

# FICÇÃO E EXPERIÊNCIA: O PAPEL DA ESCRITA EM *ANGÚSTIA*, DE GRACILIANO RAMOS<sup>\*</sup>

*Fiction and experience: the role of  
writing in Graciliano Ramos' Angústia*

Carolina Duarte Damasceno<sup>\*\*</sup>

## RESUMO

Este artigo tem como objetivo discutir algumas facetas do papel desempenhado pela escrita em *Angústia*, de Graciliano Ramos. Um dos elementos centrais para compreender a importância da ficção na trajetória de Luís da Silva é sua concepção de relato autobiográfico: o narrador não acredita na possibilidade de um resgate fidedigno do passado e, por isso, mescla constantemente a memória e imaginação. Será mostrado como, nesse romance de 1936, a ficção e a experiência são assim aproximadas e, ao invés de serem vistas como antípodas, entrelaçam-se no anseio de se completarem.

Palavras-chave: *Graciliano Ramos; Angústia; papel da ficção*.

## ABSTRACT

The main purpose of this paper is to show some aspects of the role of writing in Graciliano Ramos' *Angústia*. One of the main elements for understanding how fiction is important in Luís da Silva's path is his conception of autobiography: the narrator does not believe in the possibility of a faithful rescue of the past and so he often mixes up memory and imagination. In this 1936 novel fiction and experience are brought together and, instead of being considered antipodes, they are juxtaposed in an attempt to complete each other.

Key-words: *Graciliano Ramos; Angústia; role of fiction*.

\* Este artigo é parte de uma pesquisa finalizada de mestrado financiada pela FAPESP.

\*\* Doutoranda em Teoria Literária/UNICAMP.

*Angústia*, complexo romance de 1936, é marcado, desde o início, por intensas críticas do narrador ao universo ficcional. Entretanto, apesar de condenar a Literatura de diversas formas, Luís da Silva sente a necessidade de escrever. Com essa contradição no horizonte, o presente artigo se propõe a refletir sobre o peculiar papel que a experiência ficcional, particularmente o ato da escrita, desempenha nesse livro de Graciliano Ramos.

A fim de iniciar esta reflexão, vale mapear o modo como Luís da Silva se coloca diante do relato ficcional, a partir de seus comentários sobre as anedotas do pai de Marina, sua ex-noiva. Após o término do noivado, ambos se aproximam e passam a conversar com frequência. Seu Ramalho conta a ele sempre os mesmos episódios, para ilustrar como as questões de honra eram levadas a sério em outros tempos. O protagonista assim descreve seu modo de contá-los:

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 (RAMOS, 1953, p. 117)<sup>1</sup>.

Ao comparar essa forma de narrar com a sua, destaca algumas diferenças. A primeira delas diz respeito ao uso da língua: o pai de Marina utiliza sempre as mesmas palavras, mostrando seu desinteresse em explorar os efeitos desencadeados por novas combinações linguísticas. Considera a linguagem do protagonista artificial, provavelmente por identificar nela marcas de uma composição mais literária. Esse tipo de construção lhe soa falsa, pois pressente o caráter transfigurador da linguagem artística. O narrador de *Angústia*, por sua vez, caracteriza o vizinho como um “amigo da verdade”, sem muita imaginação, contrapondo, de certa forma, narradores fidedignos a narradores imaginativos. Novos comentários desdobram a comparação entre os dois:

<sup>1</sup> Todas as citações de *Angústia* terão como base essa mesma edição.

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).

Seu Ramalho recusa-se a criar a partir de sua anedota, querendo 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. O modo como ele conta suas histórias parece simbolizar um modelo narrativo mais tradicional: preocupa-se excessivamente com as datas, policia-se para não prestar nenhuma informação inverídica, não floreia a história com uma linguagem literária 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 se lembrar dos detalhes, como se esses permanecessem intactos em sua memória, apenas aguardando um resgate.

O protagonista, ao contrário, não se preocupa com datas<sup>2</sup> e assume esquecer trechos de suas numerosas histórias, o que não considera problemático. O trecho a seguir ajuda a entender sua concepção de narrativa: “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” (p. 115). 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 pôde, ao longo de *Angústia*, restituir sua história passo a passo? Como foi possível reproduzir pensamentos de outrora e algumas de suas conversas? Um trecho de *Infância* 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:

<sup>2</sup> “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).

repetem-se, impõem-se – e, em letra de forma, tomam consistência, ganham raízes (RAMOS, 1953, p. 25).

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 imaginação, ganhando consistência através da escrita. Em seus romances em primeira pessoa, a proximidade entre presente e passado, lembrança e delírio são amiúde exploradas. Essa relação entre imaginação e memória, abordada pelo grande escritor alagoano, perpassa as reflexões sobre textos autobiográficos.

Antes de lançar mão desses trabalhos, entretanto, faz-se necessário explicar a pertinência de aplicá-los a *Angústia*, que não é propriamente uma autobiografia. Phillippe Lejeune (1996) legitima esse procedimento, ao defender que nenhum elemento formal permite distinguir romances escritos em forma de autobiografia de relatos autobiográficos “autênticos”. Como essa distinção se dá somente por elementos extratextuais, que não interessam aqui, as reflexões formais sobre a dita literatura pessoal podem ser estendidas ao livro de Graciliano Ramos. É importante precisar que, quando se falar em “experiência” neste estudo, 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, remeterá ao universo apresentado pelo narrador como sua realidade empírica. Ambos os termos serão, portanto, utilizados no sentido próprio que assumem em um texto ficcional.

Segundo Lejeune, nas autobiografias e, consequentemente, nos romances autobiográficos, muitas vezes ecoa, de forma implícita ou explícita, o compromisso em dizer a verdade (LEJEUNE, 1996, p. 36). A fidelidade ao passado, todavia, é uma questão bastante complexa, como evidencia o questionamento de Raymond Federman (1993, p. 87): “[...] *how to replace a life in its context when in most cases one has forgotten or falsified the original text?*”<sup>3</sup>.

Jean Starobinski (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 Eakin (1985), em um sucinto panorama sobre a evolução do gênero, pontua que, para Poe e Rousseau, a fidelidade na autobiografia

<sup>3</sup> “[...] como recolocar a vida em seu contexto se, em grande parte dos casos, o texto original foi esquecido ou falsificado?” (tradução da autora).

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 sinceros e dedicados. Diferentemente dos textos autobiográficos anteriores, esclarece Eakin (1985), 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.

Assim, embora o gênero autobiográfico sempre tenha tido um caráter ficcional, este só foi assumido pelos escritores do século XX. A consciência de que o passado é moldado pela memória e pela imaginação torna-se um dos principais pilares desses novos relatos autobiográficos, atingidos pela crise de representação. 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 Federman (1993), 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 verdadeira 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” e sua vida interior. Esse tipo de escrita memorialística introduz novas relações entre arte e vida, contribuindo a entender o papel da escrita em *Angústia*, propósito deste artigo.

Feitas essas considerações, o foco volta-se novamente à comparação entre os modos de narrar de Seu Ramalho e de Luís da Silva. A expectativa desse último em relação às histórias 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, não há lembrança fiel, pois sabe que a memória e a linguagem são agentes deformadores. Assim, é consciente da impossibilidade de qualquer resgate objetivo do passado - o qual, quando contado, terá inevitavelmente um teor ficcional. 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 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 tropeçem no corpo torturado, a tal ponto o episódio se torna real aos seus olhos. Para ele, 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 transforma-se, aos poucos, em Julião Tavares. A cena passa a ser uma representação do assassinato do protagonista, mar-

cado pelo mesmo teor de delírio e pesadelo<sup>4</sup>. 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, símbolos da ficção, e sua experiência.

Algumas considerações sobre os romances em primeira pessoa fazem-se necessárias ao prosseguimento desta reflexão. Jean Rousset (1973), em um estudo dedicado a essa modalidade narrativa, lembra que, 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” (ROUSSET, 1973, p. 31). Nesses romances, inevitavelmente parciais, tudo é apresentado sob a ótica de quem narra, realçando a pertinência do comentário de Cândido (1992, p. 40) sobre *Angústia*: “... o narrador tudo invade e incorpora sobre sua substância, que transborda sobre o mundo”.

Outra característica dos relatos em primeira pessoa, situados no “meio termo entre o real e o imaginário” (BUTOR, 1964, p. 63), é a necessidade de verificar como o momento da escrita situa-se em relação às aventuras contadas. Dorrit Cohn (1981), retomando a distinção proposta por Spitzer entre o “eu narrador” e o “eu herói”, analisa os romances em primeira pessoa segundo o tipo de relação existente entre esses dois sujeitos. Em alguns textos, há dissonância entre o protagonista e o narrador que, à luz do conhecimento adquirido posteriormente, interpreta as ações do seu passado. Nesses casos, o “eu narrador”, distanciado de sua história, ordena suas lembranças e desvenda sua experiência quando os acontecimentos já 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, o “eu narrador”, não obstante o intervalo temporal, confunde-se com o herói, reencontrando suas antigas indagações e revivendo seu passado.

Luís da Silva, justapondo em seu relato os planos da ação e da narração, coloca o herói em evidência, como se os acontecimentos descritos

<sup>4</sup> No relato do assassinato de Julião Tavares, o caráter onírico e a aproximação entre os planos da ação e da narração são tão fortes que tornam o crime bastante questionável (Cf. FERREIRA, 2006).

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, graças ao intenso jogo de projeções e reflexos em *Angústia*, decorrente da modalidade narrativa e dos transtornos do narrador, torna-se praticamente impossível separar sua interioridade daquilo que ele apresenta como dados concretos, reais. A dificuldade em realizar essa distinção acentua-se ainda mais por ele assumir que suas lembranças, incompletas e lacunares, são completadas pela invenção. Assim, em seu relato, não é possível discernir o que ele viveu daquilo que imaginou. A pergunta insolúvel inevitavelmente se coloca: o protagonista revive sua história ao contá-la ou o que narra foi vivido apenas no momento da escrita?

Essa ambiguidade, 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 Sartre (1938, p. 55), obra na qual também desponta a impossibilidade de ser fiel ao passado:

*Ce Marrocaïn était grand et sec, d'ailleurs je l'ai vu seulement lorsqu'il me touchait. Ainsi je sais encore qu'il était grand et 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*<sup>5</sup>.

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 Hubier (2003), 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 feito 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 tele-

<sup>5</sup> “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 da autora).

ne e o tique-taque das máquinas de 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 o atormentam 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, que ele pode dominar.

A experiência ficcional, esclarece Umberto Eco (2002), pode desempenhar a mesma função das brincadeiras infantis: do mesmo modo que uma criança brinca simulando um comportamento adulto, que não pode realizar, a ficção é um forma de vivenciar ações que dificilmente seriam vividas no mundo real.

Luís da Silva, ao relatar sua história, transforma as figuras que o afligem em personagens, sobre os quais tem algum controle. Na escrita, em que corre menos risco, é capaz de agir. Sua narrativa pode apresentar um caráter de sublimação, pois é possível que o narrador tenha se vingado de Julião Tavares apenas no universo ficcional, compensando com a imaginação os atos que suas mãos fracas não foram capazes de realizar, 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).

É importante frisar, entretanto, que, no romance estudado, a repartição 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. Sua falta de ingenuidade 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, ele 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 beiços 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 escrito se assemelha a um grande sonho, incapaz de alterar substancialmente sua existência. O mundo do sonho, marcado por associações livres, pelo caráter fragmentário e lacunar e pelo tempo psicológico<sup>6</sup>, 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.

Kermode (1983), ao abordar o questionamento do fazer literário feito pelos romancistas do século XX, mostra como, apesar da crescente des-

<sup>6</sup> Relações entre a forma de *Angústia* e o universo do sonho são exploradas por Otto Maria Carpeaux (1996, p. 237).

confiança diante da ficção, ela continua sendo necessária. A pergunta mais uma vez 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, bem como entre os elementos simbolicamente associados a esses estados. Assim, a vigília remete ao compromisso com a realidade empírica e com a razão. O sono, por sua vez, associa-se à interioridade e pode simbolizar o sonho, abarcando a imaginação do protagonista e uma realidade inconsciente.

Uma das ideias defendidas por André Breton (1999, p. 781) no Manifesto Surrealista de 1929 é 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. Vários romancistas desse período, de fato, questionaram os limites da realidade dita “objetiva”, consagrada pelo senso comum, como evidencia o estudo de Anatol Rosenfeld (1993), entre outros. Nessas obras, o “real”, não mais entendido como sinônimo de verdade, passa a ser considerado uma convenção. 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. Iser (1975), para quem o universo da ficção, mesclando elementos da realidade objetiva e do imaginário, estrutura-se como um mundo distinto, que dialoga com o contexto cotidiano. Maurice Blanchot (1949, p. 305) 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”, contribui para tecer algumas considerações finais sobre o papel desempenhado pela escrita em *Angústia*, de Graciliano Ramos. Convém reforçar, entretanto,

que a complexidade da questão e do romance descartam qualquer pretensão de se chegar a uma conclusão 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 autossuficientes 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 social (TAYLOR, 1997). 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 inquestionável e único, a realidade empírica se afigura como uma das possibilidades existentes. E a ficção, embora questionada e ultrajada após crises de representação literária, tem ainda um lugar, como bem mostra a obra de 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.

## REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. *La part du feu*. 8. ed. Paris: Gallimard, 1949.

BRETON, André. *Oeuvres Complètes I*. Paris: Pléiade, 1988.

BUTOR, Michel. *Répertoire II*. Paris: Éd Minuit, 1964.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: RAMOS, G. *Angústia*. 46. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

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

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. Princeton: Princeton University Press, 1985.

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

FEDERMAN, Raymond. *Criticfiction: 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.

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.

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

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

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

\_\_\_\_\_. *Infância*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1953.

ROSENFELD, Anatol. *Texto e contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

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

SARTRE, Jean-Paul. *La nausée*. Paris: Gallimard, 1938.

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

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

Submetido em 28/07/2010

Aceito em 07/02/2011