

O Assassinato de Julião Tavares em *Angústia*, de Graciliano Ramos: Entre a Memória e a Imaginação

Carolina Duarte Damasceno Ferreira ¹

Resumo: Este artigo se propõe a analisar o assassinato narrado em *Angústia*, de Graciliano Ramos. A proximidade entre os planos da narração e da ação e da memória e da invenção situa essa cena nas instáveis fronteiras entre sonho e realidade. Esses elementos geram ambiguidades, que impossibilitam saber se o protagonista de fato cometeu o crime ou se este só ocorreu na esfera da imaginação. Embora essa questão não possa ser respondida, pois *Angústia* é uma “autobiografia de vanguarda” (FEDERMAN, 1993), em que a memória e a imaginação ocupam o mesmo espaço, essas imprecisões instauram uma interessante relação entre escrita e ação, que evidencia a modernidade desse romance.

Palavras-chave: *Angústia*. Autobiografia de vanguarda. Graciliano Ramos. Imaginação. Memória.

Abstract: The present work aims to analyze the murder narrated in *Angústia*, by Graciliano Ramos. The proximity between the sphere of narrative and the sphere of action and dream and invention, place this scene within the unstable frontiers between dream and reality. Those elements create ambiguities, which make impossible to know if the protagonist in fact committed the crime or if he has just imagined it. Although a definitive answer to this question does not exist, because *Angústia* is a “vanguardist autobiography” (FEDERMAN, 1993) in which memory and imagination are equally important, that imprecision points to an interesting relationship between writing and action, that reflects the modernity of this novel.

¹ Professora de Literatura da Universidade Federal de Uberlândia. Suas pesquisas de mestrado e de doutorado, realizadas na UNICAMP, debruçaram-se sobre alguns alcances da metalinguagem na obra de Graciliano Ramos e de Osman Lins. O artigo publicado faz parte de sua dissertação de mestrado, “A função da escrita em *Angústia*, de Graciliano Ramos” (financiada pela FAPESP), que deu origem a outras publicações: “Ficção e experiência: o papel da escrita em *Angústia*, de Graciliano Ramos”. *Revista Letras* (2011); “Apontamentos sobre o lugar da ficção em *Angústia*, de Graciliano Ramos”. *Sínteses* (2006); e “Linguagem e deslocamento em *Angústia*, de Graciliano Ramos”. *Interseções* (2011).

Keywords: Graciliano Ramos. *Angústia*. Memory. Imagination. Vanguardist autobiography.

Angústia, de Graciliano Ramos, assumiu, ao longo do tempo, uma instável posição no discurso crítico nacional (FERREIRA, 2006). Seu deslocamento diante do romance de 30 parece vincular-se ao desconforto que sua classificação suscita, pois, além de desafiar dicotomias tradicionalmente cristalizadas, como regional ou universal, romance social ou intimista, apresenta uma considerável modernidade em relação ao contexto literário brasileiro de então. Sua peculiaridade é forte a ponto de criar a ideia de que esse livro, de 1936, prenunciaria, de certa forma, técnicas e o tom de movimentos literários ocidentais. Esse posicionamento é compartilhado por diversos estudiosos, como Bosi (1985, p. 455), para quem *Angústia* é um “romance existencialista *avant la lettre*” e Otto Maria Carpeaux (1996, p. 232), que afirma que “*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”. Não cabe aqui analisar a pertinência de comparar esse romance com o existencialismo ou com o *nouveau Roman*, mas sim assinalar o quanto o cotejo com produções literárias das décadas posteriores reforça seu caráter inovador.

De fato, esse instigante romance de Graciliano lança mão de procedimentos característicos do romance moderno do século XX, como o monólogo interior e o tempo psicológico. É possível também vislumbrar, no relato de Luís da Silva, uma proximidade entre os planos da ação e da escrita, bem como uma justaposição entre memória e imaginação. Tendo essas observações no horizonte, o intuito do presente estudo é analisar as ambiguidades e efeitos instaurados por esses recursos estilísticos na cena em que o protagonista supostamente assassina seu rival, Julião Tavares.

Esta discussão tomará como ponto de partida um dos aspectos mais relevantes na análise de narrativas em primeira pessoa: o grau

de distanciamento existente entre o momento da escrita e os eventos narrados. Dorrit Cohn (1981), valendo-se da distinção de Sptizer entre o “eu narrador” e o “eu herói”, sustenta que os relatos nesse foco narrativo são predominantemente marcados pela dissonância ou consonância entre esses dois sujeitos. No primeiro caso, quem narra interpreta e ordena suas lembranças à luz do conhecimento adquirido posteriormente, afastando-se, de certa forma, da experiência vivida. No segundo, predominante no romance moderno (ROUSSET, 1973), o recuo narrativo é mínimo, pois o narrador confunde-se com o herói e revive os acontecimentos passados, resgatando seus sentimentos e indagações de então.

Salvo as passagens metalinguísticas, naturalmente associadas ao momento da narração, raros são os trechos em *Angústia* em que a voz do “eu narrador” predomina. Na maior parte do romance, a história amorosa com Marina e a morte de Julião Tavares são contadas como se fizessem parte do presente de Luís da Silva, e não de seu passado, o qual remete principalmente à sua infância e juventude. Há, com efeito, uma tendência de presentificar o passado recente, como se o protagonista revivesse-o, ao invés de interpretá-lo. Algumas marcas reforçam essa impressão, como a citação de pensamentos antigos sem marcas de distanciamento (como “Eu me dizia”, “Eu acreditava”)² e previsões equivocadas, conforme se verá na sequência, que negam o inevitável conhecimento posterior do “eu narrador” sobre o desdobramento dos fatos.

O emprego desses recursos evidencia uma identificação entre quem narra e quem viveu e revela o quanto Luís da Silva ainda é tocado pelos episódios relatados. Além disso, atribui ao relato traços de simulacro, por apresentar momentos passados como se fizessem parte do presente. Os diálogos, abundantes em algumas páginas³, reforçam a ideia de encenação, pois os personagens parecem conversar sob os olhos do leitor, *hic et nunc*.

² “Método, perfeitamente, tudo se arranjaria. 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” (RAMOS, 1953, p. 122). Todas as citações de *Angústia* neste artigo tomam como base a 5ª edição.

³ Como nas páginas 54, 94-95 e 157, entre outras.

Não seria descabido supor que, devido à tamanha proximidade entre o protagonista e a matéria narrada, houvesse maior fidelidade aos acontecimentos, cujos contornos estariam menos apagados pelo tempo. Essa hipótese, entretanto, não é 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 (RAMOS, 1953, p. 115).

O trecho, além de lançar luz sobre o processo da memorização, que apresenta um caráter fragmentário e outro sistema de valoração, mostra como o narrador vê seu passado recente com uma lente distorcida e fora de foco. Essa constatação traz à tona uma instigante pergunta: como ele conseguiu restituir cada passo de sua trajetória com uma memória tão fraca e oscilante? Outra passagem de *Angústia* sugere um esboço de resposta: “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” (RAMOS, 1953, p. 28).

Nos romances em primeira pessoa de Graciliano Ramos, a proximidade entre presente e passado, lembrança e delírio, é bastante explorada. É o que ocorre, por exemplo, no capítulo XI de *São Bernardo*, em que o 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” (RAMOS, 1976, p. 107). Essa relação entre imaginação e memória, abordada pelo grande escritor alagoano, perpassa as reflexões sobre textos autobiográficos.

Segundo Philippe Lejeune (1996), nenhum elemento formal permite distinguir romances escritos em forma de autobiografia de “autênticos” textos autobiográficos. Como essa distinção se dá somente

por elementos extratextuais, que não estão em pauta aqui, é pertinente utilizar considerações teóricas sobre a literatura pessoal para analisar *Angústia*, que não é propriamente uma autobiografia.

Feito esse esclarecimento, vale se debruçar sobre as considerações do teórico francês sobre os relatos em questão, que costumam se comprometer, de forma mais ou menos explícita, a contar a verdade. Porém, como assinalam Jean Yves e Marc Tadié (1999), todo relato do passado falsifica as recordações, pois o ato rememorativo não distingue com clareza o verdadeiro do falso. A tendência de todo texto autobiográfico desembocar na invenção é também destacada por Jean Starobinski (1970), para quem esses dois domínios necessariamente se entrelaçam, ainda que o memorialista prometa ser fiel ao ocorrido.

A ausência dessas promessas é uma das marcas das autobiografias modernas. John Eakin (1985), ao tecer um breve panorama sobre as mudanças desse gênero, pontua que, para Poe e Rousseau, a fidelidade traduzia-se na coragem de contar tudo, mesmo os episódios pouco louváveis da vida. Não estava em jogo o problema epistemológico da verdade nem a possibilidade de atingi-la através da memória. As narrativas autobiográficas modernas, por sua vez, caracterizam-se pela consciência de que o relato do passado é moldado pela memória e pela imaginação. Assim, embora esse gênero sempre tenha tido um caráter ficcional, este só foi assumido pelos escritores do século XX. Essas “autobiografias de vanguarda”, que assumem o caráter fictício da memória, utilizam, segundo Federman (1993), procedimentos para tornar imprecisa a veracidade do relato. Dentre eles, podem ser destacados, no romance estudado, a utilização da primeira pessoa, a justaposição dos planos da ação e da narração e, por fim, a aproximação daquilo que o protagonista apresenta como mundo “real” de sua vida interior. Esses elementos se intensificam na cena do suposto assassinato, que passa a ser o foco desta reflexão.

A fim de iniciar esse ponto da análise, convém destacar uma passagem na qual Luís da Silva prevê o destino de seu rival dali a dez anos, em um contexto revolucionário: “E Julião Tavares? Julião Tavares estaria

expatriado, fuzilado ou enforcado. Enforcado, Julião Tavares enforcado” (RAMOS, 1953, p. 131). Essa antecipação, juntamente com outra de mesma ordem⁴, ressalta a predominância do “eu herói”, mencionada anteriormente. Assim, a previsão do enforcamento de seu inimigo uma década depois pode ser uma mera reprodução de seu pensamento antes do desfecho de *Angústia*. Entretanto, é importante frisar que a tímida presença da visão retrospectiva do “eu narrador”, o qual alude à concretização do assassinato em raríssimos momentos, produz alguns efeitos. Como antes das passagens finais não há quase referência ao crime⁵, é somente a partir delas que o leitor toma conhecimento do destino de Julião. Vale, portanto, deter-se nas peculiaridades do episódio em questão, ressaltando suas ambiguidades.

Ao longo do romance, o desejo de Luís da Silva de matar seu rival transforma-se em uma obsessão. Certa noite, segue-o até Bebedouro, onde morava sua nova namorada. Essa região, bastante afastada, é escura e silenciosa. Em sua descrição, a noite e o sono parecem se estender sobre tudo: além de sua própria sonolência (“Ando meio adormecido”), o cenário também aparenta dormir (“[...] o café estava fechado, na praça deserta as luzes cochilavam”). O trecho seguinte reforça o caráter onírico da cena:

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 (RAMOS, 1953, p. 204).

Sob a forte neblina, configura-se um cenário de alucinação. Seu inimigo ora é engolido pelo nevoeiro, ora aparece rapidamente, como uma visão ou miragem. O protagonista não consegue sequer

⁴ “Julião Tavares, apertado no smoking, parecia menos gordo. Dentro de alguns anos estaria enforcado, mas agora estava bem vivo” (RAMOS, 1953, p. 133).

⁵ As escoriações na mão, mencionadas no início do relato, poderiam ser uma evidente referência ao crime. No entanto, em outro momento, Luís da Silva ficou com as mãos machucadas somente por apertar uma corda: “E apertava a corda com força. Quando retirava a mão do bolso, via nos dedos os sinais que ela deixava, marcas roxas na pele suada” (RAMOS, 1953, p. 170).

medir a distância que os separa, pois as dimensões espaciais tornam-se imprecisas.

A mesma imprecisão atinge a dimensão temporal. Ao comparar seu rival com um balão de São João, resgata sua infância. Essa retomada, muito frequente, aproxima seu passado remoto do relato do crime⁶. Quando volta a sua casa, sintetiza o tratamento dado ao tempo em uma bela imagem: não consegue ver as horas porque havia “uma neblina diante do mostrador” (RAMOS, 1953, p. 236).

No final de *Angústia*, o narrador move-se livremente no tempo, pois os processos psíquicos não seguem a ordem de um calendário (HUMPHREY, 1954). Como o tempo convencional remete à realidade empírica, seu longo fluxo de consciência é marcado por outra modalidade temporal, associada à interioridade: “No tempo não havia horas” (RAMOS, 1953, p. 240). Ao enfatizar o tempo psicológico, insere sua narrativa mais no campo da realidade psíquica do que nos domínios da dita realidade objetiva⁷.

Luís da Silva, portanto, configura Bebedouro como um lugar à parte. Esse cenário, atrelado ao mundo dos desejos e do sonho, é fortemente marcado pela presença de seu passado longínquo, que intercepta em diversos momentos o presente da ação, aproximando memória e experiência. É nesse espaço recortado de sua realidade corriqueira que, em um gesto de autoafirmação, supostamente comete o assassinato:

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 (RAMOS, 1953, p. 210).

⁶ Nesse sentido, é significativa a associação estabelecida pelo narrador entre os momentos em Bebedouro e o tempo em que seus “olhos se enevoavam pela fome e descobriam entre as árvores cenas irreais” (RAMOS, 1953, p. 200).

⁷ Convém precisar que o termo “realidade”, ao longo desse estudo, remeterá ao universo apresentado por Luís da Silva como sua realidade empírica; “experiência”, por sua vez, será entendido como aquilo que o narrador diz ter vivenciado. Ambos os termos serão, portanto, utilizados no sentido próprio que assumem em um texto ficcional.

Ele vence rapidamente a considerável distância entre ambos e, em poucos movimentos, estrangula Julião. Este é facilmente derrotado, apesar de seu tamanho, como na cena imaginada no café (RAMOS, 1953). Essa passagem, em que idealiza pela primeira vez a forma do crime, é marcada por forte devaneio: seu inimigo seria vencido sem muito esforço, como por um passe de mágica. O mesmo tom se faz presente nos acontecimentos transcorridos em Bebedouro. Luís da Silva chega a reconhecer o caráter aparentemente fantasioso da narrativa, porém, ainda assim, reivindica sua verossimilhança: “Tudo isso é absurdo, é incrível, mas realizou-se naturalmente”.

O fato de o estrangulamento ter sido exatamente como ele havia imaginado evidencia a contiguidade entre imaginação e ação. Ao armar um cenário, traçando um lugar regido por outra realidade, também atribui a seu assassinato o aspecto de algo construído. Nesse mundo fabricado, com ares oníricos, resgata as imagens de força de sua infância, simbolizadas pelo cangaceiro José Baía.

Após o assassinato, uma grande instabilidade acomete o narrador: inicialmente, em um movimento de autoafirmação, tem a impressão de que todos seus problemas dissiparam-se como fumaça; em seguida, sente-se amedrontado e fraco. Enquanto tenta levantar o corpo de Julião Tavares, acredita ouvir 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 (RAMOS, 1953, p. 216).

Destaca-se aqui um jogo de possibilidade e certeza também presente em outros momentos do desfecho do romance: Luís da Silva faz afirmações sobre as vozes e depois as coloca em dúvida. Questiona seu estado mental e a palavra “alucinação”, escrita sem nenhuma marca de interrogação, reforça a hipótese de *tresvario*. Instaura-se um impasse entre alucinação e realidade: ao dirigir-se imaginariamente às pessoas, desponta um forte teor de delírio; a afirmação de que as vozes tornavam-se distintas, entretanto, parece indicar um fato real. As linhas finais inserem novas ambiguidades nesse trecho. A frase “mentira, tudo mentira” pode ter várias interpretações: o que, afinal, era mentira? A presença das vozes? O fato de ele ter trinta e cinco anos, pois se sentia criança? Ou as duas coisas? A utilização do pronome indefinido “tudo” pode até mesmo qualificar como mentiroso todo o relato até então. Uma passagem seguinte, na qual narra a aproximação de um grupo do corpo de seu rival, insere outras matizes nesta análise:

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? (RAMOS, 1953, p. 217).

O personagem não apenas menciona seu sono, como já fizera em *Bebedouro*, como se pergunta mais de uma vez se havia dormido. Ao assumir a incapacidade de responder a essa questão, situa sua narrativa entre o sonho e a dita realidade. A estrutura circular do romance, que termina com o sono do narrador (“um colchão de paina”) e se inicia com um despertar (“Levantei-me há cerca de trinta dias...”), reforça essa instável posição.

A presença de uma fronteira pouco nítida entre o delírio e fatos reais⁸ ajuda a compreender parte de suas contradições. Poucas páginas

⁸ A esse respeito, Antonio Candido (1992, p. 34) defende que, em *Angústia*, a vida é vista como um pesadelo, “onde as visões desnorream e suprimem a distinção do real e do fantástico”.

depois, sem hesitar, afirma que era seguido por pessoas que queriam denunciá-lo⁹. Depois, encontra um vagabundo e faz a seguinte ponderação: “Eu ia perseguido por criaturas inexistentes, mas a presença daquele vagabundo não me produziu medo” (RAMOS, 1953, p. 220). Ele conclui que as pessoas que supostamente o espionavam não o seguiam de fato? Ou elas sequer existiam, sendo mero fruto de sua imaginação? Não cabe aqui optar pela interpretação mais cabível, mas sim ressaltar o jogo entre suposição e certeza presente no discurso do narrador. Essas contradições aumentam quando volta a sua casa, em estado febril:

Uma felicidade estar com febre. Os rumores externos eram os mesmos de todos os dias. [...]. 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, descí os degraus e fui espalhar no quintal os fios da gravata. Seria tudo ilusão? (RAMOS, 1953, p. 230).

Espanta-se com a ausência de modificações em seu cotidiano, pois as mudanças ocorridas devem-se somente a sua febre e ao medo de ser descoberto. Apesar do temor de ser preso, deseja a confirmação de que algo excepcional realmente aconteceu. Como essa confirmação não vem, e as alterações parecem se restringir ao seu estado psíquico, indaga-se repetidamente: seria tudo ilusão? Essa é a primeira vez que Luís da Silva questiona diretamente seu próprio crime. Dali em diante, passa a constantemente 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...” (RAMOS, 1953, p. 234). Essa passagem faz transparecer a ambiguidade presente na narrativa: a dor nas mãos e nos pés podem ser conseqüências

⁹ “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” (RAMOS, 1953, p. 219).

físicas dos acontecimentos em Bebedouro; porém, como questionou o estrangulamento e declarou que “fatos possíveis” e “coisas absurdas” se misturavam, 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 suas contraditórias declarações.

Seguem então passagens em que sua culpa parece evidente: justifica a falta de impacto da morte de Julião (“Todos os dias nasce gente, morre gente. Isso não tem importância” e aguarda a chegada da polícia (“Porque não se acabava logo aquilo? [...] Porque não me vinham buscar os miseráveis da polícia?”). Na sequência, o assassinato assume novamente um caráter duvidoso:

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? (RAMOS, 1953, p. 242).

Seu estado delirante e a vontade de andar na Terra, ou no mundo real, reforçam o caráter pouco confiável do narrador. As últimas linhas abalam ainda mais a fidedignidade de seu relato, pois ele diz estar “sem memória”. Massaud Moisés (1978) questiona a versão do crime por este ser contado exclusivamente a partir da memória do protagonista. Seu questionamento ganha maior alcance nas linhas finais do trecho citado, as quais retomam um ponto já explorado neste artigo: com uma memória fraca, quiçá inexistente, seria possível narrar todos os acontecimentos em Bebedouro? A proximidade entre memória e imaginação, característica das autobiografias de vanguarda, volta a se evidenciar. Despontam, assim, algumas perguntas sobre os atos de Luís da Silva: o que foi realmente vivido? O que foi apenas lido ou escrito? Onde termina a experiência? Onde se inicia a invenção?

Essas questões não têm respostas definitivas, uma vez que as autobiografias de vanguarda não almejam desfazer essa imprecisão. Contribuem, todavia, para colocar em evidência a ambiguidade do assassinato, realizado em um lugar à parte, marcado por forte teor onírico, onde vigoravam leis de tempo e espaço vinculados à realidade psíquica. As cenas finais do romance exploram, de maneira ainda mais enfática, o jogo entre certezas e especulações e a 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. Feitas essas considerações, cabe mencionar sucintamente os comentários da crítica sobre o episódio analisado.

O crime é frequentemente entendido como uma tentativa fracassada de autoafirmação¹⁰. Há também uma tendência de leitura política, presente, em maior ou menor grau, em diversas análises, na qual esse ato é visto como uma alegoria revolucionária, por simbolizar a morte do Burguês¹¹.

A leitura de Massaud Moisés (1978) merece destaque, pois é o primeiro a desconfiar do assassinato realizado pelo protagonista. Tenta explicar sua extraordinária força física no estrangulamento, atribuindo-a a “forças recalçadas”. Essa explicação, independentemente de sua pertinência, vale por seu pressuposto: ele sente necessidade de esclarecer a origem do súbito e extraordinário poder de Luís da Silva, que o permite matar seu rival com tanta facilidade. O autor esboça algumas indagações sobre as cenas finais do romance, mas não as leva a cabo. Ivan Teixeira (2000), por sua vez, partindo do caráter não confiável do narrador, cogita a possibilidade de o crime sequer ter acontecido.

¹⁰ Antonio Candido (1992, p. 40), por exemplo, 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”.

¹¹ Ivan Teixeira (2000, página?) questiona a importância dada à 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”.

Em linhas gerais, os críticos que se debruçaram sobre esse inovador romance de Graciliano Ramos não põem em dúvida o relato apresentado. Não acompanham, pois, as indagações presentes no discurso do próprio narrador. Destaca-se também que, apesar das diferenças de enfoque, a maioria concorda sobre um ponto: o assassinato, se tomado como projeto de realização do protagonista, fracassa¹²:

Um funcionário. Pus-me a rir como um idiota. Continuaría 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? (RAMOS, 1953, p. 239).

Na passagem, transparece sua frustração: ao voltar à sua realidade cotidiana, continua sentindo-se insignificante. Mais uma vez, é difícil discernir se as coisas permaneceram inalteradas porque ele não matou efetivamente seu rival; ou se a ausência de mudança o faz duvidar do assassinato realmente cometido. Seja o que for, pouca coisa mudou em sua vida, fora o aumento dos delírios. Se o estrangulamento 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? As linhas seguintes sugerem uma resposta: “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” (RAMOS, 1953, p. 240).

O narrador nega novamente ter assassinado seu rival, talvez na tentativa de se eximir da culpa e de suas consequências. Ao justificar-se, 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

¹² É o que defende Sônia Brayner (1977), Luís Bueno (2006) e Massaud Moisés (1978), entre outros.

viver o que não vivenciou na vida real? Ou reviver uma experiência, tornando-a mais completa? O trecho abaixo contribui com esta reflexão:

Faria um livro na prisão. Amarelo, papudo, faria um grande livro, que seria traduzido e circularia em muitos países. Escrivê-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 (RAMOS, 1953, p. 232).

Diante da possibilidade de ser preso, relaciona diretamente prisão e criação literária. Em suas especulações, vê a escrita como uma fonte de realização e respeito. Ao sonhar com publicação de sua grande obra, volta a vivenciar um poderoso, e um tanto megalomaniaco, sentimento de autoafirmação, parecido com o qual lhe acometeu após a suposta morte de Julião. É como se escrever fosse um modo menos fugaz de afirmar sua identidade.

Para Ivan Teixeira (2000), o crime impulsiona Luís da Silva a realizar seu sonho de criação artística. Sob esse enfoque, a maior função do assassinato parece ser a escrita de sua confissão. Os comentários de Sônia Brayner (1977), por sua vez, ampliam o alcance desta discussão. Para ela, em *Angústia*, a “única atividade que se apresenta como ‘real’ e presente é a de escrever” (BRAYNER, 1977, p. 210).

As ambiguidades das cenas analisadas, decorrentes da proximidade entre memória e imaginação, sonho e realidade, trazem empecilhos à ideia de que o assassinato seria o grande acontecimento na vida do narrador. A existência do livro de confissão, por sua vez, é inquestionável, tornando plausível defender que seu grande ato é a criação literária. Assim, a morte de Julião Tavares, talvez vivenciada apenas na esfera da imaginação, estaria subjugada 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 (1956, p.125-126):

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

[...]. Qu'importe après tout? Les mensonges ne mettent-ils pas finalement sur la voie de la vérité? Et mes histoires, vraies ou fausses, netendent-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? ¹³

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. Nesse sentido, importa pouco se o crime de fato ocorreu ou não. Independentemente dessa questão, cuja resposta definitiva é impossível, o amálgama entre memória e invenção, que perpassa o relato, faz com que o protagonista possa apresentar outras faces de sua identidade, escamoteadas em sua realidade cotidiana. O inovador livro de Graciliano legitima, assim, a importância da vida psíquica e dos sonhos e sugere, como esclarece Sébastien Hubier (2003), que a imaginação também é um meio de acesso à verdade.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

BRAYNER, Sônia. Graciliano Ramos e o romance trágico. In: ____ (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. p. 204-217.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

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

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

¹³ “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 da autora).

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: _____. Ramos, Graciliano. *Angústia*. 46. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 231-239.

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

EAKIN, Paul John. *Fictions in autobiography: studies in the Art of Self-Invention*. 22. ed. Princeton: Princeton University Press, 1985.

FEDERMAN, Raymond. *Critifiction: postmodern essays*. Albany: State of New York Press, 1993.

FERREIRA, Carolina Duarte Damasceno. Apontamentos sobre o lugar da ficção em *Angústia*, de Graciliano Ramos. *Revista Sínteses*, Campinas, v. 11, p. 139-152, 2006.

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.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. 2. ed. Paris: Seuil, 1996.

MOISÉS, Massaud. A gênese do crime em *Angústia*, de Graciliano Ramos. In: _____. BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 220-231.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

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

STAROBINSKI, Jean. Le style de l'autobiographie. *Poétique*, Paris: Éditions du Seuil, v.1, n. 3, p. 257-265, 1970.

TEIXEIRA, Ivan. *Angústia: uma teoria do romance de Graciliano Ramos*. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 de set. de 2000. Caderno Cultura, p. Q2.

YVES, Jean; TADIÉ, Marc. *Le sens de la mémoire*. Paris: Éditions Gallimard, 1999.