, interpretar essa ausência ou falta de nitidez. Uma vez feito esse mapeamento, cabe verificar se o narrador se coloca em posição de superioridade em relação a seu “eu” antigo, se antecipa acontecimentos de sua história, ou seja, se narra o passado à luz de conhecimentos adquiridos posteriormente.

Em *Angústia*, são escassos os trechos marcados pela presença nítida do “eu narrador”. Dentre eles, destacam-se os momentos metalingüísticos, como:

Ainda não disse que moro na rua do Macela, perto da usina elétrica. Ocupado em várias coisas, freqüentemente esqueço o essencial [...]. Não esperem a descrição destas paredes velhas que Dr. Gouvêia me aluga, sem remorso, por cento e vinte mil-réis mensais, fora a pena de água. Afinal, para 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. (p.40)

Em outras passagens desse tipo (“É melhor botar a trouxa abaixo e contar a história direito” - p.52, por exemplo), transparece claramente a voz e a situação de quem narra. Destarte, Luís da Silva fornece, no trecho citado, informações vinculadas ao presente da enunciação, precisando onde mora e qual o intervalo de tempo existente entre o conhecimento de Marina e a escrita de sua história.

Além do distanciamento narrativo atrelado à metalinguagem, na qual se inserem as reflexões do narrador sobre a memória, cujos desdobramento serão analisados detidamente em uma etapa

⁷⁴ COHN, Dorrit. *La transparence intérieure: modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.
ROUSSET, op.cit.

posterior deste estudo, Luís da Silva pontua seu relato com raras antecipações: ao mencionar a cicatrização das escoriações de suas mãos (p.6) e comentar que, se Marina tivesse sido franca com ele, "nenhuma desgraça teria acontecido"(p.93), alude ao crime ainda não relatado, evidenciando a presença do "eu narrador". Já no trecho seguinte, como na maior parte de *Angústia*, a superioridade decorrente do afastamento temporal não mais se faz presente:

Depois que Julião Tavares tinha deixado de freqüentar a casa da vizinha, qualquer ausência de Marina me trazia a suspeita de que os dois iam encontrar-se. Tomava o chapéu e acompanhava-a, escondendo-me, encostando-me às paredes, receando que a espionagem fosse descoberta. Evidentemente as relações dos dois estavam reatadas. O homem gordo ia virar uma esquina e dar o braço à amante, levá-la a uma casa de recuso. A evidência esmorecia. Marina andava como as outras mulheres, olhava na vitrina, entrava nas lojas. Ia esperá-la no primeiro poste cintado de branco. Minutos depois a perseguição recomeçava, até que ela se recolhia. Era claro que eles iam juntar-se em qualquer parte. (p.168-169)

Essa cena de perseguição, não citada inteiramente, é perpassada por certezas em relação ao reatamento do namoro de Julião Tavares e de Marina: "Evidentemente as relações dos dois estavam reatadas"; "Era claro que eles iam juntar-se em qualquer parte" e "Com certeza tinha me escapado uma porta meio-aberta, uma escada sombria onde aquele sem-vergonha se atocaiava"(p.168-169). A reconciliação dos dois personagens, entretanto, não se dá em nenhum momento. Embora Luís da Silva, ao narrar sua história, tenha consciência da falsidade de sua hipótese, apresenta-a como certa, reproduzindo suas obsessões e pensamentos de outrora⁷⁶. Assim, suas antigas suposições, longe de serem descartadas por terem se averiguadas falsas posteriormente, são revividas e esmorecem diante dos olhos do leitor, que vê as certezas se transmudarem em enganos, tal como ocorreu com o "eu herói". Outra previsão não concretizada insere mais um elemento importante para a presente discussão: "Marina desembarçou-se das lamúrias, passou a uma alegria ruidosa. Muitos agradecimentos, uns beijos ainda com a cara molhada. Estranhei aquela mudança repentina. _ Nervoso. Quando casar, endireita (p.90)".

Nesse episódio, Luís da Silva, após flagrar Marina derretendo-se para Julião Tavares, pede explicações a ela e, como estava disposto a aceitá-las, acredita na inocência de sua noiva. A mudança brusca de comportamento da filha de D. Adélia ao longo da cena é associada a um suposto nervosismo, que desaparecia quando casassem. O narrador, além de prever as mudanças de Marina

⁷⁶ O mesmo mecanismo ocorre em uma cena em que aguarda a volta do casal: "Passos na calçada. Quem seria? [...] Com certeza tinham voltado. Engano. Era seu Ramalho que entrava, aperreado, ia arengar com a mulher por causa do procedimento da filha", p.108.

com o casamento, sem mencionar que este não irá realizar-se, reproduz seus pensamentos daquele instante⁷⁷. As resoluções de esquecer sua ex-noiva e colocar sua vida em ordem, pontuadas quando a Companhia Lírica chega à cidade, apresentam o mesmo caráter, pois dão voz aos desejos e pensamentos do “eu herói”, ainda iludido com sua capacidade de superar o trauma amoroso.⁷⁸

O uso do discurso direto ou indireto livre para dar voz ao “eu herói” assinala, para Pascal Ifri⁷⁹, os momentos menos mediados pelo “eu narrador”, que parece então sair de cena e ceder todo o espaço a seu antigo eu. A citação de pensamentos antigos, desacompanhados de formas introdutórias capazes de evidenciar o distanciamento narrativo (como “Eu me dizia”, “Eu acreditava”...), instaura uma ambigüidade, dificultando a separação de considerações antigas e atuais⁸⁰. O emprego desse procedimento, além de evidenciar uma identificação entre quem narra e quem vive, atribui ao relato traços de simulacro, por apresentar os momentos passados como se eles estivessem sendo vividos no presente. Os diálogos, abundantes em algumas páginas (p.94- 95, p.54 e p.157, por exemplo), também contribuem para criar um efeito de encenação, pois dão voz aos personagens como se estes estivessem conversando sob os olhos do leitor, *hic et nunc*.

Por vezes, a forte presentificação faz o romance se assemelhar a “uma espécie de diário íntimo”⁸¹, forma que minimiza o recuo temporal. Enquanto sua história amorosa e o assassinato⁸² de Julião Tavares assumem feição de presente, o passado parece remeter prioritariamente à infância e aos primeiros tempos de Luís da Silva na cidade. A esse respeito, cabe precisar que a relação do personagem com seu passado remoto tende a ser mais dissonante do que a estabelecida com seu passado recente. No entanto, embora esse distanciamento às vezes se coloque, é praticamente abolido nos trechos de monólogo interior, técnica que reduz ao mínimo a distância entre objeto e narração e desarticula as distinções temporais. Os elementos por ora somente apontados serão

⁷⁷ O mesmo ocorre quando narra sua ida ao cinema com D.Aurora e sua neta. O arrependimento do convite feito às duas é reproduzido: “_ Agüenta, maluco, trouxa, filho de uma puta” – p.36..

⁷⁸ “Método, perfeitamente, tudo se arranjará. Saía dali, ia olhar as vitrinas e os cartazes. Bacharel idiota, aperreando um bom inquilino. Porcaria. _ Quem andou por este mundo roendo chifre se engancha em bobagens. Porcaria. Tenho comido toicinho com mais cabelo”. – p.122.

⁷⁹ IFRI, Pascal. Focalisations et récits autobiographiques. In *Poétique*. Paris : Seuil, 1987.

⁸⁰ CONH, op.cit, p. 186.

⁸¹ TEIXEIRA, Ivan. *Angústia: uma teoria do romance de Graciliano Ramos*. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 10 de set. de 2000. Cultura.

⁸² Como se verá, esta análise de *Angústia* mostrará a ambigüidade insolúvel do relato do crime, que pode ter acontecido de fato ou apenas na esfera da imaginação. Assim, sempre que houver menção ao assassinato, o caráter ambíguo inerente a esse episódio deve ser levado em conta.

retomados na análise do assassinato, momento mais marcado por essa técnica modernista, ao longo do terceiro capítulo.

Como foi visto, as marcas de consonância entre o “eu herói” e o “eu narrador” nesse romance de Graciliano Ramos presentificam o passado recente do narrador, que é revivido, e não interpretado. A justaposição dos planos da ação e da narração é extremamente significativa, pois equipara, de certa forma, escrita e experiência: Luís da Silva, revivendo o que narra, transforma a escritura em uma espécie de ação. Destarte, os desdobramentos da equiparação entre “eu herói” e “eu narrador” são pistas preciosas para sondar as funções da escrita em *Angústia*, objeto desta pesquisa.

2.3 - A MEMÓRIA EM ANGÚSTIA.

As reflexões de Michel Butor sobre tendências da prosa moderna apontam uma importante faceta da relação entre o narrador e a matéria narrada: “À organização definitiva das peripécias tal qual ela se apresenta a uma memória ideal apaziguada, vai se opor cada vez mais a organização provisória dos dados incompletos de cada dia, única capaz de abarcar e fazer reviver os acontecimentos”⁸³. A consonância ou dissonância entre herói e narrador está, assim, estreitamente ligada ao tratamento dado a um dos principais alicerces dos textos de estrutura autobiográfica: a memória.

Luís da Silva, como observa Ivan Teixeira, não consegue organizar de maneira coerente seu relato por sentir-se ainda muito tocado pelos acontecimentos narrados⁸⁴. A ausência de sinais de superação e recuo, mostrada anteriormente, o impossibilita de lembrar-se de sua história serenamente. Não submetidas à pena de um narrador distanciado, capazes de seleccioná-las e controlá-las, suas recordações despontam como matéria bruta, tal qual ocorre na rememoração. A estrutura de *Angústia* mimetiza o fluxo das lembranças, em que os tempos se entrelaçam, a despeito da divisão convencional, e coisas aparentemente insignificantes assumem importância desmesurada, enquanto

⁸³ Michel Butor, op, cit, p. 88 (tradução minha).

⁸⁴ Id, ibidem.

outras desaparecem. Dada essa importância estrutural, as reflexões de Luís da Silva sobre a memória contribuirão para desvendar uma das principais engrenagens de seu relato:

De todo aquele romance as particularidades que melhor guardei na memória foram os montes de ciscos, a água empapando a terra, o cheiro dos monturos, urubus nos galhos da mangueira farejando ratos em decomposição no lixo. Tão morno, tão chato! Nesse ambiente empestado, Marina continuava a oferecer-se, negaceando. Conservava-me preso, fazendo gatimanhos, esticando a saia estreita que lhe mostrava bem as coxas e as nádegas (p. 93)

Nesse trecho, transparece como a memória do narrador é sensorial e fragmentária, pois se constrói a partir de cacos do vivido. No cenário reconstituído, formado por elementos aparentemente insignificantes, como os montes de cisco, ele permanece preso à imagem de Marina, que continua a mexer-se e a seduzi-lo. A continuidade da ação se explica pela consonância do relato, que faz o passado recente do narrador permanecer vivo em sua memória. Não seria descabido associar sua proximidade da matéria narrada a uma certa fidelidade aos acontecimentos vividos, cujos contornos poderiam ter sido menos apagados pelo distanciamento temporal. Essa associação, no entanto, não se mostra pertinente:

Há nas minhas recordações estranhos hiatos. Fixaram-se coisas insignificantes. Depois, um esquecimento quase completo. As minhas ações surgem baralhadas e esmorecidas, como se fossem de outra pessoa. Penso nelas com indiferença. Certos atos parecem inexplicáveis. Até as feições das pessoas e os lugares por onde andei perdem a nitidez. Tudo aquilo era uma confusão, em que se avultava a idéia de reaver Marina (p.115).

Segundo Luís da Silva, seu passado recente se apresenta fora de foco, como se visto através de uma lente que tudo distorce. A passagem suscita intrigantes questionamentos: com uma memória tão fraca e distorcida, como pode o narrador restituir sua história passo a passo? Como foi possível reproduzir pensamentos de outrora e algumas de suas conversas? De que forma conseguiu remontar tudo? Um trecho de *Infância*⁸⁵ sugere uma possível resposta:

Desse antigo verão que me alterou a vida restam ligeiros traços apenas. E nem deles posso afirmar que efetivamente me recorde. O hábito me leva a criar um ambiente, imaginar fatos a que atribuo realidade [...]. Certas coisas existem por derivação e associação: repetem-se, impõem-se – e, em letra de forma, tomam consistência, ganham raízes.

Graciliano Ramos lança luz sobre o processo de restituição da experiência passada: os cacos permanecidos na memória, cuja veracidade é duvidosa, são reconstruídos pelo hábito e pela

⁸⁵ Graciliano Ramos. *Infância*. São Paulo: Martins, 1953, p.25.

⁸⁵ Essa distinção, segundo ele, se dá pelo pacto autobiográfico que consiste, entre outros elementos, em uma declaração por parte do autor que instaura uma identidade entre ele e seu narrador-protagonista. LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996.

imaginação, ganhando consistência através da escrita. Em seus romances em primeira pessoa, a proximidade entre presente e passado, lembrança e delírio é explorada. Isso ocorre, por exemplo, em *São Bernardo*, como mostra Godofredo de Oliveira Neto⁸⁶. No capítulo XIX, “o tique-taque do relógio diminui”⁸⁷, sugerindo o abalo das convenções cronológicas, e o tempo passado e o presente passam a se imbricar no relato de Paulo Honório: “Penso que chamei Casimiro Lopes. A cabeça dele [...] assoma de quando em quando à janela, mas ignoro se a visão que me dá é atual ou remota”⁸⁸. Essa relação entre imaginação e memória, abordada pelo grande escritor alagoano, perpassa as reflexões sobre textos autobiográficos.

Antes de lançar mão desses trabalhos, no entanto, faz-se necessário explicar a pertinência de aplicá-los ao caso de *Angústia*, que não é propriamente uma autobiografia. Phillippe Lejeune dá respaldo a esse procedimento, ao defender que nenhum elemento formal permite distinguir romances escritos em forma de autobiografia de relatos autobiográficos “autênticos”⁸⁹. Como essa distinção se dá somente por elementos extratextuais, que não serão abordados aqui, as reflexões formais sobre a dita literatura pessoal podem ser estendidas ao livro de Graciliano Ramos. Convém precisar que, quando se falar em “experiência” nesta dissertação, deve-se tomar o termo como a trajetória passada de Luís da Silva, ou seja, como aquilo que ele diz ter vivido; “realidade”, por sua vez, remete ao universo apresentado pelo narrador como sua realidade empírica. Ambos os termos são assim utilizados no sentido próprio que assumem quando se trata de um texto ficcional.

Segundo Lejeune, nas autobiografias e, conseqüentemente, nos romances autobiográficos, muitas vezes ecoa, de forma implícita ou explícita, o seguinte compromisso: “Juro dizer a verdade, toda a verdade, nada mais que a verdade”⁹⁰. A fidelidade ao passado, entretanto, é uma questão bastante complexa, como evidencia Raymond Federman⁹¹ em sua indagação: “como recolocar a vida em seu contexto se, em grande parte dos casos, o texto original foi esquecido ou falsificado?”

Jean Yves e Marc Tadié⁹² defendem que todo relato do passado falsifica as recordações, pois o ato rememorativo não distingue com clareza o verdadeiro do falso. Jean Starobinski⁹³,

⁸⁶ OLIVEIRA NETO, Godofredo. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

⁸⁷ RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976 – p.107.

⁸⁸ Id, ibidem.

⁹⁰ LEJEUNE, op.cit, p. 36.

⁹¹ FEDERMAN, Raymond. *Criticism: postmodern essays*. Albany: State of N.York Press, 1993, p.87.

⁹² TADIÉ, Jean Yves e Marc. *Le sens de la mémoire*. Paris: Éditions Gallimard, 1999.

⁹³ STAROBINSKI. *Le style de l'autobiographie*. In *Poétique*. Paris: Éditions du seuil, 1970.

debruçando-se também sobre a questão da fidelidade da reminiscência, ressalta a tendência do relato autobiográfico desembocar na invenção. Essa passagem de um domínio a outro, acrescenta, não é marcada claramente e se realiza a despeito das promessas de sinceridade do memorialista.

A ausência dessas promessas parece ser uma das marcas das autobiografias modernas. John Eakin⁹⁴, em um sucinto panorama sobre a evolução do gênero, pontua que, para Poe e Rousseau, a fidelidade na autobiografia traduzia-se na coragem de contar tudo, não omitindo nem as partes menos louváveis da trajetória individual. Não se colocava o problema epistemológico da natureza da verdade autobiográfica, nem da possibilidade de alcançá-la.

Na autobiografia moderna, por sua vez, a memória deixa de ser vista como um conveniente depósito onde o passado permanece inalterado, pronto para ser trazido à tona por memorialistas dedicados. Diferentemente dos textos autobiográficos anteriores, esclarece Eakin, não há mais a crença na possibilidade de reconstruir fielmente a experiência. A consciência de que o relato do passado está sujeito a agentes deformadores, tal qual a imagem subjetiva da época em questão, sempre marcada pelo momento presente, e a linguagem, perpassa a obra de vários romancistas, como pontua Federman.⁹⁵

Assim, embora o gênero autobiográfico sempre tenha tido um caráter ficcional, este só foi assumido pelos escritores do século XX. Essa “nova autobiografia”, atingida pela crise da representação, é “consciente de sua própria impossibilidade constitutiva, das ficções que necessariamente a perpassam, das faltas e aporias que a minam [...]”⁹⁶. A desconfiança diante da capacidade de recuperar o passado transparece em uma passagem de *Le bavard*, romance de Louis-René des Forêts⁹⁷:

Reste à savoir si j'ai bien entendu cette musique, si j'ai vraiment éprouvé cette honte. Je vous répondrai donc que ce n'est pas une raison parce que je me suis donné la peine de décrire l'une et l'autre avec précision pour que leur authenticité ne puisse jamais être contesté par personne, et en premier lieu par moi. Est-ce que je n'aurais pas l'imagination un peu plus prompte que la mémoire?

⁹⁴ EAKIN, Paul John. *Fictions in autobiography : studies in the Art of Self-Invention*. Princeton, N.J : Princeton university press, 1985

⁹⁵ FEDERMAN, op.cit.

⁹⁶ Robbe-Grillet, apud FOREST, Philippe. *Le roman, le je*. Nantes: Éditions Pleins Feux, 2001, p.47.

⁹⁷ “Resta a saber se eu ouvi bem essa música, se realmente senti essa vergonha. Respondei então que não é porque me dei o trabalho de descrever cada uma delas com precisão que sua autenticidade não possa jamais ser contestada por ninguém, em primeiro lugar por mim mesmo. Será que eu não tenho uma imaginação mais ágil que a memória?” Louis-René des Forêts. *Le bavard*. Paris: Gallimard, 1946 (tradução minha).

A consciência de que o passado é moldado pela memória e pela imaginação torna-se um dos principais pilares dos relatos autobiográficos. Neles, as reminiscências e a recriação se complementam e se entrelaçam a ponto de atribuir à ficção o estatuto de lembrança, como ilustra um trecho de *Angústia*: “Procuro recordar-me dos verões sertanejos, que duram anos. A lembrança chega misturada com episódios agarrados aqui e ali, em romances. Dificilmente poderia distinguir a realidade da ficção (p.28)”.

Para Federman⁹⁸, as “autobiografias de vanguarda”, nas quais a imaginação e a memória ocupam o mesmo espaço, fundem acontecimentos rememorados e inventados, utilizando elementos para indeterminar a veracidade do relato. Dentre eles, podem ser destacados, no romance de Graciliano Ramos: a utilização da primeira pessoa, que constrói um “espaço onde tudo que acontece é, ao mesmo tempo, sempre verdade e sempre mentira”⁹⁹; a justaposição dos planos da ação e da narração e, por fim, a alternância de dois modelos de representação literária, aproximando o que o protagonista apresenta como mundo “real” de sua vida interior. Uma vez assumido o caráter fictício da memória, Luís da Silva pode extrapolar os limites das narrativas em primeira pessoa, narrando cenas que não testemunhou (à semelhança de Marcel, em “Um amor de Swann”), transcrever suas conversas, em suma, fazer a imaginação ocupar um lugar de destaque em seu relato. Esse novo tipo de escrita memorialística, como esclarece o crítico francês, introduz novas relações entre arte e vida, cujas implicações serão analisadas no último capítulo desta dissertação.

⁹⁸ FEDERMAN, op.cit.

⁹⁹ HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes: les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2003, p.84.

Capítulo III – O “ASSASSINATO” DE JULIÃO TAVARES.

3.1 - OS PRELÚDIOS DE UM CRIME

Nas primeiras páginas de *Angústia*, há mais de uma referência a Julião Tavares, personagem ainda desconhecido do leitor que se apresenta como uma fonte de estorvos e obsessões para Luís da Silva. Nesses momentos iniciais, o narrador tece também comentários sobre suas mãos que, segundo ele, tornaram-se “fracas e inúteis” e alude à cicatrização das escoriações de suas palmas. Parte do caráter desconexo e enigmático de algumas referências presentes no início do relato vai se dissipando no decorrer da leitura, mas as razões dessas feridas nas mãos somente se esclarecem no final deste romance de estrutura circular, que lança luz sobre o começo. O presente estudo se propõe a acompanhar a história do crime que Luís da Silva alega ter cometido, mapeando alusões antecipatórias e mostrando como a idéia de matar seu rival ganha forma.

Certo dia, quando já havia terminado o relacionamento de sua ex-noiva com Julião Tavares, Luís da Silva esbarra em uma mulher grávida, ferindo-a com a aba de seu chapéu. Instantes após o incidente, ela parte, mas sua sombra permanece dentro do narrador. A partir dos cacos dessa imagem distorcida, a figura de Marina vai se delineando aos poucos, através de um processo de projeção recorrente no romance¹⁰⁰.

O fugaz encontro com essa passante é marcado por tons alucinatórios: o narrador, além de imaginar a cena do parto, imagina os transeuntes percorrendo o ventre da gestante, que em seu delírio aumenta desmesuradamente e se estende pela cidade: “Na calçada um ventre extraordinário ia inchando, ventre que tomava dimensões fantásticas. Os transeuntes atravessam aquela barriga transparente, às vezes paravam dentro dela, e isto era absurdo, dava-me a idéia de gestações extravagantes” (p.143). A colisão com a mulher grávida, consequência de seu hábito de caminhar “como um cego”(p.141), lhe revela a causa dos enjôos e das demais mudanças de sua vizinha. A suspeita da gravidez de Marina o deixa enraivecido e com desejo de vingança, traduzido na vontade

¹⁰⁰ “Nessa parte visível [a mulher cobriu parte de seu rosto com as mãos] endurecida pelo sofrimento, pouco a pouco se esboçavam as feições de Marina. Os cabelos, que a mulher tinha grisalhos, tornaram-se louros. A bochecha era pintada, a metade da boca excessivamente vermelha, o olho único muito azul”, p.144

de duelar com seu rival¹⁰¹. É nesse cenário marcado por desvarios e transfigurações que desponta pela primeira vez o nítido desejo de assassinar Julião Tavares.

Pouco tempo depois, Luís da Silva intercepta de seu banheiro uma conversa entre D. Adélia e Marina, na qual comprova a gravidez de sua ex-noiva. O fato de as duas mulheres não terem aludido uma vez sequer a Julião, tratando a situação como uma fatalidade, aumenta o ódio do protagonista. A idéia do assassinato emerge então com mais força:

Era evidente que Julião Tavares devia morrer. Não procurei investigar as razões desta necessidade. Ela se impunha, entrava-me na cabeça como um prego. Um prego me atravessava os miolos. É estúpido, mas eu tinha realmente a impressão de que um objeto agudo me penetrava a cabeça. Dor terrível, uma idéia que inutilizava as outras idéias. Julião Tavares devia morrer (p.153)

A vontade de matar seu inimigo se impõe como algo imperativo e premente, delineando-se como uma grande obsessão. A imagem de um prego perfurando-lhe a cabeça sugere a intensidade, a profundidade e a *Angústia* ligadas a seu propósito, capaz de se alastrar sobre seu cérebro e tomar seus pensamentos. Em um primeiro momento, pensa em cortar Julião Tavares em pedaços, como o moleque da história contada por Seu Ramalho. No entanto, reconsidera seu propósito inicial:

Logo me aborrecia da tortura comprida. Nojo, medo, horror ao sangue. Julião Tavares morreria violentamente e sem derramar sangue. Em sonhos ou acordado, vi-o roxo, os olhos esbugalhados, a língua fora da boca. Pensei muitas vezes nos bíceps do homem acaboclado que ensinava capoeira ao rapaz, no alto do farol. Por uma aberração, imaginava que aqueles músculos eram meus. (p.154).

Tendo em vista seu horror ao sangue, opta pelo estrangulamento e, em um misto de previsão, hipótese e desejo, instaurado pelo Futuro do Pretérito, alude ao fim de Julião Tavares. Luís da Silva afirma ter visto amiúde a imagem de seu inimigo estrangulado, **“em sonho ou acordado”**. A justaposição entre esses dois termos merece destaque, pois nuança a diferença entre o sono e a vigília, a lucidez e o desvario. Como se verá, a tênue fronteira entre esses estados parece ser uma das principais marcas do assassinato propriamente dito.

No final do trecho citado, o narrador lembra dos músculos de um homem forte e, em sua fantasia, imagina que aqueles músculos eram seus. Com efeito, a visão desse caboclo, em um de

¹⁰¹ “Eu fervia de raiva. Se tivesse encontrado Julião Tavares naquele dia, um de nós teria ficado estirado na rua”, p.144.

seus passeios durante a temporada da Companhia LÍrica, lhe causou forte impressão, pois associou seus bíceps enormes à capacidade de estrangular alguém sem muito esforço¹⁰².

A imagem desse homem, símbolo de força física, desencadeia em Luís da Silva uma série de lembranças. Resgata o passado de sua família, lembrando-se do poder de seu vô, que dispunha da força de outras pessoas¹⁰³, inclusive para matar seus inimigos. Recorda-se também dos partos de Quitéria, comparando-os com os de Sinhá Germana, sua vô: enquanto a primeira teve muitos filhos “fortes e brabos” (p.154), da segunda apenas um vingou. É nessa linhagem mais mofina que se insere o protagonista, filho de Camilo Pereira da Silva, de quem não herdou força, mas uma certa “inclinação para os impressos” (p.154)¹⁰⁴. Assim, ao invés de participar de grupos de salteadores que devastavam o Nordeste, “violando moças brancas, enforcando os homens ricos nos ramos das árvores” (p.157), como alguns descendentes de Quitéria, o narrador perdeu seu vigor físico debruçando-se sobre folhas de papel.

A memória do narrador não se detém na época áurea de sua família, mas atinge sua decadência. Após a abolição, o velho Trajano, mesmo decadente e excedendo-se na bebida, “conservava os modos de patriarca” (p.155) e continuava sendo respeitado pelos cangaceiros. Embora Luís da Silva não tenha alcançado a fase aristocrática de seus antepassados, deles não herdando sequer o nobre sobrenome, a sombra desse período não lhe sai da cabeça. O caráter dessa permanência evidencia-se em palavras imaginariamente dirigidas a D. Adélia: “A gente é molambo sujo de pus e rola nos monturos com outras porcarias, mas recorda-se do tempo em que estava na peça, antes de servir” (p.152)”.

Como já foi dito, o narrador jamais ocupou um lugar de destaque na sociedade. No entanto, sua família, incapaz de se desvencilhar de hábitos patriarcais, obrigava-o a viver em um mundo que só perdurava em sua cabeça, como aponta Lamberto Pucinelli¹⁰⁵. Esse comportamento, traduzido, por exemplo, no hábito de sempre brincar só, ajuda a explicar seu ensimesmamento e a tendência a viver em um universo próprio, muitas vezes distante de sua realidade objetiva.

Quando a idéia de matar Julião já havia despontado, Seu Ivo visita o narrador e o presenteia com uma corda pequena e inofensiva (“Era um rolo pequeno, inofensivo-p.157). Sua reação diante

¹⁰² “Aquele tipo acaboclado, que dizia histórias de capoeira e se balançava num pé só, tinha bíceps enormes, provavelmente estrangularia um homem sem grande esforço” –p.126.

¹⁰³ “Os músculos de mestre Domingos eram do velho Trajano. Os músculos e o ventre de Quitéria também” –p.154.

¹⁰⁴ Nesse sentido, cabe observar o contraponto estabelecido entre o vigor físico e o hábito da escrita: “Lembrava-me disso e apalpava com desgosto meus muques reduzidos. Que miséria! Escrevendo constantemente, o espinhaço doído, as ventas em cima do papel, lá se foram toda a força e todo ânimo. De que me servia aquela verbiagem?” –p.156.

de tal presente é das mais inesperadas: ao desenrolar tal objeto, o narrador estremece e experimenta uma teia de sensações distintas: tem medo, pavor, sente-se ofendido, indignado e é tomado por uma crise de riso. A corda o faz lembrar de diversas passagens de sua infância. Recorda-se, por exemplo, da primeira vez que viu um homem assassinado: “Mais tarde fugi de casa e cheguei-me à cadeira pública, onde o corpo de Fabrício estava exposto, o tronco nu, os olhos vidrados. Esse cangaceiro tornou-se para mim excessivamente grande, e nenhum dos defuntos que encontrei depois, na vida e em livros, foi como ele” (p.159).

Na passagem citada, ao afirmar que não viu nenhum morto comparável a Fabrício, **na vida e em livros**, o narrador estabelece um significativo paralelo, equiparando de certa forma sua vivência e suas leituras. Destarte, assim como justapôs em um outro momento o estado de sono e de vigília, equipara sua vivência à experiência ficcional.

A corda desperta em Luís da Silva uma quantidade expressiva de reminiscências (lembra-se, por exemplo, de Chico Cobra, de Amaro Vaqueiro, de Seu Evaristo, etc.). De todas essas lembranças, destaca-se o tratamento dado aos assassinos em sua terra natal. Ao comparar a situação desses criminosos com as dos ladrões, o narrador comenta:

Um ladrão de cavalos seria maltratado, agüentaria facão, nu de barriga para cima, um soldado segurando-lhe o braço e batendo-lhe no peito [...]. O corpo cairia na pedra negra, suja de escarros, sangue, pus e lama [...] Mas isso era com os ladrões, os vagabundos, os autores de delitos miúdos. Um criminoso de morte era diferente, merecia consideração. Quando ele chegava à calçada, toda a gente se espremia, abrindo caminho, e os olhos se arregalavam num pasmo quase religioso, mistura de aprovação e medo (p. 163).

Os assassinos, no passado do protagonista, eram tratados com um respeito próximo à devoção. O heroísmo atribuído ao homicida, cuja importância chega a extrapolar até mesmo a do delegado¹⁰⁶, ajuda a explicar a sensação megalomaníaca de força e poder sentida por Luís da Silva depois de ter assassinado seu rival, como se verá ao longo desta análise.

Após ter recebido o presente de Seu Ivo, o protagonista relata uma cena passada no café. Sentado em um canto, observa Julião Tavares e vê as letras escritas sobre o espelho que os separa se projetar no rosto de seu inimigo. Lembra-se de quando o conheceu, da gravidez de Marina e, tomado de raiva, aperta com força a corda que trazia no bolso: “Quando retirava a mão do bolso, via nos

¹⁰⁵ PUCINELLI, Lamberto. *Graciliano Ramos: relações entre ficção e realidade*. São Paulo: Quiron, 1975.

¹⁰⁶ “O carcereiro balançava as chaves, e o delegado dava encontrões no povo, carrancudo, quase tão importante como o preso” –p.162.

dedos os sinais que ela deixava, marcas roxas na pele suada. O meu desejo era dar um salto, passar uma daquelas voltas no pescoço do homem” (p.170).

Com as mãos marcadas pelo simples gesto de apertar a corda, começa a refletir sobre a idéia do crime. Pensa nas possíveis conseqüências do assassinato, percorrendo seus principais temores, como o medo da prisão e o da opinião pública. Inicialmente, relativiza os dois: ao ponderar sobre a possibilidade de ser preso, conclui que, se lhe dessem água para lavar as mãos, iria se adaptar à prisão, onde sua vida não seria pior do que longe das grades. Para minimizar o segundo, nega a existência de uma opinião pública única e coerente, ressaltando a ausência de unanimidade. Tenta também combater seu sentido moral, mostrando como um crime e uma boa ação muitas vezes se equivalem¹⁰⁷. Dessas indagações, essenciais para o projeto do crime ganhar força, vale destacar uma. Trata-se do momento no qual indaga seu medo de Julião Tavares:

Medo de Julião Tavares? Não havia motivo, Julião Tavares procuraria levantar-se do tamborete, faria um barulho inútil, bateria com os braços na mesa e quebraria a xícara. As bochechas vermelhas se tornariam roxas [...], os beiços roxos e intumescidos se descerrariam mostrando os dentes de rato e a língua escura e grossa, os movimentos das mãos se espaçariam, afinal, seriam apenas sacudidelas, contrações (p.170).

Cabe ressaltar como, ao especular sobre a reação de seu rival se o estrangulasse no café, o crime parece estranhamente fácil aos olhos do narrador: Julião se debateria um pouco e, rapidamente, morreria asfixiado. Não parece verossímil que um homem grande, obeso, oferecesse tão inexpressiva resistência ao ser atacado por alguém munido de uma pequena corda. Essa ausência de obstáculos atribui à cena imaginada pelo narrador um forte tom de devaneio. Quando relata o assassinato propriamente dito, Luís da Silva parece aludir a esse ponto da narrativa, afirmando que o crime aconteceu exatamente como ele havia imaginado¹⁰⁸.

Apesar de seu esforço de auto-convencimento, não consegue vencer seus temores. Mesmo relativizando o poder da opinião pública, a vida na cadeia e idealizando a cena do crime, o narrador volta a sentir medo¹⁰⁹, e o suor de suas mãos trêmulas amolece a corda áspera. Ao comparar-se com o guarda civil, mostra como ambos são joguetes e, habituados a cumprir ordens, não são corajosos. Nesse ponto, acrescenta que, se o guarda tivesse valentia, “ocupar-se-ia devastando fazendas [...].

¹⁰⁷ “Um crime, uma ação boa, dá tudo no mesmo. Afinal, já nem sabemos o que é bom e ruim, tão embotados vivemos” – p.172.

¹⁰⁸ “Tudo isso é absurdo, é incrível, mas realizou-se naturalmente [...] Exatamente o que eu havia imaginado” – p. 210.

enforcando proprietários nos galhos de juazeiro”(p.173). Como também não possui coragem, Luís da Silva, ao sair do campo dos sonhos e das idealizações, volta a fraquejar diante da possibilidade de matar Julião. Recordar-se que não é um sertanejo forte, mas apenas um funcionário público com inclinações literárias. Com sua força reduzida pelo hábito da escrita e sua covardia, não é simples como em seu devaneio enforçar seu rival e pendurá-lo em um galho de árvore.

Nas páginas anteriores, mostrou-se como a idéia do crime, envolta por devaneios e lembranças, se esboçou e ganhou força dentro do protagonista. Antes de finalizar a primeira etapa desta análise, cabe comentar uma previsão¹¹⁰ de Luís da Silva. Em certo momento da narrativa, ele prevê como estaria sua vida e a de seu rival após um intervalo de dez anos: “E Julião Tavares? Julião Tavares estaria expatriado, fuzilado ou enforcado. Enforcado, Julião Tavares enforcado. Marina deixaria de pintar as unhas e iria trabalhar no asilo das órfãs” (p.131).

Essa antecipação do protagonista acerca do futuro de Julião Tavares, juntamente com outra de mesma ordem¹¹¹, contém interessantes desdobramentos. Com efeito, as passagens ressaltam mais uma vez a predominância do “eu herói” em *Angústia*. Como foi visto no capítulo anterior, o narrador tende a reproduzir seus antigos pensamentos, ao invés de assumir um distanciamento em relação à matéria narrada. Desse modo, o fato de ele prever o enforcamento de seu inimigo dali a dez anos, em um contexto revolucionário, pode indicar simplesmente seu anseio de reviver o que pensava antes de cometer o crime. No entanto, é importante frisar como a tímida presença da visão retrospectiva do “eu narrador”, que alude à concretização do assassinato em raríssimos momentos, produz alguns efeitos. Um deles é que, antes do relato do estrangulamento, quase não há referência à execução do crime. Assim, o leitor somente toma conhecimento do destino de Julião ao cabo de *Angústia*. Nessas passagens finais, marcadas pela aproximação dos planos da ação e da narração, evidencia-se a ambigüidade do romance moderno, que descarta completamente a possibilidade de tecer uma conclusão sobre a veracidade do relato.

¹⁰⁹ “Com certeza temia tudo isso. Era um medo antigo, medo que estava no sangue e me esfriava os dedos trêmulos e suados. A corda áspera ia-se amaciando por causa do suor das minhas mãos. E as mãos tremiam” –p.172

¹¹⁰ A respeito das previsões, Gilberto Mendonça Telles destaca que a narrativa imaginada no futuro, lugar “da utopia e da uchronia”, é muito comum em *Angústia*, assim como o uso do condicional (Gilberto Mendonça Telles. *A escrituração da escrita*. Petrópolis: Vozes, 1996 –p.415).

3.2. O ASSASSINATO DE JULIÃO TAVARES

Uma vez mapeados o nascimento e a consolidação da idéia de estrangular Julião Tavares, é chegado o momento de se debruçar sobre a cena do assassinato propriamente dito. Para tal, serão acompanhadas paulatinamente as etapas do crime que Luís da Silva alega ter cometido, a fim de destacar elementos significativos desse ponto da narrativa.

Após a gravidez e o aborto de Marina, Julião Tavares abandona sua ex-namorada e se lança a novas investidas amorosas. Ao investigá-lo, Luís da Silva, sem hesitar, afirma ter descoberto sua nova conquista: “Como conseqüência da investigação, descobri a nova amante de Julião Tavares. Era uma criaturinha sardenta e engraçada que trabalhava em uma loja de miudezas” (p.198). Passa então a espreitar seu rival quando este ia a Bebedouro, local onde a moça morava. Luís da Silva pontua o silêncio e a parca iluminação dessa região isolada, onde se alastrava uma grande sombra, interrompida somente pela luz de lâmpadas distanciadas. Após tecer algumas considerações sobre seu inimigo, o narrador elucida por que não se sentia à vontade nos jardins públicos:

Demais, enquanto me achava ali, perseguia-me a recordação da vida ordinária, e isto me estragava a hora mesquinha de folga. Os canteiros, o coreto, os globos não me serviam para nada. Estimaria que os fios da Nordeste encerrassem e a cidade ficasse às escuras. Mover-me-ia como um cego, esqueceria as mulheres pintadas que imitavam D. Mercedes, esqueceria Julião Tavares, que estava em todos os bancos. A treva apagaria aquela exposição desagradável. Mas dar-me-ia a recordação de coisas mais desagradáveis ainda”. (p.200)

O narrador, embora de folga, não se compraz com o passeio público, pois ali não consegue esquecer sua vida extremamente ordinária. Os problemas que o perseguem, como a obsessão por Julião Tavares e a imagem de Marina, para quem D. Mercedes era um modelo, continuam presentes entre canteiros e coretos. Deseja então que a cidade ficasse às escuras. Embora as trevas não sejam solução para seus problemas, a escuridão da paisagem teria o mérito de encobrir sua realidade mesquinha, condicionada e insignificante. A dicotomia luz e trevas, que se desdobra na justaposição entre sua realidade objetiva e mundo à parte, como se verá ao longo desta análise, perpassa a cena do assassinato.

¹¹¹ “Julião Tavares, apertado no smoking, parecia menos gordo. Dentro de alguns anos estaria enforcado, mas agora estava bem vivo” –p.133

Tendo descoberto o local onde morava a nova conquista de Julião, o protagonista volta até lá certa noite. Quando chega ao fim da linha do bonde, é tomado por uma sensação peculiar: sente-se como um títere a que falta a corda de repente. A impressão atípica de não estar sob a vigilância de um “sargento invisível”, que habitualmente lhe dá ordens e dirige seus passos, deixa-o desorientado. Esse estado, de certa forma, é associado a sua sonolência, pois afirma estar um tanto adormecido (“Ando meio adormecido” - p.202). Vincula-se também ao final dos trilhos do trem, que marca um certo distanciamento do cenário onde vive e por onde costuma transitar (“De repente, os trilhos desaparecem e relaxa-se a corda do boneco” - p.202). Ao seguir Julião, Luís da Silva depara-se com uma região escura, isolada e é tomado por sono e cansaço. Ali, sente-se também estranhamente livre.

Nas cenas do assassinato, a paisagem urbana é encoberta pelas trevas e pelo afastamento da região. Assim, o desejo de ver o mundo mergulhar na escuridão, mencionado no trecho referente ao Passeio Público, de certa forma se concretiza. Ao contraste estabelecido entre a luz (associada a seu cotidiano, a sua vida condicionada e sem importância) e a escuridão (que esconde sua existência ordinária e aponta para uma outra realidade), se acrescenta o contraponto entre a cidade e a região isolada onde está:

Agora estávamos um perto do outro, mas a cidade se aproximava, e em breve estaríamos afastados, ele chupando um cigarro, eu agüentando os rancos do marido de D. Rosália, que tinha chegado na véspera [...] A idéia de que nos íamos separar me desesperava. Ali, era como se ele dependesse de mim [...] Julião Tavares era fraco e andava desprevenido, como uma criança, naquele ermo, sob ramos de árvores dos quintais mudos. Uma hora, meia hora depois, passaria pelo guarda adormecido junto a um poste, seria forte, mas ali, debaixo das árvores, era um ser mesquinho e abandonado (p.206).

Enquanto Luís da Silva segue seu rival no local distante, sente-se próximo dele. Todavia, quando chegassem à cidade, seriam inevitavelmente separados, pois as barreiras existentes entre ambos, como o lugar social, voltariam a transparecer. Perto da casa de sua nova namorada, no entanto, Julião Tavares torna-se, aos olhos de Luís da Silva, um homem fraco, desprotegido como uma criança. Sente-se então mais poderoso que seu inimigo, como se esse estivesse em suas mãos. Essa transfiguração, presente somente no local ermo e cheio de árvores, se desfaria, como um sonho, quando seu rival se aproximasse da cidade. Ali, a realidade cotidiana e suas relações de força e poder, exemplificadas na figura do guarda, voltariam a imperar:

Se me achasse diante de Julião Tavares, à luz do dia, talvez o ódio não fosse tão grande. Sentir-me-ia miúdo e perturbado, os músculos se relaxariam, a coluna vertebral se inclinaria para a frente, ocupar-me-ia em meter nas calças a camisa estufada na barriga. Afastar-me-ia precipitadamente, como um bicho inferior. Agora tudo mudava. Julião Tavares era uma sombra, sem olhos, sem boca, sem roupa, sombra que se dissipava na poeira da água. A minha raiva crescia, raiva de cangaceiro emboscado (p.207)

Retomando uma dicotomia já estabelecida, o protagonista, à luz do dia, se curvaria diante de Julião, comportando-se como um inseto. Naquele momento, entretanto, é tomado por uma grande raiva e se compara a um cangaceiro emboscado. A comparação toca em alguns pontos relevantes: por um lado, evidencia como Luís da Silva se sente forte e bruto naquela noite. Por outro, indica um movimento de resgate do passado, observável ao longo do assassinato¹¹². Ao comparar-se com um cangaceiro e com José Bahia, em trechos posteriores, o protagonista recupera seu universo infantil, no qual os assassinos eram respeitados e os conflitos se resolviam à base de força e sangue. Lúcia Carvalho mostra, em sua análise do romance de Graciliano Ramos, como Luís da Silva, nas cenas do crime, recorre a seu passado a fim de se imbuir da valentia dos sertanejos e reconstruir, pela memória, os moldes de um mundo rural perdido, onde ele e sua família possuíam mais prestígio e poder¹¹³.

No final da passagem citada, o narrador descreve Julião como uma sombra “sem olhos, sem boca, sem roupa”, diluindo-se na paisagem. A observação destaca, mais uma vez, que, na escuridão “pegajosa” e “esbranquiçada” devido ao nevoeiro (p.204), seu rival toma forma de um vulto¹¹⁴. O cenário escuro, mergulhado em neblina, que transforma formas e contornos em sombras, remete a um contexto de pesadelo. Esse caráter se reforça, pois, na descrição de Luís da Silva, a noite e o sono se estendem sobre o espaço e as coisas: afora seu próprio estado de sonolência (“Ando meio adormecido-p.202), as luzes da cidade cochilam (“o café estava fechado, na praça deserta as luzes cochilavam”-p.200) e Julião, em seu devaneio, passaria pelo guarda adormecido. Além de sonolento, o narrador é tomado por uma imperativa vontade de fumar:

¹¹² Esse resgate transparece em um dos trechos iniciais desse romance de estrutura circular, que retoma as passagens finais: “Quanto mais me aproximo de Bebedouro [região onde espreita seu rival] mais remoço” – p.9.

¹¹³ CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do novelo: uma interpretação de Angústia*, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1983.

¹¹⁴ “Afastava-me, para não despertar suspeitas, mas à saída andava por ali um **vulto** que tinha a gola do paletó erguida e evitava os pontos iluminados” (p.199) / “Quando me aproximava da casinha encostada ao monte, um **vulto** pulou na estrada a alguns passos de mim e ganhou os trilhos da Great Western” – p.204.

A necessidade de fumar atrapalhava-me os movimentos. Julião Tavares flutuava para a cidade, no ar denso e leitoso. Estaria longe ou perto? Aparecia vagamente nos pontos iluminados, em seguida o nevoeiro engolia-o, e eu tinha a impressão de que ele ia voar, sumir-se. Um balão colorido em noite de S.João, boiando no céu escuro (p.204).

No desvario de Luís da Silva, Julião flutua rumo à cidade, tal qual um balão. O forte caráter onírico da cena, marcada por um ar denso e leitoso, atribui à imagem de seu inimigo traços de alucinação. Assim, Julião ora é engolido pelo nevoeiro, ora aparece rapidamente, como uma visão ou miragem. O narrador não consegue sequer medir a distância que os separa, pois as dimensões espaciais, juntamente com as temporais, tornam-se imprecisas.

Ao comparar o burguês com um balão, recorda-se das festas de São João, recuperando pela lembrança seu universo infantil, em que tudo era simples¹¹⁵. Essa comparação evidencia mais uma vez a forte presença da infância do protagonista na cena do assassinato, que aproxima seu passado remoto do relato do crime. Nesse sentido, é significativa a associação estabelecida pelo narrador, em Bebedouro, entre sua situação presente e o tempo em que seus “olhos se enevoavam pela fome e descobriam entre as árvores cenas irreais” (p.200). Um novo excerto contribui para finalizar as reflexões sobre o ambiente onde se sucederá o crime:

Então eu não era nada? Não bastavam as humilhações recebidas em público? No relógio oficial, nas ruas, nos cafés, virava-me as costas. Eu era um cachorro, um ninguém. “” é conveniente escrever um artigo, seu Luís”. Eu escrevia. E pronto, nem muito obrigado. Um Julião Tavares me voltava as costas e me ignorava. Nas redações, na repartição, no bonde, eu era um trouxa, um infeliz, amarrado. Mas ali, na estrada deserta, voltar-me as costas como a um cachorro sem dentes! Não. Onde vinha aquela grandeza? Porque aquela segurança? Eu era um homem. Ali era um homem (p.209).

Luís da Silva, em sua descrição, configura Bebedouro como um lugar à parte, regido por normas diferentes do que as de sua realidade cotidiana. Graças à escuridão e o isolamento dessa região, afastada da cidade, as preocupações que o amarram no dia-a-dia caem por terra. Esse cenário, atrelado ao mundo dos desejos e do sonho, é fortemente marcado pela presença de seu passado remoto, que intercepta em diversos momentos o presente da ação, aproximando memória e experiência. Ali, sente-se mais forte e não suporta a idéia de ser afrontado e humilhado. No local ermo onde Julião ia visitar a nova namorada, o narrador reafirma sua identidade e dignidade

humana, resgatando características escamoteadas no mundo onde vive. É nesse espaço recortado de sua realidade corriqueira que supostamente assassina Julião Tavares:

Retirei a corda do bolso e em alguns saltos, silenciosos como os das onças de José Baía, estava ao pé de Julião Tavares. Tudo isso é absurdo, é incrível, mas realizou-se naturalmente. A corda enlaçou o pescoço do homem, e as minhas mãos apertadas afastaram-se. Houve uma luta rápida, um gorgolejo, braços a debater-se. Exatamente o que eu havia imaginado (p.210).

O protagonista vence rapidamente a considerável distância existente entre ele e seu rival e, em poucos movimentos, estrangula-o com a corda. Como na cena imaginada no café¹¹⁵, Julião, após uma breve luta, é facilmente derrotado, apesar de seu tamanho. A passagem na qual Luís da Silva esboça pela primeira vez a forma do assassinato é marcada por um forte tom de devaneio: Julião seria vencido sem muito esforço, como por um passe de mágica. Esse mesmo tom se faz presente quando narra os acontecimentos transcorridos em Bebedouro. Nessa passagem, o narrador reconhece o caráter aparentemente fantasioso de seu assassinato, mas tenta reivindicar a verossimilhança de seu relato, a fim de manter a confiança do leitor: “Tudo isso é absurdo, é incrível, mas realizou-se naturalmente”. O fato de o estrangulamento ter sido exatamente como ele havia imaginado evidencia uma tendência de aproximar imaginação e ação. Ao armar um cenário, traçando um lugar à parte, regido por outra realidade, o narrador também atribui a seu crime um aspecto de algo construído. Nesse mundo fabricado, com ares oníricos, o protagonista resgata as imagens de força de seu passado, simbolizadas por José Baía, e compara-se com uma onça, salientando a predominância do selvagem sobre o civilizado. Suas declarações após a proeza tocam em elementos importantes do episódio analisado:

Tive um deslumbramento. O homenzinho da repartição e do jornal não era eu. Essa convicção afastou qualquer receio de perigo. Uma enorme alegria encheu-me. Pessoas que aparecessem por ali seriam figurinhas insignificantes, todos os moradores da cidade eram figurinhas insignificantes. Tinham-me enganado. Em trinta e cinco anos haviam-me convencido de que só me podia mexer pela vontade dos outros. Os mergulhos que meu pai me dava no poço da Pedra, a palmatória do mestre Antônio Justino, os berros do sargento, a grosseria do chefe da revisão, a impertinência macia do diretor, tudo virou fumaça (p.210).

¹¹⁵ “Tudo tão simples! As moças desdobrando os papelinhos das sortes, Rosenda estudando a bacia d’água, Teresa e d. Maria cantando para o balão não cair” (p.205).

¹¹⁶ Cf. p. 52 desta análise.

No momento posterior ao assassinato, Luís da Silva é tomado por um ímpeto de afirmação de identidade. Suas dores e as limitações de sua existência, já reduzidas pelas trevas e pelo isolamento de Bebedouro, dissipam-se como fumaça. O poder experimentado nesse momento é grande a ponto de fazê-lo esquecer os riscos de sua situação. De fato, o protagonista, sob o efeito de um grande encanto, sente-se quase onipotente, e a sensação de superioridade face aos demais entorpece sua noção de perigo. Ao sentir-se todo poderoso, capaz de transformar as dores de toda sua vida em pó e vencer todas as adversidades, Luís da Silva se aproxima dos universos da magia, da ilusão e do sonho, onde nada é impossível. Há outra passagem de *Angústia* marcada por uma semelhante crise de megalomania do narrador: trata-se do momento no qual imagina o sucesso do livro que sonha escrever. O paralelismo desses dois excertos está longe de ser arbitrário.

Transcorrido esse momento de afirmação de identidade, o narrador lembra das possíveis conseqüências de seu ato, e é acometido pelo temor de ser julgado pelo crime, do qual “falariam muito” (p.212). Trava então uma conversa imaginária com Pimentel¹¹⁷, evidenciando seu delírio após o assassinato. O medo, misturado com o frio, é grande a ponto de fazê-lo bater os dentes. Incomodado com seu estado, comenta:

Tive a impressão de que meus dentes estavam longe, fazendo um barulho que se misturavam ao zumbido irritante dos carapanãs. Apertei os queixos, mas as castanholas permaneceram, e veio-me a certeza de que me havia tornado velho e impotente.
_ Inútil, tudo inútil. (p.213)

Uma vez dissipada a sensação de superioridade e poder, o medo o faz se sentir fraco e velho. Além de frisar sua instabilidade, responsável por fazê-lo se sentir ora onipotente e invencível, ora impotente e frágil, cabe destacar que, pela primeira vez, o protagonista questiona o alcance de seu ato. Seu crime, que previamente lhe dera uma forte impressão de grandeza e afirmação de identidade, mostra-se de certa forma inútil, pois as sensações experimentadas se dissipam rapidamente. Reforça esse questionamento, uma página depois, ao indagar-se sobre como se livraria do corpo de seu rival. Após desistir da idéia de enterrá-lo e optar por pendurá-lo na árvore, para simular um suicídio, teme a volta do marasmo, que o incapacitaria a levar a cabo seu plano (“Se os pensamentos se sumissem? Se voltasse aquele marasmo?”-p.214). Sentindo-se novamente limitado e

¹¹⁷ “Pus-me a discutir com Pimentel, gesticulei, uma das mãos bateu no corpo de Julião Tavares” - p.212.

incapaz de agir como gostaria, tem a impressão, mais uma vez, de que tudo fora inútil. Enquanto tenta levantar o corpo de Julião Tavares, ouve vozes:

Apareceram vozes na estrada. Vozes? Ou seria que eu estava transvariando? Alucinação. Não queria acreditar que pessoas normais se avizinhassem de mim sossegadamente. Agarrava-me com desespero à corda [...].
 - Vão-se embora. Vão-se embora. Não venham, que se desgraçam. Um homem perdido não respeita nada [...].
 As vozes cada vez mais distintas, grossas, finas. Machos e fêmeas. Mentira, tudo mentira. Eu não tinha trinta e cinco anos: tinha dez e estudava a lição difícil na sala de nossa casa na vila. A sala enchia-se de rumores estranhos que vinham de fora e saíam das paredes. Provavelmente, eram os sapos do açude da Penha. Não eram sapos: eram homens e mulheres que se aproximavam – p. 216.

Luís da Silva afirma estar ouvindo vozes, mas em seguida questiona se eram vozes mesmo. Indaga-se sobre seu estado, propenso a admitir a possibilidade de estar transvariando. A palavra “alucinação”, escrita sem nenhuma marca de interrogação, parece confirmar sua suspeita anterior. No entanto, cogita que poderia estar negando a existência de sons humanos por não querer acreditar na possibilidade de alguém se aproximar dele com tranquilidade. O impasse alucinação/realidade volta a se instaurar: quando se dirige imaginariamente às pessoas, vislumbra-se um forte teor de delírio; a afirmação de que as vozes tornavam-se distintas parece indicar, entretanto, um fato real.

As linhas finais da passagem citada inserem novas ambigüidades. A frase “mentira, tudo mentira” pode remeter a diversas coisas, instaurando um leque de possíveis interpretações. O que, afinal, era mentira? A presença das vozes? O fato de o protagonista ter trinta e cinco anos, pois ele se sentia como uma criança? Ou as duas coisas? A utilização do pronome indefinido “tudo” pode até mesmo qualificar como mentiroso todo o relato narrado até então.

Mais uma vez, o passado se faz presente no discurso do narrador. Ao se sentir frágil e desprotegido, volta-se para seus tempos de menino. A lembrança escolhida para esse resgate é significativa: Luís da Silva recorda-se de quando ouvia “rumores estranhos” na sala de aula, atribuídos aos sapos do Açude da Penha. Há um trecho em *Angústia* no qual o narrador também se depara com ruídos não identificados:

Havia um grande silêncio, um silêncio incômodo [...]. Era como se a gente houvesse deixado a Terra. De repente, surgiam vozes estranhas. Que eram? Ainda hoje não sei. Vozes que iam crescendo, monótonas, e me causavam medo [...]. As ruas enchiam-se, a saleta enchia-se —e eu tinha a impressão de que o brado lastimoso saía das paredes, saía dos móveis. Fechava os ouvidos para não perceber aquilo: as vozes continuavam, cada vez mais

fortes. Que seriam? Tentava descobrir a causa do extraordinário lamento. Supunha que eram patos gritando, embora nunca tivesse ouvido a voz de patos. Também me inclinava a admitir que fossem sapos. Mas ao sapos do Açude da Penha cantavam de outra forma - p.16.

Alguns momentos da infância do protagonista foram marcados por um silêncio grande a ponto de fazê-lo duvidar de sua própria audição¹¹⁸. Ouvia então umas vozes estranhas e tentava lhes atribuir uma origem. Na referida passagem, bastante especulativa, está clara a presença de sua imaginação: os sons lhe provocavam medo e, quando fechava os ouvidos, continuavam cada vez mais forte. A permanência dos ruídos nessa situação mostra como eles existiam mais dentro do narrador do que no mundo exterior, o que atribui à cena um forte tom de desvario, assinalando a presença do modelo de representação não-naturalista.

Como será visto no próximo capítulo, as dificuldades lingüísticas do narrador erguem entre ele e os outros barreiras quase intransponíveis, aproximando-o amiúde do solilóquio. Não é por acaso que, após o assassinato, é trazida à tona a associação silêncio/delírio. Ali, isolado, também ouve vozes, cuja existência é questionável. Nesse ponto da narrativa, a rápida transposição do presente para o passado, do passado para o presente, possui algumas repercussões. Com efeito, Luís da Silva chega a associar o ruído ouvido em Bebedouro aos sapos do Açude da Penha. Em seguida, todavia, vincula-os à presença de seres humanos, voltando ao presente. A passagem de um plano temporal a outro, além de mostrar a forte presença do tempo psicológico, aproxima a memória da experiência apresentada como presente.

O protagonista, após os comentários sobre as vozes, narra a chegada de pessoas risonhas perto de Julião Tavares. Segundo ele, uma delas esbarrou no corpo de seu inimigo e pediu desculpas. Por sua descrição, parece certa a presença de um grupo naquele local. No entanto, momentos após descrevê-las, questiona se havia dormido ou não:

Ia adormecer entre as folhas, com os braços estirados, afastando-me da árvore para fazer contrapeso ao corpo de Julião Tavares [...]. Julião Tavares teria subido, ou a corda mergulhara no pescoço balofo? (....) Subitamente notei que o corpo subia e balançava [...]. Enorme preguiça e enorme sono prendiam-me ao galho. Creio que dormi uns minutos [...] Teria dormido? (p.217)

¹¹⁸ “Às vezes, punha-me a tossir, para me convencer de que não havia ficado surdo” –p.16.

O trecho citado volta a inserir a justaposição entre sono e vigília, nuançando de certa forma a linha fronteira entre esses dois estados. Nele, Luís da Silva tenta erguer Julião, apesar de seu extremo cansaço, e afirma que o corpo “se alongava e emagrecia” (p.217), mesmo sem coragem de virar a cabeça para fitá-lo. Além de mencionar seu sono, como já fizera outras vezes em Bebedouro, questiona, mais de uma vez, se realmente havia dormido. Com essas indagações, o narrador assume sua incapacidade de discernir se estava desperto ou não, situando seu relato entre o sonho e a realidade.

A presença de uma fronteira pouco nítida entre o delírio e fatos reais¹¹⁹ ajuda a compreender parte das contradições do narrador. Algumas páginas depois, sem hesitar, afirma estar sendo acompanhado por pessoas que haviam visto Julião enforcado e queriam encontrá-lo e denunciá-lo¹²⁰. Após alguns trechos, encontra um vagabundo e faz a seguinte ponderação: “Eu ia perseguido por criaturas inexistentes, mas a presença daquele vagabundo não me produziu medo” (p.220). A pergunta se coloca: o narrador conclui que as pessoas por quem se sentia espionado na verdade não o seguiam? Ou as próprias pessoas que transitaram pelo local do crime eram fruto de sua imaginação? O narrador já havia mencionado a possibilidade de não ter ouvido vozes humanas, de tudo não passar de uma alucinação. Ao questionar-se se havia dormido ou não, essa perseguição assume tons de pesadelo. Não cabe aqui optar pela interpretação mais cabível, mas sim ressaltar o jogo entre suposição e certeza presente no discurso do narrador-protagonista criado por Graciliano Ramos.

Como foi mostrado no capítulo anterior, momentos nos quais as certezas de Luís da Silva esmorecem sob os olhos do leitor perpassam *Angústia*. Esse processo deve-se, em parte, à forte presença do “eu herói” que, longe de descartar suas falsas suposições, revive-as, reencontrando seus enganos. O aborto de Marina, analisado detidamente em uma etapa anterior da pesquisa, ilustra esse procedimento¹²¹. Na cena do assassinato, marcada pela forte presença do “eu herói”, como se verá adiante, as afirmações que se mostram hipotéticas são constantes. Uma delas refere-se à namorada de Julião, que o narrador afirma ser “uma criaturinha sardenta e engraçada” (p.198), funcionária de uma loja de miudezas. Páginas após sua declaração, o que era certo mostra-se duvidoso:

¹¹⁹ A esse respeito, Antonio Candido defende que, em *Angústia*, a vida é vista como um pesadelo, “onde as visões desnorteiam e suprimem a distinção do real e do fantástico” (CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992 – p.34).

¹²⁰ “Estava certo de que homens e mulheres me acompanhavam. Tinham passado por baixo da árvore, visto o homem enforcado, iam encontrar-me e denunciar-me” (p.219).

Com certeza Julião Tavares tinha deixado a cama da mocinha sardenta e recolhia-se, leve como um balão, saciado, fumando, a brasa do cigarro esmorecendo e avivando-se [...]. Julião Tavares deixara a mocinha sardenta. Seria a mocinha sardenta a amante dele? Na casa havia outras mulheres. Porque imaginei que havia de ser a mocinha sardenta? [...]
Provavelmente Julião Tavares ia de volta, fumando –p.203. (grifo meu)

O protagonista, nesse excerto, põe em xeque suas próprias afirmações e certezas, abalando a fidedignidade de seu relato. Em um primeiro momento, mostra ser suposição algo apresentado como certeza ao longo das páginas anteriores. Assume ter imaginado que a namorada de seu rival era a mocinha sardenta, sem saber ao menos por quê. Em um segundo momento, o jogo de hipótese/afirmação se refere à volta de Julião Tavares: após dizer que, “com certeza”, ele voltara fumando para casa, relativiza a segurança de sua afirmação com um “provavelmente”.

No capítulo anterior, foi mostrado como Luís da Silva amiúde extrapola o campo de experiência do narrador em primeira pessoa, lançando mão de um modelo de representação literária não-mimético. Na cena do assassinato, esse procedimento também se faz presente. Ainda em Bebedouro, descreve com segurança o que acontecia na casa de Marina, como se estivesse presente: “Áquela hora o marido de D. Rosália resfolegava, arranhava com a barba o couro amarelo de D. Rosália. O marido de D. Rosália resfolegava como um bicho. E Julião parado” (p.212). Nesse trecho, o protagonista justapõe a especulação sobre o comportamento de seus vizinhos, apresentada como certeza, e o estado de seu rival, que ele realmente podia observar. O mesmo tipo de justaposição se delineia na passagem a seguir:

Quando a policia chegasse, eu contaria tudo [...]. Ninguém teria interesse em descobrir incongruências nas minhas palavras. Voltar, esperar tranquilamente as grades úmidas e pegajosas. Embrutecer-me-ia por detrás delas, tornar-me-ia criança [...] Teriam encontrado Julião Tavares esticado no caminho escuro? [...]. Outros homens e outras mulheres tinham passado, por baixo do galho, cortado a corda, levado Julião Tavares para uma casa da travessa mais próxima. Estava lá o cadáver emborcado, com uma colher de prata na boca. E eu regressaria, com medo da testemunha, que ia aparecer na esquina. Tudo se sumiu de chofre (p. 223-224).

As primeiras linhas desse fragmento, no qual ele se debruça sobre a possibilidade de ser descoberto e preso, destacam-se pela forte presença do Futuro do Pretérito, tempo que ressalta o caráter especulativo de seus pensamentos. Após cogitar se realmente haviam encontrado Julião, há

¹²¹ Nesse episódio, Luís da Silva descreve D. Albertina e, em seguida, apresenta uma nova versão da mesma parteira. Finalmente, assume sua incapacidade de traçar o retrato da mulher que realizou o aborto em sua ex-noiva

uma mudança de tempo verbal, mostrando como um tom hipotético assume ares de certeza: o narrador parece afirmar que realmente encontraram o corpo e utilizaram um método corriqueiro na sua infância, mais uma vez resgatada, para fazer o assassino voltar junto à vítima. Como não poderia afirmar com segurança nada sobre o destino do cadáver, Luís da Silva extrapola o campo de experiência do narrador em primeira pessoa. Nas linhas finais, o Futuro do Pretérito volta a ser utilizado, evidenciando, na teia da linguagem, a sobreposição de um modelo de representação naturalista e de um modelo não-mimético, voltado para processos interiores. Os últimos trechos citados reforçam a proximidade, já mostrada no capítulo anterior, entre a impressão de vivido e a realidade interior do personagem.

Depois do jogo de especulação/certeza mostrado acima, o narrador entra em casa e tudo desaparece subitamente (“Tudo sumiu de chofre”). Entra “como todos os dias, devagar para não acordar Vitória” (p.224). Carregado de culpas¹²², imundo, lava lentamente suas mãos. As passagens seguintes são marcadas pela vontade de dormir e por um forte delírio:

Queria embebedar-me e dormir, mas tive a idéia de que só poderia dormir sentado, encostado à parede. A cama estava suja, tinham-se espojado nela criaturas que se agatanhavam com raiva, babando, uivando [...]. As paredes tornaram-se inconsistentes [...] Um rumor enchia-me os ouvidos, burburinho que ia crescendo e me dava a impressão de que a casa, a cidade, tudo, caía lentamente. As paredes se desmoronavam como pastas de algodão. E no ruído confuso surgiam sons que me arrastavam à realidade: o tique-taque de um relógio, o apito do guarda-civil, o canto de um galo, um miar de gato no telhado. Essas notas familiares me exasperavam. (p.226)

A cama povoada de criaturas inexistentes, tal como em um pesadelo, as paredes inconsistentes que, como a casa, pareciam cair, explicitam o estado febril de Luís da Silva. São os sons familiares que o fazem voltar para a realidade. Um deles, o tique-taque do relógio, símbolo do tempo cronológico, desencadeará reflexões sobre o tratamento do aspecto temporal¹²³ ao longo do assassinato:

Três pancadas. Olhei a parede, mas não consegui distinguir as letras e os ponteiros. Aproximei-me, estirei o pescoço para o mostrador, fiquei na ponta dos pés. Pensei em Cirilo da Engrácia e recuei até a mesa sem ver as horas. Com os diabos! Tinha ouvido distintamente três pancadas [...] Aproximei-me novamente da parede: uma neblina diante do mostrador [...] Teria ouvido as três pancadas? Então aquilo tinha acontecido de meia-noite a três horas! (p.236)

¹²² “Todos os gestos eram culpas graves” - p.225.

¹²³ Uma exposição sobre o tratamento do tempo no romance do século XX foi empreendida no capítulo anterior.

O protagonista ouve as badaladas, mas não consegue ver as horas, pois há uma “neblina diante do mostrador”. Apesar dessa imagem, o protagonista faz uma aparente precisão sobre o tempo transcorrido no assassinato: três horas. Como, no entanto, sua afirmação sucede um questionamento sobre as batidas escutadas (“Teria ouvido as três pancadas?”), a imprecisão temporal não se desfaz.

O trecho citado aponta alguns aspectos do tratamento dado ao tempo nas partes finais do romance. A dificuldade de distinguir as badaladas do relógio e de acreditar nelas, acompanhada pela incapacidade de ver os ponteiros, evidencia que o tempo cronológico não tem primazia nesse ponto da narrativa. A neblina diante do mostrador acusa a indeterminação das horas, indicando a presença do tempo psicológico. Momentos de imprecisão temporal perpassam o relato do crime: “Que horas seriam?” (pergunta feita na p. 203 e repetida na p.210) e “Quanto tempo duraram as recordações e o enfraquecimento?” (p.208). As cenas transcorridas em Bebedouro, efetivamente, parecem se inserir em um continuum, em uma grande noite na qual as divisões convencionais do tempo não vigoram. Assim, Luís da Silva pode resgatar à vontade sua infância, reencontrando as sensações de uma época passada.

A capacidade de mover-se livremente pelo tempo deve-se, segundo Humphrey¹²⁴, ao fato de que os processos psíquicos “não obedecem a continuidade de um calendário”. Em uma modalidade temporal menos convencional, atrelada ao mundo interior, o tempo passa a não ser mais dividido em dias ou horas, como transparece na observação do narrador: “No tempo não havia horas” (p.240). Em uma outra passagem, citada anteriormente, Luís da Silva denuncia o caráter mentiroso do tempo cronológico, pois revive sua infância de forma intensa, a ponto de se sentir ainda uma criança¹²⁵. A falsidade dessa convenção é abordada em diversos romances do século XX, como em *O som e a fúria*, de Faulkner¹²⁶, no qual Quentin, antes de se suicidar, acusa a grande mentira contada pelo relógio sobre a mesa.

Anatol Rosenfeld, em “Reflexões sobre o romance moderno” assinala que, em *Angústia*, há uma nítida preocupação de mostrar a discrepância entre o tempo dos relógios e o tempo da mente¹²⁷.

¹²⁴ HUMPHREY, Robert. *Stream of consciousness in the modern novel*. Berkeley: University of California Press, 1954.

¹²⁵ “Mentira, tudo mentira. Eu não tinha trinta e cinco anos. Tinha dez e estudava a lição difícil na sala [...]” - p.216.

¹²⁶ FAULKNER, William. *Le bruit et la fureur*. Paris: Gallimard, 1988.

¹²⁷ ROSENFELD, Anatol. . “Reflexões sobre o romance moderno” in *Texto e contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1993 p.83.

Cabe ressaltar como, nesse romance, o tempo cronológico vincula-se à realidade convencional. Em Bebedouro, quando Luís da Silva indigna-se contra Julião Tavares, por ignorá-lo naquele local onde se sente poderoso, declara: “No relógio, oficial, nas ruas, no café, virava-me a cara”. Nessa passagem, explícita como o tempo oficial está ligado a seu mundo cotidiano, no qual se sente “um cachorro, um ninguém” (p.209). Na região do assassinato, configurada como um lugar à parte, as noções comuns de tempo e de espaço se alteram.

Ao enfatizar o tempo interior, em detrimento do tempo cronológico, Luís da Silva insere seu relato mais no campo da realidade psíquica, do sonho, e menos nos domínios da realidade objetiva. Os desdobramentos desse procedimento são bastante significativos para a interpretação de sua narrativa.

Em *Angústia*, como foi visto no capítulo anterior, as figuras do “eu herói” (herói) e do “eu narrador”(narrador) são bastante próximas. Assim, quase não há marcas de afastamento narrativo, pois o narrador não julga suas atitudes e atos de outrora. Luís da Silva, ao invés de interpretar seu passado, revive-o, reencontrando suas aflições e erros. Essa proximidade entre o herói e o narrador, que justapõe ação e narração, torna-se ainda mais acentuada ao longo do assassinato. Uma vez que os períodos se entrelaçam no tempo subjetivo, a fim de retratar a experiência psicológica, o distanciamento narrativo é praticamente abolido. Com efeito, Luís da Silva narra cada etapa de seu crime, como se estivesse vivendo a situação naquele momento: “Agora estávamos perto um do outro, mas a cidade se aproximava, e em breve estaríamos afastados, ele chupando um cigarro, eu agüentando os roncos do marido de D.Rosália, que tinha chegado na véspera” (p.205).

Primeiramente, cabe destacar como o narrador faz previsões errôneas a respeito das futuras atitudes de Julião Tavares e de sua própria volta para casa. Esse tipo de antecipação perpassa a parte final do romance. É o caso, por exemplo, quando prevê o suposto aborto da mocinha sardenta¹²⁸ e o regresso de seu rival para a cidade¹²⁹. Em outro momento, pergunta-se se Julião Tavares estava perto ou longe dele¹³⁰, mostrando como os esclarecimentos decorrentes da visão retrospectiva não são assimilados ao relato. Luís da Silva narra suas ações como se o crime não tivesse ocorrido, como se ignorasse o que iria acontecer. Todas as etapas são retomadas paulatinamente, como se o assassinato se realizasse no mesmo momento da escrita.

¹²⁸ “Julião Tavares daria à mocinha sardenta quinhentos mil réis para ela calar-se e passaria uns tempos aborrecido, ouvindo os sermões de Tavares pai” - p.198.

¹²⁹ “Uma hora, meia hora depois, passaria pelo guarda adormecido junto a um poste, seria forte [...]” -p.206.

¹³⁰ “Estaria longe ou perto?” - p.204.

O efeito de simultaneidade entre os acontecimentos e a narração remete a uma técnica muito utilizada pelos romancistas do século XX: o fluxo de consciência. Com o uso desse procedimento, o passado, não mais narrado como um tempo morto, é presentificado¹³¹. Essa presentificação, responsável pela impressão de que tudo está sendo revivido sob os olhos do leitor, é constante ao longo do assassinato (“Agora Julião Tavares marchava no escuro...-p.200 e “Agora tudo mudava. Julião era uma sombra...-p.207). Nos exemplos destacados, o uso do Pretérito Imperfeito alia-se ao advérbio “agora”, estabelecendo um interessante jogo entre presente e passado.

Luís da Silva também reproduz seus pensamentos na ocasião do crime¹³² e as falas de sua conversa com um vagabundo, a quem encontrou quando voltava para casa. A citação de reflexões antigas, sem formas introdutórias, (como “Eu acreditava”, “Eu me dizia...”), mostra uma identificação extrema entre quem narra e quem viveu os acontecimentos. O uso do discurso direto (p.220 e 221) marca, como assinala Pascal Ifri¹³³, os momentos menos mediados pelo “eu narrador”, que parece sair de cena e ceder todo o espaço a seu antigo eu. A reprodução de diálogos e indagações de outra época dão ao relato tons de simulacro, pois as ações são descritas como se estivessem acontecendo *hic et hunc*.

Nas cenas do assassinato, os planos dos acontecimentos e da narração se sobrepõem, como se Luís da Silva revivesse, ou vivesse, sua história através do ato narrativo. Essa justaposição equipara, de certa forma, escrita e experiência: o protagonista, revivendo o que narra, transforma a escritura em uma espécie de ação. O procedimento lançará luzes sobre o lugar ocupado pela ficção em *Angústia*, de Graciliano Ramos.

3.3 - AMBIGÜIDADES.

Uma vez tecidas essas considerações, cabe acompanhar o regresso de Luís da Silva para casa. O protagonista, como foi anteriormente, volta em estado febril. Apesar de seus delírios, as coisas à volta não parecem ter mudado:

¹³¹ ROSENFELD, op.cit, p.83.

¹³² “_Em segurança, em segurança” (p.218) ; “_Será o que Deus quiser” e “_Trinta anos de cadeia” - p.219.

¹³³ IFRI, Pascal. Focalisations et récits autobiographiques. In *Poétique*. Paris: Seuil, 1987.

Uma felicidade estar com febre. Os rumores externos eram os mesmo de todos os dias. D. Rosália despropositava com Antônia, D. Adélia cantava no banheiro, o trem passava apitando, automóveis e bondes rolavam longe [...]. Nenhuma novidade [...] Se alguém entrasse de repente e me visse desfiando pedaços de pano? [...]. Sentia um medo horrível e ao mesmo tempo desejava que um grito me anunciasse qualquer acontecimento extraordinário. Aquele silêncio, aqueles rumores comuns, espantavam-me. Seria tudo ilusão? Findei a tarefa, ergui-me, desci os degraus e fui espalhar no quintal os fios da gravata. Seria tudo ilusão? (p.230)

Enquanto tenta se livrar da roupa utilizada no crime, o narrador se espanta com o fato de seu cenário cotidiano não ter se alterado substancialmente. Algumas das mudanças notadas devem-se a sua febre, fonte de distorções evasionistas¹³⁴, que lhe traz felicidade. Outras decorrem de seus temores, pois qualquer coisa, como as pessoas que batem à sua porta, indica, aos seus olhos, a possibilidade de ser descoberto. Apesar do medo de ser preso, deseja que um grito “anunciasse qualquer acontecimento extraordinário”, confirmando que algo excepcional realmente aconteceu.

Como essa confirmação não vem, e as mudanças observadas parecem se restringir a seu estado psíquico, indaga-se repetidamente: seria tudo ilusão? Essa é a primeira vez em que o narrador questiona diretamente seu próprio crime. Dali em diante, passa a colocar em dúvida sua história: “As mãos doíam-me, as pernas doíam-me, os pés dos cabelos doíam-me. Não queria imaginar o que aconteceria lá fora, o que tinha acontecido. Fatos possíveis misturavam-se a coisas absurdas. Evidentemente...” (p.234). Essa passagem faz transparecer a ambigüidade presente no relato. A dor nas mãos e nos pés podem ser conseqüências físicas dos acontecimentos em Bebedouro. Mas, como o narrador questionou seu crime, e declara que “fatos possíveis” e “coisas absurdas” se misturam, não fica claro para o leitor quais pontos devem ser enquadrados em cada categoria acima. O que realmente aconteceu? O que foi sonho, delírio? Essas perguntas permanecem em suspenso, pairando sobre as contraditórias declarações de Luís da Silva:

Porque não se acabava logo aquilo? [...] Porque não me vinham buscar os miseráveis da polícia? Porque faziam comigo aquela brincadeira de gato com rato? Eu os acompanharia, mostraria a roupa rasgada, os fios da gravata no monturo, falaria no cigarro oferecido pelo vagabundo. Por que não vinham logo?(p.237).

¹³⁴ “Estava doente, ia porar, e isto me alegrava. Deitar-me, dormir, o pensamento embaralhar-se longe daquelas porcarias” (p.231).

O sobressalto de Luís da Silva quando alguém bate à sua porta se esclarece: embora tenha medo de ser preso, aguarda ansiosamente a chegada da polícia, capaz de pôr fim a sua *Angústia*. Os temores e o desejo de confissão traduzem sua expectativa de uma relação de causa-efeito: como cometeu um crime, espera a punição. Assim, a raiva sentida contra as pessoas que se aproximam de sua porta, a impressão de ser observado por todos¹³⁵, podem marcar o comportamento obsessivo de um infrator temendo ser descoberto. Convém destacar que o crime não é questionado nas linhas acima.

Embora, no trecho citado, sua culpa pareça evidente, a ambigüidade vinculada ao assassinato perdura. Quando constata a ausência de mudança no mundo à volta, mostra-se propenso a acreditar na ilusão de seu crime. Após esse questionamento, busca explicações para a permanência do cenário cotidiano, pressupondo, dessa vez, a realização de seu ato: “_ Todos os dias nasce gente, morre gente. Isso não tem importância” (p.231). Assim, as coisas continuariam iguais porque acontecem desgraças diariamente. Após algumas páginas, no entanto, volta a tornar seu assassinato questionável:

As flores não me davam nenhum prazer. Deseja livrar-me delas, interromper aquelas viagens para cima e para baixo, andar na Terra. Escancarava os olhos [...]. Sem memória, um idiota. Chorava, batia com a cabeça no ferro da cama, puxava os cabelos. Olhava as mãos. As unhas crescidas e sujas, a escoriação da palma secando e cicatrizando, os dedos compridos, escuros, com uns nós muito grossos. Sem memória. Que havia acontecido antes? (p.242).

A vontade do narrador de andar na Terra, ou no mundo real, evidencia, mais uma vez, o estado febril e delirante no qual se encontra quando volta para casa. Além de reforçar um aspecto já apontado, a passagem insere novas matizes nesta discussão: o narrador se diz incapaz de lembrar do que havia acontecido, pois está “sem memória”.

Massaud Moisés, ao analisar o romance de Graciliano Ramos¹³⁶, questiona a versão do crime, por ele ser relatado exclusivamente a partir da memória do protagonista. Com as declarações do narrador na passagem anterior, seu questionamento ganha maior alcance. Luís da Silva, em outro momento de *Angústia*, já havia apontado o caráter lacunar de suas recordações, que fixam coisas

¹³⁵ “Em vez de se entregarem ao trabalho, eles me espionavam” –p.237.

¹³⁶ MOISÉS, Massaud. A Gênese do crime em *Angústia*. In: *Revista da Faculdade de Filosofia, Ciências e Artes*. Assis, 1953.

insignificantes, destacadas de um "esquecimento quase completo"¹³⁷. Esses trechos tocam em algumas questões, já mencionadas no capítulo anterior. É pertinente retomá-las: com uma memória fraca, quiçá inexistente, como pôde o narrador restituir sua história passo a passo? Seria possível narrar seu crime, reproduzir algumas falas e pensamentos de outrora, como se tudo estivesse acontecendo sob os olhos do leitor? Ao simulacro decorrente do lugar central ocupado pelo "eu herói", acrescenta-se um outro, ligado, por sua vez, à proximidade entre memória e imaginação

Em uma etapa precedente desta análise¹³⁸, mostrou-se como parece ser tecido o relato do passado em *Angústia*: os cacos permanecidos na memória do narrador, cuja veracidade é duvidosa, são reconstruídos pela imaginação, ganhando consistência através da escrita. Assim, há uma certa fusão entre invenção e lembrança. Nesse romance, que pode ser considerado uma autobiografia de vanguarda, transparece a consciência de que o passado é moldado pela memória e pela imaginação. Com essas colocações no horizonte, algumas perguntas sobre o crime de Luís da Silva se colocam: o que foi realmente vivido? O que foi apenas lido ou escrito? Onde termina a experiência? Onde se inicia a invenção?

Essas questões são insolúveis, uma vez que as autobiografias de vanguarda não visam desfazer essa imprecisão. Contribuem, todavia, para colocar em evidência a ambigüidade do assassinato. O crime, de fato, foi realizado em um lugar à parte, onde vigoravam leis e noções de tempo e espaço vinculados à realidade psíquica, não à objetiva. Em muitos momentos, a descrição assume ares de sonho e delírio, com suas paisagens noturnas e o vulto de Julião se perdendo na neblina. O caráter onírico se faz presente também na facilidade com que Luís da Silva assassina seu rival e em seu subsequente sentimento de onipotência. A justaposição entre vigília e sono, presente nas cenas em Bebedouro, contribui para situar o relato do crime entre o sonho e a realidade¹³⁹. A estrutura circular do romance, que termina com o sono do narrador ("um colchão de paina"-p.251) e se inicia com um despertar ("Levantei-me há cerca de trinta dias..."), reforça essa instável posição.

¹³⁷ "É o caso, por exemplo, do trecho da página 115, analisado no capítulo anterior desta dissertação: "Há nas minhas recordações estranhos hiatos.[...] Depois, um esquecimento quase completo. As minhas ações surgem baralhadas e esmorecidas, como se fossem de outra pessoa".

¹³⁸ Cf. Capítulo II.

¹³⁹ Otto Maria Carpeaux mostra como, em *Angústia*, Graciliano usa técnicas do sonho, segundo Freud. É o caso, por exemplo, dos "hiatos nas recordações, carga de acontecimentos insignificantes com fortes afetos inexplicáveis". CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In : Ramos, G. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 1996, p.237.

As cenas do assassinato retomam, de maneira ainda mais enfática, alguns elementos presentes no romance. É o caso da tênue fronteira entre o que possui impressão de vivido e o devaneio do protagonista, bem como o jogo entre certezas e especulações. Ambos, analisados a partir das premissas da narrativa em primeira pessoa, configuram Luís da Silva como um narrador não confiável, que se contradiz e põe sua história em questão.

Por fim, no relato do assassinato, há uma grande aproximação entre quem escreve e quem viveu. Com o lugar central dado ao “eu herói”, Luís da Silva revive, ou vive, sua experiência através da narração, transformada em ação. Retomadas sucintamente essas questões, que evidenciam a ambigüidade da narração, cabe mencionar a visão da crítica sobre esse crime, questionado pelo próprio narrador.

O crime de Luís da Silva é amiúde entendido como uma tentativa fracassada de auto-afirmação. Há também uma tendência de leitura política, presente, em maior ou menor grau, em diversas análises, na qual o ato de Luís da Silva é visto como uma alegoria revolucionária, por simbolizar a morte do Burguês¹⁴⁰. Uma vez traçado esse sucinto panorama geral, convém mencionar as peculiaridades de alguns trabalhos. Antonio Candido, em seu clássico *Ficção e confissão*, entende o assassinato como uma frágil tentativa de equilíbrio: “Luís da Silva se anula pela auto-punição e só consegue equilibrar-se assassinando seu rival, equilíbrio precário que o deixa arrasado, mas de qualquer modo é a única maneira de afirmar-se”¹⁴¹. O sentimento de auto-afirmação é igualmente apontado por Lamberto Pucinelli¹⁴², que destaca também a sede de justiça e vingança presentes no gesto do narrador.

A leitura de Massaud Moisés merece destaque, por tocar em questões especialmente interessantes. Em seu artigo “A gênese do crime em *Angústia*”, desconfia da versão do crime, atrelada exclusivamente à memória do narrador. Tenta explicar a extraordinária força física de

¹⁴⁰ Ivan Teixeira questiona a importância dada a essa leitura política: “Embora engenhosa, essa interpretação força alguns elementos indiscutíveis da estrutura do romance, valendo-se principalmente de circunstâncias culturais e biográficas em que foi escrito. A se acreditar nessa hipótese, o romance deveria ser interpretado como espécie de propaganda literária do comunismo, o que contraria as convicções do próprio narrador, que não partilhava das idéias de seu amigo Moisés, este sim partidário da revolução armada. O próprio Graciliano Ramos em mais de uma ocasião expressou opinião contrária ao romance engajado, então muito estimulado pela União Soviética e do qual há ecos consideráveis na produção de Jorge Amado”. TEIXEIRA, Ivan. *Angústia: uma teoria do romance de Graciliano Ramos*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 10 de set. de 2000. Cultura.

¹⁴¹ CANDIDO, op.cit. p.40.

¹⁴² PUCINELLI, Lamberto. *Graciliano Ramos: relações entre ficção e realidade*. São Paulo: Quiron, 1975.

Luís da Silva no estrangulamento, atribuindo-a a “forças recalcadas”¹⁴³. Essa explicação, independentemente de sua pertinência, vale por seu pressuposto: o crítico sente necessidade de esclarecer a origem do poder que, de um momento a outro, cai nas mãos do protagonista, permitindo-o matar Julião facilmente, como em um sonho. Os elementos apontados por Massaud Moisés ajudam a esboçar indagações em relação ao crime, embora essas não sejam levadas a cabo pelo autor. O único crítico que questionou claramente o assassinato foi Ivan Teixeira. Partindo do caráter não-confiável do narrador de *Angústia*, menciona a possibilidade do crime sequer ter acontecido¹⁴⁴.

Em linhas gerais, os críticos que se debruçaram sobre esse inovador romance de Graciliano Ramos não duvidam da existência do assassinato. Não acompanham, assim, as indagações presentes no discurso do próprio narrador. Destaca-se também que, apesar das diferenças de enfoque, todos os autores tendem a concordar sobre um ponto: o assassinato, se tomado como projeto de realização do protagonista, fracassa. Muitas são as causas apontadas para esse fracasso. Sônia Brayner¹⁴⁵, em um momento de leitura política, afirma que os anseios de Luís da Silva naufragam porque a catarse decorrente do crime não é uma revolta coletiva, mas sim uma atitude individual. Para Luís Bueno Camargo¹⁴⁶, a fato de o protagonista não ser descoberto como assassino alimenta suas frustrações. Massaud Moisés, por sua vez, defende que o crime não correspondeu às expectativas de Luís da Silva, pois ele continua prisioneiro da realidade. É o que se evidencia no trecho a seguir:

Uma criatura ordinária, um funcionário que faltava à repartição [...]. Um funcionário. Pus-me a rir como um idiota. Continuará a escrever informações, a bater no teclado da máquina, a redigir artigos bestas — “Perfeitamente”. Não tinha praticado nenhuma façanha, não tinha conversado com o vagabundo, na véspera. Eu? (p. 239).

Nas palavras do narrador, transparece sua frustração: quando volta a sua realidade cotidiana, após o período em Bebeboouro, região configurada como um lugar à parte, destacada do mundo, continua a ser um reles funcionário. Prevê a volta de sua vida ordinária e afirma não ter praticado

¹⁴³ MOISÉS, op.cit, p.226.

¹⁴⁴ TEIXEIRA, op.cit.

¹⁴⁵ BRAYNER, Sônia. Graciliano Ramos e o romance trágico. In BRAYNER, S. (org). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1977.

¹⁴⁶ CAMARGO, Luís Gonçalves Bueno de. *Uma história do romance brasileiro de 1930*. 2001, 4v. Tese (Doutorado em Teoria Literária) — Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

nenhuma façanha. Nesse ponto, é difícil discernir se as coisas permaneceram inalteradas porque ele não matou efetivamente seu rival; ou se sua realidade permaneceu tão igual que chega a duvidar do assassinato efetivamente cometido. Seja o que for, pouca coisa mudou na existência de Luís da Silva, fora o aumento de seus delírios. Se o crime não foi suficiente para acarretar uma grande mudança e uma afirmação de identidade, o que mais ele pode fazer? Se, tendo acontecido ou não, seu assassinato parece um efêmero sonho, onde buscar um pouco de realização? A passagem a seguir sugere uma resposta:

Os cabelos arrepiavam-se, um frio agudo entrou-me na carne, os dentes tocavam castanholas. Nada havia acontecido comigo. Senti-me vítima de uma grande injustiça e tive desejo de chorar [...].

— Não fui eu. Escrevo, invento mentiras sem dificuldade. Mas as minhas mãos são fracas, e nunca realizo o que imagino (p.240).

Luís da Silva, novamente, nega ter assassinado seu rival, talvez na tentativa de se eximir da culpa e de suas conseqüências. Em sua justificativa, declara que escreve e inventa histórias facilmente, aproximando escrita e mentira. Em seguida, lembra a fraqueza de suas mãos, e sua incapacidade de realizar o que imagina. Além de possibilitar a leitura do crime como uma grande obra de imaginação, o trecho possui outros desdobramentos: qual a relação entre a escrita e suas ações? Escrever seria um modo de viver o que não vivenciou na vida real? Ou reviver uma experiência, tornando-a mais completa? Trechos marcados pela relação entre o crime e o livro¹⁴⁷ contribuem para esta reflexão:

Perdido, trinta anos de cadeia [...]. Faria um livro na prisão. Amarelo, papudo, faria um grande livro, que seria traduzido e circularia em muitos países. Escrevê-lo-ia a lápis, em papel de embrulho, nas margens de jornais velhos. O carcereiro me pediria umas explicações. Eu responderia: —"Isto é assim e assado". Teria consideração, deixar-me-iam escrever o livro (p.232).

Luís da Silva, ao cogitar a possibilidade de ser preso, relaciona diretamente prisão e criação literária. Em suas especulações, vislumbra a escrita como um modo de realizar-se e ser respeitado. Ao sonhar com publicação de sua grande obra, volta a vivenciar um poderoso, e um tanto

¹⁴⁷ Essa associação também se faz presente nas páginas 234 e 237.

megalomaniaco, sentimento de auto-afirmação, parecido com o qual lhe acometeu após a suposta morte de Julião. É como se visse na escrita um modo menos fugaz, menos onírico, de afirmar sua identidade.

Alguns críticos analisaram o desejo de escrever que desponta após o relato do crime. Para Lúcia Helena de Carvalho, o protagonista encontraria na escrita um modo de transformar seus sentimentos de inferioridade e fracasso em uma “experiência de prazer”¹⁴⁸. Já Marcelo Bulhões¹⁴⁹ vê o livro como uma possibilidade de afirmação social, e também como uma tentativa do narrador solucionar seu conflito interior. Ivan Teixeira, por sua vez, acredita que o crime foi uma maneira de quebrar a inércia de Luís da Silva, impulsionando-o a realizar seu sonho de criação artística. Sob esse enfoque, a maior função do assassinato parece ser a escrita de sua confissão.

Segundo o mesmo crítico, “a realidade de *Angústia* confunde-se com o registro das coisas no momento mesmo em que são inventadas, como se os supostos acontecimentos brotassem da pena do protagonista-escritor”¹⁵⁰. Ivan Teixeira ressalta a proximidade dos planos da ação e da narração, explorada ao longo da presente análise. Essa justaposição é forte a ponto de os episódios narrados poderem ser entendidos apenas como invenções ficcionais. Os comentários de Sônia Brayner vão de encontro à mesma tese. Para ela, em *Angústia*, a “única atividade que se apresenta como ‘real’ e presente é a de escrever”¹⁵¹.

A tênue fronteira entre os acontecimentos e sua (re)criação pela escrita em *Angústia* traz empecilhos à idéia de que o crime seria o grande acontecimento na vida de *Luís da Silva*. A existência do livro de confissão, por sua vez, é inquestionável, tornando plausível defender que o grande ato do narrador é a criação literária. Assim, o crime, talvez vivenciado apenas na esfera da imaginação, estaria subjugado ao desejo de tornar-se herói de seu próprio livro. Nesse sentido, importa pouco o grau de verdade ou de falsidade em seu relato, como sugere o trecho de Camus:

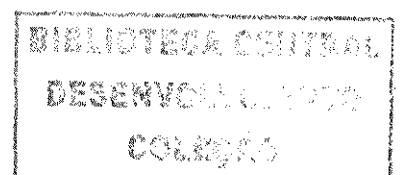
Je sais ce que vous pensez: il est bien difficile de démêler le vrai du faux dans ce que je raconte. Je confesse que vous avez raison [...].

¹⁴⁸ CARVALHO, op.cit., p.97.

¹⁴⁹ BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Literatura em campo minado: a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição literária brasileira*. São Paulo: Annablume : 1999.

¹⁵⁰ TEIXEIRA, op.cit.

¹⁵¹ Brayner, op.cit, p.210.



Qu'importe après tout? Les mensonges ne mettent-ils pas finalement sur la voie de la vérité? Et mes histoires, vraies ou fausses, ne tendent-elles pas toutes à la même fin, n'ont-elles pas le même sens? Alors, qu'importe qu'elles soient vraies ou fausses si, dans les deux cas, elles sont significatives de ce que j'ai été et de ce que je suis?¹⁵²

Essa passagem de *A queda* mostra como, nas autobiografias de vanguarda, com seu assumido teor de invenção, as habituais distinções entre mentira e verdade são matizadas. Ao escrever sua história, Luís da Silva a transforma inevitavelmente em ficção. Explorando o amálgama entre memória e invenção, pode apresentar outras faces de sua identidade, pois a imaginação, como esclarece Sébastien Hubier¹⁵³, é um meio de acessar a verdade. A fim de compreender o papel desempenhado pela ficção em *Angústia*, serão analisados, no próximo capítulo, os trechos metalingüísticos da obra. Assim, o alcance e os limites da criação literária no romance de Graciliano Ramos poderão ser vislumbrados.

¹⁵² “Sei o que você está pensando: é bem difícil separar o verdadeiro do falso no meu relato. Confesso que você tem razão [...] O que importa, no final das contas? As mentiras, enfim, não nos colocam no caminho da verdade? E minhas histórias, verdadeiras ou falsas, não tendem todas para o mesmo fim, não têm o mesmo sentido? Então, o que importa se elas são verdadeiras ou falsas se, nos dois casos, elas são significativas para aquilo que fui e sou?” (tradução minha). Albert Camus. *La chute*. Paris: Gallimard, 1956, p.125-126.

¹⁵³ HUBIER, Sebastian. *Littératures intimes – les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2003, p125.

CAPÍTULO IV- O LUGAR DA FICÇÃO.

4.1 -IMAGENS DA LINGUAGEM E DA LITERATURA.

Em um dos trechos de *Angústia*, Luís da Silva, sentado num café, brinca com as letras dos anúncios escritos no espelho, formando novas palavras. Esse passatempo, possível metáfora do processo de escritura, inevitavelmente o faz ver sua imagem projetada entre as letras brancas. A justaposição das letras e o espelho leva-o a uma reflexão que une sua imagem e seus contornos de sujeito à linguagem. Quando observava o reflexo de seu rosto, procurando a origem de seus traços entre as linhas, Luís da Silva admite não precisar de automóveis nem de rádio, pois poderia se contentar com a casa de palha, a cama de varas e outros objetos que bastavam a seus avós, Quitéria e Trajano, e a seu pai, Camilo Pereira da Silva. Embora manifeste o desejo de se satisfazer com os anseios mais simples e imediatos de sua família de origem rural, sente a inviabilidade dessa possibilidade, pois novos sonhos e ambições o impossibilitam de se identificar com seus modelos familiares.

Uma das vertentes interpretativas de *Angústia* ressalta justamente a transição do protagonista de um mundo rural para uma realidade urbana. Luís da Silva marcaria o final melancólico de uma família e de uma ordem, cuja decadência se reflete na abreviação de sobrenome ao longo das gerações: seu pai, filho de Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, é reduzido a Camilo Pereira da Silva e o narrador, por sua vez, deve se contentar com o ainda mais simples e habitual “da Silva”. Para os autores que se debruçam sobre esse tema¹⁵⁴, o protagonista do romance estaria entre dois mundos, porque seus valores de criação e o passado aristocrático de sua família, que ele só alcançou em uma fase já decadente, dificultam sua adaptação à nova ordem vigente.

Essa leitura, que atribui grande parte do mal estar de Luís da Silva à dificuldade da passagem de um contexto agrário, latifundiário e patriarcal para um contexto urbano, é bastante pertinente e já foi suficientemente explorada. Não cabe aqui, portanto, desenvolvê-la ainda mais, mas sim mostrar como também é possível explicar a singularidade e desconforto existencial do protagonista pelo viés da linguagem.

¹⁵⁴ Como Fernando Gil (*O romance da urbanização*, Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999), Luís Bueno de Camargo (op.cit) e Sônia Brayner (op.cit).

Feitas essas considerações, a cena do espelho pode ser retomada. Ao constatar, diante de sua imagem, o quanto se tornou diferente de seus parentes, Luís da Silva formula a seguinte pergunta, de cunho fortemente existencial, na qual a linguagem escrita ocupa um lugar de destaque: “Para que me habituei a ler papel impresso, a ouvir o rumor de linotipos? Desejaria calçar alpargatas, descansar numa rede armada no copiar, não ler nada ou ler inocentemente a história dos doze pares de França (p.172)”.

Na observação do protagonista, o hábito de ler papel impresso e o fato de não restringir suas leituras à história inocente dos pares de França, lida pelo pai, aparecem como empecilho para a retomada de aspirações genuínas e infantis, que não consegue sequer desejar plenamente (nesse sentido, a conjugação do verbo “desejar” no Futuro do Pretérito, ao invés do Presente do Indicativo, evidencia como também o desejo, e não apenas sua realização, se apresenta como algo hipotético, remoto e condicionado). A literatura e a escrita parecem despontar nesse romance como grandes agentes transformadores, que se interpõem entre Luís da Silva e seus familiares, criando barreiras praticamente intransponíveis entre eles.

Fatores lingüísticos não se colocam, no entanto, apenas entre o narrador e sua família, mas o distanciam também de outros personagens e grupos dos quais já pertenceu ou poderia pertencer. Alguns trechos, como o seguinte, explicitam os entraves de comunicação existentes entre Luís da Silva e o Outro:

Os vagabundos não tinham confiança em mim. Sentavam-se, como eu, em caixões de querosene, encostavam-se no balcão úmido e sujo, bebiam cachaça. Mas estavam longe. As minhas palavras não tinham para eles significação. Eu queria dizer qualquer coisa, dar a entender que também era vagabundo, que tinha andado sem descanso, dormido nos bancos dos passeios, curtido fome. Não me tomariam a sério [...]. Eu estava ali como um repórter, colhendo impressões. Nenhuma simpatia.
A literatura nos afastou: o que sei deles foi visto nos livros (p.123-124).

Embora o narrador adote os mesmos comportamentos dos vagabundos, não inspira confiança, porque suas palavras, para eles sem significação, os separam, do mesmo modo que o apartaram de suas origens familiares. Seu passado de pedinte e a fome que passou ao chegar à cidade grande não estabelecem nenhuma possibilidade de comunicação ou identificação entre eles, pois sua linguagem torna sua história de mendicância quase inverossímil. Por outro lado, o próprio narrador, ao se reportar aos livros para ter uma imagem da vida dos miseráveis, ao invés

de se remeter a sua própria experiência de miséria, mostra como a literatura o afastou não apenas dos vagabundos, mas também de sua própria trajetória pessoal.

Após ter supostamente assassinado seu rival Julião Tavares, encontra mais um vagabundo, a quem acorda para pedir um cigarro. Ao agradecê-lo, alguns obstáculos lingüísticos voltam a transparecer:

- Muito obrigado. Sinto muito dar-lhe incômodo.

- Hem?

Esta exclamação mostrou-me que o homem havia percebido em mim um animal diferente dele. As luzes da Nordeste cochilavam. Olhei minha roupa. Estava imunda, com um rasgão no joelho, desarranjado. Mas usava palavras de gente bem vestida (p.221).

Esse episódio é especialmente elucidativo porque evidencia o lugar de destaque atribuído à forma de expressão nos fatores de identificação social. Embora Luís da Silva esteja usando roupas rotas e ensangüentadas, podendo se identificar com o mendigo por sua aparência e vestimenta, uma certa roupagem estilística o apresenta, aos olhos do outro, como um animal de espécie diferente, independente de quanto traz no bolso ou de sua função na sociedade.

Na lente do narrador, os outros são amiúde caracterizados pela linguagem. Assim, quando está no café, observa o modo de expressão de cada grupo, constatando, por exemplo, como os capitalistas falam alto e a cautela das pessoas ligadas à Justiça, com suas palavras medidas e pesadas. Sua esmiuçada consciência lingüística o faz dar um peso considerável à linguagem na identificação das pessoas que observa ou com quem convive. Ao descrever Moisés, por exemplo, não deixa de se referir negativamente ao modo como o amigo se expressa: “Sim, percebo, embora ele tenha sintaxe medonha e pronúncia incrível. Faz rodeios fatigantes, deturpa o sentido das palavras e usa esdrúxulas de maneira insensata” (p.24). A imagem de Seu Ramalho passa por esse mesmo filtro: “Falava de cabeça baixa, os olhos no chão, os músculos da cara imóvel, a boca entreaberta, a voz branda, provavelmente pelo hábito de obedecer (p.56).

A presença de questões lingüísticas na caracterização de Julião Tavares merece um comentário à parte. Desde o momento no qual conhece seu rival, em uma reunião no Instituto Histórico, sente uma grande antipatia por ele, devido a seu texto repleto de patriotismo, escrito em uma linguagem rebuscada. Ao longo do romance, a figura de Julião é amiúde utilizada para criticar formas vazias e convencionais, características do discurso bacharelesco. A crítica à escrita beletrista, desencadeada também por outros personagens no conjunto da obra de Graciliano Ramos (como Evaristo Barroca, em *Caetés*, Gondim, em *São Bernardo* e o Barão de

Macaúbas, em *Infância*), mostra a ligação do escritor alagoano com projetos lingüísticos do Modernismo Brasileiro, como o anseio de aproximar a escrita da fala, evidente, por exemplo, na “Gramatiquinha” de Mário de Andrade.

A utilização de características lingüísticas para descrever os outros personagens mostra como a associação entre elementos lingüísticos e a identidade não se aplica somente a Luís da Silva. Uma reflexão do narrador, enquanto imaginava como seria a parteira procurada por Marina, estabelece um interessante contraponto entre seu modo de expressão e o dos demais: “D. Albertina sabia umas coisas, como eu, e como eu usava linguagem diferente da linguagem das outras pessoas” (p.187).

Segundo Bakhtin¹⁵⁵, as línguas dos grupos sociais representam seus respectivos pontos de vista, já que a linguagem está atrelada a uma determinada concepção de mundo. A proposição do teórico russo aumenta o alcance das disparidades interpostas entre o protagonista e seus interlocutores: a diferenciação estabelecida entre eles, aparentemente restrita a questões de ordem lingüística, reflete também aspectos sociais e existenciais. Assim, quando Luís da Silva afirma que fala diferentemente das pessoas de seu círculo, instaura uma distinção entre ele e o Outro, ressaltando sua singularidade e solidão¹⁵⁶.

O desencontro de linguagens, aliado aos elementos que ele reflete e acarreta, constitui um grande obstáculo de comunicação. A impossibilidade de um verdadeiro diálogo entre os homens que é, para Nelly Novaes Coelho¹⁵⁷, um dos grandes temas de Graciliano, também está fortemente presente em *São Bernardo*. A diferença do modo de expressão de Paulo Honório e Madalena se afigura como um grande fator de desencontro e incompreensão: “Procuro recordar o que dizíamos. Impossível. As minhas palavras eram apenas palavras, reprodução imperfeita de fatos exteriores, e as dela tinham alguma coisa que não consigo exprimir”.¹⁵⁸

A linguagem na obra de Graciliano parece se configurar como um “universo sempre dividido, lugar de uma eterna não coincidência (entre quem fala e quem ouve, entre o dizer e o dito)”¹⁵⁹, que mais afasta do que aproxima as pessoas. *Angústia*, romance no qual diversos

¹⁵⁵ BAKHTIN, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.

¹⁵⁶ Nesse sentido, a afirmação de Franklin de Oliveira é extremamente elucidativa: “O desencontro da linguagem remete ao bloqueio em que as pessoas são insuladas. É uma das formas assumidas da solidão humana”. OLIVEIRA, Franklin. *Literatura e civilização*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1978, p.112.

¹⁵⁷ COELHO, Nelly Novaes. *Tempo, solidão e morte*. São Paulo: Conselho estadual de Cultura, 1964.

¹⁵⁸ RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. São Paulo: Circulo do livro, 1976, p.168.

¹⁵⁹ MARINHO, Maria Celina Novaes. *A imagem da linguagem na obra de Graciliano Ramos*. São Paulo: Humanitas, 2000, p.15.

personagens se lançam a tentativas de comunicações impossíveis, é marcado por imagens de incomunicabilidade: Sinhá Germana “passava os dias falando só, xingando as escravas que não existiam” (p.10); Trajano sempre queria conversar com sua mulher, que já tinha morrido; e, por fim, Vitória, a criada meio surda do protagonista, passa parte de seus dias tentando ensinar em vão seu papagaio inteiramente mudo a falar. Luís da Silva, por sua vez, parece envolto por muros de livros e palavras, que tornam suas possibilidades de uma conversação mais efetiva fracassadas de antemão. Um diálogo travado com um balconista de um bar de periferia exemplifica seu insulamento:

Inútil conversar com ele. Tenho lido muitos livros em línguas estrangeiras [...]. Certas personagens de romance familiarizaram-se comigo. Apesar de serem de outras raças, viverem noutros continentes, estão perto de mim, mais perto que aquele homem de minha raça, talvez meu parente, inquilino de um Dr. Gouveia, policiado pelos mesmos indivíduos que me policiam (p.184).

A distância entre os dois, desta vez relacionada especificamente à literatura, é contundente a ponto de fazer Luís da Silva se sentir mais próximo de personagens de romances estrangeiros que de seu conterrâneo, com quem divide pressões e problemas circunstanciais parecidos. A barreira existente entre o narrador e seu interlocutor sugere como a disparidade existente entre a língua materna e outros idiomas é menor que o descompasso entre seus respectivos modos de expressão. As frases de um são percebidas pelo outro com grande estranhamento, soando ainda mais estrangeiras e incompreensíveis, o que dificulta o entendimento e qualquer tipo de aproximação.

A incapacidade de se aproximar desse indivíduo real é imediatamente contraposta à familiaridade de Luís da Silva em relação a alguns personagens de ficção. Essa proximidade, que ressalta seus fortes vínculos com o mundo ficcional, ganha maior alcance com um trecho de *No caminho de Swann* no horizonte:

Um ser real, por mais profundamente que simpatizemos com ele, percebemo-lo em grande parte por meio de nossos sentidos, isto é, continua opaco para nós, oferece um peso morto que nossa sensibilidade não pode levantar. Se lhe sucede uma desgraça, esta só nos pode comover em uma pequena parte da noção total que temos dele, e ainda mais, só em uma pequena parte da noção total que ele tem de si mesmo é que sua própria desgraça o poderá comover. O achado do romancista consistiu na idéia de substituir essas partes impenetráveis à alma por uma quantidade igual de partes imateriais, isto é, que nossa alma pode assimilar. Desde esse momento, **já não importa que as ações e emoções desses**

indivíduos de uma nova espécie nos apareçam como verdadeiras, visto que as fizemos nossas, que é em nós que elas se realizam e mantêm sob o seu domínio, enquanto viramos febrilmente as páginas, o ritmo de nossa respiração e a intensidade de nosso olhar. (grifo meu).¹⁶⁰

A experiência de alteridade propiciada pela ficção se apresenta, para Marcel Proust, como o mais profundo elo de comunicação entre os sujeitos, como elucida Gilles Deleuze¹⁶¹. Embora não se pretenda estabelecer um cotejo permanente da obra do grande escritor francês com *Angústia*, a citação contribui para elucidar os efeitos e causas da relação de Luís da Silva com os personagens romanescos. Seguindo os rastros do autor de *Em busca do tempo perdido*, o contato com os sujeitos fictícios é mais pleno porque suas emoções podem se imaterializar e serem assimiladas pelo leitor. Uma vez interiorizadas, as diversas experiências do outro passam a ser incorporadas pelo sujeito, realizando-se dentro dele, como se fossem suas.

Esse processo de apropriação lança nova luz sobre Luís da Silva, cujas leituras amiúde filtram suas relações. A necessidade de recorrer aos livros para apreender o modo de existência dos vagabundos, não obstante seu passado de pedinte, e sua familiaridade com os personagens de ficção se apresentam como indícios da tendência de absorver toda sua história em si mesmo, assinalada por Álvaro Lins¹⁶². O ensimesmamento do personagem leva-o a se refugiar em um mundo próprio e fechado, beirando o solilóquio. Uma vez pontuada a relação entre linguagem e criação de um universo paralelo, cabe abordar um outro aspecto assumido pela linguagem em *Angústia*:

Estava tão abandonado neste deserto...Só se dirigiam a mim para dar ordens:
 - Seu Luís, é bom modificar esta informação. Corrija isto, seu Luís.
 Fora daí, o silêncio, a indiferença. Agradavam-me os passageiros que me pisavam os pés, nos bondes, e se voltavam atenciosos:
 - Perdão, perdão. Faz favor de desculpar.
 - Sem dúvida, ora essa.(p.25)

¹⁶⁰ PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*..trad. Mário Quintana. São Paulo: Globo, 1997, p 86-87.

¹⁶¹ “à cet égard, Proust est leibnizien: les essences sont des véritables monades [...]. Comme dit Leibniz, elles n’ont ni portes ni fenêtres: le point de vue étant la différence elle-même, des points de vue sur un monde supposé le même sont aussi différents que les mondes les plus lointains. C’est pourquoi l’amitié n’établit jamais que des fausses communications, fondées sur des malentendus, et ne perce que de fausses fenêtres [...] Nos seules fenêtres, nos seules portes sont toutes spirituelles: il n’y a d’intersubjectivité qu’artistique”. DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*. Paris: PUF, 1964, p.37.

¹⁶² LINS, Álvaro. *Jornal de crítica 2 série*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

A passagem transcrita, além de ressaltar a extrema solidão do protagonista, forte a ponto de fazê-lo apreciar que as pessoas pisem em seus pés para ouvir palavras de desculpas, introduz a relação entre linguagem e subordinação. Luís da Silva trabalha em um jornal, onde escreve matérias sob encomenda. Sua profissão, que envolve também a atividade de crítica literária e cuja renda é acrescida pela venda de poemas, reforça seu sentimento de ser uma marionete: Luís escreve o que lhe mandam, independente de sua opinião ou de qualquer postura ética e ideológica. Graças a sua profissão, a escrita se afigura como uma fonte de humilhação, por anular a individualidade do narrador, transformando-o em um mero instrumento em mãos alheias:

Que miséria! Escrevendo constantemente, o espinhaço doído, as ventas em cima do papel, lá se foram toda a força e todo o ânimo. De que me servia aquela verbiagem? – Escreva assim, seu Luís”. Seu Luís obedecia. – Escreva assado, seu Luís”. Seu Luís arrumava no papel as idéias e os interesses dos outros. Que miséria! (p.156)

O trabalho a que se submete para se sustentar torna a linguagem, transformada em mercadoria, reflexo de diversos aspectos que o afligem, como a estrutura capitalista, a política de mercado, o desprezo e o rebaixamento. Assim, sente grande repulsa pela escrita, que o faz de certa forma cúmplice de um sistema. Essa cumplicidade, salientada quando imagina como explicaria, em um quadro pós-revolucionário, seus artigos repletos de elogios ao “imperialismo”, aponta para a relação entre linguagem e poder.

Em uma conversa com o chefe da repartição, o protagonista concorda com seu interlocutor quanto à necessidade de um governo duro. O fato de ele endossar a opinião de seu chefe não seria especialmente significativo, se não fossem suas palavras finais: Luís da Silva defende um governo que reconheça os valores, pois considera-se um “valor, valor miúdo, uma espécie de níquel social, mas enfim valor” (p.39). Essa conclusão faz despontar uma relação contraditória: por um lado, Luís da Silva sente repulsa por ser um parafuso do sistema; por outro, também se apegua a esse sistema, pois está inserido, embora em nível inferior, em sua escala de valoração.

O relativo apego do protagonista a uma ordem na qual, apesar de tudo, ele possui uma função determinada e, por ínfimo que seja, um certo reconhecimento¹⁶³, se evidencia nas passagens

¹⁶³ Luís da Silva é reconhecido, por exemplo, pelos que pedem sua opinião sobre os autores ou pela mãe de Marina, que o tem como alguém capaz de encontrar um emprego para a filha.

dedicadas à perspectiva de uma revolução: “Penso no que acontecerá depois Quando houver uma reviravolta, utilizarão as minhas habilidades de escrevedor? [...]. E Julião Tavares, patriota e versejador? Para que serviria Julião Tavares?” (p.173).

Nesse fragmento, a serventia dos personagens em questão em um quadro pós-revolucionário é discutida concomitantemente, como se não houvesse maiores distinções entre os dois. O papel que Luís da Silva, escritor e intelectual, desempenharia é posto à prova junto com o de Julião Tavares, ambos sendo caracterizados, nessa indagação, de forma pejorativa em relação à linguagem (“escrevedor”, ao invés de escritor; “versejador”, ao invés de poeta). O paralelismo instaurado entre eles, não obstante suas diferenças, pode indicar que, aos olhos dos revolucionários, Luís da Silva também seria visto com um detentor de um certo capital, não financeiro, mas cultural e simbólico. Ainda que diferenças de posses materiais e práticas discursivas distanciem os dois, eles se aproximam pelo fato de escrever e ter o domínio da linguagem. O narrador, graças a seu patrimônio lingüístico e intelectual, se insere na mesma escala de valores que seu rival burguês, pois, como afirma Valéry em “Liberté d’esprit”¹⁶⁴:

Digo que há um valor chamado “espírito”, como há um valor petróleo, trigo, ou ouro. Disse valor, porque há apreciação, julgamento de importância e também discussão sobre o preço que se está disposto a pagar por esse valor, o espírito. Pode-se fazer um investimento com esse valor; pode-se rastreá-lo, como dizem os homens da Bolsa; pode-se observar suas flutuações em alguma cotação, inscrita em todas as páginas dos jornais, como ela compete aqui e ali com outros valores.

O episódio do aborto de Marina introduz novas matizes nesta reflexão: tendo seguido sua ex-noiva até um bairro miserável, onde ela foi abortar, depara-se com a frase “Proletários, uni-vos”, escrita a piche, sem vírgula nem hífen, sobre um muro qualquer. Luís da Silva, em um primeiro momento, tenta amenizar o choque causado pela infração das normas gramaticais, argumentando para si que a mensagem estava clara mesmo com a omissão dos dois sinais gráficos. Todavia, não consegue se convencer e sua revolta com a frase mal escrita irrompe:

Queriam fazer uma revolução sem vírgulas e sem traços? Numa revolução de tal ordem não haveria lugar para mim. Mas então?

- Um homem sapeca as pestanas, conhece literatura, colabora nos jornais, e isso não vale nada?. É só pegar um carvão, sujar a parede. Pois sim. Moisés que se arranje.

¹⁶⁴ Apud CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

Senti despeito. Afastar-me-iam da repartição e do jornal, outros me substituiriam. Eu seria um anacronismo, uma inutilidade, e me queixaria dos tempos novos, bradaria contra os bárbaros que escrevem sem vírgulas e sem traços (p.181)

O protagonista, indignado, conclui que não haveria lugar para ele em um mundo onde as normas gramaticais fossem deixadas de lado. Em uma tal revolução, qual seria a função de alguém como ele, escritor e intelectual? A perspectiva de a nova ordem revolucionária prescindir de seu conhecimento literário e gramatical é assustadora, pois seu patrimônio lingüístico, a que deve seu espaço e serventia na sociedade, se transformaria em uma moeda velha e insignificante. Já foi visto como Luís da Silva parece estar cercado por um muro de livros e palavras. Nesse fragmento, a diferenciação lingüística anteriormente estabelecida adquire sua forma mais contundente: o narrador mostra não apenas sua incapacidade de vencer as distâncias instauradas pela linguagem entre ele e os outros, mas também seu apego às barreiras que os separam.

As considerações feitas por Roland Barthes¹⁶⁵, em sua palestra inaugural no Collège de France, são de grande valia para vislumbrar os desdobramentos do comportamento do narrador. Segundo o teórico francês, as diversas formas de poder se manifestam na língua, espécie de legislação e código que obriga a dizer de determinada forma. Destarte, a voz dominadora da estrutura transparece através da voz consciente do sujeito, pois a língua é cúmplice de esferas culturais e sociais vigentes. Sob essa ótica, Luís da Silva, ao não conseguir se desvincular de uma regra gramatical que prega vírgulas e hífens, mostra-se, sob alguns aspectos, comprometido com o poder.

Esse apego às barreiras lingüísticas, traduzido em uma ligação com o poder e com o *status quo* vigente, prejudica a leitura política do romance. Se o crime de Luís da Silva, que pode ter acontecido apenas na esfera da imaginação, simboliza uma revolução comunista, ele se incomodaria tanto com os erros de português na clássica frase revolucionária? Não seria mais provável que tratasse a ausência dos sinais gráficos como detalhe? Por que se equiparia a Julião Tavares, seu inimigo burguês, quando especula sobre o contexto pós-revolucionário? Os trechos citados anteriormente parecem assinalar que a proximidade entre o narrador e o proletariado é bastante questionável. Essa distância, vinculada também a suas origens aristocratas, relativiza sua

¹⁶⁵ BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1989

identificação com o ideário comunista: até que ponto Luís da Silva se engajaria em uma revolução na qual acredita não haver lugar para alguém letrado como ele?

Uma vez pontuadas essas questões, o foco volta-se para a relação entre a produção literária e a realidade empírica. Em *Angústia*, o universo da escrita não está imune a fatores externos, mas os incorpora e reflete: “Trago um romance entre meus papéis. Compus um livro de versos, um livro de contos. Sou obrigado a recorrer a meus conterrâneos. Até que me arranje, até que possa editar minhas obras. Recebia, com um sorriso, o níquel e o gesto de desprezo” (p.27). Em seus primeiros tempos na cidade grande, já se estabelece a relação entre a escrita e o dinheiro, pois o narrador se serve da posição de escritor para pedir esmola. O ato criativo, no romance, não se vincula portanto à “fábula de um universo encantado, reino da criação pura”¹⁶⁶, mas dialoga com as estruturas do mundo real. Assim, a escrita pode se configurar, aos olhos de Luís da Silva, como um “tráfico de espírito a que se submete para sobreviver”¹⁶⁷. Ele, de fato, vende sonetos, faz traduções e críticas para complementar sua renda, o que transforma a linguagem literária em mercadoria. Sua consciência da mercantilização das produções artísticas não significa, no entanto, sua aceitação. O violento início de *Angústia* é fruto da revolta do narrador, para quem a venda de textos literários parece ser grave e ultrajante, pois equivale a vender-se:

Passo diante de uma livraria, olho com desgosto as vitrinas, tenho a impressão de que se acham ali pessoas exibindo títulos e preços nos rostos, vendendo-se. É uma espécie de prostituição. Um sujeito chega, atenta, encolhendo os ombros ou estirando o beijo, naqueles desconhecidos que se amontoam por detrás do vidro [...] E os autores, resignados, mostram as letras e os algarismos, oferecendo-se como as mulheres da rua da Lama (p.5)

A consciência de que a literatura está impregnada de elementos que regem o mundo real impede Luís da Silva de encontrar na ficção um meio completamente eficaz de escapismo. As tentativas de utilizar a experiência da escrita e da leitura como evasão se mostram efêmeras e limitadas, pois o universo literário esbarra constantemente na dita “realidade”, e vice-versa. A contigüidade entre ficção e realidade transparece quando o narrador sonha com o sucesso do livro que deseja escrever. Em seu devaneio, é atingido uma grande crise de megalomania, na qual se sente poderoso e superior aos demais. Ao relatar esses momentos, comenta que essa fantasia não

¹⁶⁶ CASANOVA, op.cit.

¹⁶⁷ BRAYNER, op.cit.

lhe é benéfica, pois o faz andar “no mundo da lua” e não conseguir “voltar a ser o Luís da Silva de todos os dias” (p.145). A sensação de poder advinda de seus projetos literários é tão fugaz quanto a que sentiu após o assassinato de Julião:

Trancado num quarto, sapecando as pestanas em cima de um livro, como sou vaidoso e como sou besta! Caminhei tanto, e o que fiz foi mastigar papel impresso. Idiota. [...] Quando a realidade me entra pelos olhos, o meu pequeno mundo desaba. Á saída encontrei Moisés encostado a um poste de iluminação, lendo um jornal.
 _ Acabe com essa literatura, Moisés, exclamei impaciente. Não serve [...].
 _ 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. (p.84)

Nas linhas citadas, o narrador contrapõe sua interioridade, fortemente vinculada à literatura, e o mundo “real”. O universo montado pelas palavras, nesse momento da narrativa, é traçado como uma construção frágil, que se esfacela quando colocada em contato com a realidade, caindo por terra “como simples papel”¹⁶⁸. Assim, sua vaidade e seu sentimento de superioridade e se mostram falsos, e a consciência dessa ilusão o faz ver a linguagem escrita como um perigoso instrumento de logro. Na seqüência do diálogo, o protagonista desenvolve seu posicionamento: segundo ele, até uma criança leva vantagem sobre uma pessoa que passou a vida lendo e escrevendo.

Em *Vidas Secas*, a serventia das leituras face aos problemas da vida é posto em cheque de modo similar. Na passagem seguinte, as leituras de seu Tomás da Bolandeira não apenas se mostram ineficazes diante de problemas concretos, como a seca, mas ainda aumentam sua dificuldade em combatê-los:

Dos homens do sertão o mais arrasado era seu Tomás da Bolandeira. Por quê? Só se era porque lia demais. Ele, Fabiano, muitas vezes dissera: -“Seu Tomás, vossemecê não regula. Para que tanto papel? Quando a desgraça chegar, seu Tomás se estrepa, igualzinho aos outros”. Pois viera a seca, e o pobre velho, tão bom e tão lido, perdera tudo, andava por aí, mole. Talvez já tivesse dado o couro às varas, que pessoa como ele não podia agüentar verão puxado¹⁶⁹.

¹⁶⁸ “O elefante”. In DRUMMOND, Carlos. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

¹⁶⁹ RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 1995, p.21-22.

O questionamento da validade e alcance das “armas de papel”¹⁷⁰ perpassa a obra de Graciliano Ramos. Segundo João Luís Lafetá, na obra do escritor alagoano a consciência da realidade interfere constantemente no interior do devaneio¹⁷¹. Assim, Luís da Silva não pode ter na experiência ficcional um exílio completo para escapar de seus problemas e limitações. Uma vez que a ficção, sempre em estreita relação com o que se convencionou chamar mundo real, não se configura como um mundo à parte, imune à interferência de agentes externos, ele não pode se refugiar completamente nela.

Embora limitada, e muitas vezes ultrajada pelo protagonista, a ficção em *Angústia* assume papéis importantes. Como foi visto nos capítulos anteriores, Luís da Silva amiúde mistura memória e imaginação, ação e narração, leitura, escrita e experiência. No inovador livro de Graciliano, há dois movimentos bastante contraditórios: por um lado, a necessidade de escrever mostra, de certa forma, que a experiência “real” de Luís da Silva não lhe é suficiente; por outro, a estrutura circular de seu relato, cujo um dos efeitos é a sensação de que o narrador nada superou, parece indicar que a escrita também é insuficiente. Com essas colocações no horizonte, cabe perguntar: quais os alcances e os limites da ficção no romance? No capítulo posterior, serão tecidas algumas considerações sobre o peculiar papel da experiência ficcional em *Angústia*, a partir de elementos já analisados ao longo desta dissertação.

4.2 O PAPEL DA FICÇÃO EM ANGÚSTIA.

(À GUIA DE CONCLUSÃO)

Um dos episódios de *Angústia*, além de propiciar a retomada de pontos explorados anteriormente, fornece preciosos elementos para mapear o peculiar papel que a experiência ficcional, particularmente o ato da escrita, desempenha no romance. Trata-se dos momentos dedicados às histórias de seu Ramalho.

Após o término de seu namoro com Marina, D. Adélia passa a olhar o narrador com antipatia. Seu marido, ao contrário, se aproxima dele e passam a conversar com frequência.

¹⁷⁰ A expressão foi extraída de *Memórias do Cárcere*: ¹⁷⁰“As minhas armas fracas e de papel só podiam ser manejadas no isolamento”. RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, v. I, p.30.

¹⁷¹ LAFETÁ, João Luís. Édipo guarda-livros: leitura de *Caetés*. *Teresa*. São Paulo: USP/ED. 34, 2001

Nessas conversas, falam sobre os problemas do casamento e sobre a decadência dos costumes. O pai de Marina, para ilustrar como as questões de honra eram levadas a sério antigamente, contava sempre as mesmas anedotas. Luís da Silva descreve sua forma de narrá-las:

Animado, o cachimbo apertado entre os dentes, seu Ramalho assobiava as mesmas anedotas, empregando o mesmo vocabulário. Às vezes eu o interrompia:

— O senhor já contou essa.

Mas seu Ramalho continuava sem se perturbar: falava para dar prazer a si mesmo, não me escutava. Talvez quisesse enganar-se e convencer-se de que seria também capaz de praticar façanhas. As palavras saíam-lhe sem variações. Era amigo da verdade e tinha imaginação fraca. As minhas narrativas não se comparavam às dele; sendo muito numerosas, eu esquecia freqüentemente certas passagens, ficavam brechas, soluções de continuidade. Além disso eram transmitidas em linguagem artificial, que o vizinho achava falsa e retocava (p.117).

Na passagem citada, o narrador compara o modo de seu Ramalho contar histórias com o seu. A primeira diferença diz respeito à linguagem: o pai de Marina utiliza sempre as mesmas palavras, mostrando seu desinteresse em explorar os efeitos que novas combinações podem produzir. Considera a linguagem de Luís da Silva artificial, provavelmente por identificar nela marcas de uma composição mais literária. Esse tipo de construção lhe parece falsa, talvez por pressentir o caráter transfigurador da linguagem artística. Luís da Silva caracteriza seu vizinho como um “amigo da verdade”, sem muita imaginação, contrapondo, de certa forma, narradores fidedignos a narradores imaginativos. O protagonista, por sua vez, declara amiúde esquecer pontos de suas próprias narrativas, as quais apresentavam um caráter fragmentário. Novos comentários desenvolvem a comparação entre os dois:

Eu desejava que seu Ramalho acrescentasse alguma coisa à história. Mas seu Ramalho só sabia aquilo e era incapaz de inventar. Por isso fazia pausas para recordar os fatos com segurança, batia na testa, interrogava-se a cada instante e acusava-se quando avançava uma informação inverídica:

— 1910. Minto. 1911. 1911, Manuel?

As duas datas produziam-lhe verdadeira aflição. Nunca pôde fixar-se em nenhuma. Detinha-se em cálculos, sempre se reportando a acontecimentos notáveis na sua pequena vida: o dia do casamento, a mudança para a capital, o sarampo da filha (p.118).

O pai de Marina recusa-se a criar a partir de sua anedota, acrescentando a ela novos elementos, pois deseja restituí-la da forma mais fiel possível. Essa preocupação com a fidelidade, capaz de atormentá-lo por não saber o ano exato no qual o incidente ocorreu, reflete-se na busca

pela certeza das informações. Luís da Silva, como foi visto ao longo deste trabalho, não tem a mesma preocupação com a veracidade de seu relato. Nesse aspecto, os dois personagens apresentam, de fato, uma postura bastante distinta. O modo como seu Ramalho conta suas histórias parece simbolizar um modelo narrativo mais tradicional: preocupa-se excessivamente com as datas, polícia-se para não prestar nenhuma informação inverídica, não floreia a história com uma linguagem artística nem arrisca dizer o que não sabe. Esses cuidados acusam a crença na possibilidade de ser fiel aos fatos e à experiência passada. Não é arbitrário, por exemplo, seu esforço em lembrar dos detalhes, como se esses permanecessem intactos em sua memória, apenas aguardando um resgate.

Luís da Silva, ao contrário, não se preocupa com datas¹⁷² e assume esquecer trechos de suas numerosas histórias, o que não lhe parece ser problemático. Sua expectativa em relação ao relato do vizinho demonstra como, para ele, narração e invenção estão estreitamente ligadas. Somente nessa perspectiva seu esquecimento não se torna um obstáculo intransponível: completa com a invenção aquilo que esqueceu. Para o narrador, aliás, não há lembrança fiel. Sabe, como foi mostrado nos capítulos anteriores desta dissertação, que a memória e a linguagem são agentes deformadores. Assim, torna-se impossível, de antemão, ser fiel ao passado ou aos fatos, pois os relatos estão inevitavelmente ligados à imaginação, à recriação. Além de fazer um contraponto entre duas posturas narrativas, o episódio analisado tem outros desdobramentos:

Enquanto ele batia na testa, avançava e recuava, eu ia pouco a pouco distinguindo uma figura nua e preta estirada nas pedras da rua. O ventre era uma pasta escura de carne retalhada [...] Os olhos esbugalhados tornavam-se vermelhos. O negro arquejava. Corria sangue entre as frestas dos paralelepípedos e empoçava na sarjeta. A poça crescia, em pouco tempo transformava-se num regato espumoso e vermelho.

— Ai, ai! suspirou seu Ramalho. Vou chegando ao serviço.

[...] Segui-o com a vista até a esquina. Quando ele desceu na calçada, estremeci: pareceu-me que tinha sujado os sapatos no sangue (p.120).

Seu Ramalho gostava especialmente de contar o caso do senhor de engenho o qual mandou matar lentamente, através de torturas horríveis, o sujeito que desvirginou sua filha. Segundo o protagonista, repetia essa história para tentar se convencer de sua capacidade de realizar façanhas semelhantes, que ele não parece ter: se fosse capaz de tais ações, teria se

¹⁷² “Nunca pude saber com precisão a data da morte do moleque. Isto não tinha importância: não guardo números, e a angustiada confusão de seu Ramalho irritava-me” – p.119

vingado de Julião Tavares. Provavelmente, narra então para vivenciar, de alguma forma, algo que não pode viver na vida real.

O grau de envolvimento de Luís da Silva com o caso é nitidamente maior: para ele, a narrativa contada pelo vizinho ganha consistência e transborda sobre a rua. Teme que os pedestres tropecem no corpo torturado, a tal ponto o episódio se torna real a seus olhos. Para o protagonista de *Angústia*, propenso a misturar o mundo exterior a sua interioridade, a história ganha vida ao ser contada, chegando a invadir sua realidade corriqueira e com ela se confundir. As cenas seguintes apontam outra faceta dessa questão:

Mas a figura continuava a escabujar no chão. Agora não era preta nem estava nua. Pouco a pouco, ia embranquecendo e engordando, o sangue estancava, as feridas secavam [...]. A figura deitada no calçamento estava branca e vestida de linho pardo, com manchas de suor nos sovacos [...]. O homem tinha os olhos esbugalhados e estrebuchava desesperadamente. Um pedaço de corda amarrado no pescoço entrava-lhe na carne branca, e duas mãos repuxavam as extremidades da corda, que parecia quebrada. Só havia as pontas, que as mãos seguravam: o meio tinha desaparecido, mergulhado na gordura balofa [...]. Eu apertava os dedos, cravava as unhas nas palmas, tremia, retesando os músculos. O suor ensopava-me a camisa. E o homem arquejava no calçamento, os olhos abotoados, a cara roxa, os dentes à mostra, a língua fora da boca” (p.120-121).

O rapaz do relato de seu Ramalho transforma-se, aos poucos, em Julião Tavares. A cena passa a ser uma representação do assassinato do protagonista, ligado, mais uma vez, a um contexto de delírio e pesadelo. Essa transformação apresenta peculiar interesse: em um primeiro momento, o narrador mostra como a anedota lhe soa como algo real; depois, projeta nela sua própria história, ou a história que imagina para si. Com efeito, transforma o relato do vizinho naquilo que alegará, em outro momento de *Angústia*, ter vivido. Essa transformação estreita o laço existente entre as histórias contadas, símbolo da ficção, e sua experiência.

Luís da Silva, justapondo em seu relato os planos da ação e da narração, coloca o herói em evidência, como se os acontecimentos descritos ocorressem simultaneamente ao momento da escrita. Esse procedimento, além de atribuir a sua narrativa um tom de simulacro (não é possível viver e escrever ao mesmo tempo), mostra que revive sua história ao contá-la.

Por outro lado, uma vez que mescla dois modelos de representação, um de matriz realista-naturalista, outro voltado para a vida psíquica, é praticamente impossível separar a realidade

exterior do narrador¹⁷³ de sua interioridade. A dificuldade de realizar essa distinção acentua-se ainda mais por ele assumir que suas lembranças, incompletas e lacunares, são completadas pela invenção. Assim, no relato de Luís da Silva, não é possível discernir o que ele viveu daquilo que imaginou. A pergunta insolúvel inevitavelmente se coloca: o narrador revive sua história ao contá-la ou o que narra foi vivido apenas no momento da escrita?

Essa ambigüidade, uma das marcas da modernidade de *Angústia*, aproxima o romance de importantes relatos da literatura mundial do século XX. É o caso, por exemplo, de *A Náusea*, de Jean-Paul Sartre¹⁷⁴, obra na qual também desponta a impossibilidade de ser fiel ao passado:

Ce Marocain était grand et sec, d'ailleurs je l'ai vu seulement lorsqu'il me touchait. Ainsi je *sais* encore qu'il était grand e sec: certaines connaissances abrégées demeurent dans ma mémoire. Mais je ne *vois* plus rien: j'ai beau fouiller le passé je n'en retire plus que des bribes d'images et je ne sais pas très bien ce qu'elles représentent, ni se sont des souvenirs ou des fictions (grifos do autor).

Nas ditas autobiografias de vanguardas, há a consciência de que a invenção e a reminiscência se fundem a ponto não poderem ser separadas com precisão. Nelas, como esclarece Sébastien Hubier¹⁷⁵, trata-se não apenas de mostrar como os acontecimentos se produziram, mas também o modo como poderiam ter acontecido. O escritor, sabendo da incapacidade de resgatar o passado, passa a retratar também o que gostaria de ter feito¹⁷⁶, ou a vida que imaginou para si. Nesse sentido, é possível defender que Luís da Silva escreve para criar uma nova versão de sua vida, dando voz e consistência a seus desejos e a sua imaginação. Outras considerações do narrador apontam para outra possível função da escrita no romance:

Nas horas de serviço conseguia distrair-me. Os livros enormes de lombos de couro e folhas rotas, os ofícios, a campainha de telefone e o tique-taque das máquinas de

¹⁷³ Convém precisar mais uma vez que, quando se fala em realidade exterior do personagem, o termo deve ser entendido no sentido próprio que assume quando se trata de um relato de ficção

¹⁷⁴ “O marroquino era grande e seco, aliás, só o vi quando me tocou. Assim *sei* ainda que era grande e seco: certos conhecimentos abreviados continuam presentes em minha memória. Mas não *vejo* mais nada: por mais que remexa o passado, não encontro mais que fragmentos de imagens, e não sei ao certo o que elas representam, nem se são lembranças ou ficções” (tradução minha). SARTRE, Jean-Paul. *La nausée*. Paris: Gallimard, 1938, p.55.

¹⁷⁵ HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes: les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2003.

¹⁷⁶ FEDERMAN, Raymond. *Criticfiction: postmodern essays*. Albany: State of N.York Press, 1993.

escrever me arrastavam para longe da terra. O que lá fora é bom, útil, verdadeiro ou belo não tem aqui nenhuma significação. Tudo é diferente. Respiramos um ar onde voam partículas de papel e de tinta e trabalhamos quase às escuras [...]. [...] As imagens que me atormentavam na rua surgiam desbotadas, espaçadas e incompletas. O ambiente era impróprio à vida intensa que elas tinham lá fora [...] Julião Tavares era uma sombra que se arredondava, tomava a forma de um balãozinho de borracha. Este objeto colorido flutuava, seguro por um cordel. O vento arrastava-o para um lado e para outro, mas o cordão curto não o deixava arredar-se muito do café. Marina era outra sombra que se balançava devagar na rede [...] Desaparecia o risco de se aproximarem os dois, era como se estivessem amarrados (p.175)

Na passagem, a repartição é apresentada como um local regido por leis próprias. A configuração de um lugar à parte tem estreita relação com a principal atividade ali desempenhada: a redação de artigos. Nesse ambiente escuro, marcado por símbolos de escrita, as figuras que atormentam Luís da Silva são transformadas em sombras e, posteriormente, em balões de borracha, cujo movimento era limitado por fios. Ou seja, os objetos de preocupação do protagonista são reduzidos a simples brinquedos, os quais ele pode dominar.

A experiência ficcional, esclarece Umberto Eco¹⁷⁷, pode desempenhar a mesma função das brincadeiras infantis: do mesmo modo que uma criança brinca simulando um comportamento adulto¹⁷⁸, que não pode realizar, a ficção é um forma de vivenciar ações que dificilmente seriam vividas no mundo real. O comentário de Bataille¹⁷⁹ explora outros ângulos desse posicionamento: para o filósofo, a experiência ficcional ajuda a suportar algo que, no mundo real, poderia ultrapassar as forças do sujeito e aniquilá-lo.

Luís da Silva, ao relatar sua história, transforma as figuras que o afligem em personagens, sobre os quais tem algum controle. No universo da escrita, como as coisas possuem menos intensidade e perigo, é capaz de agir. Sua narrativa pode então apresentar um caráter de sublimação pois, como elucida Lacroze¹⁸⁰, quem sofreu uma humilhação ou derrota tem como encontrar na ficção um meio de se recuperar a seus olhos e aos olhos do outro. Assim, é possível que o narrador tenha se vingado de Julião Tavares apenas no universo da escrita, compensando

¹⁷⁷ ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

¹⁷⁸ A comparação entre o universo ficcional e as brincadeiras infantis também é desenvolvida por Pavel (PAVEL, Thomas. *L'univers de la fiction*. Paris: Éditions du Seuil, 1988.

¹⁷⁹ Apud FOREST, Philippe. Nantes: Éditions Pleins Feux, 2001, p.79.

¹⁸⁰ LACROZE, RENÉ. *La fonction de l'imagination*. Paris: Boivin, 1938, p. 63.

com a imaginação os atos que suas mãos fracas não foram capazes de realizar¹⁸¹, como transparece em um dos trechos finais do romance: “Não fui eu. Escrevo, invento mentiras sem dificuldade. Mas minhas mãos são fracas, e nunca realizo o que imagino” (p.240)

No romance estudado, todavia, a reparação ficcional dos agravos, embora importante, tem seus limites. Luís da Silva não é capaz de mergulhar completamente na ficção, como seu pai, a ponto de viver em um universo paralelo e esquecer todos seus problemas. Em certo ponto de seu relato, expressa seu desejo de ler um romance fantástico “em que os homens e as mulheres fossem criações absurdas, não andassem magoando-se, traindo-se” (p.97). Mas a perspectiva de evasão é limitada: essas leituras não o comovem mais. A falta de ingenuidade do protagonista minimiza o poder da ficção, pois ela esbarra constantemente em sua realidade convencional. No embate entre esses dois universos, a experiência ficcional soa muitas vezes como um instrumento de ilusão, assemelhando-se ao mundo mágico do sonho.

Essa última associação marca estruturalmente *Angústia*, que se inicia com um despertar (“Levantei-me há cerca de trinta dias...” – p.5) e termina com o adormecer do protagonista, simbolizado por um colchão de paina. No final do romance, Luís da Silva vê nas paredes legendas subversivas, tais quais as pichadas na região onde Marina foi abortar, e as letras passam a se movimentar. Vale destacar um momento de seu fluxo de consciência:

As letras tinham cara de gente e arregaçavam os beijos com ferocidade. A mulher que lava garrafas e o homem que enche dornas agitavam-se na parede [...]. A datilógrafa dos olhos agateados tossia, as filhas do Lobisomem encolhiam-se por detrás de outras letras [...]. Um moleque morria devagar, mutilado, porque havia arrancado os tampos da filha do patrão [...] Seu Ivo estava de cócoras, misturado às outras letras [...] A multidão que fervilhava na parede acompanhava José Bahia e vinha deitar-se na minha cama. Quitéria, sinhá Terta, o cego dos bilhetes, o contínuo da repartição, os cangaceiros e os vagabundos iam deitar-se na minha cama” (p.251)

Várias figuras e episódios mencionados em outros trechos do romance se fazem presentes em seu delírio. O fato de as letras assumirem feições humanas parece simbolizar o processo de criação artística, no qual os personagens ganham vida a partir de linhas escritas. Ao projetá-los na parede, possível metáfora da folha em branco e, posteriormente, em sua cama, evidencia a proximidade entre alucinação, o universo onírico e o ato criativo. Desse modo, tudo o que foi

¹⁸¹ Nesse sentido, cabe observar que Pimentel, colega de repartição de Luís da Silva, só discute e tem força escrevendo.

escrito se assemelha a um grande sonho, incapaz de alterar substancialmente a existência do protagonista. O mundo do sonho, marcado por associações livres, pelo caráter fragmentário e lacunar e pelo tempo psicológico¹⁸², esmorece quando se acorda. Ele não é suficiente, assim como a experiência ficcional. O reconhecimento da insuficiência dessa última justifica, em grande parte, o fato de ela ser alvo de críticas do protagonista, como foi visto no capítulo anterior.

Kermude¹⁸³, ao abordar o questionamento do fazer literário feito pelos romancistas do século XX, mostra como, apesar da crescente desconfiança diante da ficção, ela continua sendo necessária. A pergunta se coloca: por que Luís da Silva, tão crítico em relação à atividade literária, escreve? Além das razões já apontadas, como a necessidade de criar uma nova versão de sua vida, sublimar experiências traumáticas ou realizar com palavras o que foi incapaz de fazer, outras questões, estreitamente ligadas à forma do romance, podem ser levantadas.

Como foi dito, *Angústia* termina com o protagonista indo dormir e se inicia com uma referência ao momento de seu despertar. Entretanto, o final, dada a estrutura circular do romance, retoma o começo, que retoma por sua vez o final e assim sucessivamente. Cria-se, então, uma troca recíproca e constante entre essas extremidades, traduzível em uma continuidade entre o sono e a vigília, e de todos os elementos simbolizados por esses dois estados. A justaposição desses dois universos se faz presente, de certa forma, ao longo do romance, graças à utilização de dois modelos de representação literária. Um, de matriz mimética-naturalista, representaria o caráter simbólico da vigília, como o compromisso com uma realidade mais empírica e com a razão. Outro, voltado para a interioridade, pode simbolizar o sonho, abarcando a imaginação do protagonista e uma realidade inconsciente.

André Breton¹⁸⁴ sustenta, no Manifesto Surrealista de 1929, que o real e o imaginário devem deixar de serem vistos como elementos contraditórios. A relativização daquilo que outrora era tido como uma oposição não é característica apenas do movimento surrealista, mas desponta como um das preocupações literárias do século XX. Com efeito, os limites da realidade dita “objetiva”, consagrada pelo senso comum, são apontados, como foi visto no capítulo II, por vários romancistas do século recém terminado. Nessas obras, o “real” passa a ser considerado

Fora do universo da escrita, é pacato e concorda com todos (p.104).

¹⁸² Relações entre a forma de *Angústia* e o universo do sonho são exploradas por Carpeaux (CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In : Ramos, G. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 1996, p.237).

¹⁸³ KERMUDE, Frank. *El sentido de un final*. Madrid: Gedisa, 1983.

¹⁸⁴ BRETON, André. *Oeuvres Complètes I*. Paris: Pléiade, 1999, p.781.

uma convenção, deixando de ser entendido como sinônimo de verdade. Em contrapartida, o imaginário e os processos interiores não são mais vistos como mentira, mas como camadas dessa mesma verdade, às vezes tidas como mais profundas e essenciais. Assim, a realidade e a imaginação, ao invés de serem consideradas antípodas, são percebidas como duplo uma da outra.

A ficção se configura como um possível espaço de convergência entre o que, convencionalmente, se entende por “real” e outras camadas do sujeito e da experiência. Essa premissa é desenvolvida por W. Iser¹⁸⁵, para quem o universo ficção, mesclando elementos da realidade objetiva e do imaginário, estrutura-se como um mundo diferente, o qual dialoga com o contexto cotidiano. Maurice Blanchot¹⁸⁶ endossa essa tese, ao afirmar que o livro, “reflexo de um mundo alterado, é uma fonte de infinitas realidades novas”.

Essa concepção de ficção, vista como uma “versão de mundo”¹⁸⁷, contribui para tecer algumas considerações finais sobre o papel desempenhado pela escrita em *Angústia*, de Graciliano Ramos. Convém frisar, mais uma vez, que a complexidade da questão e do romance descartam qualquer pretensão de se chegar a uma conclusão completa e definitiva.

Luís da Silva vê a experiência ficcional com desconfiança, pois não a considera capaz de dar uma resposta efetiva a seus problemas nem alterar substancialmente sua vida. Mas, ao escrever seu relato, dando voz a sua imaginação, construindo realidades pela escrita, talvez vivenciando através dela coisas que não foi capaz de viver de outra forma, mostra como a noção convencional de real lhe parece limitada. Assim, em *Angústia*, a realidade empírica e a ficção não são consideradas auto-suficientes e, sendo incompletas, se justapõem na tentativa de se completar.

Pela escrita, o narrador pode dar forma e consistência a sua realidade psíquica e apresentar uma nova versão de sua existência. Ao redigir seu relato, põe em xeque a noção de identidade única e coerente e mostra ser mais que sua máscara social¹⁸⁸. Construindo um universo próprio, através do ato criativo, torna relativo aquilo que é considerado sua única realidade.

Essa é, de fato, uma das funções da ficção, explorada no grande livro do escritor alagoano: mostrar que o dito “mundo real” é apenas uma convenção. Ao invés de algo

¹⁸⁵ ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luís Costa (org) *A teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

¹⁸⁶ Blanchot, Maurice. *La littérature et le droit à la mort*. In: BLANCHOT, M. *La part du feu*. Paris: Gallimard, 1949.

p.305

¹⁸⁷ PAVEL, Thomas. *L'univers de la fiction*. Paris: Ed. du Seuil, 1988.

inquestionável e único, a realidade empírica se afigura como uma das possibilidades existentes¹⁸⁹. E a ficção, embora questionada e ultrajada após crises de representação literária, tem ainda um lugar, como bem mostra a obra Graciliano Ramos: relativizar o caráter absoluto de um mundo tão incompleto, dar voz a camadas importantes da experiência, tantas vezes escamoteadas, como o mundo do sonho, dos desejos e da imaginação.

¹⁸⁸ TAYLOR, Charles. *As fontes do self*. São Paulo: Loyola, 1997.

BIBLIOGRAFIA.

- ABEL, Carlos Alberto dos Santos. *Graciliano Ramos: cidadão e artista*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- ADORNO, T. La situation du narrateur dans le roman contemporain. In *Notes sur la littérature*. Paris: Flammarion, 1994.
- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BAKHTIN, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.
- BARBOSA, João Alexandre. A modernidade no romance. In: BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do cárcere, literatura e testemunho*. Brasília: Editora da UNB, 1998.
- BATISTA, Abel Barros. Autor ficcional e ficção do livro em “São Bernardo”. Lisboa: *Colóquio Letras*, n.129/130, 1993.
- BLANCHOT, Maurice. La littérature et le droit à la mort. In: BLANCHOT, M. *La part du feu*. Paris: Gallimard, 1949.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix., 1985.
- BRAYNER, Sônia. Graciliano Ramos e o romance trágico. In BRAYNER, S. (org). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1977.
- BRETON, André. *Oeuvres Complètes I*. Paris: Pléiade, 1999.
- BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Literatura em campo minado: a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição literária brasileira*. São Paulo: Annablume: 1999.
- BUTOR, Michel. L’usage des pronoms personnels dans le roman. In: BUTOR, Michel. *Répertoire II*. Paris: Éd Minuit, 1964.

CAMARGO, Luís Gonçalves Bueno de. *Uma história do romance brasileiro de 1930*. 2001, 4v. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

CAMUS, Albert. *La chute*. Paris: Gallimard, 1956.

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

_____. *Tese e Antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: Ramos, G. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do novelo: uma interpretação de Angústia*, de Graciliano Ramos. 1.ed. São Paulo: Ática, 1983.

CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. São Paulo, Estação Liberdade, 2002.

CRISTOVÃO, Fernando Alves. *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. Brasília: Editora Brasília/INL, 1975.

COELHO, Nelly Novaes. *Tempo, solidão e morte*. São Paulo: Conselho estadual de Cultura, 1964.

COHN, Dorrit. *La transparence intérieure: modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

_____. *Le propre de la fiction*. Paris: Seuil, 2001.

COLLET, Alan. Literature, fiction and autobiography. *The british Journal of Aesthetics*. Londres: Vol.29, n. 4, 1989.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 1999, v.5.

COUTINHO, Nelson. Uma análise estrutural dos romances de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: *Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 5/6.

DELEUZE, Gilles. *Marcel Proust et les signes*. Paris: PUF, 1964.

EAKIN, Paul John. *Fictions in autobiography: studies in the Art of Self-Invention*. Princeton, N.J: Princeton university press, 1985.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

- EGAN, Susanna. *Patterns of experience in autobiography*. North Carolina: The University of North Carolina Press, 1984.
- FAULKNER, Willian. *Le bruit et la fureur*. Paris: Gallimard, 1988.
- FEDERMAN, Raymond. *Criticfiction: postmodern essays*. Albany: State of N.York Press, 1993.
- FILHO, Adonias. *Romance brasileiro de 30*. Rio de janeiro: Bloch, 1969.
- FOREST, Philippe. Nantes: Éditions Pleins Feux, 2001.
- FORÊTS, Louis-René. *Le bavard*. Paris: Gallimard, 1946.
- GIL, Fernando Cerisara. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.
- GLEDSON, Jonh. *Influências e impasses*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GLOWINSKI. Sur le roman à la première personne. In *Poétique*. Paris: Seuil, 1987.
- HAMBURGER, Käte. *Logique des genres littéraires*. Paris: Éditions du Seuil, 1986.
- HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio*. São Paulo: Edusp, 1992.
- HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes: les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2003.
- HUMPHREY, Robert. *Stream of consciousness in the modern novel*. Berkeley: University of California Press, 1954.
- IFRI, Pascal. Focalisations et récits autobiographiques. In *Poétique*. Paris: Seuil, 1987.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luís Costa (org). *A teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- _____. *O fictício e o imaginário*. Rio de janeiro: Ed. da UERJ, 1996.
- KERMUDE, Frank. *El sentido de un final*. Madrid: Gedisa, 1983.
- LACROZE, René. *La fonction de l'imagination*. Paris: Boivin, 1938.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975, 1996.
- LAFETÁ, João Luís. Édipo guarda-livros: leitura de *Caetés*. In *Teresa*. São Paulo: USP/ED. 34, 2001.
- LINS, Álvaro. *Jornal de crítica 2ª série*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.
- MARINHO, Maria Celina Novaes Marinho. *A imagem da linguagem na obra de Graciliano Ramos*. São Paulo: Humanitas, 2000.
- MOISÉS, Massaud. A Gênese do crime em *Angústia*. In: *Revista da Faculdade de Filosofia, Ciências e Artes*. Assis, 1953.

- _____. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- MORETTI, Franco. Conjecturas sobre a literatura mundial. In: SADER, Emir (org.). *Contracorrente: o melhor da New Left Review em 2000*. Rio de Janeiro, Record, 2001.
- OLIVEIRA, Franklin. *Literatura e civilização*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1978.
- OLIVEIRA NETO, Godofredo. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- PAZ, Otávio. *A outra voz*. São Paulo: Ed. Siciliano, 1993.
- PAVEL, Thomas. *L'univers de la fiction*. Paris: Ed. du Seuil, 1988.
- PUCCINELLI, Lamberto. *Graciliano Ramos: relações entre ficção e realidade*. São Paulo: Quiron, 1975.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Globo, 1999.
- RAIMOND, Michel. *La crise du roman*. Paris: J. Corti, 1993.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- _____. *Caetés*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- _____. *Insônia*. São Paulo, Martins Fontes: 1970.
- _____. *Alexandre e outros heróis*. São Paulo: Martins, 1970.
- _____. *Memórias do cárcere*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.
- _____. *São Bernardo*. São Paulo: Círculo do livro, 1976.
- _____. *Infância*. São Paulo: Martins, 1953.
- _____. *Linhas tortas*. São Paulo: Martins, 1961.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto e contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ROUSSET, Jean. *Narcisse romancier*. Paris: J. Corti, 1973.
- SANTIAGO, Silviano. *O Ateneu: contradições e perquirições*. In: SANTIAGO, Silviano. *Literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du soupçon*. Paris: Gallimard, 1987.
- SARTRE, Jean-Paul. *La nausée*. Paris: Gallimard, 1938.
- SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio do tradutor. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do Subsolo*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- STAROBINSKI. Le style de l'autobiographie. In *Poétique*. Paris: Éditions du seuil, 1970.
- TADIÉ, Jean Yves e Marc. *Le sens de la mémoire*. Paris: Éditions Gallimard, 1999.

TAYLOR, Charles. *As fontes do self*. São Paulo: Loyola, 1997.

TEIXEIRA, Ivan. *Angústia*: uma teoria do romance de Graciliano Ramos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 de set. de 2000. Cultura.

TEIXEIRA, Ivan. *Angústia* e seus autores. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 de março de 2004. Caderno Mais.

TELLES, Gilberto Mendonça. A escrituração da escrita: uma leitura dos romances de Graciliano Ramos. In: TELLES, Gilberto Mendonça. *A escrituração da escrita*: teoria e prática do texto literário. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1976.