

Violência, História e Memória em *São Bernardo* e *Angústia*, de Graciliano Ramos

Violence, History and Memory in *São Bernardo* and *Angústia*, by Graciliano Ramos

Helton Marques¹

Resumo: O conjunto da obra literária de Graciliano Ramos caracteriza-se não somente por apresentar estilo “seco”, apurado e preciso, traço estilístico tão conhecido do autor alagoano, mas também por representar, de forma exemplar, o contexto sócio-histórico brasileiro da primeira metade do século XX. A partir da reelaboração literária de sua própria experiência, Graciliano, movido pela memória, procurou refletir em sua obra sobre a relação do indivíduo com o Poder e as agruras da Lei, seja esta paterna ou social, retratando as formas de sociabilidade e os modos de subjetivação próprios de um contexto histórico marcado pela violência e opressão. Tendo isso em vista, este artigo tem como principal finalidade desenvolver uma análise interpretativa da representação literária da violência na obra de Graciliano Ramos, principalmente nos romances *São Bernardo* e *Angústia*.

Palavras-chave: Literatura e História; violência; memória; representação literária; Graciliano Ramos.

Abstract: Graciliano Ramos' literary texts present not only the "dry", accurate and precise style of the alagoan author, but they also represent exemplarily the Brazilian social and historical context of the first half of the twentieth century. Based on the literary re-elaboration of his own experience and memories, Graciliano reflects on the relation of the subject to the Power and the hardships of the Law, paternal or social, and he represents the forms of sociability and the manners of subjectivation typical of a historical context marked by violence and oppression. So, the main purpose of this text is to develop an interpretative analysis of the literary representation of violence in Graciliano Ramos' work, especially in the novels *São Bernardo* and *Angústia*.

Keywords: Literature and History; violence; memory; literary representation; Graciliano Ramos.

A literatura, assim como as demais expressões artísticas, está estreitamente vinculada ao seu contexto histórico de produção, revelando, na ficção, as marcas do entorno social e político de uma determinada época. Desse modo, a literatura representa o ser humano e suas formas de sociabilidade próprias de um determinado momento da História.

¹ Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP/Assis). Professor na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS/Cassilândia).

Nessa perspectiva, a literatura não deve ser pensada como manifestação artística independente, mas, pelo contrário, como a arte que usa como matéria-prima de suas criações a palavra para representar o homem, com as suas angústias, paixões e formas de pensar, agir e (sobre)viver em sociedade.

A literatura, de certa forma, sempre tratou de temas vinculados à realidade humana, seja por representar a realidade histórica e empírica de um determinado contexto, seja por representar os desejos e instintos mais primitivos do homem, revelando não somente os sentimentos nobres que podem caracterizá-lo, como o amor, a amizade e o perdão, por exemplo, mas também toda a potencialidade do ser humano para a agressividade, destruição, ódio e violência.

Reflexões sobre o fenômeno da violência no Brasil e no mundo a partir da arte literária são consideradas de grande importância por estudiosos de outras áreas do conhecimento, como, por exemplo, pelo filósofo Nilo Odalia, no livro *O que é violência*:

Acredito, também, que para se conhecer e poder pensar sobre a violência, os romances são necessários. Neste particular, destaco a obra de Dostoiévski. Não é fácil destacar títulos de sua obra, pois quase todos os seus romances tratam do problema da violência, em suas mais diversas manifestações. Por preferência pessoal, destacaria: *Crime e Castigo*, *Recordações da Casa dos Mortos*, *Humilhados e Ofendidos*, *Os Demônios*. O ideal seria ler toda a sua obra. Na literatura brasileira, todo o chamado ciclo nordestino do romance é importantíssimo. Destaco: Graciliano Ramos e José Lins do Rego, José Américo de Almeida. Os primeiros romances de Jorge Amado são importantíssimos: *Jubiabá*, *Mar Morto*, *Capitães da Areia*. Em princípio, todos os romances que vão até *Gabriela, Cravo e Canela* (ODALIA, 1986, p. 93).

O filósofo, como demonstra o trecho, destaca a importância da obra de Graciliano Ramos para se pensar sobre a violência. Nesse sentido, a escolha de *São Bernardo* e de *Angústia* dentre o conjunto de textos publicados pelo autor não foi uma tarefa fácil, pois significava deixar os outros escritos fora do alcance das lentes analíticas deste estudo. No entanto, para aprofundar as reflexões sobre o tema, era imprescindível limitar o escopo de análise.

No caso dos dois romances em questão, o que os aproxima é principalmente a representação das várias formas de manifestação da violência. Além disso, trata-se de textos narrados em primeira pessoa, o que torna as narrativas parciais e limitadas ao ponto de vista único de seus narradores. Assim, estes exercem o domínio das histórias que narram a partir de suas memórias, apresentando apenas as diferenças próprias do *locus* enunciativo em que cada narrador se encontra.

Com relação ao romance *São Bernardo*, o narrador é Paulo Honório, proprietário da fazenda São Bernardo e do livro homônimo que escreve após o suicídio de Madalena, sua esposa, com quem tem um filho. A presença do proprietário que se torna o autor ficcional/narrador de sua própria história de vida revela uma característica formal que complementa um dado de fundo problematizado no romance: a permanente prática de dominação exercida por aqueles que pertencem ou ascendem à classe dominante.

A lógica inicial da narrativa de Paulo Honório representa certo esforço que gira em torno de um princípio capitalista, o qual é mediado pela transformação de sua narrativa em mercadoria e dinheiro:

Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho. (...). Estive uma semana bastante animado, em conferências com os principais colaboradores, e já via os volumes expostos, um milheiro vendido graças aos elogios que, agora com a morte do Costa Brito, eu meteria na esfomeada Gazeta, mediante lambujem. (RAMOS, 2010, p. 5).

Inicialmente, a lógica que move Paulo Honório a escrever seu livro é, portanto, a lógica burguesa de produzir mercadoria para gerar capital a partir da divisão do trabalho, que constitui uma das características do trabalho alienado. Movido por valores moldados por essa *práxis* capitalista dominante, Paulo Honório procura incluir a arte literária nesse processo de produção de mercadoria e geração de lucro, o que representa a “[...] prática social de um mundo cujo eixo estruturante é a moderna divisão do trabalho, [onde] a arte literária não escapa às determinações dessas áreas.” (BRUNACCI, 2008, p. 49).

No entanto, o narrador não aceita opiniões divergentes das suas em relação ao projeto de seu livro, o que o faz desistir de seu empreendimento: “Abandonei a empresa, mas um dia destes ouvi novo pio de coruja – e iniciei a composição de repente, valendo-me dos próprios recursos e sem indagar se isto me traz qualquer vantagem, direta ou indireta.” (RAMOS, 2010, p. 7).

A narração em primeira pessoa já foi vista como um defeito de *São Bernardo* por alguns estudiosos e críticos literários, devido à possível inverossimilhança provocada pela posição de Paulo Honório como narrador, pois se trata de um personagem agreste, que não teve educação formal e que, portanto, não teria condições de se colocar como narrador de um romance com a qualidade literária de *São Bernardo*.

Álvaro Lins chega a afirmar, inclusive, que essa suposta inverossimilhança no romance de Graciliano “(...) é excessiva e inaceitável. Uma novela de tanta densidade psicológica, elaborada com tantos requintes de arte literária, não suporta o artifício de ser apresentada como escrita por um personagem primário, rústico, grosseiro, ordinário, da espécie de Paulo Honório.” (LINS, 2015, p. 90).

Por outro lado, a presença de Paulo Honório como narrador de sua própria história e, portanto, autor ficcional do livro, contribui com a representação formal de um forte “sentimento de propriedade” de que trata Antônio Candido em seus estudos sobre o romance de Graciliano. Dessa forma, a representação do perfil dominador do protagonista prevalece como principal motivo para a escolha da posição de Paulo Honório como narrador de sua história.

Além disso, a narração em primeira pessoa, no caso de *São Bernardo*, viabiliza a exteriorização de sentimentos, opiniões e intenções do próprio sujeito que narra, o que torna possível uma sondagem psicológica do mundo subterrâneo do “herói fracassado”, conceito muito explorado por Luís Bueno no célebre estudo sobre *Uma História do Romance de 30*.

Para o estudioso, o romance de 30 muitas vezes priorizou a narrativa em primeira pessoa, produzindo dois efeitos:

(...) primeiro, o de conferir veracidade maior ao documento, já que assim ele aparece construído como depoimento de quem viveu aquele fracasso; segundo, o de sublinhar o caráter definitivo das derrotas narradas, já que para ninguém o impasse pode ser tão profundo, ou mais sem saída a situação, do que para aquele a quem não é dada uma perspectiva mais ampla ou distanciada do problema. (BUENO, 2006, p. 78).

A partir dessa perspectiva, *São Bernardo* só poderia ser narrado pelo próprio “herói fracassado”, Paulo Honório, também passível de ser considerado um “herói problemático”, conceito usado pelo filósofo húngaro Georg Lukács, segundo o qual o romance seria uma espécie de “epopeia do mundo burguês” (LUKÁCS, 2000), que se caracteriza principalmente pela representação de uma subjetividade complexa e pela ruptura entre o herói e o mundo ao seu redor.

Portanto, se por um lado a posição de Paulo Honório como narrador de *São Bernardo* configura um “defeito” formal do romance, por outro lado essa escolha se mostra como a mais adequada para a representação formal de um aspecto de fundo

narrativo, além de constituir uma tendência estilística do próprio autor, cujos romances são, em sua maioria, narrados em primeira pessoa.

Além disso, é importante levar em consideração que *São Bernardo* está inserido no contexto histórico-literário da década de 1930, quando, de acordo com João Luiz Lafetá, o Modernismo brasileiro alcançou “(...) sua fase áurea de maturidade e equilíbrio, superando os modismos e os cacoetes dos anos vinte, abandonando o que era pura contingência ou necessidade do período de combate estético.” (LAFETÁ, 1974, p. 20). Segundo o crítico literário, durante a segunda fase modernista, ocorre a ênfase no que identificou como “projeto ideológico”, ligado diretamente à discussão sobre o papel da arte, da literatura e do escritor no Brasil.

Com isso, o decênio de 30 voltou-se mais para o plano do conteúdo, superando, por assim dizer, o chamado “projeto estético” da primeira fase modernista, iniciada em 1922 com a Semana de Arte Moderna, o qual se preocupou mais com o plano da forma, a partir da renovação da linguagem por meio da ruptura com a tradição literária. No entanto, segundo Lafetá, “(...) na verdade o projeto estético, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já contém em si o seu projeto ideológico.” (LAFETÁ, 1974, p. 11).

Estas reflexões em torno do contexto histórico-literário com base nas considerações de Lafetá podem contribuir para ampliar a compreensão sobre o romance *São Bernardo*, a partir da figura do narrador Paulo Honório, que, antes de começar a narrar a história de sua vida de ascensão e declínio, relata uma discussão com Gondim acerca de como um texto literário deveria ser escrito:

Quinze dias depois do nosso primeiro encontro, o redator do Cruzeiro apresentou-me dois capítulos datilografados, tão cheios de besteiras que me zanguei:

– Vá para o inferno, Gondim. Você acanhalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma!

Azevedo Gondim apagou o sorriso, engoliu em seco, apanhou os cacós da sua pequenina vaidade e replicou amuado que um artista não pode escrever como fala.

– Não pode? Perguntei com assombro. E por quê?

Azevedo Gondim respondeu que não pode porque não pode.

– Foi assim que sempre se fez. A literatura é a literatura, seu Paulo. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com

tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo ninguém me lia. (RAMOS, 2010, p. 6-7).

Como revela a passagem, o que Paulo Honório propõe é narrar sua história de vida com liberdade de expressão, do modo como fala, enquanto Gondim opõe-se a essa ideia, já que segue uma concepção de literatura marcada por princípios tradicionais, clássicos, pois defende a ideia de que a escrita literária deveria distanciar-se do modo como se fala.

Por fim, Paulo Honório abandona a ideia de escrever seu livro a partir da “divisão do trabalho” e decide construir sua narrativa sozinho, da maneira como acha que deve ser, sem preocupação com a linguagem que emprega. Dessa forma, o romance *São Bernardo* apresenta um narrador que decompõe certa noção de literatura, contrariando os princípios tradicionais de linguagem e de composição literária propostos por Gondim.

Essa decomposição do que era feito como literatura relaciona-se com a violência da própria linguagem, ou seja, a forma literária empregada pelo narrador, e isso se revela, então, não apenas com a recorrência de xingamentos e ofensas proferidos por Paulo Honório, mas também por meio da ruptura com padrões literários tradicionais. Como ensina Lafetá,

O estudo da história literária coloca-nos sempre diante de dois problemas fundamentais, quando se trata de desvendar o alcance e os exatos limites circunscritos por qualquer movimento de renovação estética: primeiro, é preciso verificar em que medida os meios tradicionais de expressão são afetados pelo poder transformador da nova linguagem proposta, isto é, até que ponto essa linguagem é realmente nova; em seguida, e como necessária complementação, é preciso determinar quais as relações que o movimento mantém com os outros aspectos da vida cultural, de que maneira a renovação dos meios expressivos se insere no contexto mais amplo de sua época. (LAFETÁ, 1974, p. 11).

No plano ficcional, *São Bernardo* é construído sem preocupação alguma de Paulo Honório com a renovação da linguagem, pois não possui experiência literária e, como ele afirma, não pretende “banciar escritor” (RAMOS, 2010, p. 8). Contudo, tendo como base o contexto histórico-literário, o romance problematiza a noção do que é, de fato, literatura e qual seria a então condição do escritor no Brasil.

Essa problemática é representada formalmente pela escolha de um narrador/autor ficcional primitivo, rude, violento, que aprendeu a ler e escrever na cadeia. Com isso, Graciliano problematiza ainda mais essas questões, pois coloca como

detentor do poder da palavra escrita um sujeito que se encontra à margem de questões artístico-literárias.

O narrador domina as normas da linguagem padrão, mas escrever torna-se imperativo. Então, assim como faz com São Bernardo-fazenda, Paulo Honório também “moderniza” com *São Bernardo*-livro, pois escreve livre de princípios estéticos e pressupostos literários tradicionais.

Como o livro-empreendimento torna-se inviável por meio da divisão racional do trabalho, o que impulsiona sua escrita é um elemento sobrenatural: o piar ecoante de uma coruja supostamente morta por Marciano num passado remoto. A ave, que tem conotação negativa ao longo do texto, também possui um aspecto positivo, relacionado à possibilidade da busca pelo conhecimento.

De certo modo, a narrativa de Paulo Honório representa essa busca, pois, por meio da escrita, o narrador organiza suas memórias e começa a se (re)conhecer de maneira mais profunda. Apesar de afirmar que seu livro “[...] vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê.” (RAMOS, 2010, p. 7), *São Bernardo* segue uma ordem cronológica organizada em torno da vida do protagonista, desde sua infância até a vida adulta, e, além disso, a narrativa é dividida em 36 capítulos, o que revela uma organização estrutural sequenciada empreendida pelo narrador/autor ficcional.

É importante destacar também que o desejo de Paulo Honório em modernizar sua fazenda representa o desejo de uma parte da população brasileira em incorporar o clima modernizador que pairava no país na primeira metade do século XX. Contudo, esse desejo de tornar o país moderno proporcionou um processo de “modernização conservadora” (PRADO JR., 1963), conceito muito explorado por Caio Prado Jr., em *Formação do Brasil Contemporâneo*.

Paulo Honório moderniza sua propriedade, porém “conservando” princípios tradicionais típicos de uma sociedade patriarcal e paternalista. O processo de modernização que empreende na fazenda é, portanto, apenas superficial e aparente, sem proporcionar mudanças estruturais. O romance, a partir desse ponto de vista, pode ser compreendido como um microcosmo que representa a situação de atraso do país como um todo.

Luís Bueno, a propósito, em *Uma História do romance de 30*, afirma que,

No caso do romance de 30, a formação da consciência de que o país é atrasado canalizou todas as forças. (...). O herói, ao invés de promover ações para transformar essa realidade negativa, servia para incorporar algum aspecto do atraso. Em *O Amanuense Belmiro* ou em *Angústia*, é o intelectual que faz esse papel; em *Os Corumbas* é o operário; em *Vidas Secas*, o camponês; em *Mundos Mortos*, a burguesia; em *Mãos Vazias* ou em *Amanhecer*, a mulher.” (BUENO, 2006, p. 78).

A esta lista poderiam ser acrescentados outros romances, como, por exemplo, os romances do chamado Ciclo da Cana-de-Açúcar, de José Lins do Rego, especialmente *Banguê* e *Fogo Morto*, nos quais esse papel cabe à figura do senhor de engenho decadente. No caso de *Angústia*, como observa Bueno, é o intelectual que se encontra impossibilitado de agir para transformar a realidade negativa ao seu redor e, assim, incorpora a noção de atraso que marca o país.

Ivan Marques, em *Para amar Graciliano*, também contribui para um melhor entendimento acerca da representação do intelectual no contexto de 1930, concluindo que, “Personagem central não só da obra de Graciliano, mas de toda a literatura da década de 1930, o intelectual nesse contexto de transição viveu impasses de ordem existencial e política, além de dificuldades cotidianas que envolviam a própria sobrevivência.” (MARQUES, 2017, p. 101). Ademais, de acordo com o autor,

Numa época cheia de esperanças, em que o país projetava grandes transformações, os intelectuais foram representados na literatura como homens fracassados. O fenômeno parecia contraditório e foi lamentado por Mário de Andrade, que acompanhava com interesse a produção da década de 1930, no artigo “A elegia de abril”, publicado em 1941, na revista *Clima*. Segundo o líder modernista, muitos escritores haviam se decidido a “cantar” o tipo do fracassado e convertê-lo em “herói novo”. A amostra emblemática desse “fracassado nacional” seria o Carlos de Melo, de José Lins do Rego (narrador-protagonista dos primeiros livros do Ciclo da Cana-de-Açúcar), que o crítico considera “o mais emocionantemente fraco”. A lista é numerosa, incluindo também, é claro, o “triste personagem de *Angústia*”. (MARQUES, 2017, p. 101-102).

Com relação ao terceiro romance de Graciliano Ramos, *Angústia*, é importante destacar que, a maneira clássica (e redutora) de ler esse romance é tomá-lo como uma história sobre o ciúme doentio e as consequências funestas que esse sentimento chega a produzir no protagonista, já que, na terceira ponta do amor entre Luís da Silva e sua vizinha Marina, aparece a figura de Julião Tavares, sujeito pomposo, cheio de poses e de palavras, que engravida mocinhas inocentes e ilude mulheres maduras, tornando-se assim a encarnação do próprio Mal. No entanto, na mente frágil de Luís da Silva, ele

se transforma em uma imagem deformada que aparece obsessivamente ao longo do enredo.

Mais do que uma narrativa sobre as consequências do ciúme, *Angústia* também representa as influências da violência e sua força determinante na atitude criminosa de um sujeito que comete um assassinato por enforcamento durante um momento de total desequilíbrio psicológico que beira a loucura.

Como o próprio Graciliano Ramos afirmou em uma de suas cartas, a intenção com seu terceiro romance foi “(...) fixar a decadência da família rural, a ruína da burguesia, a imprensa corrupta, a malandragem política, e atrevera-me a estudar a loucura e o crime. Ninguém tratava disso, referiam-se a um drama sentimental e besta em cidade pequena.” (FACIOLI, 1987, p. 61).

Além disso, Graciliano também procurou refletir sobre a condição do intelectual no Brasil, o que justifica a escolha de um narrador escritor de sua própria história/estória, opção já adotada nos dois primeiros romances, *Caetés* e *São Bernardo*. João Luiz Lafetá também reflete sobre a problematização da condição do intelectual como um dos temas presentes em *Angústia*: “Graciliano gostava que o lessem não apenas como o romance de um drama pessoal, diz Ricardo Ramos, mas como crônica da ‘condição do intelectual nos países subdesenvolvidos da América Latina’. Foi assim que Mário de Andrade o leu (...)” (LAFETÁ, 2004, p. 519).

Assim como ocorre em *São Bernardo*, a densa narrativa psicológica de *Angústia*, que mescla passado e presente por meio da representação de alucinações e devaneios, permite uma sondagem do mundo interior do narrador protagonista, aspirante a intelectual e a grande escritor, com o propósito de encontrar episódios ocorridos em sua infância, vivenciada durante a decadência da família patriarcal brasileira, que contribuíram significativamente para sua formação.

Desde sua infância, Luís da Silva habitou-se a ver cadáveres de sujeitos enforcados ou assassinados a tiros ou a facadas em tocaias. Como ao longo de sua narrativa várias passagens desse passado remoto vêm à tona, é possível afirmar que as origens de seus desejos agressivos e de seu ato violento final encontram-se em sua infância, vivenciada durante a decadência de sua família, rural e patriarcal.

Estas lembranças são formadas, portanto, por imagens de violência e morte que ficaram gravadas na memória do narrador, e constituem experiências negativas

marcantes e supostamente traumáticas, que certamente o influenciaram durante sua formação, como confirmam as seguintes passagens:

Recordei-me da morte de Fabrício, amigo e compadre de meu pai. (...) foi o primeiro homem assassinado que vi (...). Fabrício estava nu da cintura para cima, cosido a facadas, era horrível. Passei várias noites sem dormir direito, acordando agoniado e aos gritos. O segundo homem assassinado que vi impressionou-me, mas não me tirou o sono. Depois me habituei. (...). Na vila apareciam muitas pessoas acabadas a tiro e a faca. Habituei-me a vê-las de perto. Por fim não me produziam nenhum abalo. (...) Tornei-me insensível. Cinquenta estocadas no peito e na barriga! Muito bem.” (RAMOS, 1982, p. 152-153).

A frequente exposição a corpos de sujeitos mortos violentamente torna o menino Luís da Silva “insensível” à morte do outro, inclusive à morte de seu próprio pai, que teve o corpo estirado e coberto com um lençol branco relativamente pequeno que lhe deixava os pés à mostra, imagem que, a propósito, ficou gravada na memória de Luís da Silva e retorna de maneira obsessiva ao longo de sua narrativa.

A insensibilidade do menino diante do pai morto é reconhecida pelo narrador adulto, que relembra inclusive que se esforçou para chorar essa perda, mas não conseguiu: “Penso na morte de meu pai. (...). Tentei chorar, mas não tinha vontade de chorar. (...). Pensava nos pés de Camilo Pereira da Silva, sujos, com tendões da grossura de um dedo, cheios de nós, as unhas roxas. Eram magros, ossudos, enormes.” (RAMOS, 1982, p. 17-18).

Além de revelar a insensibilidade do menino Luís da Silva em relação à morte de seu pai, a ausência de choro também sugere a falta de uma convivência harmoniosa e afetuosa entre ambos. Carente de atenção e de afeto paterno, o menino Luís da Silva cresce frustrado e, de certa forma, vinga-se de seu pai afetuosamente ausente por meio de uma narrativa com tom de denúncia da violência que sofreu em sua infância, como no seguinte excerto: “Quando eu ainda não sabia nadar, meu pai me levava para ali, segurava-me um braço e atirava-me num lugar fundo. Puxava-me para cima e deixava-me respirar um instante. Em seguida repetia a tortura.” (RAMOS, 1982, p. 15).

Diante do corpo inerte do pai, o menino Luís da Silva recorda-se deste episódio e de outras atitudes agressivas e violentas que sofreu, como se quisesse justificar a ausência de seu choro. Novamente, o que poderia constituir uma confissão do narrador por não ter chorado na infância a morte do pai, transforma-se em um discurso com tom de denúncia e até mesmo de vingança: “Eu não podia ter saudade daqueles pés

horríveis, cheios de calos e joanetes. Procurava chorar – lembrava-me dos mergulhos no poço da Pedra, das primeiras lições do alfabeto, que me rendiam cocorotes e bolos. Desejava em vão sentir a morte de meu pai.” (RAMOS, 1982, p. 18).

Outras lembranças de violência e morte que merecem destaque são de “Seu Evaristo enforcado e os homens que iam para a cadeia amarrados em cordas.” (RAMOS, 1982, p. 16) e de Chico Cobra, “(...) um curandeiro que na vila andava sempre com um cabaço cheio de jararacas. Quando Chico Cobra matou um homem na feira, entrou na mata, fez um rancho de palha e cercou-se de surucucus e outros viventes semelhantes.” (RAMOS, 1982, p. 151).

Importante destacar que os signos “corda” e “cobra” perpassam toda a narrativa de *Angústia* e constituem imagens significativas que se relacionam diretamente com o enforcamento cometido, com uma corda, por Luís da Silva, o qual inclusive brincava, durante a infância, em meio às cobras quando tomava banho de rio: “(...) galopava até o Ipanema e caía no poço da Pedra. As cobras tomavam banho com a gente, mas dentro da água não mordiam.” (RAMOS, 1982, p. 15).

Por outro lado, as cobras fora da água são traiçoeiras, perigosas e podem matar por estrangulamento e asfixia, como no caso do avô do menino Luís da Silva, o velho Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, atacado e quase morto por uma serpente: “Certo dia uma cascavel se tinha enrolado no pescoço do velho Trajano, que dormia no banco do copiar. Eu olhava de longe aquele enfeite esquisito. A cascavel chocalhava, Trajano dançava no chão de terra batida e gritava: – “Tira, tira, tira.”” (RAMOS, 1982, p. 79).

O signo da *corda-cobra* muitas vezes aparece como imagens relacionadas a simples objetos. Porém, como Luís da Silva é um sujeito fictício, restringe-se a “escuta” do crítico literário, que não pode mobilizar o personagem a fazer livres associações no momento em que narra sua história, ou seja, no tempo da enunciação, como faria um sujeito-paciente que relata episódios de sua vida a um psicanalista, por exemplo.

No entanto, Luís da Silva escreve sua história, e esse ato de escrita viabiliza tanto a reelaboração de fatos do passado por meio da memória como o surgimento de imagens que constituem, em uma leitura psicanalítica, símbolos fálicos, principalmente quando se considera a frustração de Luís da Silva pela não concretização do ato sexual com sua amada Marina.

A narrativa também é caracterizada pelo movimento de fluxo da consciência, cuja atividade é ininterrupta e com baixa capacidade para manter o foco de atenção em uma única coisa por muito tempo. Com isso, o conteúdo da atividade da consciência passa a ser desenvolvido por meio do poder que uma coisa tem para sugerir outra, seja pela via da semelhança ou pelo viés da diferença.

Segundo Robert Humphrey, em *O fluxo da consciência*, é necessário pensar a consciência “(...) como tendo a forma de um iceberg – o iceberg inteiro, e não apenas a parte relativamente pequena que aparece. A ficção de fluxo da consciência, para levar avante esta comparação, ocupa-se em grande parte com o que está abaixo da superfície.” (HUMPHREY, 1976, p. 4).

A ponta desse iceberg pode ser compreendida como uma imagem metafórica do conteúdo manifesto na narrativa de *Angústia*, com objetos, seres e experiências narradas, enquanto a grande base submersa do iceberg, foco da ficção de fluxo da consciência, seria a metáfora da vida psíquica inconsciente do narrador protagonista, que é sugerida como conteúdo latente nas malhas do texto.

Aquela relação entre *corda* e *cobra*, por exemplo, evidencia a presença de simples imagens que, em uma camada textual mais profunda, revela, em uma leitura embasada pela crítica psicanalítica, conteúdos inconscientes e desejos reprimidos de hostilidade e violência, além de constituírem símbolos fálicos dentro do contexto geral da narrativa.

Essa associação entre *corda* e *cobra* chega ao ponto máximo quando se fundem em um único objeto, que, não por acaso, se trata da corda com a qual Luís da Silva enforca Julião Tavares, a qual parece adquirir vida e querer mordê-lo, como uma serpente: “Avancei os dedos em direção aos anéis, mas quando ia tocá-los, um se desfez e bateu-me na mão como coisa viva.” (RAMOS, 1982, p. 153).

A imagem da corda sobre a mesa provoca várias lembranças em Luís da Silva, algumas referentes a mortes por enforcamento ou associadas a cobras, e outras que funcionam como antíteses daquelas, referentes a brincadeiras infantis, como no jogo em que um “(...) põe o dedo no meio e aposta, o parceiro puxa as extremidades do cordão.” (RAMOS, 1982, p. 155), e ao episódio de Amaro vaqueiro laçando novilhas, sujeito elevado ao *status* de herói pelo menino Luís da Silva: “Amaro vaqueiro era uma espécie de sol trepado num mourão. O laço que girava em redor dele era a terra. De

repente essa terra esquisita caía sobre a novilha careta e prendia-lhe os chifres.” (RAMOS, 1982, p. 156).

Essas imagens aparentemente “inocentes”, contudo, relacionam-se com a cena do enforcamento de Julião Tavares, pois sugerem o domínio sobre o outro, capacidade tão admirada e desejada por Luís da Silva na infância. Assim, “laçar” e dominar Julião Tavares constituem o desejo obsessivo do protagonista na vida adulta.

Todas essas recordações são tão potentes que não somente fazem Luís da Silva reviver situações ocorridas em sua infância, como também retornam, vêm à tona ao tomar contato com simples objetos, como gravata, cano de água, letras de pichações, caibros e cajados, que ele associa à corda/cobra, ou seja, ao objeto fóbico original: “A gravata estava enrolada, como uma corda, exatamente igual a todas as gravatas que tenho tido (...)” (RAMOS, 1982, p. 216); “O cano estirava-se como uma corda grossa bem esticada, uma corda muito comprida.” (RAMOS, 1982, p. 97); “As letras moviam-se (...) umas pequeninas, que se torciam como cobras, arregalavam os olhinhos de cobras, mostravam a língua e chocalhavam a cauda.” (RAMOS, 1982, p. 233); “(...) os caibros torciam-se, baixavam, brancos, moles, como cobras descascadas. 16.384. O cajado batendo no cimento, avançando para mim, ameaçando-me com uma tira de papel, que engrossava e queria morder-me.” (RAMOS, 1982, p. 232).

Há inclusive comparações entre a imagem das cobras, reprimida na infância, e a mulher amada: “Marina apareceu, enroscando-se como uma cobra de cipó...” (RAMOS, 1982, p. 72). Como certa impotência ou impossibilidade de concretização do ato sexual é marca de Luís da Silva, essa aproximação entre a mulher amada e desejada e a cobra/corda vista como objeto fálico passa a ser ainda mais significativa.

De modo geral, em meio a todas essas imagens alucinatórias, o recalque que caracteriza Luís da Silva estaria ligado a apenas três imagens, como afirma Antônio Candido, em *Ficção e Confissão*: “(...) o problema do recalque e o consequente sentimento de frustração estão marcados por três símbolos fálicos: as cobras da fazenda do avô, os canos de água de sua casa e a corda com que enforca Julião.” (CANDIDO, 1992, p. 37). Assim, as passagens e imagens da infância de Luís da Silva, evocadas ao longo de sua narrativa, constituem uma chave de leitura para compreender a influência da violência em sua formação e para sua decisão de enforcar Julião Tavares.

A obsessão em eliminar seu oponente por meio do princípio da justiça feita com as próprias mãos também revela algumas motivações políticas de Luís da Silva, como afirma Leticia Malard, em *Ensaio de literatura brasileira: ideologia e realidade em Graciliano Ramos*, uma vez que Julião Tavares representa, acima de tudo,

(...) o explorador, o representante acabado de sua classe na capital alagoana. (...) é comerciante rico e ocioso, namora-lhe a noiva enquanto ele está no trabalho, é o burguês bem vestido e bem tratado que impressiona as mocinhas pobres, tira-lhes a virgindade e as abandona, como se fora senhor do destino delas. (MALARD, 1976, p. 23-24).

Certamente o assassinato ocorre por motivos passionais, um ciúme doentio que domina Luís da Silva e o lança ao ato criminoso. Todavia, de modo implícito, a motivação política também o influencia. Com isso, “O crime é passional conscientemente, e político subconscientemente. O ódio por Julião – terceiro contraponto – está intimamente ligado ao *status* econômico de Luís, no passado – primeiro contraponto – e no presente – segundo contraponto.” (MALARD, 1976, p 54).

Eliminar seu rival torna-se, então, o modo para Luís da Silva conseguir sua “liberdade” e autoafirmação, o que ocorre de maneira apenas ilusória, pois, após cometer o assassinato, vê-se perseguido temporariamente pelo receio de ser descoberto. Além disso, outras consequências de seu ato aparecem ao longo da narrativa, como cicatrizes físicas e sobretudo psicológicas, simbólicas, que marcam Luís da Silva no tempo da enunciação, como revelam as seguintes passagens em que os verbos aparecem conjugados no tempo presente, caracterizando o narrador no momento em que escreve: “Vivo agitado, cheio de terrores, uma tremura nas mãos, que emagreceram. As mãos já não são minhas: são mãos de velho, fracas e inúteis. As escoriações das palmas cicatrizaram.” (RAMOS, 1982, p. 7, *grifos nossos*); “(...) qualquer coisa desagradável persegue-me sem se fixar claramente no meu espírito. Sinto-me aborrecido, aperreado.” (RAMOS, 1982, p. 13, *grifos nossos*); “Lavo as mãos uma infinidade de vezes por dia, lavo as canetas antes de escrever, tenho horror às apresentações, aos cumprimentos (...). Preciso muita água e muito sabão.” (RAMOS, 1982, p. 162, *grifos nossos*).

O último excerto revela a obsessão de Luís da Silva por lavar as mãos com frequência, o que supostamente evidencia certo sentimento de culpa que carrega. O ato compulsivo liga-se à imagem de suas mãos sujas, “(...) pretas de limo, terra e sangue.”

(RAMOS, 1982, p. 210), após enforçar Julião Tavares, e ao suposto desejo inconsciente de se livrar da culpa, uma vez que a remoção da sujeira das mãos (na maioria das vezes imaginária) relaciona-se simbolicamente com a remoção de resíduos mentais.

As consequências da violência e do assassinato contaminam todas as esferas da vida de Luís da Silva, principalmente a social, pois considera todos como inimigos que o perseguem. À angústia da solidão e aos fantasmas do passado somam-se então o sentimento de baixa autoestima e a sensação de ser perseguido por inimigos: “(...) o diretor, o secretário, políticos, sujeitos remediados que me desprezam porque sou um pobre-diabo.” (RAMOS, 1982, p. 8); “Tenho a impressão de que estou cercado de inimigos. (...) A multidão é hostil e terrível.” (RAMOS, 1982, p. 134); “Cada vez mais me convencia, porém, de que não estava numa segurança assim tão perfeita. Parecia-me que na calçada inimigos embiocados me espionavam.” (RAMOS, 1982, p. 167).

A neurose obsessiva que caracteriza Luís da Silva pode ser entendida como uma das consequências do ato que cometeu, mas a baixa autoestima e o sentimento de inferioridade, que aparecem em expressões como “(...) devo ser um diminuto cidadão que vai para o trabalho maçador, um Luís da Silva qualquer.” (RAMOS, 1982, p. 23), podem ser entendidas também como sintomas de uma infância infeliz, vivenciada em um ambiente marcado principalmente pela força da violência, como afirma Lamberto Puccinelli, em *Graciliano Ramos: relações entre ficção e realidade*: “(...) no meio social de nascimento e formação do personagem do romance, era a violência o que garantia a fama.” (PUCCINELLI, 1975, p. 22).

Assim, existe uma forte relação entre as características psicológicas do protagonista e o contexto histórico do final do século XIX e início do século XX, período marcado por profundas transformações sociais, durante o qual Luís da Silva vivenciou sua infância, como confirma a passagem: “Trajano rondava a porta, preocupado com a cria, que não era dele. Depois da abolição, já sem forças, ainda conservava os modos de patriarca. Estava arrasado (...)” (RAMOS, 1982, p. 146, *grifo nosso*).

Nesse contexto pós-abolição, surge, então, o menino Luís da Silva, vivenciando a vertiginosa queda de sua família, que nem tenta evitar a violenta decadência, pois não possui forças para se reestruturar e se adaptar aos novos modos de organização. Trata-se de um grupo de sujeitos arruinados social e psicologicamente, que deixou de herança

ao protagonista apenas a insegurança e a impotência geradoras de seu profundo sentimento de inferioridade e inadaptação à vida.

A narrativa de Luís da Silva carrega, portanto, os traços estilísticos de um sujeito socialmente marginalizado, aspirante a grande escritor, que confessa seu ato de extrema violência e revela o ódio que sente pela classe burguesa, representada por seu principal oponente, Julião Tavares.

No ensaio “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira”, do livro *Linguagens da violência*, o professor Karl Erik Schøllhammer afirma:

O mais importante a respeito da literatura que tematiza a violência é que ela se articula na fronteira da sua capacidade expressiva e a transgressão deste limite é idêntica à capacidade de ressimbolizar aquilo que foi excluído pela lei do discurso, iniciando uma comunicação poética entre o real e o ficcional, entre o verdadeiro e o falso, entre o representado e o imaginado, entre o universal e o particular e entre o público e o privado.” (SCHØLLHAMMER, 2000, p. 250).

Essa ressimbolização da violência a partir da arte literária aparece tanto em *São Bernardo* como em *Angústia* por meio de narradores autodiegéticos que, com base em suas memórias, reelaboram episódios de um passado que ecoa no presente da enunciação, contribuindo, assim, com a reencenação e ressignificação da própria violência, pois, como afirma Schøllhammer, “Comunicar a violência é uma maneira não de divulgar a violência, mas de ressimbolizá-la.” (SCHØLLHAMMER, 2000, p. 252).

Durante esse processo de ressimbolização, as narrativas apresentam não apenas as memórias de um passado marcado por violência, opressão e humilhação envolvendo os protagonistas e outros personagens, mas também elementos reveladores do contexto histórico-social em que (sobre)vivem.

De modo geral, portanto, analisar a relação entre conteúdo temático e forma literária na obra de Graciliano Ramos, isto é, estudar como essa relação de complementaridade aparece especialmente em *São Bernardo* e *Angústia*, é uma tarefa instigante e desafiadora, pois exige a necessidade de estabelecer diálogos entre o campo dos Estudos Literários e outras áreas do conhecimento, como a História, a Psicologia e a Psicanálise, por exemplo, a fim de aprofundar as reflexões sobre a relação entre Violência, História e Memória na obra literária de um dos principais escritores brasileiros: Graciliano Ramos.

Referências

- BRUNACCI, Maria Izabel. **Graciliano Ramos: um escritor personagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- BUENO, Luís. **Uma História do romance de 30**. São Paulo: EDUSP e Unicamp, 2006.
- CANDIDO, Antônio. **Ficção e Confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- FACIOLI, Valentim. Um homem bruto da terra (Biografia intelectual). In: GARBUGLIO, José Carlos et al. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1987, p. 23-106.
- HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- LAFETÁ, João Luiz. **1930: A Crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- _____. **A dimensão da noite e outros ensaios**. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- LINS, Álvaro. **Sete escritores do Nordeste**. Recife: Cepe Editora, 2015.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande epopeia**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- MALARD, Letícia. **Ensaio de literatura brasileira: ideologia e realidade em Graciliano Ramos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.
- MARQUES, Ivan. **Para amar Graciliano: como descobrir e apreciar os aspectos mais inovadores de sua obra**. Barueri: Faro Editorial, 2017.
- ODALIA, Nilo. **O que é violência**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PRADO JR., Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Brasiliense, 1963.
- PUCCINELLI, Lamberto. **Graciliano Ramos: relações entre ficção e realidade**. São Paulo: Quíron, 1975.
- RAMOS, Graciliano. **Angústia**. São Paulo: Record, 1982.
- _____. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et al. **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.