



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Aline Ferreira Bastos

**Compondo Urupemas:**

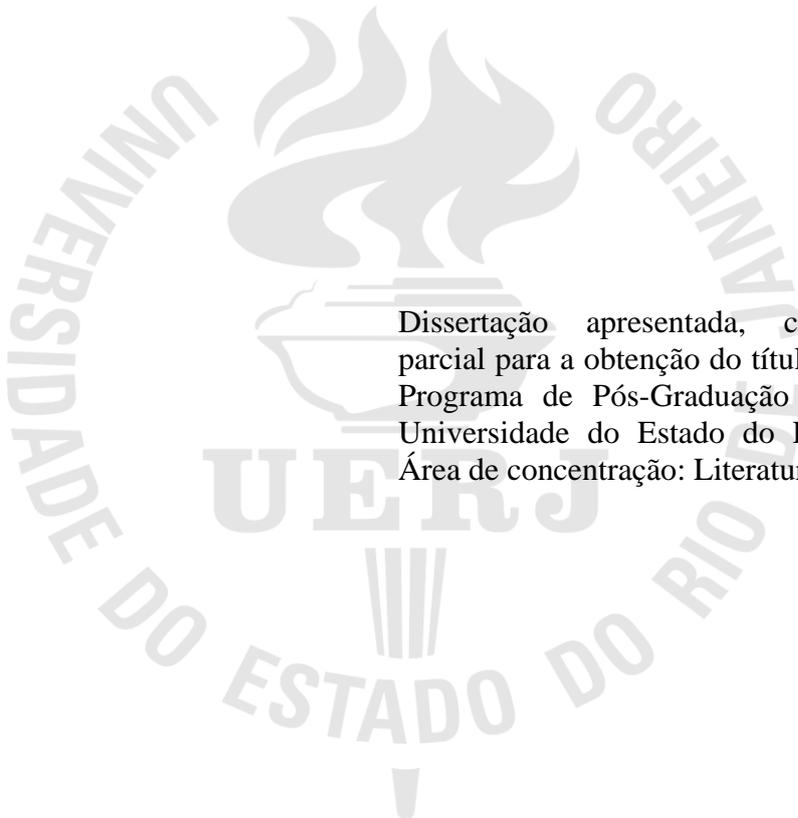
**observação, imaginação e reflexão no processo de reconstrução das  
memórias de *Infância*, de Graciliano Ramos**

Rio de Janeiro

2015

Aline Ferreira Bastos

**Compondo Urupemas:  
observação, imaginação e reflexão no processo de reconstrução das memórias de  
*Infância*, de Graciliano Ramos**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Lúcia Machado de Oliveira

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/ BIBLIOTECA CEH/B

R175 Bastos, Aline Ferreira.  
Compondo urupemas: observação, imaginação e reflexão no processo de reconstrução das memórias de Infância, de Graciliano Ramos / Aline Ferreira Bastos. – 2015.  
94 f.

Orientadora: Ana Lúcia Machado de Oliveira.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Ramos, Graciliano, 1892-1953 - Crítica e interpretação - Teses. 2. Ramos, Graciliano, 1892-1953. Infância - Teses. 3. Memória autobiográfica – Teses. 4. Literatura e sociedade - Teses. 5. Memória na literatura – Teses. I. Oliveira, Ana Lúcia Machado de, 1954-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte.

\_\_\_\_\_  
Assinatura

\_\_\_\_\_  
Data

Aline Ferreira Bastos

**Compondo Urupemas:  
observação, imaginação e reflexão no processo de reconstrução das memórias de  
*Infância*, de Graciliano Ramos**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 31 de março de 2015.

Banca examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Lúcia Machado de Oliveira (Orientadora)  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Fátima Cristina Dias Rocha  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. Marcelo Santos  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2015

## DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Sonia e Hélio, e a minha avó, Albertina, apoio e incentivo de toda uma vida.

A minha avó Maria e ao meu avô Gabriel, presença eterna em minhas lembranças. (*in  
memoriam*).

A Rodrigo, porto-seguro, pela compreensão e dedicação em todos os momentos.

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Ana Lúcia de Oliveira, sempre generosa, exemplo de mestra guardado em minhas memórias.

À professora Fátima Rocha, pelas aulas a que tive o prazer de assistir e pelo incentivo que me prestou.

Ao professor Marcelo Santos, a quem pela primeira vez demonstrei intenção de trabalhar com *Infância*, pelos esclarecimentos então fornecidos.

A Bruno Ferrari, amigo e professor, pela ajuda sempre ofertada.

A Meire de Andrade, pela amizade e pelo encorajamento.

A Sandra Ferreira, Zenith Cabral e Lídia Cabral, que prontamente me ajudaram.

As memórias têm esse caráter luminoso de resgate criador de uma experiência compartilhada em meio às trevas, de conjunção solidária da mão que desenha a letra miúda no papel amassado com outras mãos, inaptas ao trato da palavra escrita que resguarda e transforma o vivido.

*Wander Melo Miranda*

FALO SOMENTE COM O QUE FALO:

Falo somente do que falo:

Falo somente por quem falo:

Falo somente para quem falo:

*João Cabral de Melo Neto, “Graciliano Ramos”*

## RESUMO

BASTOS, Aline Ferreira. *Compondo urupemas: observação, imaginação e reflexão no processo de reconstrução das memórias de Infância*, de Graciliano Ramos. 2015. 94 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

A proposta deste trabalho é investigar a ficcionalização do discurso do *eu* na construção do passado, em Graciliano Ramos, que, utilizando a observação, a experiência, a sensibilidade e imaginação, reflete a respeito da interação entre homem e sociedade, negando o aspecto narcísico associado ao gênero autobiográfico e atingindo o universal pelo particular. Para este objetivo, sublinhamos a relação entre autobiografia e individualidade e buscamos destacar aquilo que nos permite realizar uma leitura de viés autobiográfico em *Infância*, não esquecendo que se trata também de uma composição literária, cujos recursos e técnicas o autor manejava com capricho. Prosseguimos traçando um breve panorama da década de 30 e sucintos comentários sobre o conjunto da obra do romancista alagoano. Alcançamos, então, o capítulo principal, no qual baseamos a nossa proposta na obra que é o foco desta pesquisa, elaborada por um escritor já maduro e seguro de sua concepção de literatura; nele se busca demonstrar a relevância da memória na construção da história social, ressaltando a condição fragmentária própria da constituição do sujeito e destacando a função da escrita como instrumento de organização e construção, para si e para outros, de uma ideia de identidade. Na conclusão, retomamos alguns pontos elencados ao longo deste trabalho, procurando comprovar a articulação entre eles, pertinente a nossa proposta.

Palavras-chave: Graciliano Ramos. Memória. Imaginação. Função social. Infância.

Autobiografia.

## ABSTRACT

BASTOS, Aline Ferreira. *Composing urupemas: observation, imagination e reflection in the process of reconstruction of memories in Graciliano Ramos's Infância*. 2015. 94 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

The aim of this work is to investigate the fictionalization of the discourse of the self in the construction of the past, in Graciliano Ramos's *Infância*. Using his capacity of observation, the experience, the sensibility and imagination, Ramos reflects about the interaction between man and society, denying the narcissical aspect associated to the genre of autobiography and getting to the universal through the particular. For that aim, we underscore the relationship between autobiography and individuality and highlight that which enables us to carry out an autobiographical reading in *Infância*, always bearing in mind that this is a literary work whose resources and techniques the write mastered thoroughly. We proceed, tracing a brief panorama of the 1930s and making general comments about the alagoano novelist's works as a whole. Then, we get to the main chapter, in which we deal with the focus of this research, *Infância*, written by an author who had written his maturity. In this chapter, we aim at demonstrating the relevance of memory in the construction of social history, highlighting the fragmented condition of the subject constitution and stressing the role of writing as an instrument of organization and construction, for oneself and for others, of an idea of identity. In the conclusion we recall some points aiming at proving the articulation - pertinent to our research - among them.

Keywords: Graciliano Ramos. Memory. Imagination. Social function. Infância.

Autobiography.

## SUMÁRIO

	<b>PEQUENA INTRODUÇÃO À PAIXÃO E SUAS MEDIAÇÕES .....</b>	<b>9</b>
<b>1</b>	<b>UMA TEORIA PARA A LEITURA DO <i>EU</i> .....</b>	<b>14</b>
1.1	À roda das teorias sobre a escrita do <i>eu</i> .....	14
1.2	<i>Infância</i> : alterbiografia? .....	23
1.3	A composição das urupemas .....	30
<b>2</b>	<b>A DÉCADA DE 30 E A LITERATURA .....</b>	<b>39</b>
2.1	A três mãos: reforma ou revolução? .....	39
2.2	Um espírito de jornada dentro da geração de 30 .....	47
2.3	Enxertando a própria pele .....	57
<b>3</b>	<b>TECIDO DE RETALHOS .....</b>	<b>63</b>
3.1	Esboço de costura .....	63
3.2	Entre nuvens, sol e trovões, algumas estações .....	67
3.3	O menino, o réu e o preso político .....	71
3.4	Lições da <i>Infância</i> .....	76
3.5	O menino e o escritor no traço de união do autor .....	82
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE “QUEM NOS OBRIGA A FABRICAR ROMANCES” .....</b>	<b>86</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>89</b>

## PEQUENA INTRODUÇÃO À PAIXÃO E SUAS MEDIAÇÕES

Que paixão anima, desde a autoria, ao desvelamento, à aparição, tangível ou intangível, como diria Hannah Arendt, desses rastros do eu: escritas, imagens, objetos, atmosferas? A que obedece, desde a recepção, tal obsessão pelas vidas dos outros, pelas histórias singulares, as vivências, os traços da pessoa – na política, já mais importantes que as plataformas ou as pautas programáticas? Por que o corpo, a voz, a palavra ‘própria’ – esse imaginário da presença –, conservam ainda sua aura de autenticidade, apesar de tantas mediações?

*Leonor Arfuch*

O estudo de textos que remetem ao *eu* parece ter tantos afluentes quanto aquele que os cria. As questões que emergem ao longo da investigação acerca desse tema são inúmeras e, por isso, é tão impossível tratá-las por inteiro, quanto calá-las. Ao mencionarmos este viés de pesquisa acerca do objeto literário deparamo-nos imediatamente com a atual relevância atribuída, entre leitores e pesquisadores, ao que se declara não ficcional – diários, autorretratos, cartas, entrevistas, memórias e autobiografias, por exemplo.

Leonor Arfuch (2009, p. 114) oferece uma indagação pertinente ao nosso propósito, destacada na epígrafe acima. Porém, longe que estamos de encontrar uma resposta para tais perguntas, são as *mediações* que nos importam. Por *imaginário da presença* podemos entender a frágil demarcação existente entre o que se nomeia como imaginação em diferença daquilo que conceituamos como realidade, se considerarmos que, no trabalho de reconstrução do passado, a memória recebe enxertos que a imaginação produz – firmando elos, preenchendo espaços, condensando nossas lembranças em uma sequência lógica dentro do tempo, conforme procuraremos demonstrar adiante.

Deste modo, o traçado de uma vida, ao menos dentro do que se escreve, mostra-se inacessível, devido a uma gama de informações, tais como: o papel da imaginação na construção da memória, influenciado pelo local geográfico, a posição social e o contexto

histórico atuais. De acordo com Sylvia Molloy: “O passado evocado molda-se por uma autoimagem sustentada no presente – a imagem que o autobiógrafo tem, aquela que ele ou ela deseja projetar ou aquela que o público pede.” (MOLLOY, 2003, p. 22).

Por sua vez, o caráter mediato da escrita permite maior reflexão e, conseqüentemente, maior elaboração daquilo que se pretende dizer. De tal forma, é interessante perceber que, se tal *paixão* subsiste, se uma história, entre tantas outras, nos comove ou, ao menos, recebe nossa atenção, o molde dado a ela e os artifícios da linguagem, empregados na construção do discurso literário, talvez sejam uma das chaves do seu mistério. Conforme nos esclarece Ana Chiara:

[...] a brutalidade dos fatos não é suficiente para garantir o efeito impactante da narrativa, já que poderá tornar-se reportagem, radiografia, relatório; gêneros que buscam um grau de informação imediatamente decodificável, ao invés do efeito mediato e de maior abrangência afetiva pretendido pelos *textos de eu*, que além da recepção pragmática buscam o que poderíamos chamar de efeito estético. (CHIARA; ROCHA, 2003, p.23).

Em *Memórias do Cárcere*, obra que se relaciona diretamente a um dos períodos críticos do Estado brasileiro, Graciliano Ramos, ao se deparar com “construções negras num terreno alagado” (RAMOS, 1985, p. 61), imprime na narrativa uma das notáveis características do seu discurso literário, dizendo:

Bem, os célebres mocambos que José Lins havia descrito em *Moleque Ricardo*. Conheceria José Lins aquela vida? Provavelmente não conhecia. Acusavam-no de ser apenas um memorialista, de não possuir imaginação, e o romance mostrava exatamente o contrário. Que entendia ele de meninos nascidos e criados na lama e na miséria, ele, filho de proprietários? Contudo, a narração tinha *verossimilhança*. Eu seria incapaz de semelhante proeza: só me abalanco a expor a coisa observada e sentida. (RAMOS, 1985, p. 61).

Observar e sentir parecem ser palavras-chaves na escrita graciliana, porém transmitir o que se sente, a partir de observações – ou seja, partindo do princípio da impossibilidade de plasmar um retrato exato da realidade e, por isso, suplementá-la pelo imaginário, de acordo com determinado “ponto de vista” – não seria uma forma de exercer semelhante proeza? E esta, por sua vez, em meio à *paixão* pelo imaginário da presença, não constituiria um caminho para persuadir? A esse respeito, importa destacar as palavras de Silviano Santiago sobre “A retórica da verossimilhança” em *Dom Casmurro*, por ressaltar o diálogo entre discurso memorialístico e composição textual, essencial no desenvolvimento do nosso trabalho, ao dizer: “outro traço preciso e importante para definir a retórica da verossimilhança é o predomínio da imaginação sobre a memória na investigação do passado.” (SANTIAGO, 1978, p. 37).

No prefácio de *Retrato Fragmentado* – narração que rememora a trajetória de Ricardo Ramos à convivência familiar com o pai e escritor Graciliano Ramos –, Silviano Santiago compara a construção da narrativa de Ricardo Ramos à fotografia *Portrait d'un marchand de legume*, de Henri Cartier-Bresson. Segundo o autor de *Em liberdade*:

A câmara de Cartier-Bresson vê o que os rabiscos do freguês não mostram, e vice e versa. Em mãos do genial fotógrafo, a câmara capta realisticamente o homem em foco e o testemunho dos que se acostumaram a vê-lo à porta da loja. O retrato exemplar soma as duas representações. Nas páginas de abertura do pai, Ricardo Ramos constata que os milhares de leitores e os vários críticos grafitaram retratos de Graciliano Ramos, mas nenhum deles flagrou [...] o escritor na convivência doméstica, experiência pela qual o filho passou. (SANTIAGO, 2011, p.20).

*Portrait d'un marchand de legume*, de Henri Cartier-Bresson, de 1933.



Fonte : [http://www.devoir-de-philosophie.com/pdf\\_free/254969.pdf](http://www.devoir-de-philosophie.com/pdf_free/254969.pdf)

O escritor Graciliano Ramos (1892 – 1953)



Fonte : <http://graciliano.com.br/site/vida/album-de-familia/>

A mesma relação de complementariedade pode ser encontrada ao observarmos a fotografia do escritor alagoano que inserimos acima. Nela temos no primeiro plano o seu olhar, a expressão facial, a postura e a vestimenta usada no instante clicado e, às suas costas, o seu retrato, feito por Candido Portinari em 1937, emoldurado e preso à parede. Em ambas as fotografias, mostradas a seguir, pode-se constatar a imagem viva e a outra criada, segundo a percepção do artista, em diálogo sugerido por um terceiro olhar, o olhar do fotógrafo.

Dentre as várias vertentes de análise possíveis de serem seguidas acerca da obra de Graciliano Ramos, múltiplas formas de olhar, encontra-se aquela cujo foco se volta para a configuração do sujeito, composto por diversas camadas e que se molda devido às antigas e às novas vivências, a partir de suas observações e do que apreende delas, mas se reconhece em função do *outro* e necessita construir uma identidade, para não se perder de si.

Em sua obra *Infância*, cuja primeira publicação ocorreu em 1945, o autor demonstra reconhecer a impossibilidade de separação entre o real e o fictício, a partir de uma aparente resposta, que justificaria a *persona* adotada e talvez justifique. Sendo a construção do sujeito fruto de sua vivência, rastros de si são impressos no texto que escreve, ainda que estes sejam negados pelo autor. No entanto, tais rastros não podem ser tomados como verdade, por haver também uma escolha do que convém ou não ser dito na narrativa; pela memória; pelo ambiente, no qual se encontra inserido; pelo modo com que aprende e, a partir do qual, vai conduzir sua relação com o *outro*; pelas experiências, que, por sua vez, vão interferir nos relacionamentos; enfim, por um conjunto de razões que tentaremos discutir parcialmente nesta investigação.

Dentro da linha de pesquisa intitulada “Poéticas da modernidade em perspectiva comparada”, o presente trabalho pretende estudar a ficcionalização da memória na construção do passado na obra de Graciliano Ramos, levando em consideração também a reconstrução do meio no qual a criança se vê inserida, assim como a linguagem literária utilizada, na composição da *persona* deste autor-personagem. Além da obra *Infância*, serão utilizados igualmente estudos críticos já consagrados e as escritas de margem, de forma que se permita, não uma definição, mas um mapeamento da ficcionalização da história pessoal desse relevante romancista da geração de 1930. A partir de tal proposta, elaboramos a divisão textual discriminada a seguir:

No primeiro capítulo desta dissertação, sublinharemos alguns pontos que consideramos relevantes dentro da teoria da autobiografia e da questão do retorno do autor. Abordaremos as noções de sujeito e escrita de si como conceitos não atemporais, baseando-nos em estudos críticos que demonstram o quiasma ocorrido entre sujeito-empírico e sujeito-

escritor, pois compreendemos que tanto o movimento para a “morte do autor”, quanto o biografismo foram significativos na construção da concepção contemporânea de indivíduo e de autobiografia como gênero.

Nos tópicos seguintes desse mesmo capítulo, “*Infância: alterbiografia?*” e “A composição das urupemas”, buscaremos respectivamente realizar uma leitura da obra, que justifique a sua análise pelo viés autobiográfico, sem que isso implique qualificá-la como autobiografia – interpretação indispensável para darmos prosseguimento ao trabalho e tentaremos ainda destacar alguns recursos de técnicas narrativas empregados nessa mesma obra.

No segundo capítulo, seguindo a reflexão teórica proposta inicialmente, buscaremos traçar um panorama da década de 30, sobretudo na Literatura Brasileira, período de estreia “oficial” do romancista alagoano, para, na sequência, tratarmos de alguns aspectos gerais das obras *Caetés*, *São Bernardo*, *Angústia*, *Vidas Secas* e *Memórias do cárcere*, que dialogam com a nossa proposta de estudo, aparelhando o leitor para o espírito de jornada que tencionamos ressaltar, na passagem dos textos com personagens fictícios para *Infância*, obra cujo gênero, por diversas razões, nos parece indefinível. No entanto, propositalmente, esta obra apenas será abordada no capítulo terceiro, visando maior destaque.

Portanto, em “Tecido de retalhos” tentaremos analisar o papel da memória na construção do discurso autobiográfico na obra em foco, a partir da interação explicitada pelo binômio imaginação/realidade e pelos conceitos de memórias individual e coletiva. Apesar de se tratar da recomposição de um mundo infantil, investigaremos certas características sociais e econômicas cruciais do ambiente em que se inseria o menino, filtradas já pelo crivo do narrador adulto, culminando na relação entre escrita, memória e sobrevivência.

Finalmente, o último capítulo retoma algumas considerações da produção literária do Mestre Graça destacados no decorrer deste trabalho, para demonstrar como esta alcança foros de universalidade, distanciando-se dos aspectos narcisistas comuns à escrita do *eu* e nos fazem perceber como o discurso memorialístico mesclado de realidade e imaginação reconstrói a história coletiva pela história individual.

## 1 UMA TEORIA PARA A LEITURA DO *EU*

Memórias e autobiografias são substitutos dos espelhos. Se esses, metálicos e implacáveis, assinalam o desgaste dos traços, o torpor dos olhos, a redondez do ventre, fechamo-nos contra a maldade dos espelhos e procuramos nos rever no que fomos, como se o percurso da antiga paisagem nos capacitasse a nos explicar ante nós mesmos.

*Costa Lima*

### 1.1 À roda das teorias sobre a escrita do *eu*

Muitos são os textos teóricos que discutem a escrita do *eu*. Na impossibilidade de lidar aqui com a vultosa fortuna crítica acerca desse tema, selecionamos alguns autores que nos pareceram mais relevantes, tendo em vista o campo problemático que pretendemos construir em nosso trabalho. Como se sabe, os estudos de crítica que tratam do autodiscurso remetem às sociedades clássicas. Em sua relevante discussão acerca de tal questão, Luiz Costa Lima nos oferece a seguinte observação acerca do exaustivo trabalho de George Misch dedicado à análise da autobiografia: “Tão extensa era a sua tarefa que, embora lhe tenha dedicado sua longa vida, ao morrer apenas chegara à época de Dante.” (LIMA, 2007, p.461).

Ao tematizar os “júbilos e misérias do pequeno eu”, Costa Lima contrapõe-se à suposta atemporalidade usualmente admitida à concepção do sujeito e ressalta o quão necessário é compreender a questão da individualidade, no transcorrer das diferentes épocas e culturas, para então pensar as características que revestem o que chamamos de gêneros literários do discurso do *eu*, mais especificamente as memórias e a autobiografia.

Para isso, o crítico desenvolve a sua reflexão a partir de textos representativos do medievo, da renascença e da modernidade; são eles: *A história calamitatum*, de Abelardo, escrita entre 1132 e 1136 e o *Secretum*, de Petrarca, escrito entre 1342 e 1343 e revisado entre 1353 e 1358, momento sobre o qual considera que “O caminho autobiográfico se torna impossível onde um modelo ou modelos de vida de tal maneira se afirmem que a opção individual consista apenas na escolha de um deles.” (LIMA, 2007, p. 466); segue-se o exame

do texto de Geronimo Cardano – médico, astrólogo e matemático -, *De vita propria liber*, escrito em 1575; e da história de Benvenuto Cellini, joalheiro e escultor, que viveu de 1500 a 1571; por último, aborda as *Confessions*, de Rousseau, escritas entre 1764 e 1770.

Para Costa Lima, “Só a partir do Renascimento encontramos as condições efetivas para o aparecimento da autobiografia.” (LIMA, 2007, p. 467). Reconhecendo, em sua análise, as narrativas de Cardano e de Cellini como discurso autobiográfico, o autor apresenta ressalvas para que não se confundam os conceitos de individualidade do homem renascentista e do homem moderno.

Michael Foucault, ao discorrer sobre a prática da *escrita de si*, parte do *Vita Antonii*, de Atanásio, texto pertencente, como se sabe, aos primórdios da literatura cristã. O filósofo nos apresenta, como exemplos da antiguidade desta, duas modalidades encontradas ao menos a partir dos séculos I e II e que tinham como finalidade o autoconhecimento e a prevenção de situações vindouras. Trata-se dos *hypomnemata* e da *correspondência* (FOUCAULT, 1983, p.147), que apresentaremos brevemente a seguir.

De forma sucinta, a primeira delas assemelha-se a uma caderneta, na qual se anotavam reflexões, conselhos, discursos, enfim tudo a fim de conduzir seu detentor acerca de modos de pensar e proceder de então. Conforme Michael Foucault analisa: “Tal é o objetivo dos *hypomnemata*: fazer da recolocção do logos fragmentário e transmitido pelo ensino, a audição ou a leitura, um meio para o estabelecimento de uma relação de si consigo próprio tão adequada e completa quanto possível.” (FOUCAULT, 1983, p.149). Por sua vez, a correspondência, em suas palavras, constitui “algo mais do que um adestramento de si próprio pela escrita, por intermédio dos conselhos e opiniões que se dão ao outro: ela constitui também uma certa maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros.” (FOUCAULT, 1983, p.152).

Contudo, respeitadas as peculiaridades de ambas as práticas, *hypomnemata* e correspondência, percebemos que estas convergem para o adestramento do *eu*. Trata-se, não de marcar a sua individualidade, mas, em sentido exatamente oposto, trabalhar e acentuar a sua devida adequação aos moldes de uma forma “correta” de pensar e viver para si e para os outros, segundo a doutrina religiosa cristã vigente na época em foco.

Embora já se perceba alguma autonomia na sua forma de conduta em relação à Idade Média, o homem renascentista ainda estaria submisso à ideia de uma força extraterrena que interviria em sua vida, independente de sua vontade, força divina que se manifestaria pela “ciência mágica”. Tomemos emprestada a explanação de Ronaldo Rogério de Freitas Mourão, em *O livro de ouro do universo*, que apresenta o significado do eclipse em diversas

sociedades ao longo dos séculos. Embora a previsão dos eclipses não seja uma descoberta da ciência moderna, tais ocorrências significavam uma luta entre o bem e o mal ou o prenúncio de crises sociais ou mesmo de crimes; assim:

Muitas pessoas acreditavam que a Lua estava sendo atacada por maus espíritos ou por enorme monstro em forma de dragão. E para libertar a Lua, o povo organizava uma série de rituais barulhentos para afugentar ou mesmo matar o dragão que queria destruí-la. [...] Mesmo no século XVII, na França, ainda observa-se tal ocorrência. (MOURÃO, 2001, p.24).

Retornando ao estudo de Costa Lima, evidencia-se que o surgimento incontestado do indivíduo moderno ocorre apenas no século XVIII. Nas *Confessions*, a narração será norteadada pelo:

[...] desvendamento do eu pela sondagem de suas motivações, por mais remotas, ocultas ou desagradáveis [...]. É relevante destacar que Rousseau emprega, em sua obra, uma espécie de causalidade psíquica: para conhecer-se um homem na maturidade avançada, é preciso aprender a se ver já na infância. (LIMA, 2007, p. 490).

Unindo o propósito de sinceridade ao emprego da retórica, temos uma concepção de literatura que ainda se mantém atual, apesar de todo o esfacelamento e toda a reconstrução que a categoria de sujeito e, portanto, de autobiografia sofreu e continua sofrendo.

Paralelamente à noção de sujeito, importa mencionar que, se apenas no século XVIII pode-se tratar do conceito de sujeito no qual encontramos o germe do indivíduo que somos, a própria concepção de literatura inexistia até então ou existia em sentido amplo e diverso deste que conhecemos atualmente. Conforme Marcia Abreu:

Em meados do século XVIII, *Hamlet* havia sido escrito há mais de 150 anos, os *Lusíadas* estavam publicados há quase 200 anos, *D. Quixote* fora impresso há 160 anos e, entretanto, ainda não havia literatura. Molière, Swift, De Foe, Corneille, Milton, Dante não escreviam literatura. Ou melhor, o que escreviam era literatura tanto quanto os textos de filósofos, historiadores, cientistas. Eram todos igualmente “homens de letras”, pois pertenceram a um tempo em que o termo literatura designava erudição. (ABREU, 2003, p.11).

No século XVII, os denominados letrados eram estudiosos da filosofia, das ciências e das artes, áreas englobadas dentro do significado que a palavra “literatura” então abarcava, pois esta servia para designar a instrução advinda da leitura. Em outras palavras: “Literatura era conhecimento e não um conjunto de escritos.” (ABREU, 2003, p.15).

Nesse mesmo século surgiram articulações motivadoras de maior prestígio do trabalho intelectual – até então sem qualquer reconhecimento, financeiro ou social, sem mesmo serem reconhecidos os direitos do autor – por meio de academias e salões formados por estudiosos de diversas áreas, que, além de trazerem algum destaque aos letrados, colaboraram na busca pelas especificações de cada área do conhecimento.

A noção de autor, porém, com seus direitos de propriedade surgiu apenas no século XVIII. Pode-se, então, afirmar que, no Século das Luzes, além da Declaração dos Direitos Universais do Homem, houve o nascimento do autor. De tal modo a sua projeção social ocorreu, que Marcia Abreu observa:

O final do século XVIII é um momento curioso em que se dissociam as estratégias levadas a cabo pelos escritores. Por um lado, há movimentos pela remuneração do trabalho com a escrita e pela profissionalização dos escritores, que levam a uma aproximação do mercado e de suas regras, fazendo com que se busque a maior vendagem possível. Por outro lado, há movimentos em prol da aproximação com o poder, visando conquistar prestígio social para os que se dedicam à escrita, o que requer uma separação das massas e do mercado. (ABREU, 2003, p.24).

Contudo, segundo a autora nos indica, “apenas no final do século XIX [...] o termo aproximou-se tenuamente da acepção moderna.” (ABREU, 2003, p.30). Portanto, a noção de autor é simultânea à de individualidade e desta é correlata a concepção de autobiografia. Conforme nos esclarece Jaime Ginzburg: “Em uma autobiografia, o sujeito estabelecia a si mesmo como campo de investigação e observação. Pela perspectiva cartesiana, seria capaz de, operando com os métodos adequados, conhecer a si mesmo de modo consciente e suficiente.” (GINZBURG, 2009, p.126). Trata-se, portanto, de uma concepção de sujeito uno, decodificável, possível de conhecer-se em sua inteireza. É contra esta posição de sujeito absoluto, que críticos como Michel Foucault e Roland Barthes vão se posicionar.

Em suas reflexões filosóficas, os pensadores citados contrapuseram-se ao desenvolvimento da crítica que postulava como elemento central da análise literária o autor, uma vez que “durante o auge do movimento estruturalista havia a percepção de que não interessava à crítica a vida do autor, que existiria fora do texto.” (FIGUEIREDO, 2013, p. 14). É relevante mencionar que “A morte do autor”, de Barthes, e “O que é um autor?”, de Foucault, são textos representativos deste movimento no âmbito dos estudos acerca do fenômeno literário.

O autor de *O prazer do texto* toma como exemplificação a novela de Balzac para indagar “Quem fala assim?”, apresentando, em seguida, as diversas possibilidades de resposta: “Será o herói da novela [...]? Será o indivíduo Balzac, provido pela sua experiência pessoal de uma filosofia da mulher? Será o autor Balzac, professando ideias literárias sobre a feminilidade? Será a sabedoria universal? A psicologia romântica?” (BARTHES, 2004, p.57). Segue-se a sua conclusão para tal questionamento, em que deixa claro o ponto de vista que assume acerca dessa questão: “Será para sempre impossível sabê-lo, pela boa razão de que a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem.” (BARTHES, 2004, p.57).

Em sua investigação, Barthes se contrapõe ao “Império do Autor”, expressão utilizada para representar tanto a confusão entre escritor empírico e o que ele chama de *scriptor*, quanto as interpretações que reduziriam o texto à possibilidade de análise única. Assim, o que o crítico chama de “Autor” refere-se à figura detentora da “verdade” da obra, em oposição ao *scriptor*, figura criada conjuntamente ao desenvolvimento da escrita e que fundamenta o seu texto na linguagem e no leitor, pois “o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito.” (BARTHES, 2004, p.64).

Importa destacar, portanto, que o leitor será a figura que representa a multiplicidade de interpretações, pois nele se encontram múltiplas leituras; além disso, se para cada obra há um autor, há para a mesma obra diversos leitores, o que potencializa as possibilidades de abordagem textual, uma vez que “[...] o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, tal como eu não é senão aquele que diz eu: a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’ [...]” (BARTHES, 2004, p.60).

Da mesma forma, Foucault toma emprestada a frase que dá início a sua apresentação, em 1969, na Academia Francesa de Filosofia – “Que importa quem fala?” – para colocar em cheque a figura do autor com o texto. Ao longo de sua argumentação, o filósofo francês retoma o nascimento do autor moderno e problematiza os conceitos de autoria e obra. Primeiramente, embora o nome comum e o nome do autor remetam ambos a uma descrição e a uma designação, este possui a particularidade de qualificar modos discursivos. Ou seja, o status dado a determinado autor dentro de uma sociedade torna-se uma forma de validação de seus escritos, determinando o modo de seu acolhimento pelo público. Desse modo, Foucault diferencia o autor empírico daquilo que ele denomina de “função autor”:

O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser. [...] A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade. (FOUCAULT, 2009, p.274).

Assim como para Barthes “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 2004, p.64), para Foucault, em todos os textos há o “desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve.” (FOUCAULT, 2009, p.269). Como desdobramento de sua reflexão, nos apresenta o parentesco da escrita com a morte, porém, ao contrário de ser aquela um modo de transpor esta, a escrita passar a ser aquela que irá matar o seu autor. Em suas palavras: “A marca do escritor não é mais que a singularidade da sua ausência.” (FOUCAULT, 2009, p.269).

Como corolário de tal pensamento, o crítico aborda o conceito de obra, para ele tão problemático quanto o de autoria. Se, em todos os textos, o autor está condenado a desaparecer, em alguns casos, o crítico ressalta a instauração da discursividade. Servindo-se de exemplos tais como os de Freud e Marx, Foucault analisa que esses discursos foram revolucionários e de tal modo absorvidos culturalmente, que se tornaram maiores que os próprios autores. Esclarece o filósofo:

[...] quero dizer que eles não tornaram apenas possível um certo número de analogias, eles tornaram possível (e tanto quanto) um certo número de diferenças. Abriam o espaço para outra coisa diferente deles e que, no entanto, pertence ao que eles fundaram. (FOUCAULT, 2009, p.281).

Para os propósitos de nossa investigação importa destacar que vários são os efeitos perceptíveis dessa difusão do discurso que *apaga* a figura autoral: usa-se a sua linha de raciocínio, contrapõe-se a ela, mesclam-se a ela outras tantas, sem saber quem é a voz que fala e o texto não mais aponta para o seu criador.

Barthes também problematiza o termo “obra”, que seria subjacente à ideia de Autor – “a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, que nos entregasse a sua ‘confidência.’” (BARTHES, 2004, p.58) –, preferindo utilizar o termo “texto”, como um espaço múltiplo e aberto, “[...] um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, soldas dos mil focos da cultura.” (BARTHES, 2004, p.62).

É relevante mencionar a seguinte observação de Eurídice Figueiredo acerca da questão que perseguimos nessa etapa de nossa investigação:

Como se pode ver, tanto Barthes quanto Foucault esvaziaram a função autor de sua carga de sujeito pleno e detentor da origem e do sentido do texto, colocando o texto em relação e em circulação com outros textos; ao mesmo tempo esvaziaram a carga psicologizante da crítica biográfica que buscava explicações vivenciais aos sentidos que emanavam do texto. (FIGUEIREDO, 2013, p.18).

Ainda que de passagem, cabe destacar que, no *Fedro*, Platão já apontava para uma espécie de desaparecimento do autor nos textos escritos. Como se sabe, esta questão foi desdobrada por Jacques Derrida, em “A farmácia de Platão”.

Em texto que apresenta uma análise das obras foucaultianas, Giorgio Agambem observa a “morte do autor” por outra perspectiva, mais clara e próxima daquela que

pretendemos seguir aqui. A partir do texto “O que é um autor?”, Giorgio Agamben, ao analisar “O autor como gesto”, nos oferece a seguinte reflexão:

O autor não está morto, mas pôr-se como autor significa ocupar o lugar de um morto. Existe um sujeito-autor, e, no entanto, ele se atesta unicamente por meio dos sinais da sua ausência. Mas de que maneira uma ausência pode ser singular? E o que significa, para um indivíduo, ocupar o lugar de um morto, deixar as próprias marcas em um lugar vazio? (AGAMBEN, 2007, p.58).

Desse modo, o autor de *Profanações* focaliza um outro texto foucaultiano – “A vida dos homens infames”, “em que a ilegibilidade do sujeito aparece em todo o seu esplendor” (AGAMBEN, 2007, p.58) – a respeito do qual observa que, não ocupando o lugar de escritores “profissionais”, nas narrativas de alguns dados biográficos dos criminosos pelos redatores “pelo menos por um instante, as vidas brilham naquelas páginas com uma luz negra, ofuscante.” (AGAMBEN, 2007, p.59).

Para Agamben é exatamente por essa redução a que foram condenadas estas histórias, pela drástica abreviação, pois “o gesto com o qual foram fixadas parece subtraí-las para sempre de toda possível apresentação” (AGAMBEN, 2007, p.59), que os dois textos se aproximam. Em suas palavras:

Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central. (AGAMBEN, 2007, p. 59).

Nós, condenados à morte e ao desaparecimento, nos eternizamos ou eternizamos pequenos fragmentos nossos, breves suspiros, pelo registro, ainda que efêmero, da palavra escrita, entre outros meios de comunicação que guardam a nossa existência. Desse modo, ao final de sua análise, Agamben considera que:

O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que prosseguem a escritura e o discurso. [...] No entanto, precisamente o gesto ilegível, o lugar que ficou vazio é o que torna possível a leitura. (AGAMBEN, 2007, p.62).

Para um entendimento mais fino do que aqui está em questão, é oportuno citar a correlação estabelecida por Eurídice Figueiredo sobre os estudos de Foucault e Barthes, quando estes parecem reavaliar suas posturas. Assim, quanto às implicações trazidas ao sujeito decorrentes do desaparecimento da subjetividade do escritor no texto, a professora diz: “Talvez esses elementos biográficos, percebidos por Foucault como pequenos instantâneos,

fulgurações de pessoas reais, carnais, possam ser aproximados dos biografemas de Barthes.” (FIGUEIREDO, 2013, p. 19).

Além disso, o próprio Barthes, quando reflete sobre *O prazer do texto*, conclui que: “Talvez então retorne o sujeito, não como ilusão, mas como *ficção*. Um certo prazer é tirado de uma maneira da pessoa se imaginar como *indivíduo*, de inventar uma última ficção, das mais raras: o fictício da identidade.” (BARTHES, 1987, p.80).

Cabe igualmente mencionar aqui os conceitos de *identidade* estabelecidos por Paul Ricoeur e que nos são apresentados por Jeanne-Marie Gagnebin. Assim, à ideia da *identidade/mesmidade* liga-se o sujeito que se deseja mostrar inteiro; por sua vez, à *identidade/ipseidade* corresponde a noção do sujeito contemporâneo que se reconhece fragmentário, sua condição é a própria transformação de si, por diversos fatores, como experiências de vida, o momento histórico, o papel social que julga exercer, entre muitos outros que não nos são possíveis desenvolver neste trabalho, porque fogem ao tema proposto e demandam pesquisa mais aprofundada.

Contudo, os conceitos descritos acima são complementares entre si, pois, apesar de reconhecer o caráter insólito das lembranças, o narrador recria sua história de vida, para justificar o posicionamento do *eu* no momento da escrita. Podemos, portanto, dizer que a autobiografia se propõe a refletir, não a história de uma vida como um espelho, não a ser um reflexo narcisista, mas o impacto de uma experiência capaz de transformar essa história, ou seja, a elaboração subjetiva sobre o vivido. E mais: porque outros podem identificar-se com essa experiência, a narrativa extrapola seu conteúdo individualista e ganha sentido para a coletividade à qual se destina. De acordo com Gagnebin:

O autor que escreve sobre “si mesmo” escreveria muito mais sobre a transformação essencial pela qual passou do que sobre um “si” supostamente permanente; mais ainda: *é porque* ele passou por essa transformação que sente a possibilidade, muitas vezes a exigência, de contar; *é porque* ele se tornou *outro* que toma a palavra [...] (GAGNEBIN, 2009, p.138).

Em conformidade com a atualidade houve uma maior valorização da subjetividade, a “maneira de construir e encarar as categorias de autobiografia e ficção sofreu grandes transformações, com a proliferação de relatos e romances nos quais as fronteiras entre elas parecem se desvanecer.” (FIGUEIREDO, 2013, p. 13). É importante destacar que, a partir de 1980, surge *O pacto autobiográfico*, de Philippe Lejeune, que trouxe um novo impulso aos estudos sobre o gênero ao qual dedicamos nossa pesquisa.

Iniciando seu texto pela assertiva já tão conhecida, mas indispensável quando se trata de gêneros autobiográficos – “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa faz a sua

própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.” (LEJEUNE, 2008, p.14) –, a definição é desde então contestada pelo seu caráter rigoroso e revisada, inclusive pelo próprio Lejeune. Contudo, vale dizer que, se já não nos podemos guiar completamente por esse seu primeiro estudo, este foi o ponto de partida para abertura de novas abordagens de leitura e pesquisa acerca desse tema.

Assim, embora já não caiba uma grande explicitação de *O pacto autobiográfico*, pela própria amplitude que tomou dentro dos estudos literários, vale ressaltar que, como Barthes e Foucault, Lejeune diferencia sujeito empírico daquele que escreve: “Um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito a um só tempo, no texto e no extratexto, é a linha de contato entre eles.” (LEJEUNE, 2008, p.23). No entanto, ao propor diferentes pactos de leitura, põe ênfase não só no leitor, mas também no autor, abrindo assim um espaço onde a leitura ocorre pela complementação destas duas instâncias. Neste mesmo sentido, Wander Melo Miranda nos esclarece:

Em virtude da não coincidência do sujeito consigo mesmo e da impossibilidade inerente à linguagem de efetuar sem fraturas e disjunções a passagem do *eu* empírico ao *eu* textual, é inútil colocar em foco imagens em constante deslocamento, por natureza móveis. Se a representação literária especifica-se pelo primado da elaboração linguística – não confundível com ornamento estilístico, principalmente no caso de Graciliano – tal elaboração opera um deslocamento que faz da literatura uma *outra coisa*, diversa do referente primeiro, do dado empírico, então transfigurado. (MIRANDA, 2009, p.45).

Portanto, se, por um lado, o escritor está de algum modo registrado naquilo que produz e declara ficcional ou não, uma vez que este registro não se restringe à transcrição da realidade, mas constitui a sua ótica sobre as experiências vividas ou observadas; por outro, este acesso à memória não se traduz inteiriço, ao contrário, apresenta-se pulverizado.

Pelo que procuramos destacar ao longo deste primeiro capítulo, podemos dizer que “Mais que um tipo de discurso, ou um gênero, hoje a autobiografia se constitui como um espaço em que convivem narrativa e poesia, primeira e segunda pessoa, passado e presente, história individual e história coletiva, realidade e ficção.” (CASTRO; PINTO, 2012, p.12) e que, portanto, a cada noção de sujeito vai corresponder uma noção de autobiografia.

## 1.2 *Infância*: alterbiografia?

É natural que da ressonância obtida ao longo do tempo pelos seus romances, contos e volumes de memórias, de par com sua visão acerbamente crítica da realidade, tenha surgido uma imagem idílica do homem: a obra de ficção por ele criada criou, por sua vez, a figura fictícia de seu criador.

*Heloísa Ramos*

*Infância* é uma obra escrita em primeira pessoa, na qual o narrador recorda vivências e emoções dos seus primeiros anos de vida. Se, ao iniciarmos a leitura do livro, já conhecemos, então, um pouco da trajetória de vida do autor, a associação torna-se, num primeiro momento, inevitável e concluímos tratar-se de uma autobiografia. Entretanto, após deitarmos a última página e ainda emocionados pela intensa poeticidade do relato, algumas questões aparecem, em diálogo com as novas perspectivas de abordagem no campo da literatura, que tratam da interação entre ficção e *escrita de si*. A esse respeito, leia-se a seguinte observação de Ana Chiara:

O ato de ler passa a ser esse desdobramento do leitor em dois: com um olho controla, pesa e mede, procura as relações entre a linguagem e o contexto cultural que a gerou, o comércio entre os pares, as injunções das mecânicas de produção, os cacoetes literários, as múltiplas influências e intertextualidades; com o outro, mais sonhador, quer abandonar-se ao curso do narrado, aos amores, às revoltas, às dores, ao *pathos* da narrativa e poder, junto com o narrador, testemunhar aquilo que ele (o autor/narrador) conta, confessa, jura que viveu como verdade. (CHIARA; ROCHA, 2003, p. 21).

De acordo com a definição clássica do gênero da autobiografia, fornecida por Philippe Lejeune e citada na página 21 desta dissertação, vejamos como o romance em foco apresenta-se para o leitor, pois o pacto ofertado, seja em *Infância* ou em outros textos e paratextos, como a entrevista, auxiliam na construção do perfil autoral.

Em *Infância*, os dados biográficos em comum entre autor e narrador-personagem estão fortemente presentes. Dentre eles, podemos destacar os nomes dos pais, as cidades onde moraram, os meios de sustento da família e a participação no *Dilúculo*, jornal do qual Graciliano Ramos se tornou diretor. Para maior clareza acerca desse ponto, torna-se

conveniente a transcrição do texto *Graciliano visto por Graciliano*, publicado em dezembro de 1942, na revista carioca *Leitura*<sup>1</sup>, concebida como um periódico biográfico:

Nasci em 27 de outubro de 1892, em Quebrangulo, Alagoas, donde saí com dois anos. Meu pai, Sebastião Ramos, negociante miúdo, casado com a filha dum criador de gado ouviu os conselhos de minha avó, comprou uma fazenda em Buíque, Pernambuco, e levou para lá os filhos, a mulher e os cacarecos. Ali a seca matou o gado – e seu Sebastião abriu uma loja na vila, talvez em 95 ou 96. Da fazenda conservo a lembrança de Amaro Vaqueiro e de José Baía. Na vila conheci André Laerte, cabo José da Luz, Rosenda Lavadeira, padre João Ignácio, Felipe Benício, Teotoninho Sabiá e família, Seu Batista, dona Marocas, minha professora, mulher de seu Antônio Justino, personagens que utilizei muitos anos depois. Aprendi a carta de A B C em casa, agüentando pancada. O primeiro livro, na escola, foi lido em uma semana; mas no segundo encrenquei: diversas viagens à fazenda de um avô interromperam o trabalho, e logo no começo do volume antipático a história besta dum Miguelzinho que recebia lições com os passarinhos fechou-me, por algum tempo, o caminho das letras. Meu avô numa cama de couro cru, e em redor da trempe de pedras, na cozinha, a preta Vitória mexia-se, preparando a comida, acocorada. Dois currais, o chiqueiro das cabras meninos e cachorros numerosos, soltos no pátio, cobras em quantidade. Nesse meio e na vila passei os meus primeiros anos. Depois seu Sebastião apumou-se e em 99 foi viver em Viçosa, Alagoas, onde tinha parentes. Aí entrei no terceiro livro e percorri várias escolas, sem proveito. Como levava uma vida bastante chata, habituei-me a ler romances. Os indivíduos que me conduziram a esse vício foram o tabelião Jerônimo Barreto e o agente do correio Mario Venâncio, grande admirador de Coelho Neto e também literato, autor de um conto que principiava assim: “Jerusalém, a deícida, dormia sossegadamente à luz pálida das estrelas. Sobre as colinas pairava uma tênue neblina, que era como o hálito da grande cidade adormecida.” Um conto bonito, que elogiei demais, embora intimamente preferisse o de Paul Kock e o de Júlio Verne. Desembestei para a literatura. No colégio de Maceió, onde estive pouco tempo, fui aluno medíocre. Voltei para Viçosa, fiz soneto e conheci Paulo Honório, que em um de meus livros aparece com outro nome. Aos dezoito anos fui com a minha gente morar em Palmeira dos Índios. Fiz algumas viagens a Buíque, revi parentes do lado materno, todos em decadência. Em começo de 1914, enjoado da loja de fazendas de meu pai, vim para o Rio, onde me empreguei como foca de revisão. Nunca passei disso. Em fim de 1915, embrenhei-me de novo em Palmeira dos Índios. Fiz-me negociante, casei-me, ganhei algum dinheiro, que depois perdi, enviuvei, tornei a casar, enchi-me de filhos, fui eleito prefeito e enviei dois relatórios ao governador. Lendo um desses relatórios, Schmidt imaginou que eu tinha algum romance inédito e quis lançá-lo. Realmente, o romance existia, um desastre. Foi arranjado em 1926 e apareceu em 1933. Em princípio de 1930 larguei a prefeitura e dias depois fui convidado para diretor da Imprensa Oficial. Demiti-me em 1931. No começo de 1932 escrevi os primeiros capítulos de *S. Bernardo*, que terminei quando saí do hospital. As recordações do hospital estão em dois contos publicados ultimamente, um em Buenos Aires, outro aqui. Em janeiro de 1933 nomearam-me diretor da Instrução Pública de Alagoas – disparate administrativo que nenhuma revolução poderia justificar. Em março de 1936, o dia em que me afastaram desse cargo, entreguei à datilógrafa as últimas páginas do *Angústia*, que saiu em agosto do mesmo ano, se não estou enganado, e foi bem recebido, não pelo que vale, mas porque me tornei de algum conhecido, infelizmente. Mudei-me para o Rio, ou antes, mudaram-me para o Rio, onde existo, agora. Aqui fiz meu último livro, história mesquinha – um casal vagabundo, uma cachorra e dois meninos. Certamente não

<sup>1</sup> O referido texto foi extraído do vol. *Conversas*, organizado por Thiago Mio Salla e Ieda Lebensztayn, no qual consta nota explicativa sobre a data de publicação, trecho que julgamos pertinente reproduzir aqui: “Este depoimento foi produzido por Graciliano a pedido de Joel Silveira, que o publicou inicialmente, em formato de entrevista, na revista *Vamos Ler!*, a 20 de abril de 1939.” No volume *Cartas*, organizado por Heloísa Ramos, encontramos também a referência ao mesmo texto em formato de depoimento, publicado na revista *Leitura*, porém a data constante é de junho de 1943.

ficarei na cidade grande. Preciso sair. Apesar de não gostar de viagens, sempre vivi de arribada, como um cigano. Projetos não tenho. Estou no fim da vida, se é que a isto pode se dar o nome de vida. Instrução quase nenhuma. José Lins do Rego tem razão quando diz que a minha cultura, moderada, foi obtida em almanaques. (RAMOS, 2014, p.298).

Pelo depoimento acima, podemos reconhecer em *Infância* a presença do *pacto referencial*, capaz de “fornecer informações a respeito de uma ‘realidade’ externa ao texto e a se submeter, portanto, a uma prova de verificação.” (LEJEUNE, 2008, p.36). Entretanto, esses traços em comum entre autor empírico e obra são bastante sugestivos, mas não suficientes para endossar o gênero da autobiografia, pois, de acordo com as observações de Wander Melo Miranda:

A questão da autobiografia não se coloca, para Lejeune, como uma relação estabelecida entre eventos extratextuais e sua transcrição “verídica” pelo texto, nem pela análise interna do funcionamento deste, mas sim a partir de uma análise, no nível global da publicação, do contrato implícito ou explícito do autor com o leitor, o qual determina o modo de leitura do texto e engendra os efeitos que, atribuídos a ele, parecem defini-lo como uma autobiografia. (MIRANDA, 2009, p.30).

Quanto à forma de linguagem empregada, ao tempo findado, à identificação do narrador com o personagem e ao tema – história de uma parte de sua vida – não restam dúvidas em relação à obra em foco. No entanto, importa destacar que “para que haja autobiografia [...] é preciso que haja uma relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*.” (LEJEUNE, 2008, p.15). Vejamos, então, algumas reflexões, que se impõem ao nosso trabalho, a respeito da relação existente entre a construção autoral e o *contrato de leitura*.

A imagem que Graciliano Ramos solidificou tanto do criador, quanto da criatura (autor e obra), no decorrer dos anos de sua carreira, sugere um ser retraído, distante dos outros, introspectivo ou, nas palavras do narrador de *Infância*: “bruto em demasia” (p.190), “tão insignificante e miúdo” (p.32), que se comportando “encolhido e morno, deslizava como a sombra” (p.104). Segundo Nely Novaes Coelho: “Sem dúvida alguma, a obra de Graciliano é das que dificilmente podemos apartar do autor [...]” (COELHO, 1978, p.70).

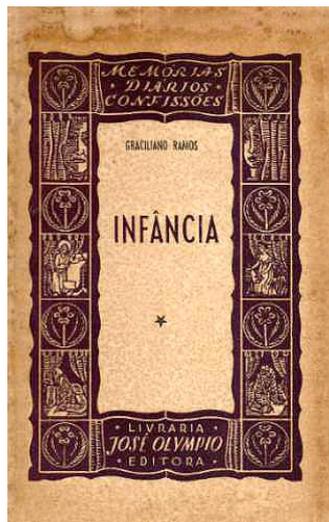
Entretanto, não há no corpo da obra nem implícita, nem explicitamente a assunção da identidade em comum entre autor e narrador-personagem. O nome do autor não é mencionado antes do começo da narrativa, como ocorreria em uma “carta ao leitor” na qual reconhecesse como sua a história narrada, também não surge no seu decorrer e tampouco no título, que se resume apenas à denominação da fase da vida tratada na obra. Não há nem mesmo um nome para esse adulto que discorre sobre a criança que foi: temos um narrador-personagem *inominado*.

Neste caso, podemos articular a obra em análise ao conceito de *pacto ausente*, quando “não apenas o personagem não tem nome, mas o autor não firma nenhum pacto, – nem autobiográfico, nem romanesco. A indeterminação é total.” (LEJEUNE, 2008, p.29). Importa-nos, neste momento, examinar parte da entrevista concedida pelo autor a Homero Senna, datada de 1948 e publicada na *Revista do Globo*. Quando solicitado a contar algo sobre os começos de sua vida, no interior de Alagoas, na cidade de Quebrangulo, o escritor responde:

- Mas isso tudo está em *Infância*... Valeria a pena repetir?
- E como eu dissesse que sim, resumiu:
- De minha cidade natal não guardo a menor lembrança, pois saí de lá com um ano. [...] Em Buíque morei alguns anos e muitos fatos desse tempo estão no meu livro de memórias. (SENNÁ, 1978, p.46).

É válido mencionar que a primeira edição de *Infância* trazia na capa os dizeres: “Memórias•Diários•Confissões”, mas se este subtítulo inclui esta narrativa no âmbito dos textos de construção e discurso do *eu*, ao mesmo tempo, também não define para ela um gênero. Além disso, se *isso tudo está em Infância*, conforme diz o autor na entrevista acima citada, tudo o que ele pode lembrar, perguntamos: tudo o que lá está terá realmente feito parte da sua vida de menino? Ou seja, além dos arcanos da imaginação que preenchem e ajudam a dar suporte ao vivido, quando lembrado, não haveria ali o trabalho metódico de um escritor, em cujos textos o entrelaçamento de ficção, imaginação e realidade parece indissolúvel?

Capa da primeira edição da obra



Fonte: <http://www.graciliano.com.br/site/obra/infancia-1945>

Repare-se como Graciliano se refere à obra que analisamos: *livro de memórias*. Para Lejeune, a diferença entre autobiografia e memórias reside no assunto tratado na narrativa.

Enquanto aquela, como já se viu, remete à vida individual do narrador (LEUJEUNE, 2009, p.14), esta se dá pelo caráter plural da narrativa, pela reconstituição do momento de determinado grupo social. Do mesmo modo, Eurídice Figueiredo conclui que:

Em termos de definição, é fácil distinguir a autobiografia das memórias: a primeira consiste na reconstituição e narração da vida daquele que escreve, enquanto as memórias são mais abrangentes e recriam todo um mundo social. Entretanto, na prática, muitas vezes é difícil classificar as obras, que misturam a linha linear da autobiografia clássica, com memórias sociais e familiares, traçando perfis de amigos e ancestrais, descrevendo o ambiente em que viveram. (FIGUEIREDO, 2013, p.48).

Se a distinção entre autobiografia e memórias ocorre pelo caráter mais social desta, que recria não a história *da sua personalidade*, mas a de uma coletividade em certo espaço e meio, não podemos deixar de notar, na obra em foco neste estudo, as diversas referências àqueles com quem o protagonista convive. Seus pais, seu avô paterno, sua prima Emília, o padre José Inácio, José da Luz, José Leonardo, Fernando, Chico Brabo, Mário Venâncio, Jerônimo Barreto e D. Maria são algumas personagens que preenchem a narrativa, auxiliam na reconstrução dos ambientes familiar e escolar nordestinos no final do século XIX e começo do XX e “reforçam o aspecto coletivo da memória individual, distanciando o autobiógrafo da postura narcísica que o relato poderia adquirir.” (ROCHA, 2011, p. 624).

Como exemplo deste aspecto coletivo da memória individual, temos as *Memórias do Cárcere*, obra composta por quatro volumes, que tem como fundo uma dimensão político-social: expor a todos os horrores de um Estado ditatorial, porém a obra não se resume ao registro histórico. Além deste, Graciliano, mais uma vez, nos fala da realidade filtrada pela subjetividade, do caráter falho da memória na reconstituição do tempo que passou, da relação do *eu* com o *outro*. Desse modo, “[...] o autor narra sua experiência da prisão e, ao mesmo tempo, resgata a experiência de um grupo de pessoas que passaram pelas mesmas agruras que ele.” (FIGUEIREDO, 2013, p.51).

Há, além do caráter coletivo abarcado pelo gênero, outro ponto que merece ser destacado: o caráter fragmentário, próprio das nossas memórias, que culmina na impossibilidade de completa comunhão entre as três instâncias: autor, narrador e personagem. A esse respeito, é relevante observar que a “reevocação do passado constitui-se a partir de uma dupla cisão, que concerne, simultaneamente, ao tempo e à identidade: porque o *eu* reevocado é diverso do *eu* atual que este pode afirmar-se em todas as suas prerrogativas.” (MIRANDA, 2009, p.31). Neste ponto de nossa investigação, importa-nos destacar a seguinte conclusão extraída da mesma entrevista com o romancista já acima citada. O jornalista pergunta:

- Poderia hoje deixar de escrever?
- Quem me dera poder deixar...
- Sua obra de ficção é autobiográfica?
- Não se lembra do que lhe disse a respeito do delírio no hospital? Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E se as personagens se comportam de modos diferentes, é porque não sou um só. Em determinadas circunstâncias, procederia como esta ou aquela das minhas personagens. Se fosse analfabeto, por exemplo, seria tal qual Fabiano... (SENNA, 1978, p.55).

A entrevista direcionada ao leitor comum – e não a um remetente específico, como a carta – e aparentemente fora do campo de abrangência da literatura, proporciona a impressão de um contato direto com o autor, sensação que se assemelha aos textos autobiográficos, elaborados com a marca da primeira pessoa do singular. Segundo Raquel Esteves Lima, a entrevista, que ganharia maior relevo somente a partir de 1970, é uma “instância privilegiada de intervenção do intelectual no campo da cultura” (LIMA, 2011, p.37) e decorre da “conversa socializante”, antes mantida entre escritores através da troca de correspondências” (LIMA, 2011, p.37). Podemos entender o último trecho da entrevista destacado como um exemplo do que Lejeune chama de “efeito estereográfico”:

Essas declarações são antes estratégias arditas, talvez involuntárias, mas muito eficazes: escapa-se às acusações de vaidade e egocentrismo, ao demonstrar lucidez quanto aos limites e insuficiências de sua autobiografia. E ninguém percebe que, num mesmo movimento, estende-se, ao contrário, o pacto autobiográfico sob forma indireta, ao conjunto de seus textos. (LEJEUNE, 2008, p.43).

Deste modo, concluímos que todas as transcrições feitas aqui irão dar suporte – ainda que minimamente, devido às inúmeras outras que poderiam ter sido utilizadas – à imagem que o autor de *Infância* concretizou. As características destas obras ajudam a corroborar seu perfil público, o único ao qual temos acesso. Em síntese, recorreremos às palavras de Antonio Candido:

*Infância e Memórias do Cárcere* satisfazem este desejo com referência a Graciliano, e pelas citações anteriormente feitas vimos quanto servem para compreender os seus livros. E servem mais do que pode parecer, pois não apenas revelam certas características pessoais transpostas ao romance, como esclarecem o modo de ser do escritor, permitindo interpretar melhor a sua própria atitude literária. (CANDIDO, 1992, p. 49).

Assim, se a interpretação independe do *pacto de leitura* proposto – pois “[...] o leitor real pode adotar modos de leitura diferentes do que é sugerido e que, sobretudo, muitos textos não comportam nenhum contrato explícito.” (LEJEUNE, 2008, p.57) –, não se pode deixar de mencioná-lo. Se tais pactos já não servem como moldes rígidos, são pontos norteadores na *constelação autobiográfica*, “que envolve a questão dos gêneros, pois ela se move entre dois

extremos: da constatação de que – até certo ponto – toda obra literária é autobiográfica até o fato de que a autobiografia ‘pura’ não existe.” (KLINGER, 2012, p. 34).

Conforme visto no decorrer deste capítulo, para se chegar à opção de perspectiva de análise aqui proposta foi necessário recorrer a outros textos, que se interligam à obra *Infância*, tais como a entrevista feita por Homero Senna e os depoimentos narrados no livro *Retrato Fragmentado*, de Ricardo Ramos; além da epígrafe exposta neste capítulo, constante na apresentação do livro *Cartas*, organizado por Heloísa Ramos, o qual nos servirá também de embasamento.

Desse modo, compreendemos que a abordagem autobiográfica proposta não pressupõe uma leitura que busca explicar a arte pela vida, mas que busca perceber o entrelaçamento de experiência e imaginação nos discursos do sujeito, cuja vivacidade varia de acordo com os elementos escolhidos tanto pelo autor, quanto pelo leitor, assim como pelo momento histórico, político e social em que essa leitura acontece.

Consideramos, portanto, que a ausência do referido *pacto autobiográfico* acaba por destacar o caráter de universalização da obra: Graciliano não nos conta apenas a sua própria história (se assim podemos interpretar), mas a de inúmeros meninos, viventes ou não do nordeste, de todas as crianças inseridas em um mundo que não compreendem, feito de medo e imaginação. É o que observamos em “O menino da mata e seu cão piloto”, quando o narrador, aconselhado por sua prima Emília a não ler o folheto de mesmo nome que o capítulo, porque era o autor era excomungado, conclui arrependido de ter apresentado o texto que trazia em mãos:

Era como se me fechassem uma porta, porta única, e me deixassem na rua, à chuva, desgraçado, sem rumo. Proíbiam-me de rir, falar alto,, brincar com os vizinhos, ter opiniões. Eu vivia num grande cadeia. Não, vivia numa cadeia pequena, como papagaio amarrado na gaiola. Enxergara a libertação adivinhando a prosa difícil do romance. [...] O menino da mata e o cão Piloto morriam. [...] Ai de mim, ai das crianças abandonadas na escuridão. (p.203).<sup>2</sup>

Compreendemos também que o espaço dado ao outro ressalta a impossibilidade de este *eu* revelar-se integralmente, seja pelo que é próprio do processo mnêmico, seja pela impossibilidade de o signo linguístico revelar o pensamento em toda a sua plenitude; como efeito imediato disso, o que temos são sempre representações, personagens, que em alguns momentos assumem, em parceria com o autor, a mesma identidade.

---

<sup>2</sup> RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 1995, p. 202. Todas as referências de página neste trabalho serão relativas a essa edição.

Desse modo, prosseguiremos a nossa pesquisa a partir das considerações expostas nestes dois últimos parágrafos, de acordo com a organização dos capítulos já apresentada na Introdução deste trabalho. Antes, porém, abordaremos, em consonância com a explicitação feita no capítulo teórico, a questão dos recursos de linguagem empregados em *Infância*, pois, conforme Antonio Candido, ao tratar da relação entre “A Revolução de 30 e a cultura”:

Poucos, naquele período, tiveram a capacidade de corresponder ao programa traçado por Abguar Bastos: Graciliano Ramos, Dionélio Machado, alguns mais. E pouquíssimos puderam unir a formulação crítica adequada à realização correta, como se observa num veterano do decênio precedente, Mario de Andrade. O que houve mais foi preocupação de discutir a pertinência dos temas e das atitudes ideológicas, quase ninguém percebendo como uma coisa e outra dependem da elaboração formal (estrutural e estilística), chave do acerto em arte e literatura. (CANDIDO, 1989, p.197).

### 1.3 A composição das urupemas

Pois quem pode lê-lo, sem se sentir invadido pela vida que de suas palavras escorre?

*Nely Novaes Coelho*

Ricardo Ramos, em sua (auto?)biografia, ressalta o quanto a linguagem era trabalhada e retrabalhada pelo pai e escritor: “a linguagem, para Graciliano, era um problema. Ou casos a resolver, e não dos mais corriqueiros. Tanto que demandava pesquisa, de raízes ou eufonias. Sem muito a ver com as tendências da época.” (RAMOS, *Retrato fragmentado*, 2011, p.57).

Tal cuidado com a escrita não se revela unicamente na pena do romancista. Lembremo-nos dos famosos relatórios de Graciliano Ramos, a respeito da sua gestão administrativa, enquanto Prefeito de Palmeira dos Índios (AL), que se ressaltaram devido à linguagem nada convencional utilizada em sua elaboração. A título de exemplificação, destacamos o seguinte trecho: “A Prefeitura foi intrujada quando, em 1920, aqui se firmou um contrato para o fornecimento da luz. Apesar de o negócio ser referente à claridade, julgo que assinamos aquilo às escuras. É um *bluff*. Pagamos até a luz que a lua nos dá.” (RAMOS, *Viventes das Alagoas*, 1985, p.182).

Na reunião das suas *Memórias do Cárcere*, a comparação entre as regras da gramática e o momento político e social opressor por ele vivenciado durante onze meses, como preso

político, logo no começo da Era Vargas, fala por si própria e dispensa comentários explicativos: “Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a Delegacia de Ordem Política e Social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer.” (Ramos, 1985, p.34). Ainda em relação ao grande cuidado com a linguagem, mostra-se oportuno ressaltar, mais uma vez, um trecho do diálogo empreendido na entrevista concedida pelo autor a Homero Senna:

- Consta que você, como Euclides da Cunha e Monteiro Lobato, é grande leitor de dicionários...
- Consta e é verdade. Dicionário, para mim, nunca foi apenas obra de consulta. Costumo ler e estudar dicionários. Como escritor, sou obrigado a jogar com palavras. Logo, preciso conhecer o seu valor exato.
- Acha isso uma qualidade?
- Não sei... O que sei é que não há talento que resista à ignorância da língua... (SENNA, 1978, p.55).

É clara a correspondência entre a atividade do avô paterno do protagonista de *Infância* e a forma de elaboração do discurso literário tal como concebida por Graciliano. A relevância desta metáfora sobre seu processo de composição justifica a longa citação:

Tinha habilidade notável e muita paciência. Paciência? Acho agora que não é paciência. É uma obstinação concentrada, um longo sossego que os fatos exteriores não perturbam. Os sentidos esmorecem, o corpo se imobiliza e curva, toda a vida se fixa em alguns pontos – no olho que brilha e se apaga, na mão que solta o cigarro e continua a tarefa, nos beijos que murmuram palavras imperceptíveis e desconexas. Sentimos desânimo ou irritação, mas isso apenas se revela pela tremura dos dedos, pelas rugas que se cavam. [...] Contudo gastamos uma eternidade no arranjo de ninharias, que se combinam, resultam na obra tormentosa e falha. [...] Trabalhador caprichoso e honesto, procurou os seus caminhos e executou urupemas fortes, seguras. Provavelmente não gostavam delas: prefeririam vê-las tradicionais e corriqueiras, enfeitadas e frágeis. O autor, insensível à crítica, perseverou nas urupemas rijas e sóbrias, não porque as estimasse, mas porque eram o meio de expressão que lhe parecia mais razoável. (p. 19).

A expressão “trabalhador honesto” ressurge em comentários do autor sobre *O estranho Portinari*. Graciliano revela que, durante as visitas à casa do artista para a realização do desenho do seu perfil, observou que a tela *Festa de São João*, embora já exposta ao público, continuava a ser alterada pelo artista. Conforme parece evidente, Portinari também retrabalhava a sua linguagem, também persistia na composição de urupemas fortes e rijas, também buscava a melhor forma de expressar-se em um movimento que parecia não cessar, daí o substantivo e o adjetivo escolhidos: “trabalhador” e “honesto”, que não oferece ao público as “partes gordurosas” de sua produção.

*Retrato de Graciliano Ramos, por Candido Portinari, feito em 1937.*



Fonte: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/3061>

No texto em foco, a análise do método rigoroso de trabalho do pintor mescla-se ao do escritor e, a certa altura, não é possível saber a qual deles Graciliano se refere. Leiamos:

Homem estranho, Portinari, homem de enorme exigência com a sua criação, indiferente ao gosto dos outros, capaz de gastar anos enriquecendo uma tela, descobrindo hoje um pormenor razoável, suprimindo-o amanhã, severo, impiedoso. Dessa produção contínua e contínua destruição ficou o essencial, o que lhe pareceu essencial. Não é arte fácil: teve um longo caminho duro, impôs-se a custo nestes infelizes dias de logro e charlatanismo, de poemas feitos em cinco minutos. [...] Insensível agora às lisonjas, como foi insensível aos ataques naqueles princípios ásperos, o trabalhador honesto continua a aperfeiçoar seus meios de expressão, alheio às coisas que não lhe impressionem o olho agudo. Tudo sacrifica à ocupação que o domina, o tiraniza. Só assim poderá realizar obras que não o desagradem. Porque o seu público é ele mesmo. (RAMOS, 2013, p.227).

Segundo Otto Maria Carpeaux, a singularidade do nosso romancista está em seu estilo e, para salvar a frase do lugar-comum, o crítico nos traz a definição de estilo como a “escolha de palavras, escolha de construções, escolha de ritmos dos fatos, escolha dos próprios fatos para conseguir uma composição perfeita, perfeitamente pessoal [...] Estilo é a escolha entre o que deve perecer e o que deve sobreviver.” (CARPEAUX, 1978, p.25). Vejamos, portanto, como Graciliano constrói suas urupemas.

Começemos por mencionar as comparações entre homem e animal, já tão reconhecidas pelos leitores e pela crítica em seu conjunto de obras, que marcam forte presença nas páginas da narrativa em análise: “O animalzinho bisonho papagueava [...]” (p.39); “Teotoninho Sabiá piscava os olhos amarelos de ave [...]” (p.55); “Caíamos em desânimo esquisito, como dois bichinhos magnetizados.” (p.61); “Tinham-me domado.” (p.108), para citar apenas alguns exemplos.

Uma explicação para esta aproximação entre homem e animal pode ser encontrada no artigo “O fator econômico do Nordeste”, presente na reunião de textos no volume *Cangaços*.

Nesta, Graciliano alinha explicações a respeito dos julgamentos atribuídos aos crimes praticados na região do cangaço. Deixemos que o próprio escritor nos explique:

Como a riqueza é principalmente constituída por animais, o maior crime que lá se conhece é o furto de gado. A vida humana, exposta à seca, à fome, à cobra e à tropa volante, tem valor reduzido – e por isso o júri absolve regularmente o assassino. O ladrão de cavalos é que não encontra perdão. Em regra não o submetem a julgamento: matam-no. [...] Esse rigor explica-se numa terra de vaqueiros, onde o cavalo é o único meio de transporte, absolutamente indispensável nas retiradas. (RAMOS, 2014, p.97).

Em *Infância*, as metáforas empregadas são abundantes, recurso que ajuda na reconstrução das lembranças dos primeiros anos de um narrador adulto e que, além disso, é próprio do mundo infantil. Para falar do romance brasileiro e suas técnicas, Graciliano toma como exemplo *Um romancista do Nordeste*, a 20 de junho de 1934, concluindo que:

Estamos longe do tempo em que o cidadão gastava eternidades para descrever um tipo das unhas dos pés a ponta dos cabelos. [...] Presumimos que o protagonista do Sr. Lins do Rego tem rugas, botões, olhos e cabelos, como todos nós, mas o autor não nos amola com semelhantes bagatelas: mostra-nos o rapaz por dentro. Surge então, vivo, bulindo, um sujeito que não é como os outros [...], movendo-se desesperadamente e transformando, com os olhos e os ouvidos muito abertos, o mundo exterior num universo novo. (RAMOS, 2013, p.135).

O vocabulário da criança dá-se por associações, palavras ganham sentidos a mais e o ambiente torna-se muito mais colorido pela sua ótica do que pela do adulto, já capaz de pensar a sua certeza, como elaboração subjetiva que faz do mundo. Assim, Amariles Hill destaca a constância com que variadas cores são utilizadas no decorrer de toda a narrativa, salientando a significação dessa paleta nas mãos hábeis do artista:

Setenta por cento das vezes, as cores são vermelho, amarelo e negro, isto em *Vidas Secas*, porque em *Infância* a porcentagem é muito mais alta. Essas cores representam a tragédia, a angústia e a dor [...] O verde, que é muito pouco, [...] é a esperança distante dos infelizes. (HILL, 1978, p.255).

Amariles Guimarães Hill investiga os verbos empregados pelo autor e cita como exemplo a frase “A súplica lamurienta corria inútil [...]” (p.79), para observar: “Este inútil choca-se com o verbo, como que anulando-lhe o significado, como se o observador se sentisse extático; ao mesmo tempo que se aplica ao substantivo, descrevendo a cena de dor e impiedade.” (HILL, 1978, p.254).

Este recurso repete-se no trecho abaixo, conforme se pode reparar: a paciência recomendada anula-se pelos minutos que “pingam”, reafirmando a escassez de água, provocando agonia e queimaduras interiores – sede e desespero comuns ao nordestino – culminando no sono, analogia à imobilidade, o que traz a noção de ser perdido no espaço e no

tempo. Leiamos o trecho em questão: “Um dia faltou água em casa. Tive sede e recomendaram-me paciência. [...] Tardou, a fonte era distante — e fiquei horas numa agonia, rondando o pote, com brasas na língua. [...] Chorei, embalei-me nas consolações, e os minutos foram pingando, vagarosos.” (p.24).

Importa destacar que tudo isso é articulado dentro do discurso indireto livre. Para melhor dizer, usamos a definição de Fábio Freixeiro, que assim aponta as generosas qualidades desta técnica: “[...] reprodução de gestos da personagem; evita o pesado acúmulo de *quês*; [...] traduz estados mentais das personagens [...]” (FREIXEIRO, 1978, p.244). Para maior clareza acerca do que está em foco, citemos um exemplo do romance:

Os fragmentos da carta de ABC, pulverizados, atirados ao quintal, dançavam-me diante dos olhos. "A preguiça é a chave da pobreza. Fala pouco e bem: ter-te-ão por alguém. D, t, d, t." Quem era Terteão? Um homem desconhecido. Iria o professor mandar-me explicar Terteão e a chave? Enorme tristeza por não perceber nenhuma simpatia em redor. (p.107).

As perguntas postas no meio do texto nos trazem de volta a criança amedrontada, que se deixa, em razão disso, levar pela imaginação e transforma o verbo em sujeito. Essa imaginação fértil, atribuída à solidão, não física, mas afetiva e mesmo intelectual, surge páginas depois:

Se eu pudesse correr, sair de casa, molhar-me, enlamear-me, deitar barquinhos no enxurro e fabricar edifícios de areia, como o Sabiá novo, certamente não pensaria nessas coisas. [...] Só, encolhido, o jeito que tinha era ocupar-me com o sapo-boi, quase gente, sensível aos sinos. (p.56).

Cabe ainda ressaltar que essa imaginação, de narrador perdido nos hiatos das suas recordações de infância, vivida em um meio nebuloso, incompreendido e solitário, vai recompor, por meio de um processo metonímico, as personagens que percorrem a narrativa: “Revejo pedaços deles, rugas, olhos raivosos, bocas irritadas e sem lábios, mãos grossas e calosas, finas e leves, transparentes. Ouço pancadas, tiros, pragas, tilintar de esporas baticum de sapatões no tijolo gasto.” (p.12). E mais: “Chamava-se José Baía e tornou-se meu amigo, com barulho, exclamações, onomatopéias e gargalhadas sonoras.” (p.9). Para maior clareza de nossa exposição, importa citar a seguinte reflexão de Antonio Candido:

Talvez seja errado dizer que *Vidas Secas* é o último livro de ficção de Graciliano Ramos. *Infância* pode ser lido como tal, pois a sua fatura convém tanto à exposição da verdade quanto da vida imaginária; nele as pessoas parecem personagens e o escritor se aproxima delas por meio da interpretação literária. (CANDIDO, 1992, p.49).

Outro traço dessa arquitetura fragmentada será o senso de “corte” entre capítulos ou dentro de um mesmo capítulo. Vejamos algumas passagens caracterizadoras no enredo da

obra em análise: “De repente me senti longe, num fundo de casa, mas ignoro de que jeito me levaram para lá, quem me levou. [...] Transportaram-me – e adormeci [...]” (p.8) e “Surgiram repentinamente a sala espaçosa, o velho, as crianças, a moça, bancos, mesa, árvores, sujeitos de camisas brancas [...]” (p.9).

A ausência de datas ao longo da narrativa também contribui para esse efeito de “corte”: o tempo cronológico é marcado apenas pela idade do personagem, mencionada poucas vezes. Na verdade, o tempo da narrativa não transcorre conforme o tempo marcado pelo relógio. Há uma linearidade, é verdade, mas o tempo condiciona-se às sensações que a rememoração provoca, criando um discurso fragmentário, de lembranças quase desconexas, que juntas criavam um “pequeno mundo incongruente.” (p.17). Conforme Jaime Ginzburg e relembando a “roda como as teorias de leitura do *eu*”:

Uma narração fragmentária em uma autobiografia pode, dentro desse contexto [de violência constante], configurar algo diferente de um experimentalismo formal, ou de inconsistência no projeto de escrita. A fragmentação pode ser indicação de ruptura com a concepção cartesiana de sujeito. (GINZBURG, 2009, p.131).

Outro ponto digno de atenção é a presença de uma alternância entre o narrador e o personagem, ainda menino, marcado, ora por pretéritos, ora pelo presente: às vezes um, às vezes outro, por meio de uma trama em que ambos dialogam e parecem compreender que suas existências estão atreladas, no entanto, sem significar uma identidade comum. A esse respeito, mencione-se Carpeaux: “Os hiatos nas recordações, a carga de acontecimentos insignificantes com fortes afetos inexplicáveis, eis a própria ‘técnica do sonho’, no dizer de Freud.” (CARPEAUX, 1978, p.31). Além disso, o próprio título da obra pode ser tomado como referência ao mundo da criança. De acordo com Alfredo Bosi:

A escrita dá finalmente nome e forma às impressões e sentimentos de um tempo remoto, tempos da *infância*, no sentido latino da palavra: anos da vida em que ainda não se fala. A literatura com seus “artifícios de composição” caberia dizer o que não tivera ainda sequer um nome. (BOSI, 2013, p.107).

Da mesma forma, os títulos dos capítulos também possuem alta carga conotativa na montagem desse “mundo” tão particular. Tomemos como exemplo os três primeiros – “Nuvens”, “Manhã” e “Verão” –, de acordo com a ordem em que aparecem. Note-se que o fato de a obra iniciar por um capítulo intitulado “Nuvens” reforça o aspecto de abstração da memória, por estas trazerem sombra, obscuridade. No segundo, refere-se a uma “comprida manhã de inverno.” (p.17), em que o narrador diz que “a escuridão se ia dissipando, vagarosa.” (p.17), ou seja, uma referência às primeiras correlações feitas entre ele e o que ou quem o cercava, desaguando no “Verão” – período de luz e calor intenso, do qual guarda “a

lembrança de importantes modificações nas pessoas.” (p.23) e no qual as relações estão mais claras e ríspidas.

Rolando Morel Pinto ressalta “a necessária atenção aos aspectos sonoros do ‘mundo’ criado por Graciliano.” (PINTO, 1978, p. 261) ao analisar *Caetés, São Bernardo, Angústia* e o conto “O Relógio do Hospital”. Cabe mencionar que as referências à audição, e também à visão, são mais constantes em *Infância*, conforme procuraremos demonstrar adiante.

No princípio desta dissertação, mencionamos a indagação de Leonor Arfuch sobre a *paixão pelo imaginário da presença*. Leia-se: paixão pela voz, pelo gosto, pelo choro, pelo riso, paixão por tudo que corporifica. A esse respeito, Jacqueline Lichtenstein nos diz: “A retórica ciceroniana vai procurar reintroduzir no discurso esse corpo patético reduzido ao silêncio pela filosofia, essa relação direta e física com o *outro* condenada pela escrita, essa expressividade teatral anulada pelas abstrações de uma teoria desencarnada.” (LICHTENSTEIN, 1994, p.81).

Até aqui, ainda que de forma breve, procuramos ressaltar alguns recursos utilizados por Graciliano Ramos, que ajudam a compor o ambiente das recordações da sua vida de menino, “dissolvido pela maneira de narrar, simpática e não objetiva, restando apenas alguns pontos de ossificação para nos chamar à realidade.” (CANDIDO, 1992, p.50). A não objetividade do texto não se confunde com descrição exaustiva. Se, por um lado, o tom da narrativa corre mais livre em comparação aos demais textos do autor, por simular a imaginação da criança; por outro, mantém a coerência do estilo breve do traço de Graciliano, conforme mencionaremos no capítulo que trata de forma geral sobre o conjunto da obra.

No texto de crítica literária “O romance no nordeste”, publicado no jornal *Diário de Pernambuco*, a 10 de março de 1935, Graciliano imprime suas considerações a respeito da influência estrangeira na produção literária nacional e a autonomia desta, ao longo do tempo. O escritor considera, então, a vivência como fator imprescindível na composição de romances e comenta: “Tivemos caboclos brutos semelhantes aos heróis cristãos e bem falantes em excesso. [...] Descrições. José Veríssimo construiu um candeeiro em não sei quantas páginas. [...] Não nos mostraram o personagem por dentro [...]” (RAMOS, 2013, p.139). Aqui uma referência à *Infância*, encontramos uma reflexão do narrador romancista sobre o seu estilo literário e a “prosa fofa” (p.213).

Mário Venâncio me pressagiava bom futuro, via em mim sinais de Coelho Neto, de Aluísio Azevedo — e isto me ensoberbecia e alarmava. [...] Nunca descreveria um candeeiro como o de metal amarelo que iluminava, com azeite e difíceis pavios, duas páginas das *Cenas da Vida Amazônica*. Os candeeiros me passavam despercebidos. E seriam necessários? (p.229).

Se a narração pormenorizada pretende caracterizar de tal modo sua personagem a ponto de torná-la íntima do leitor, para o escritor alagoano tal procedimento termina por torná-la estática, faz dela uma caricatura, em vez de um ser de carne e osso no qual o leitor irá se reconhecer, afinal não há discurso qualquer capaz de traduzir o humano, a fragmentação que nos é própria. Desse modo, Letícia Malard, em suas observações sobre “Espaço, tempo e formas sintáticas” em *Vidas Secas* (1938), nos traz um resumo magistral daquilo que pretendemos ressaltar neste capítulo em *Infância*:

O descontínuo da intriga, a mobilidade cênica, a relatividade e inconsistência da marca temporal, o inesperado dos pensamentos e sentimentos, no romance moderno, desfazem os limites espaço-temporais. Esses recursos são utilizados [...] para exprimir os estados anímicos extremamente complexos de homens integrados no mundo contemporâneo, com seus problemas e maravilhas da técnica. (MALARD, 1976, p.83).

Segundo Nely Novaes Coelho, uma análise do conjunto de obras de Graciliano Ramos nos faz perceber que as personagens “são todas elas estruturadas a partir de uma mesma constante: a Solidão interior que brota quase sempre da rejeição afetiva, da infância sem amor e que leva à luta pela própria afirmação, dentro do meio circundante.” (COELHO, 1978, p.63). Contudo, se constatadas tais características, se a face autoral é construída de modo tão coeso e sólido, a ponto de despertar a compaixão do leitor, isto em parte se deve, conforme o presente trabalho tem buscado demonstrar, à capacidade de construção da narrativa.

Wilson Martins, ao analisar “Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor”, afirma: “Não é apenas a forma de arrumar as palavras numa frase ou a maneira de dispor as frases numa página; é muito mais que isso, porque inclui uma espécie de concepção do romance, uma genuína filosofia do romance [...]” (MARTINS, 1978, p.34).

Evidencia-se que *Infância*, embora estruturada por um vocabulário acessível, abriga vastas perspectivas de abordagem, de descobertas, de metáforas que se mostram inesgotáveis a cada leitura, pois conforme Octavio de Faria, em “Graciliano Ramos e o sentido do humano”, texto que serve de posfácio à edição aqui utilizada: “Porque é sobre a natureza humana, seu sentido mais profundo, que sua busca incide e se espraia, assumindo todos os admiráveis coloridos e matizes que a sua obra proporciona e define.” (p. 264).

Alfredo Bosi discorre sobre “Os trabalhos da mão”, das mãos do agricultor, do cozinheiro, do pedreiro, do costureiro, do lenhador do carpinteiro, do ferreiro, do ourives, do pintor e do escritor, que “garatuja, rascunha, escreve, reescreve, rasura, emenda, cancela, apaga.” (BOSI, 1977, p.56). E de muitas outras mãos e seus gestos e seus trabalhos, tantos que “seria um nunca acabar de dizer tudo quanto a mão consegue fazer quando a prolongam e

potenciam os instrumentos que o engenho humano foi inventando na sua contradição de precisões e desejos.” (BOSI, 1977, p.55).

Entendemos o “trabalho honesto” não apenas no sentido figurativo, que denota aprimoramento da linguagem e das técnicas narrativas, mas trabalho no sentido de atividade empreendida para sobrevivência do corpo e da mente, conforme tentaremos expor adiante. Por enquanto, contentamo-nos em dizer que, grosso modo, a importância de contar advém da necessidade de não permitir que outra experiência de horror se repita, uma vez que “a questão da transmissão atravessa de maneira dramática a questão do testemunho: como escrever ou falar quando o outro não quer saber, não quer ouvir, não quer lembrar [...]?”, segundo questiona Jeanne-Marie Gagnebin. (GAGNEBIN, 2009, p.137).

Para evitar a indiferença de familiares e amigos no que tange a narração de experiências traumáticas, coletivas ou não, “será portanto necessário que o narrador não confie apenas no potencial do que narra, mas encontre as formas narrativas adequadas a esse potencial.” (CHIARA; ROCHA, 2003, p.23).

## 2 A DÉCADA DE 30 E A LITERATURA

Os anos 30 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período.

*Antonio Candido*

### 2.1 A três mãos: reforma ou revolução?

No capítulo anterior, tratamos de pôr em perspectiva o conceito contemporâneo de indivíduo e o da autobiografia como gênero literário. Tomamos como mote a seguinte observação de Luiz Costa Lima: “Por assim dizer, a autobiografia supõe um duplo e simultâneo foco: como o eu reage ao mundo e como o mundo experimenta o eu.” (LIMA, 2007, p.465). Cabe, portanto, dedicar este capítulo a tentar perceber, sempre dentro da nossa proposta, como Graciliano Ramos reagiu a sua época e como nós experimentamos a sua obra.

Sem que isso signifique qualquer desmerecimento pelos textos que preludiam os anos anteriores, mas apenas porque não seria possível abarcar todos os seus escritos – poesias, contos, crônicas, assinados por ele ou com pseudônimos, artigos de crítica literária, histórias infantis, cartas, entrevistas, além dos quatro romances, uma autobiografia, digamos “enviesada”, quatro volumes de memórias e o relato de uma viagem e o romance “a cinco mãos” intitulado *Brandão entre o mar e o amor* –, tomemos como ponto de partida a década de 30, que abrigou a publicação do primeiro romance do autor, e que consideramos importante deixar registrada, ainda que de modo conciso, em razão da coerência de sua postura pública, decorrente tanto da literatura, quanto da sua vida política e de sua atuação como funcionário do Estado.

Iniciemos pelo panorama, traçado por Antonio Candido, a respeito da década de 1930, a qual seria o resultado do amadurecimento das aspirações propagadas no decênio de 20 em consonância com a ambiência criada pela Revolução de Outubro, tornando possíveis as

transformações ocorridas em diversas áreas. Destas se destacam: o ensino público, os meios de comunicação, a literatura e as artes e os estudos da “realidade brasileira” em vários segmentos, como história, sociologia, antropologia e política. Aliada a todo o seu conhecimento acadêmico, Candido invoca a própria vivência como argumento de validação, para dar início ao seu ensaio:

Quem viveu nos anos 30 sabe qual foi a atmosfera de fervor que os caracterizou no plano da cultura, sem falar de outros. O movimento de outubro não foi um começo absoluto nem uma causa primeira e mecânica, porque na História não há dessas coisas. Mas foi um eixo e um catalisador: um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova. [...] A este aspecto integrador é preciso juntar outro, igualmente importante: o surgimento de condições para realizar, difundir e "normalizar" uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira de grandes mudanças. (CANDIDO, 1989, p. 181).

Quando nos referimos à cultura na década de 1920, pensamos necessariamente na Semana de Arte Moderna, marco de inauguração do Movimento Modernista e, mais amplamente, pensamos no ponto central exaltado por este, que seria a busca pela originalidade, pela inovação intelectual e artística, desvinculada de qualquer influência estrangeira ou mesmo nacional, considerando que até aquele momento não haveria uma produção brasileira independente, mas ainda pautada nos valores europeus. Tal concepção, muito difundida, é simplificadora, reducionista acerca das propostas do movimento, segundo observaremos brevemente em seguida.

Silviano Santiago, buscando chamar a nossa atenção para “A permanência do discurso da tradição no modernismo”, afirma: “A nossa formação esteve sempre configurada por uma estética da ruptura, da quebra, por uma destruição consciente dos valores do passado.” (SANTIAGO, 2002, p.108). Da mesma forma, Graciliano Ramos comenta: “Vendo em Coelho Neto a encarnação da literatura brasileira – o que era um erro – fingiram esquecer tudo quanto havia antes, e nessa condenação maciça cometeram injustiças tremendas.” (SENNA, 1978, p.51).

Santiago, em “Fechado para balanço”, apresenta dois lados da mesma moeda. Primeiro cita a visão de José Lins do Rego como representativa do grupo de romancistas, que diz: “Para nós do Recife, essa ‘Semana de Arte Moderna’ não existiu.” (REGO *apud* SANTIAGO, 2002, p. 87); em seguida, menciona um trecho do discurso de Mário de Andrade, em conferência de 1942, e observa:

Alertando para a ‘força fatal’ que era o movimento, Mário na prática falava de outro dado importante para nós até hoje: o de o movimento ser semelhante a um bicho-papão. Tudo que era feito em seu nome e até mesmo contra os seus nomes e ideais entrava no seu elástico papo. (SANTIAGO, 2002, p.88).

Como desdobramento da breve análise desse período, é relevante citar ainda Antonio Candido: “A incorporação das inovações formais e temáticas do Modernismo ocorreu em dois níveis: um nível específico, no qual elas foram adotadas, alterando essencialmente a fisionomia da obra; e um nível genérico, no qual elas estimulavam a rejeição dos velhos padrões.” (CANDIDO, 1989, p.186).

Quanto ao ambiente favorável a tais inovações, este foi em parte criado pelo Governo Provisório, delegando a execução de atividades tanto àqueles que tinham postura política de direita, quanto de esquerda. Encontramos em Candido um importante esclarecimento sobre o tema que perseguimos: “No entanto, este processo foi cheio de paradoxos, inclusive porque o intelectual e o artista foram intensamente cooptados pelos governos posteriores a 1930, devido ao grande aumento das atividades estatais e às exigências de uma crescente racionalização burocrática.” (CANDIDO, 1989, p.195).

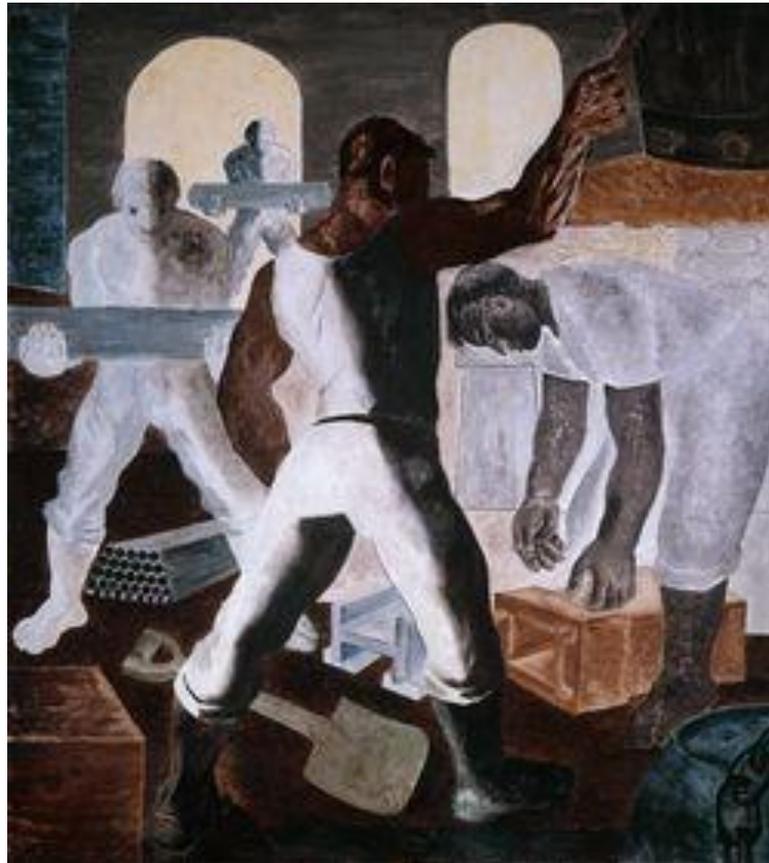
Para Silviano Santiago, a parceria de Getúlio Vargas com Francisco Campos, reformador das políticas pedagógicas no Estado de Minas, seria “o enlace da força com a burocracia para o controle da população em um regime ditatorial.” (SANTIAGO, 2002, p. 90). Desse modo, cabe registrar a análise desenvolvida por Santiago, no texto “Fechado para balanço”, sobre três ciclos do Modernismo brasileiro. No primeiro deles, que abrange de 1930 a 1945, o crítico observa a tríplice convivência que existira, talvez de forma inconsciente, quanto à forma de mando entre artistas de direita, de esquerda e militares – esta foi a inspiração para o título deste subcapítulo.

Neste período, segundo Santiago, nota-se “o perfil de um intelectual intolerante, de feição totalitária e bem pouco democrático nas suas intenções revolucionárias, pois deseja modernizar o Brasil e atualizar a sua arte pela destruição do seu oposto.” (SANTIAGO, 2002, p.89). Este perfil se coaduna com a “postura antiliberal, e, no caso, nitidamente antidemocrática e antipopular, defendida pelos ideólogos do tenentismo.” (SANTIAGO, 2002, p.90).

Antonio Candido também menciona a polarização político-ideológica vigente nos anos 30; por outro lado, observa que, em razão desta tomada de consciência política e social, nasceu a ideia de ser o trabalho intelectual extensivo ao de opositor à ordem vigente: “o artista e o escritor aparentemente cooptados são capazes, pela própria natureza da sua atividade, de desenvolver antagonismos objetivos, não meramente subjetivos, com relação a ordem estabelecida.” (CANDIDO, 1989, p.195). A esse respeito, importa igualmente citar a seguinte observação:

Assim, durante a ditadura do Estado Novo, depois de 1937, Candido Portinari, cumprindo encomenda oficial, pintou no Ministério da Educação os famosos murais que, pela concepção, temática e técnica, eram a negação do regime opressor, ao mostrarem como representante da produção o trabalhador, não o patrão, o negro, não o branco, e ao fazê-lo conforme uma fatura que afirmava a inovação criadora contra as normas tradicionais, de agrado dos poderes. (CANDIDO, 1989, p.196).

*Ferro*, de Candido Portinari, 1938



Fonte: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1757>

O paradoxo, conforme mencionado acima, ocorreu em diferentes setores, além do campo da cultura, e entendemos ser válido comentá-los, dado que o escritor em cuja obra está centrada esta dissertação estava imerso em tal atmosfera, devido ao exercício dos cargos de Prefeito de Palmeira dos Índios de 1928 a 1930, Diretor da Imprensa Oficial de Alagoas de 1930 a 1931 e Diretor da Instrução Pública do mesmo Estado de 1933 até ser preso, em 1936.

A respeito da educação pública, a criação do Ministério da Educação e Saúde, pelo Governo Provisório, ampliou em âmbito nacional algumas concepções pedagógicas defendidas pelos “escola-novistas”, já iniciadas no decênio de 1920 – entre estas, Antonio Candido cita as reformas de Sampaio Doria, em São Paulo (1920); Lourenço Filho, no Ceará (1924); Francisco Campos, em Minas Gerais (1927) e Fernando de Azevedo, no Distrito Federal (1928) –, mas com ressalva para marcar a diferença entre reforma e revolução

educacionais, pois embora tenham ocorrido o aumento de matrículas e a criação de novas escolas, deve-se notar que:

Comparada com a de antes, a situação nova representou grande progresso, embora tenha sido pouco, em face do que se esperaria de uma verdadeira revolução. Se pensarmos no "povo pobre" [...], para ele o que se impunha era a implantação real da instrução primária, com possibilidade de acesso futuro aos outros níveis; e ela continuou a atingi-lo apenas de raspão. (CANDIDO, 1989, p.194).

Graciliano Ramos fornece “Alguns números relativos à instrução primária em Alagoas”, publicados no *Diário de Pernambuco* em 1935 e observa que, após a revolução, houve a criação de grupos escolares e maior frequência estudantil, bem como a contratação de novos professores; no entanto, afirma que tais grupos, “para bem dizer, só existiam nos decretos. Armava-se um grupo no papel, nomeava-se o corpo docente e depois se procurava uma casa.” (RAMOS, 2013, p.143). Em *Memórias do Cárcere*, o escritor narra a visita inesperada de D. Irene, diretora de grupo escolar, a sua residência, enquanto esperava a chegada dos militares que o levariam detido:

Envergonhei-me de tocar na demissão, e falamos sobre assuntos diversos. [...] O que me interessava no momento era o esforço despendido por ela em três anos. [...] No estabelecimento dela espalhavam-se a princípio duzentos e poucos meninos, das famílias mais arrumadas de Pajuçara. Numa campanha de quinze dias, por becós, ruelas, cabanas de pescadores, d. Irene encherá a escola. Aumentado o material, divididas as aulas em dois turnos, mais de oitocentas crianças haviam superlotado o prédio, exibindo farrapos, arrastando tamancos. (RAMOS, 1985, p.47).

É relevante destacar que a questão da oferta de educação escolar à população mais carente também aparece em *São Bernardo*. Paulo Honório, para beneficiar sua imagem perante o Governador, finge pretender a implantação de uma escola para os filhos dos empregados dentro de sua propriedade, portanto, apenas para construir, frente ao que é externo, a imagem desejada. Por fim, permite a instauração da escola (particular), mas uma escola de “fachada”, a custos mínimos, com aulas ministradas por quem não é professor.

Conforme parece evidente, o ensino serve de instrumento para os interesses capitalistas, aos quais Graciliano Ramos se opunha, em vez de servir de base para a formação de um sujeito capaz de refletir e atuar efetivamente no meio em que encontra. Assim, é mister ressaltar que: “Tratava-se de ampliar e ‘melhorar’ o recrutamento da massa votante, e de enriquecer a composição da elite votada. Portanto, não era uma revolução educacional, mas uma reforma ampla, pois no que concerne ao grosso da população a situação pouco se

alterou.” (CANDIDO, 1989, p.183). O texto de Candido entra em conformidade com o de Graciliano Ramos, que em seu discurso considera, acerca da *literatura de 30*<sup>3</sup>, que:

Para alguma coisa a Revolução de 30 serviu. Apareceu o hábito de leitura, de repente ficamos curiosos, às vezes imprudentemente curiosos, e como nem todos podemos ler línguas estranhas, porque a nossa instrução seja minguada ou porque a baixa do cambio haja dificultado a importação do papel e das ideias, tratamos de fabricar estas coisas – e a indústria do livro levantou a cabeça. O que é singular no movimento que se opera nestes últimos anos é que ele vem de dentro para fora. [...] Realizou-se na literatura o que indivíduos importantes não conseguiram realizar na política: tornar independente várias capitâneas desta grande colônia. (RAMOS, 2013, p.147).

Segundo Candido, as novas tendências educacionais, pelo incentivo ao estudo de novos textos feitos ao sabor da década, e no campo das artes e da literatura, conforme explicitaremos mais a seguir, juntamente com a reflexão em diferentes áreas de pesquisa, que tentavam compreender a engrenagem da sociedade brasileira, contribuíram significativamente para o alargamento da indústria editorial, “desde o projeto gráfico até a difusão; mas sobretudo quanto à matéria preferencial das suas páginas, cada vez mais receptivas aos autores novos integrados nas tendências do momento.” (CANDIDO, 1989, p.191).

Em poucas linhas, em um texto que ocupa no máximo duas páginas, mantendo seu estilo conciso e objetivo, Graciliano reúne múltiplas questões implicadas na literatura de 1930. Mais uma vez, verifica-se a referência a nossa instrução brasileira, que recebe a designação de “minguada”, e à indústria editorial somando-se ao momento político vivenciado. Mas, sobretudo, refere-se à produção de uma literatura própria e diversificada e à ampliação do que permanecia isolado no âmbito das regiões à escala nacional.

Neste mesmo sentido, Candido considera que os campos das artes e das letras foram os mais sensíveis às novidades advindas dos anos 20, pelo uso de novas formas e temas e, conseqüentemente, desvalorização do conservadorismo, pela escolha e enraizamento nas obras de uma postura ideológica e de propagação das “literaturas regionais”.

Cabe mencionar brevemente algumas dessas novidades no âmbito das letras. Quanto ao estilo, destacamos o verso livre na poesia, “praticamente, todos os poetas que tinham alguma coisa a dizer entraram pelo verso livre ou a livre utilização dos metros, ajustando-os ao anti-sentimentalismo e a antiênfase.” (CANDIDO, 1989, p.186), na prosa, a quebra do purismo gramatical como conceito de qualificação de textos literários são exemplos das rupturas efetuadas pelo movimento modernista e amadurecido em 1930. Nas palavras do crítico:

---

<sup>3</sup> O título foi atribuído por Tiago Mio Salla (2014), segundo o qual o texto foi escrito entre a publicação dos dois primeiros romances de Graciliano Ramos e a sua prisão em março de 1936.

Assim, a escrita de um Graciliano Ramos ou de um Dionélio Machado ("clássicas" de algum modo), embora não sofrendo a influência modernista, pode ser aceita como "normal" porque a sua despojada *secura* tinha sido também assegurada pela libertação que o Modernismo efetuou. (CANDIDO, 1989, p.186).

Quanto às novas abordagens temáticas, encontramos o enfoque na “realidade brasileira”, como um dos conceitos-chave de então, o que significa interesse pelas correntes políticas, que provocam impacto direto naquela, e pelas “literaturas regionais”. Na formulação do crítico cuja reflexão seguimos de perto: “Foi como se a literatura tivesse desenvolvido para o leitor uma visão renovada, não-convencional, do seu país, visto como um conjunto diversificado mas solidário.” (CANDIDO, 1989, p.187).

Maiores esclarecimentos sobre o tema que investigamos são trazidos por Flora Sussekind, em sua observação do fenômeno do *ciclo* nos romances de 30. Tal termo, constantemente relacionado aos estudos de economia – por exemplo: ciclo da cana de açúcar, do café, do cangaço –, reaparece no conjunto de obras de determinado grupo de escritores do Nordeste. De acordo com a autora, haveria uma relação de evolução entre os romances de um mesmo escritor, não no sentido qualitativo, mas representativo das transformações vividas. Em suas palavras: “Nesse sentido, se poderia talvez dizer que a longa extensão temporal que se procura abarcar nos romances, acaba por determinar que estes se tornem igualmente extensos, se convertam em ciclos.” (SUSSEKIND, 1984, p.166).

Flora Sussekind também marca a diferença destes *romances em ciclos* em relação aos de Graciliano Ramos, conceituando-os como *romances em série*. Para a autora, em vez da continuidade, como a narração de várias gerações de uma mesma família, o escritor alagoano constrói personagens que ocupam diferentes posições sociais, que se relacionam e antagonizam em razão de seus interesses e necessidades. Assim, temos o coronel, o comerciante, o empregado no meio rural ou na pequena cidade, entre outras inúmeras figuras que simbolizam aquele que detém o poder e aquele que se vê obrigado a obedecer a ele, relação que surge mais claramente em *São Bernardo*, ícone do binômio possuidor *versus* possuído.

Podemos dizer que tanto a publicação de romances que em conjunto compunham uma unidade, pois um enredo dava sequência ao anterior, caracterizando o que Sussekind chama de *ciclo*, quanto os em *série* colaboraram com a repercussão do “romance do Nordeste”, de tal modo grandiosa que Graciliano Ramos, em artigo de crítica literária publicado no *Diário de Pernambuco* em 1935, comenta:

O trabalho que há no Nordeste é mais intenso que em qualquer outra parte do Brasil, tão intenso que um crítico, visivelmente alarmado com as produções daqui, disse

ultimamente que não é só no Norte que se faz literatura. Decerto. Era indispensável, porém, que nossos romances não fossem escritos no Rio, por pessoas bem-intencionadas, sem dúvida, mas que nos desconheciam inteiramente. (RAMOS, 2013, p.139).

Conforme nota explicativa de seus *Garranchos*, é possível identificar que o crítico alarmado é Octávio de Faria, o qual considerava que a produção de cunho regionalista teria deixado a outra, de cunho psicológico, em situação desfavorável. Candido, porém, parece discordar de tal premissa ao dizer que “Coisa igual se pode dizer da produção do Rio Grande do Sul, tanto a “gaucha” quanto a outra, modernista ou simplesmente urbana.” (CANDIDO, 1989, p.187). Bem como o próprio escritor alagoano, quando se refere ao autor da trilogia *O tempo e o vento*: “Quem já viu fora de Porto Alegre a cara do Sr. Érico Veríssimo? Entretanto ele é hoje um romancista notável, um romancista notabilíssimo.” (RAMOS, 2013, p.147).

Conforme o crítico Luis Bueno, à década de 30 coube a nomeação de “pós-modernista” e aos escritores surgidos nesta década a vinculação a duas tendências entendidas como opostas, a saber, o “regionalismo” e o “psicologismo e costumismo”, isto em meados do século XX. E acrescenta que, sofrendo mais uma restrição, passou-se a ser subentendido, ao lado de “regionalismo”, o adjetivo “nordestino”. Considerando que por “pós-modernismo” entendia-se tudo o que ocorreu após os anos 20, para Bueno, a “caracterização dessas suas tendências reforça tanto a filiação ao modernismo de 1922 quanto o caráter dividido do período.” (BUENO, 2012, p.18).

As palavras de Mário de Andrade reforçam a observação citada anteriormente. Segundo o escritor de *A escrava que não é Isaura*: “Assim pois a modernizante concepção de Poesia [...] levou-nos a dois resultados – um novo, originado dos progressos da psicologia experimental; outro antigo, originado da inevitável realidade.” (ANDRADE, 2010, p.35).

Tecendo considerações para compreender a produção literária de então, Bueno nos fala de um realismo específico. Refletindo-se a respeito da produção artística da geração de 1930 no Brasil, foco central desta pesquisa, percebe-se que esta passa pelo campo da representação da realidade, devido às transformações político-sociais da época, mas que não pressupõe uma visão totalizante e unificada da sociedade.

Não desejando cair na indistinção entre as duas tendências mencionadas, entendemos que elas se entrelaçam e o meio passa a ser exposto a partir da elaboração do sujeito. Em outras palavras, não se trata de narrar a realidade na qual todos estariam inevitavelmente inseridos, mas de focar como o sujeito se posiciona frente às questões de seu tempo, em relação com os outros e como é atingido por estes, pois “Só pode existir embaralhamento

quando os elementos se cruzam. E para que duas linhas se cruzem e se embaralhem, é preciso que estejam no mesmo plano.” (BUENO, 2012, p.35).

Neste sentido e em concordância com os críticos, muitos dos quais já citados nesta dissertação, entendemos que assim esteja situada a obra de Graciliano Ramos. Em consonância com Antonio Candido, por exemplo:

Para ler Graciliano Ramos, talvez convenha ao leitor aparelhar-se do espírito de jornada, dispondo-se a uma experiência que se desdobra em etapas e, principiada na narração de costumes, termina pela confissão das mais vívidas emoções pessoais. Com isto, percorre o sertão, a mata, a fazenda, a vila, a cidade, a casa, a prisão, vendo fazendeiros e vaqueiros, empregados e funcionários, políticos e vagabundos, pelos quais passa o romancista, progredindo no sentido de integrar o que observa ao seu modo peculiar de julgar e de sentir. De tal forma que, embora pouco afeito ao pitoresco e ao descritivo, e antes de mais nada preocupado em *ser*, por intermédio da sua obra, como artista e como homem, termina por nos conduzir discretamente a esferas bastante várias de humanidade, sem se afastar demasiado de certos temas e modos de escrever. (CANDIDO, 1992, p. 13).

Desse modo, seguiremos o conselho de Candido e buscaremos, não analisar a relação entre suas narrativas, para o que nos faltariam o tempo e o conhecimento necessários, mas sublinhar alguns elementos em comum de *Caetés a Vidas Secas* e, em subcapítulo posterior, demonstrar a passagem da *ficção à confissão*, a nosso ver e em concordância com estudos críticos, ocorrida por meio de uma vivência impactante: a experiência do cárcere.

## 2.2 Um espírito de jornada dentro da geração de 30

A decisão por escrever e dar o testemunho do que viveu reveste-se também de um halo de profissão de fé a favor da disciplina (com que se portou durante todo o período), do compromisso com a verdade e da capacidade de penetração no mais fundo das circunstâncias e dos homens.

*Ana Chiara*

Ao ser lançada, *Infância* (1945) contava com um perfil autoral já concretizado, seja pela participação política de Graciliano Ramos, seja pela publicação de seus romances: *Caetés*

(1933), *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas Secas* (1938). Portanto, em 1945, seu nome e seu sobrenome já remetiam ao que Philippe Lejeune chama de *autor*: “Para o leitor, que não conhece a pessoa real, embora creia em sua existência, o autor se define como a pessoa capaz de produzir aquele discurso e vai imaginá-lo, então, a partir do que ele produz.” (LEJEUNE, 2008, p. 23).

Começamos pelo dado em comum: os três primeiros protagonistas dos três primeiros romances de Graciliano Ramos são também escritores. João Valério habita uma pequena cidade, Paulo Honório vive na fazenda, cuja atividade produtiva recuperou, e Luis da Silva, na Capital. As suas ocupações são, respectivamente, a de guarda-livros, com aspirações a escritor ou comerciante; proprietário de terras e produtor rural; e escritor, coagido à comercialização de seus textos, já que o reconhecimento pelo mercado editorial inexistia. Para todos eles, a escrita servirá como meio de extrapolar a solidão à qual se veem irremediavelmente destinados, devido à quase impossibilidade de comunicação com o outro, porém cada personagem atribuirá a essa atividade valores diferentes.

Letícia Malard nos chama a atenção para correlação entre *Caetés* e a observação de Antonio Candido, sobre a influência genérica do Modernismo, citada páginas antes neste trabalho. Para Malard, a história sobre os índios caetés, que João Valério pretende retratar, teve como inspiração o “Manifesto da Poesia Pau Brasil” (1924) e o “Manifesto Antropófago” (1928), de Oswald de Andrade, isto quanto aos aspectos formal e temático.

Embora Graciliano não se considerasse modernista, como ressaltou em entrevista a Homero Senna – “Enquanto os rapazes de 22 promoviam seu movimentozinho, achava-me em Palmeira dos Índios, em pleno sertão alagoano, vendendo chita no balcão.” (SENNA, 1978, p.51) –, segundo Malard, “a língua como falamos preocupou Graciliano nesse romance. Em entrevista revelou que, graças à coragem que lhe dera o Modernismo, suas personagens falavam realmente.” (MALARD, 1976, p. 34).

Francisco de Assis Barbosa nos traz relevantes considerações do romancista a respeito do Modernismo no Brasil, a partir da entrevista com “Graciliano Ramos, aos cinquenta anos”:

Recebeu com prevenções o movimento modernista. As primeiras coisas pareceram-lhe péssimas. Literatura ruim como o diabo! Mas logo percebeu que os novos não estavam de todo errados. Eles queriam, afinal de contas, aplinar o terreno, preparar o surgimento de uma literatura mais viva, de uma literatura mais humana e original. Graciliano tinha na gaveta duas novelas: *Entre grades* e *A carta*. Verificou que apesar do português impecável, a sua literatura era dura, descolorida, sem plástica. Não tentara ainda o diálogo com medo de fracassar. O movimento modernista encorajou-o. E se o fizesse, tal como se fala de verdade? Da tentativa nasceu *Caetés*. (BARBOSA, 1958, p.65).

Quanto ao tema da história que Valério pretende desenvolver – a história de uma tribo indígena antropófaga e, mais especificamente, quando está envolvido com o episódio da morte de Dom Pero Fernandes Sardinha –, Letícia Malard analisa que:

O romance de Valério tinha pretensões ao histórico, e Graciliano mostra o seu escritor em conflito com as tendências primitivas que o fazem reconhecer-se como selvagem dentro de sua história individual. [...] Não tinha sentido escrever sobre algo que lhe era desconhecido. (MALARD, 1976, p.35).

Temos, então, outro traço característico do processo de criação do autor: a observação como elemento indissociável da narrativa. Em carta à irmã, Marili Ramos, Graciliano expõe considerações a respeito de um conto escrito por ela e, assim, registra seu modo de compreensão e escrita da literatura. Deixemos que o próprio autor nos diga: “Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso não há nada.” (RAMOS, 1982, p.213).

João Valério não pode povoar seu romance com os indígenas porque não possui a observação direta deles, nem leitura necessária para dar veracidade à história; ao contrário, seus caetés são compostos pelos traços fisionômicos daqueles com quem convive e que, por processo metonímico, terminam por ressaltar certas características da personalidade e da sociedade que se apresenta na pequena cidade interiorana de Alagoas. E mais: “No âmago do acontecimento está sempre o coração do personagem central, dominante, impondo na visão das coisas a sua posição específica.” (CANDIDO, 1992, p. 17).

A partir da seguinte citação de *Caetés* – “Sou incapaz de saber que se passa na alma de um antropófago.” (RAMOS, 1985, p.103) –, Luiz Costa Lima nos esclarece que toda a obra de Graciliano Ramos parece ser atravessada por um *complexo de caeté* (LIMA, 2007, p. 437), expressão que o crítico utiliza para designar a busca pela compreensão da alteridade e de si mesmo, traço forte em seus textos.

Podemos, porém, confrontar o trecho acima com a conclusão que este narrador-personagem nos transmite ao final da sua narrativa: “Quatrocentos anos de civilização, outras raças, outros costumes. E eu disse que não sabia o que passava na alma de um caeté! Provavelmente o que se passa na minha, com algumas diferenças”. (RAMOS, *Caetés*, 1985, p.221). A partir de tal observação, perguntamos: será possível sabermos realmente o que se passa em nossa alma? Pelo exposto no capítulo anterior e pelo que continuaremos a tentar demonstrar, acreditamos que não. Esta última citação, a nosso ver, reforça apenas a complexidade do *eu* – seja de um caeté, seja de um escritor, de um funcionário público, de um leitor –, que se mostra impossível de ser captada em sua completude.

No entanto, se, como dissemos acima, o autor parte da observação para elaborar o seu texto, a subjetividade é sempre complementada pela experiência. Mais uma vez, ao estudar *O romance no Nordeste*, de Graciliano, encontramos referência ao diálogo que parece ser a base da construção de toda escrita graciliana, imaginação e realidade complementam-se, uma inexistente sem a outra: “Ninguém se afasta do ambiente, ninguém confia demasiado na imaginação.” (RAMOS, 2013, p.140). Conforme Letícia Malard:

Tomando-se por base as condições econômicas, é possível estabelecer uma tipologia do herói de Graciliano Ramos por dados seletivos, pois aquelas vão determinar as coordenadas de suas relações consigo próprio, com a companheira, com o mundo que o cerca, e dos caminhos que tem de percorrer para a realização de um ideal. A denominação de um *herói quadridimensional* se justifica. (MALARD, 1976, p.26).

Assim, desde esse primeiro romance há a preocupação em abordar aspectos e problemas sociais: a ascensão de classe, caracterizada pela condição financeira, é o móvel de João Valério, inclusive no que tange ao relacionamento amoroso, pois Luísa é esposa do patrão e talvez aqui já haja um embrião do sentimento de posse que marcará Paulo Honório e seu casamento. Em Marta, sobrinha de D. Engrácia, descobre encantamentos em razão da sua qualidade de herdeira. Dr. Castro, promotor, e Evaristo Barroca, advogado, simbolizam a corrupção da lei, o favorecimento obtido em razão do *status* social, a descrença na justiça. Desse modo, Letícia Malard assinala que:

Em oposição às demais personagens, Luísa não é alienada em relação às precárias condições sociais do ambiente. A primeira vez que toma parte ativa num dos serões é no capítulo nono, para denunciar a vida de trabalho intenso e miséria da família do sapateiro, discordando assim do marido, que julga natural o fato. (MALARD, 1976, p.39).

A própria tarefa de escritor existe tão somente para projetá-lo dentro das relações sociais existentes na cidade, tanto que, com sua promoção a sócio do armazém, o protagonista deixa de lado a atividade da escrita, por ser incondizente com as atividades de comerciante. A esse respeito, cabe citar novamente Letícia Malard: “Tímido e inseguro, Valério não se empenha na construção da narrativa, porque não encontra nela uma forma de realização pessoal.” (MALARD, 1976, p. 16).

Se o primeiro protagonista alcança o lugar de proprietário e abandona a escrita, pois esta era apenas uma ramificação do caminho para atingir seu objetivo, o segundo, proprietário de sucesso, mas infeliz, recorre a ela como meio de organizar-se, de compreender a si e a sua história, de fugir à loucura, que nele já parece instalar-se: “Há cerca de quatro meses, porém, enquanto escrevia a certo sujeito de Minas, recusando um negócio confuso de porcos e gado zebu, ouvi um grito de coruja e sobressaltei-me.” (RAMOS, *São Bernardo*, 1985, p180).

Nos capítulos iniciais do romance, Paulo Honório fornece diversas informações a seus possíveis leitores: personagens que compõem a trama, sua intenção inicial e as razões que a lograram, a mudança de perspectiva para a nova atividade – contar a sua história de vida –, que quase se impõe sobre ele e conclui dizendo que foram dois capítulos perdidos. João Luiz Lafetá, ao analisar e dividir o romance em cinco pontos, que marcam a sua evolução, demonstra a relevância do recurso empregado, pois assim sua “figura dominadora e ativa está criada. Fomos já introduzidos em seu mundo – um mundo que, em última análise, se reduz à sua voz áspera, ao seu comando, à sua maneira de enfrentar os obstáculos e vencê-los. Um mundo que se curva à sua vontade”. (LAFETÁ, 1985, p. 192).

A incompreensão de Madalena, sua mulher, é proporcional à impossibilidade de enxergar a vida por outra filosofia que não seja a do capitalismo, pois “Madalena e Padilha são o perigo comunista, disfarçado em ciúme doentio. A suposta aliança ideológico-amorosa é não só uma ameaça ao lar, mas *principalmente à propriedade*.” (MALARD, 1976, p.19).

Após a morte da esposa, lançando-se na busca de reconstituir o sentido dos acontecimentos centrais de sua própria vida, Paulo Honório conclui: “Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos de outros homens.” (RAMOS, *São Bernardo* 1985, p.187). Suas lacunas impossibilitam que o narrador olhe o outro além de si, por isso, não consegue compreender os bons sentimentos e propósitos de Madalena, que é a única personagem a dialogar com ele em condição de semelhança; todos os outros são minimizados de acordo com o seu interesse, com o seu poder de proprietário.

Conforme a comparação estabelecida por Lafetá, a figura de Paulo Honório contrapõe-se à figura de Seu Ribeiro. Não por acaso, o proprietário, após ouvir o guarda-livros contar a sua história de vida, exclama: “Tenho a impressão de que o senhor deixou as pernas debaixo de um automóvel, seu Ribeiro. Porque não andou mais depressa? É o diabo.” (RAMOS, *São Bernardo* 1985, p.38).

Como se sabe, o automóvel simboliza a modernização, que despreza aquilo que não é fruto da sua produção mecanizada, e o homem reduzido é reduzido a braços e pernas como instrumentos que se ligam ao exercício copioso das atividades industriais nas fábricas, organizadas pela divisão de trabalho. Desvaloriza-se o velho, sua história, sua experiência, seu trabalho; com isso, o humano perde o seu valor na medida em que perde a força de trabalho, é o que nos traz a análise desenvolvida por Ecléa Bosi e que abordaremos mais à frente.

A ideia de divisão de trabalho surge no parágrafo de abertura do livro, quando o narrador apresenta a intenção de elaborar um livro que tratasse sobre rudimentos de agricultura e pecuária, que levaria o seu nome, vantagem justificada por ser ele a peça de engrenagem principal, arcando com os custos da tipografia. Porém, trata-se menos de divisão do que de comando. A personalidade que enquadra a tudo e a todos dentro do binômio dominador versus dominado é incompatível com a divisão, com a igualdade entre os pares. É o que nos informa Lafetá:

Pois Paulo Honório, representante da modernidade que entra no sertão brasileiro, é o emblema complexo e contraditório do capitalismo nascente, empreendedor, cruel, que não vacila diante dos meios e se apossa do que tem pela frente, dinâmico e transformador. (LAFETÁ, 1985, p.197).

A partir de tais observações, “compreendemos então o que Paulo Honório representa e compreendemos a velocidade da narrativa.” (LAFETÁ, 1985, p. 196). Ao analisar e dividir o romance em cinco pontos que marcam a sua evolução, o crítico citado nos esclarece sobre a diferença entre cena e sumário narrativo, recursos utilizados na composição de *São Bernardo*:

A diferença fundamental entre os dois modos reside, pois, na oposição entre o geral (sumário narrativo) e o particular (cena). Ou ainda, colocando em outros termos: quando o que interessa é o *acontecimento em si*, temos a *cena*, e aparecem então os *detalhes*; mas, se o que releva não é o acontecimento, e sim a *atitude do narrador*, se o dominante não é o evento, mas o *tom em que é narrado*, então temos o *sumário narrativo*.” (LAFETÁ, 1985, p. 193).

Cabe aqui um parêntese: Leticia Malard apresenta o próprio trabalho com a linguagem a que se dedica Graciliano como crítica e fundamento para a desistência de Paulo Honório a trabalhar em equipe – João Nogueira, Azevedo Gondim e Padre Silvestre representam a linguagem erudita, camoniana, a ausência de oralidade e de política –, para então trabalhar sozinho, “buscando clareza, simplicidade, vocabulário, comum e reprodução da língua oral.” (MALARD, 1976, p.45). Nas palavras do próprio narrador: “As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem. Se não quiserem, pouco se perde.” (RAMOS, *São Bernardo* 1985, p.11).

Reveladora é a ilustração de Floriano Teixeira, que serviu de capa para o romance na edição aqui utilizada. As imagens de Casimiro Lopes, da fazenda, de Paulo Honório e de Madalena aparecem em escala progressiva nesta ordem. Aludo, aqui, ao esclarecedor artigo de Costa Lima (1966) sobre esse romance, “A reificação de Paulo Honório”. Para o narrador reificado não apenas a fazenda São Bernardo é sua propriedade, mas todos aqueles que nela se encontram, incluindo os empregados: “Casimiro Lopes, que não bebia água na ribeira de navio, acompanhou-me. Gosto dele. É corajoso, laça, rasteja, tem faro de cão e fidelidade de

ção” (RAMOS, 1985, p. 15). Madalena, porém, sobrepõe-se a Paulo Honório, na condição de símbolo incompreendido, motor da escrita.

Capa de *São Bernardo*, desenhada por Floriano Teixeira.



Fonte: <http://www.graciliano.com.br/site/obra/sbernardo-1934/>

Com a morte de Madalena, Paulo Honório tem seu *mundo à revelia*, o que o leva à reflexão de suas ações no tempo presente: “Paulo Honório abandona a ação e volta-se sobre si mesmo, buscando na memória de sua vida o ponto em que se desnorteou.” (LAFETÁ, 1985, p.210). Cabe destacar que Madalena é a força que o narrador não consegue catalisar, submeter ao seu comando. Em outras palavras: “Como Madalena se recusa a alienar-se, entrando no jogo da reificação, os choques são inevitáveis. A solução do conflito, desfecho da narrativa, é a morte de Madalena, vitória da reificação que destrói o humano, derrota de Paulo Honório.” (LAFETÁ, 1985, p. 206).

Em *Angústia*, embora não possamos falar em reificação, pois, ao contrário de seus antecessores, Luís da Silva não deseja a ascensão social, mas a destruição da diferença de classes, a morte do opositor é a solução encontrada, sem que isso garanta a sua vitória. O ponto que marca a crise de loucura é o assassinato de Julião Tavares, ou a possibilidade de tê-lo cometido. E o que impulsiona esta ação é o que a figura do seu opositor representa.

Julião Tavares não é apenas aquele que lhe rouba a noiva; como membro da elite, ele simboliza a classe responsável pela penúria do protagonista. Tavares é o excesso, o desperdício, a desigualdade: farto de bens e de amores, age protegido pela posição social que ocupa, a lei curva-se a sua vontade, como se curva a Paulo Honório. Na interpretação de Letícia Malard: “O comportamento de Luís está ligado às contradições da estrutura econômica do capitalismo em um país subdesenvolvido.” (MALARD, 1976, p.21).

Raquel Guimarães observa que os primeiros contatos do narrador de *Infância* com o livro ocorrem na loja do pai, “numa significativa aproximação entre livros e mercadoria, leitura e sobrevivência, pois que os livros consultados são os dicionários que ali estavam como mercadoria sem valor.” (GUIMARÃES, 2012, p.55). Nesta mesma direção, Luís da Silva concebe sua atividade literária:

Empregos vaqueiros, a bainha das calças roída, o estômago roído, noites passadas num banco, importunado pelo guarda. Farejava o provinciano de longe, conhecia o nordestino pela roupa, pela cor desbotada, pela pronúncia. E assaltava-o: Um filho do nordeste, perseguido pela adversidade, apela para a generosidade de V. Exa! Valorizava a esmola: Trago um romance entre os meus papéis. Compus um livro de versos, um livro de contos. Sou obrigado a recorrer aos meus conterrâneos. Até que me arranje, até que possa editar as minhas obras. Recebia, com um sorriso, o níquel e o gesto de desprezo. (RAMOS, *Angústia* 1985, p.28).

Intelectual frustrado, vai narrar a própria loucura. A introspecção encontrada tanto em *Caetés* quanto em *São Bernardo*, que coloca no cerne da escrita, não o acontecimento puro, mas a forma de olhar do narrador, surge em *Angústia* de modo ainda mais pungente. Antonio Candido estabelece a sua evolução da seguinte maneira:

No plano da representação estritamente individual, encontramos a técnica do devaneio, que, em romance na primeira pessoa, serve não apenas de recurso narrativo, mas também de equilíbrio interior do personagem, permitindo elaborar situações fictícias que compensam as frustrações da realidade. [...] Dessas raízes modestas, o devaneio chegará em *Angústia* ao crispado monólogo interior, onde à evocação do passado vem juntar-se uma força de introjeção que atira o acontecimento no moinho da dúvida, da deformação mental, subvertendo o mundo exterior pela criação de um mundo paroxístico e tenebroso, que de dentro, rói o espírito e as coisas. (CANDIDO, 1992, p. 20).

Do mesmo modo, o autor registra considerações sobre o lugar destinado ao intelectual no Brasil. Trata-se de uma problematização que já foi apontada por Wander Melo Miranda, em *Corpos escritos*: “O diário produzido por Silviano [...] é também uma retomada atualizada das preocupações deste enquanto intelectual, registradas artisticamente em *Memórias do Cárcere*.” (MIRANDA, 2009, p.90). Em carta a Leonor Ramos, datada de 14 de dezembro de 1914, o autor escreve: “Pois é verdade – não tenho assunto nenhum e estou condenado a entregar, dentro de quatro dias, um soneto e um artigo para dois jornalecos de dois rapazes que trabalham na revisão do *Correio*.” (RAMOS, 1982, p.43). Em outra, de 22 de abril de 1937, endereçada a Heloísa Ramos, lê-se:

Esta semana arranjei para a *Lanterna Verde* um dos contos do hospital. [...] Não vale nada, é uma desgraça. [...] Depois da publicação meti-me em casa para não ouvir falar naquilo. [...] Apesar da burrice imensa em que me acho, tenho de arranjar esta semana umas encomendas. Eu desejava que me dissessem logo que isto não serve para nada, que não me pedissem esses horrores. (RAMOS, 1982, p.199).

Antes, porém, o autor escreve *Vidas Secas*. Assim, é interessante perceber que esse romance contrasta com a narrativa anterior: trata-se da única obra narrada na terceira pessoa do singular e por meio de uma linguagem tão estática quanto suas personagens. Talvez este quarto protagonista possa ser considerado o expoente mais alto na representação de tal impossibilidade de comunicação: Fabiano não possui a palavra, precisa que falem por ele. A esse respeito, é relevante citar a conclusão de Antonio Candido acerca de *Infância*:

Portanto, o narrador tem de comum com os heróis dos romances de Graciliano Ramos a circunstância de necessitarem todos eles de evasão. João Valério, em *Caetés*, se refugia na história dos índios; Paulo Honório, em *São Bernardo*, escreve memórias, da mesma forma que Luís da Silva, em *Angústia*. Fabiano não pode evadir-se porque não consegue ver uma nesga na sufocação completa que o oprime. (CANDIDO, 1992, p. 52).

Letícia Malard, em seu ensaio sobre ideologia e realidade em Graciliano Ramos, nos apresenta o herói quadridimensional e sua evolução na sequência em que foram publicados os romances em diálogo com os meios de subsistência que dispõem, de acordo com a região geográfica e a classe social nas quais os protagonistas se encontram. João Valério e Paulo Honório ambicionam a ascensão social, o que, em uma sociedade capitalista, ocorre pela disponibilidade financeira e de bens materiais. Luís da Silva, por sua vez, deseja o fim da distinção social que decorre do poder aquisitivo. Segundo parece evidente, em todos eles o móvel de suas ações relaciona-se à realização pessoal, que, no entanto, não consegue ser alcançada. Já Fabiano, de acordo com o estudo apresentado por Malard:

[...] chama-se a última vida do herói quadridimensional, plantada como mandacaru na terra seca na caatinga de sol desapiedado. Graciliano Ramos fecha seu ciclo romanesco focalizando o homem só, na infinitude da paisagem morta, cujos únicos movimentos são as sombras da família retirante e dos urubus no chão de espinhos. Fabiano é um ser atemporal, sem passado nem presente. Apenas existe, estático, como qualquer elemento da paisagem ressequida. (MALARD, 1976, p.25).

Ao contrário dos seus antecedentes, Fabiano não procura a ascensão social, desconhece até mesmo os responsáveis pela sua miséria. Absorvido pela luta pela sobrevivência, pela fome, pela sede, pela falta de abrigo e solidão em pleno sertão nordestino, não tem tempo para buscar consciência política. Destacamos o seguinte trecho da obra, que serve de exemplificação:

Havia engano, provavelmente o amarelo o confundira com outro. Não era senão isso. [...] Sabia perfeitamente que era assim, acostumara-se a todas as violências, a todas, as injustiças. [...] Mas agora rangia os dentes, soprava. Merecia castigo? — An! E, por mais que forcejasse, não se convencia de que o soldado amarelo fosse governo. Governo, coisa distante e perfeita, não podia errar. O soldado amarelo estava ali perto, além da grade, era fraco e ruim, jogava na esteira com os matutos e

provocava-os depois. O governo não devia consentir tão grande safadeza. (RAMOS, *Vidas secas* 1985, p.33).

Não havia nem mesmo tempo para buscar ou demonstrar afeto, conforme o autor afirma em depoimento a José Condé: “A minha gente, quase muda, vive numa casa velha de fazenda; as personagens adultas, preocupadas com o estômago, não tem tempo de abraçar-se [...]” (CONDÉ *apud* CAMPOS, 2006, p.228). Fabiano e sua família procuram antes meios que lhes permitam existir, desejam condições mínimas e necessárias para viver como seres humanos. Sinhá Vitória pergunta: “Por que não haveriam de ser gente, possuir uma cama igual à de seu Tomás da bolandeira? [...] Por que haveriam de ser sempre desgraçados, fugindo no mato como bichos? [...] Podiam viver escondidos, como bichos? Fabiano respondeu que não podiam.” (RAMOS, *Vidas secas* 1985, p.121).

Pelo diálogo acima, se assim podemos chamar, entre as vidas secas, percebemos que nem aqui Graciliano despreza a subjetividade, é o que podemos constatar em carta a Heloísa, em maio de 1937: “É a quarta história feita aqui na pensão. Nenhuma delas tem movimento. Há indivíduos parados. Tento saber o que eles têm por dentro.” (RAMOS, 1982, p.201). Muito de *Vidas Secas* será encontrado em *Memórias do Cárcere*. Assim como o mundo das vidas secas, o mundo dos presos políticos era um mundo de pobreza, de miséria, de aniquilamento do sujeito, de supressão de qualquer vontade, do apagamento da individualidade. Leiamos:

Essa ideia de nos poderem levar para um lado ou para outro, sem explicações, é extremamente dolorosa, não conseguimos familiarizar-nos com ela. [...] Temos a impressão de que apenas desejam esmagar-nos, pulverizar-nos, suprimir o direito de nos sentarmos ou dormir se estamos cansados. Será necessária essa despersonalização? Depois de submeter-se a semelhante regime, um indivíduo é absolvido e mandam-no embora. Pouco lhe serve a absolvição: habituado a mover-se como se o puxassem por cordéis, dificilmente se libertará. (RAMOS, *Memórias do cárcere* 1985, p.63).

Mas há ainda outra razão ao menos para essa elusão: a tentativa de dar voz ao outro. Conforme Conceição Bento: “Além da menção explícita aos companheiros de viagem do narrador, a alteridade ganha um outro estatuto no interior do texto: ela se apresenta pelo uso da primeira pessoa do plural, o nós, unindo o eu ao outro. O espaço e o texto remetem a uma coletividade.” (BENTO, 2012, p. 215).

O título da obra permite essa reflexão: não há nenhum pronome ou nome, por exemplo: “Minhas memórias” ou “Memórias do autor”, que implique que as memórias sejam apenas suas. As memórias são do cárcere, conseqüentemente, de todos os que ali viveram presos. A escrita de Graciliano comporta um coro, do qual o autor faz parte e no interior do

qual procura semelhanças: “A limitação impediu embaraços e atritos, levou-me a compreendê-los, senti-los, estimá-los, não arriscar julgamentos precipitados.” (RAMOS, *Memórias do cárcere* 1985, p.35). Talvez seja possível dizer que Graciliano não escreveu apenas nas primeira e terceira pessoas do singular, mas também na primeira pessoa do plural.

Ao *herói quadridimensional* de Leticia Malard (1976) podemos equiparar a concepção de *série no lugar de ciclo*, estabelecida por Flora Sussekind. A ideia de ciclo romanesco em equivalência ao ciclo econômico já foi apresentada em capítulo anterior, mas, em Graciliano Ramos, Sussekind entende que o escritor contrapõe “à persistência de uma linguagem idêntica, de personagens e modos narrativos que se repetem, de ciclos; uma linguagem mais tensa e contida, romances bastante diferentes entre si [...]” (SUSSEKIND, 1984, p.170).

Desse modo, a citação acima nos faz perceber que o todo coerente da obra de Graciliano ocorre não apenas pelos dados em comum entre as narrativas, mas também pelas diferenças entre elas, que fazem com que as obras se complementem. Assim, os romances de viés autobiográfico, *Infância* e *Memórias do Cárcere*, somam-se à obra de ficção do autor.

É relevante ainda destacar que o conjunto tão harmônico da obra de Graciliano Ramos permite a elaboração, no imaginário público, da sua face autoral. Os predicativos empregados quando se fala deste perfil são muitos e complementares. A solidão e o sentimento de inferioridade são características que irão compor João Valério, Paulo Honório, Luís da Silva, Fabiano e o próprio autor em seu livro de memórias, sem esquecer, é claro, do narrador inominado de *Infância*. Segundo Antonio Candido:

Se cada livro pode dar lugar a um interesse apenas imediato, isto é, esgotado pelo que ele pode oferecer, uma obra em conjunto, nos leva a averiguar quase sempre a realidade que nela se exprime e as características do homem a quem devemos esse sistema de emoções e fatos tecidos pela imaginação.” (1992, p.49).

### 2.3 Enxertando a própria pele

As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos.

*Graciliano Ramos*

Após esta singela e sintética apresentação sobre o conjunto da obra de Graciliano Ramos, gostaríamos de abrir mais um parêntese, para uma pequena observação. No entanto, para isso, sentimos a necessidade de recorrer à crônica de Clarice Lispector, publicada em 15 de agosto de 1970 no *Jornal do Brasil*, chamada “Doar a si mesmo”, na qual estabelece um paralelo entre criação artística e enxertos como reconstruções de si. Por ser curto o texto, julgamos conveniente transpô-lo integralmente:

Tenho lidado com problemas de enxerto de pele, fiquei sabendo que um banco de doação de pele não é viável, pois esta, sendo alheia, não adere por muito tempo à pele do enxertado. É necessário que a pele do paciente seja tirada de outra parte de seu corpo, e em seguida enxertada no lugar necessário. Isto quer dizer que no enxerto há uma doação de si para si mesmo. Esse caso me fez devanear um pouco sobre o número de outros em que a própria pessoa tem que doar a si própria. O que traz solidão, e riqueza, e luta. Cheguei a pensar na bondade que é tipicamente o que se quer receber dos outros – e no entanto às vezes só a bondade que doamos a nós mesmos nos livra da culpa e nos perdoa. E é também, por exemplo, inútil receber a aceitação dos outros, enquanto nós mesmos não nos doamos a auto-aceitação do que somos. Quanto à nossa fraqueza, a parte mais forte nossa é que tem que nos doar ânimo e complacência. E há certas dores que só a nossa própria dor, se for aprofundada, paradoxalmente chega a amenizar. No amor felizmente a riqueza está na doação mútua. O que não significa que não haja luta: é preciso se doar o direito de receber amor. Mas lutar é bom. Há dificuldades que só por serem dificuldades já esquentam o nosso sangue, que este felizmente pode ser doado. Lembrei-me de outra doação a si mesmo: o da criação artística. Pois em primeiro lugar por assim dizer tenta-se tirar a própria pele para enxertá-la onde é necessário. Só depois de pegado o enxerto é que vem a doação aos outros. Ou é tudo já misturado, não sei bem, a criação artística é um mistério que me escapa, felizmente. Não quero saber muito. (LISPECTOR, 2004, p.171).

Para contextualizar a crônica acima, mencione-se de passagem que os problemas com enxerto de pele, citados no texto, são decorrentes do acidente sofrido pela romancista em 1967. Tais enxertos a fazem, então, refletir sobre enxertos operados na obra de arte: repetição de situações, personagens, reedições de textos já escritos que ganham novo destino.

Trata-se de procedimento nada incomum na obra do nosso autor: os personagens de *Infância* são velhos conhecidos nossos. Muitos capítulos já tinham sido publicados em jornais como contos independentes; reorganizados, formaram a obra publicada, tanto em *Vidas Secas* como *Infância* e conforme eram pretendidos em *Memórias do Cárcere*: “Se fizer o livro [*Memórias do Cárcere*], poderei publicá-lo no jornal de Santos, antes de entregá-lo ao editor. Mandarei os capítulos à medida que forem sendo feitos. Foi o que fiz com *Infância*.” (RAMOS, 1982, p. 207).

Talvez, também neste sentido esteja a frase de Roland Barthes “o texto é um tecido de citações”, não apenas leituras de textos alheios, mas de outros textos por ele escritos. Mas uma vez, em domínio público, o conteúdo não passa a ser também público, conforme a análise que Lejeune realiza sobre “A quem pertence uma carta?” (2008).

Apesar das diferenças que marcam textos feitos para a publicação daqueles que são a princípio tão somente para a circulação privada ou leitura pessoal, como cartas e diários, assim como o conteúdo e objeto epistolar, após o envio, passam a ser norteados por questões que problematizam os direitos de proprietário, o texto literário entendido como um tecer infinito de reflexões alheias se coloca. Onde começa e onde termina a autoria? Se nossas reflexões partem de nossas leituras, também é certo que refletimos. Não tentaremos responder a essas perguntas, pois, conforme Clarice Lispector (2004), a criação artística é um misto que nos escapa, felizmente.

Assim, envidaremos por outro caminho: a relação entre vida e obra criada pelos estilhaços do sujeito fragmentado, embora uma não seja suficiente para explicar a outra. Desse modo, daremos destaque à experiência da prisão em 1936.

Os recursos de linguagem que compõem seu terceiro romance diferem dos demais, pelas razões que o próprio autor expõe a Antonio Candido sobre os textos que fazem um balanço da sua obra. Entregue no mesmo dia de sua prisão, 03 de março de 1936, conforme o autor afirma em suas *Memórias do Cárcere*, Graciliano não obteve tempo necessário para correções do texto. O romancista alinhava algumas considerações sobre *Angústia*, em carta ao crítico, utilizada na parte introdutória de *Ficção e confissão*:

Devemos afastar a ideia de o terem prejudicado as reminiscências pessoais, que não prejudicaram *Infância*, como V. afirma [...] Ao reeditá-lo fiz uma leitura atenta e percebi os defeitos horríveis: muita repetição desnecessária, um divagar maluco em torno de coisinhas bestas, desequilíbrio, excessiva gordura enfim, as partes corruptíveis tão bem examinadas no seu terceiro artigo. (CANDIDO, 1992, p.8).

Na introdução de *Memórias do Cárcere*, o escritor faz a analogia ao estudo de Candido e repete o julgamento afirmando: “acho que é ruim porque está mal escrito. E está mal escrito porque não foi emendado, não se cortou pelo menos a terça parte dele.” (RAMOS, 1985, p.34).

Sabemos que o período em que Graciliano Ramos viveu como preso político deu-se sem processo e arguição, sem sequer ser informado dos motivos que o condenavam. A partir desse fato, seria possível pensar que uma das consequências desta opressão pode ser a redução ao máximo do pronome “eu” no decorrer da escrita de suas *Memórias do Cárcere*, silenciadas por dez anos:

Não caluniemos o nosso pequenino fascismo tupinambá: se o fizermos, perderemos qualquer vestígio de autoridade e, quando formos verazes, ninguém nos dará crédito. De fato ele não nos impediu escrever. Apenas nos suprimiu o desejo de entregar-nos a esse exercício. (RAMOS, *Memórias do cárcere* 1985, p.34).

Do romance que, de toda a sua obra, talvez seja o de maior introspecção, cujo título não poderia representar melhor a personalidade de seu protagonista – *Angústia* –, para as *Vidas Secas*, quase isentas de subjetividade, reduzidas ao máximo, preocupadas com a sobrevivência, sem emprego, sem abrigo, sem alimento. Desta perspectiva, tais obras estão em polos opostos. Impactada por tal experiência, a subjetividade está em demasiado ferida, explicação que nos parece pertinente para a única vez em que faz uso da terceira pessoa do singular para narrar seus romances: o autor, do mesmo modo que suas personagens, sente-se esmagado por uma força que não domina, estas pela força da natureza, aquele pela arbitrariedade de outros homens detentores de poder.

Kamily Barros de Abreu Silva ressalta: “Ele escreve *Vidas secas* logo após a saída da prisão, em 1937; o livro é publicado em 1938. Está sob o impacto das vivências traumáticas do cárcere, irremediavelmente marcado por uma ferida que ainda sangra.” (SILVA, 2012, p.95).

Conforme buscamos explicitar anteriormente, João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva atrelam a subjetividade ao *status* social, seja pela ascensão de classe ou pela destruição destas. Todos os três alcançam seus objetivos: a sociedade comercial, a fazenda e o herdeiro, e o assassinato do rival; como, juntamente à realização destes planos, não vem a felicidade, ou em contrapartida pagam um alto preço por eles – São Bernardo deixa de ser uma propriedade ativa e Paulo não consegue aproximar-se afetuosamente do filho, herdeiro sem herança, já Luís perde a sanidade -, todos recorrem à narrativa como forma de evasão.

O fator econômico continua fortemente presente nas obras seguintes, *Vidas Secas*, *Infância* e *Memórias do Cárcere*, porém o que nos parece diferente dos romances anteriores é o fato de que nesses narradores a subjetividade ganha espaço pela necessidade de expressão verbal. Fabiano, na verdade, nem mesmo fala, por isso sua existência é equiparada à vegetação imóvel, mas o narrador fala por ele. Em *Memórias do Cárcere* a supressão do *eu* continua e a tarefa que Graciliano Ramos se impõe é a de contar seus percalços e de seus companheiros, reduzidos à impessoalidade, no lugar de nomes, números.

E em *Infância*, nosso narrador, impossibilitado de satisfazer sua curiosidade infantil, evade-se em conversas com alguns conhecidos e com os livros. Conforme Candido: “Nesta narração autobiográfica, um dos traços mais constantes é o sentimento de humilhação e de machucamento. Humilhação do menino fraco e tímido, maltratado pelos pais e extremamente sensível aos maus-tratos sofridos e presenciados.” (CANDIDO, 1992, p. 50).

A objetividade da linguagem, que deve ser livre das partes gordurosas e corruptíveis, daqueles que falam de modo empolado e representam a elite em uma das suas formas de

pujança, soma-se ao esmagamento da subjetividade pelas condições da natureza, da política, do ambiente inóspito. Assim, nas duas últimas narrativas de Graciliano, de forte corte autobiográfico, notamos a necessidade de contar, não pelo fato de o narrador não ter alcançado determinado objetivo, mas para constituir-se como sujeito; entretanto esta necessidade ocorre por recursos que não fazem referência direta ao autor, mas por subterfúgios, e o marco desta passagem da *ficção para a confissão* discreta é, para nós, a experiência, por certo traumática, da prisão.

Encerramos este capítulo recorrendo ao testemunho de Ricardo Ramos, que reforça o nosso entendimento explicitado neste capítulo e que retoma a questão levantada na introdução deste trabalho, quanto à proeza que o autor declarou-se incapaz de realizar:

É certo que tentou a ficção de longo curso, ambientando-a na antiga Livraria José Olympio, voltada para a vida literária carioca. Mas o projeto se interrompeu logo nos capítulos iniciais. A quem perguntava que fim tinha levado o livro, mais de uma vez o ouvi explicar-se: - Eu não *sentia* aquilo. (RAMOS, 2011, p.133).

Mais uma vez, verifica-se a presença de “sentir” e “observar” como ingredientes de composição de textos literários. Seríamos, porém, capazes de narrar tudo o que sentimos e observamos? O signo linguístico não pode dar conta de traduzir o humano e, por isso, a escrita de um “trabalhador honesto” deve persistir em realizar “os trabalhos da mão”. Seríamos ainda capazes de dar conta de cada palavra, de cada sentido? Retomando o que já foi explicitado no capítulo primeiro sobre a ilusão de unicidade, Leonor Arfuch nos traz relevante consideração:

Essencial para a vida, a conversação põe por sua vez de manifesto algo inquietante: nossa biografia não nos pertence por inteiro, que outros – muitos outros – guardam rastros que compartilhamos ou que nos são invisíveis, facetas de nós mesmos que nos escapam, palavras que já esquecemos, gestos, emoções... Outra maneira de dizer que o mito do *eu* só é possível frente a um *você* [...]. (2009, p.120).

Os enxertos existem e são reconhecidos, mas não esgotados, porque o *sentido do humano* não pode ser esgotado. Ao tecido de citações cabe sempre o coser de um novo retalho, seja pelo autor ou pelo leitor que, incorporando a escrita do outro a sua reflexão, torna-se também autor, como as lembranças alheias tornam-se nossas, porque outros que conosco convivem ou conviveram, compartilharam suas lembranças das quais nós somos também personagens.

Podemos equivaler os enxertos aos *gestos* que jogam a vida no papel, aos *rastros*, no sentido que Jeanne-Marie Gagnebin (2006) emprega o termo e procuraremos expor posteriormente, *rastros* nem sempre considerados que deixamos, mas que pela sua própria

metamorfose precisam continuar a ser seguidos, trazendo sempre novas leituras, novas habilidades, novas criações.

### 3 TECIDO DE RETALHOS

O trabalho de reconstituição e o de construção, o homem e o autor no traço de união da primeira pessoa, a criança desmistificada, a dureza do quadro, a conclusão didática.

*Ricardo Ramos*

#### 3.1 Esboço de costura

A violência na literatura brasileira é objeto de estudo de Jaime Ginzburg. Cabe destacar que o crítico se detém a analisar a violência enquanto agressão corporal, ou seja, pela provocação, por parte de outro, de sofrimento físico, com a possibilidade ou não de causar a morte. Embora faça uma ressalva sobre outras inúmeras formas de violência que deveriam, segundo ele, ser também consideradas, como “traumas emocionais, miséria econômica, desamparo social, abuso de poder ou campos de violação de direitos humanos.” (GINZBURG, 2012, p.124), o crítico não as inclui em seu estudo.

Ginzburg elenca alguns argumentos utilizados por aqueles que justificam o uso da violência como meio de alcançar determinado fim e este, apesar de suas variações, é sempre a permanência da ordem social. Graciliano Ramos nos fornece alguns exemplos deste procedimento antagônico que procura o equilíbrio pela exibição arbitrária da força, como a situação que antecede a prisão de Fabiano pelo soldado amarelo em *Vidas secas* ou nas primeiras páginas de *Memórias do cárcere*, quando o narrador diz:

Essa idéia de nos poderem levar para um lado ou para outro, sem explicações, é extremamente dolorosa, não conseguimos familiarizar-nos com ela. Deve haver uma razão para que assim procedam, mas ignorando-a, achamo-nos cercados de incongruências. Temos a impressão de que apenas desejam esmagar-nos, pulverizar-nos, suprimir o direito de nos sentarmos ou dormir se estamos cansados. Será necessária essa despersonalização? (RAMOS, 1985, p.63).

Desse modo, Ginzburg marca acentuadamente sua posição contrária ao emprego da violência em qualquer situação e para qualquer finalidade. Seleciona três textos – “A causa secreta”, de Machado de Assis; *São Bernardo*, de Graciliano Ramos e *Grande sertão*:

*Veredas*, de Guimarães Rosa –, para exemplificar uma linha de complementariedade entre eles, pois esse “*corpus* suscita uma percepção de uma gradação, em que o problema da violência inicialmente é observado à distância, e posteriormente é interiorizado pelo ponto de vista.” (GINZBURG, 2012, p.126).

Em relação aos comentários acerca da obra de Graciliano Ramos, Ginzburg considera que esteja nela o “ponto de tomada de consciência sobre a violência na literatura brasileira” (GINZBURG, 2012, p.130), exemplificado pela cena em que Paulo Honório agride fisicamente Marciano e a cena posterior, na qual discute com Madalena, que presencia o conflito e posiciona-se contra a atitude do marido. Transcrevemos o diálogo que constrói esta cena para maior clareza do que Ginzburg observa em suas notas sobre estes três grandes escritores da literatura brasileira, pertencentes a diferentes épocas:

– Marciano! Gritei em vão. Desci a ladeira, com raiva. Lá embaixo, à porta da escola, descobri Marciano escanchado num tamborete, taramelando com Padilha. – Já para as suas obrigações, safado.  
 – Acabei o serviço, seu Paulo, gaguejou Marciano perfilando-se. [...]  
 – Mentiroso. Os animais estão morrendo de fome, roendo a madeira.  
 Marciano teve um rompante: – Ainda agorinha os cochos estavam cheios. Nunca vi gado comer tanto. E ninguém aguenta mais viver nesta terra. Não se descansa. [...]  
 Mandei-lhe o braço ao pé do ouvido e derrubei-o. Levantou-se zozzo, bambeando, recebeu mais uns cinco trompaços e levou outras tantas quedas. A última deixou o esperneando na poeira. [...]  
 – É horrível! bradou Madalena. [...] Indignada, a voz trêmula: – Como tem coragem de espancar uma criatura daquela forma? [...] Madalena calou-se, deu as costas e começou a subir a ladeira. Acompanhei-a embuchado. De repente voltou-se e, com voz rouca, uma chama nos olhos azuis, que estavam quase pretos: – Mas é uma crueldade. Para que fez aquilo?  
 Perdi os estribos: – Fiz aquilo porque achei que devia fazer aquilo. (RAMOS, *São Bernardo* 1985, p. 110).

Consoante o autor de “O impacto da violência na constituição do sujeito”: “Conhecer imediatamente a realidade, expressar suas ideias de maneira completa, relatar com autenticidade o que se viveu são prerrogativas condicionadas pelos mecanismos de opressão social.” (GINZBURG, 2009, p.131).

Jeanne-Marie Gagnebin, ao refletir sobre a “Verdade e memória do passado”, traz à baila duas questões opostas de um mesmo problema: se a história narrada parte sempre de uma ética do presente, se não há um lugar isento no qual o historiador (ou o literato, ou o artista, ou o jornalista, entre outros) se situe, se não há neutralidade em qualquer discurso, não é, portanto, possível crer em uma unicidade da história, como se tal fosse submetida aos métodos das ciências exatas (havendo mesmo para estas algumas ressalvas). Por outro lado, como não ficarmos sempre à deriva de um relativismo absoluto, quando sabemos que a memória é por si mesma instável e subjetiva? Baseamo-nos nas palavras da própria filósofa

ao dizer que “é necessário lutar contra o esquecimento e a denegação, lutar, em suma, contra a mentira, mas sem cair em uma definição dogmática da verdade.” (GAGNEBIN, 2006, p.44).

Seja nos romances ou nas memórias, o texto de Graciliano é fortemente marcado pela presença da violência exteriorizada em variadas formas, filtradas pela subjetividade do escritor. Extrapolando reflexões sobre a produção literária no Brasil, em carta a Candido Portinari, a 18 de fevereiro de 1946, Graciliano nos dá valioso registro sobre a sua concepção de arte, motivada pela contemplação de algumas telas da coleção *Retirantes*, do artista e amigo. Seguem a imagem e um trecho da carta transcrito:

*A criança morta*, de Candido Portinari



Fonte: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2735>

[...] A sua carta chegou muito atrasada, e receio que esta resposta já não o ache fixando na tela a nossa pobre gente da roça. Não há trabalho mais digno, penso eu. Dizem que somos pessimistas e exibimos deformações; contudo as deformações e miséria existem fora da arte e são cultivadas pelos que nos censuram. O que às vezes pergunto a mim mesmo, com angústia, Portinari, é isto: se elas desaparecessem, poderíamos continuar a trabalhar? Desejamos realmente que elas desapareçam ou seremos também uns exploradores, tão perversos como os outros, quando expomos desgraças? Dos quadros que você mostrou quando almocei no Cosme Velho pela última vez, o que mais me comoveu foi aquela mãe com a criança morta. Saí de sua casa com um pensamento horrível: numa sociedade sem classes e sem miséria seria possível fazer-se aquilo? Numa vida tranquila e feliz que espécie de arte surgiria? Chego a pensar que faríamos cromos, anjinhos cor-de-rosa, e isto me horroriza. Felizmente a dor existirá sempre, a nossa velha amiga, nada a suprimirá. [...] O meu desejo é que, eliminados os ricos de qualquer modo e os sofrimentos causados por

eles, venham novos sofrimentos, pois sem isto não temos arte. [...] (RAMOS, 1946)<sup>4</sup>.

Por meio de sua arte, o romancista alagoano expôs a vida no sertão nordestino, com suas paisagens e obstáculos enfrentados pelos seus habitantes; mas foi além, muito além deste registro. O *sentido do humano* tão enraizado em seus personagens, tanto da obra romanesca, quanto da memorialística, pode provocar a confusão dos seres criados não raramente com o seu autor, sobretudo em *Infância*, que, além de conter fatos encontrados na vida de Graciliano Ramos, surpreende o leitor pela subjetividade alcançada.

Octavio de Faria explica a respeito desta obra: “em Graciliano Ramos, o menino Graciliano é tudo. Seus heróis são o do menino, sua timidez é a do menino, seu pessimismo é o do menino, sua revolta é a do menino.” (FARIA, 1995, p.251).

Desse modo, mesclam-se, no decorrer da narrativa, passado e presente, memória, experiência, reflexão e imaginação, o *eu* e a alteridade. Na avaliação de Alfredo Bosi: “As memórias de Graciliano ganham, nesse contexto, uma dimensão cultural ampla que o testemunho do olhar crítico ilumina com sofrimento e lucidez.” (BOSI, 2013, p.99).

A criação do livro *Infância*, salientada por Ricardo Ramos, quanto ao caráter estrutural com que seu pai o desenvolveu, chama a nossa atenção por nos parecer, não somente um método de organização pelo qual o escritor orientou o seu trabalho, mas uma metáfora que se estende na tentativa de remontar o que viveu em uma linha do tempo sequencial e congruente:

Mas o exemplo de *Infância* não me sai da cabeça. Porque vi os originais em curso, uma folha de rosto, em falta de melhor definição, me parece o mais próximo de um organograma literário. Os títulos ou temas estão circunscritos em retângulos fortes, que se ligam numa sequencia ou se desdobram, descendentes, laterais, formando uma teia ao mesmo tempo imaginosa e lúcida. (RAMOS, *Retrato fragmentado*, 2011, p.143).

Tentaremos criar aqui o nosso organograma, abordando temas que nos parecem mais pertinentes ao nosso propósito, pelos meios de socialização de que dispunha o menino rememorado: os ambientes de casa e das escolas, para então pensarmos em uma relação da leitura e da escrita como fatores de intervenção e transformação da sua vida.

---

<sup>4</sup> Esta carta foi extraída do site oficial do autor Graciliano Ramos.



as quais encobrem a linearidade dos episódios e experiências, sem suprimi-la por completo. (ROCHA, 2011, p.621).

O narrador de *Infância* nos conta momentos de “inércia raramente perturbada por estremecimentos que [lhe] aparecem [no momento da escrita] como rasgões num tecido negro.” (p.9). São as lembranças mais longínquas do narrador: lembrando-se da escola que serviu de abrigo durante a viagem de mudança de uma pequena cidade de Alagoas para a zona rural pernambucana, onde o pai tentaria manter-se como fazendeiro, este romancista que não se nomeia nos fornece impressões que lhe ficaram do meio no qual se desenvolveu, em consonância com o olhar maduro do adulto que revisita a criança de então. Leiamos: “A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. Ignoro onde o vi, quando o vi, e se uma parte do caso remoto não desaguasse noutra posterior, julgá-lo-ia sonho.” (p.7).

Conforme Ecléa Bosi nos esclarece: “A criança recebe do passado não só os dados da história escrita; mergulha suas raízes na história vivida, ou melhor, sobrevivida, das pessoas de idade que tomaram parte na sua socialização”. (BOSI, 1994, p.73). Tal aspecto pode ser encontrado no primeiro parágrafo de *Infância*, do qual transcrevemos uma parte a seguir:

Talvez nem me recorde bem do vaso: é possível que a imagem, brilhante e esguia, permaneça por eu a ter comunicado a pessoas que a confirmaram. Assim, não conservo a lembrança de uma alfaia esquisita, mas a reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma. De qualquer modo a aparição deve ter sido real. (p.7).

O autor também reconhece a característica dúbia impressa em suas *Memórias*, quando diz: “O ato que nos ocorre, nítido irrecusável, terá sido realmente praticado? [...] Nessas vacilações dolorosas, às vezes necessitamos confirmação, apelamos para reminiscências alheias, convencemo-nos de que a minúcia discrepante não é ilusão.” (RAMOS, 1985, p.37).

A confirmação da existência do objeto ou a descrição do lugar ou do vivido vem a partir do *outro* e mais: é por esse *outro* que a imagem se delinea e se impõe como registro pessoal. A partir desse exterior, então, da relação do homem com os demais, nos é fornecida a “ideia de mundo”, de comportamento, de perspectivas sobre este e sobre nós mesmos. Em outras palavras: “Uma memória coletiva se desenvolve a partir de laços de convivência familiares, escolares, profissionais. Ela entretém a memória de seus membros que acrescenta, unifica, diferencia, corrige e passa a limpo.” (BOSI, 1994, p.411).

Assim, pode-se entender que o *eu* que se apresenta é momentâneo e tenta encontrar sua estabilidade, modifica-se ao sabor de novas vivências, as quais, contudo, não substituem as antecedentes, mas somam-se àquelas, que são, por sua vez, evocadas de acordo com a imagem que temos no momento atual. Há, então, em toda lembrança – e o campo artístico,

mais especificamente o literário, não é exceção – um espaço no qual se infere a mútua cumplicidade existente entre a experiência e a sua “leitura” pelo sujeito. É o que nos explica Ecléa Bosi: “A idade adulta é norteada pela ação presente e quando se volta para o passado é para buscar nele o que se relaciona com suas preocupações atuais. Lembranças da infância para merecer a atenção do adulto são constrangidas a entrar no quadro atual.” (BOSI, 1994, p.76).

No segundo capítulo da obra encontramos a seguinte passagem: “Naquele tempo a escuridão se ia dissipando, vagarosa. Acordei, reuni pedaços de pessoas e de coisas, pedaços de mim mesmo que boiavam no passado confuso, articulei tudo, criei o meu pequeno mundo incongruente.” (p.17). A metáfora refere-se ao aspecto inconsistente com o qual se apresenta a tarefa de rememoração destes primeiros anos e que com o passar do tempo torna-se mais clara, entretanto, sem nunca deixar de existir nesta narrativa.

Desse modo, o narrador reflete para contar: “Nesta vida lenta sinto-me coagido entre duas situações contraditórias — uma longa noite, um dia imenso e enervante, favorável à modorra. Frio e calor, trevas densas e claridades ofuscantes.” (p.17) Podemos estender a seguinte conclusão de Antonio Candido às obras que são o foco deste trabalho: “Ora, o drama de *Vidas Secas* é justamente esse entrosamento da dor humana na tortura da paisagem.” (1992, p.47).

As referências ao clima ocorrem desde então, primeiramente, com o narrador maravilhado com o açude em época de prosperidade na zona rural nordestina – “O maior volume de água conhecido antes continha-se no bojo de um pote — e aquele enorme vaso metido no chão, coberto de folhas verdes, flores, aves que mergulhavam de cabeça para baixo, desarranjava-me a ciência.” (p.12). Mas, logo adiante, encontramos a menção à seca, ao calor intenso, à paisagem e a animais mortos:

O açude apoiado, a roça verde, amarela e vermelha, os caminhos estreitos mudados em riachos, ficaram-me na alma. Depois veio a seca. Árvores pelaram-se, bichos morreram, o sol cresceu, bebeu as águas, e ventos mornos espalharam na terra queimada uma poeira cinzenta. (p.17).

No capítulo “Antônio Vale”, que se apresenta muitas páginas à frente, quando a família retorna a Alagoas, o narrador explica o tempo de permanência em Buíque, antes na fazenda e depois na vila, retomando a problemática da seca como fator direto de interveniência na vida da população, coagida a migrar não raramente para fugir da miséria absoluta:

Tínhamos feito uma estação na vila, para bem dizer estávamos ali hospedados, com grande economia e sem nenhum conforto. Vivíamos como retirantes que se fixam

algum tempo e ganham forças para seguir caminho. Meu pai, educado no balcão, aceitara os conselhos da sogra, metera-se em pecuária nos cafundós de Pernambuco. Arruinando-se na seca usara os restos do capital e o crédito, mercadejava com o fim de obter meios para regressar às Alagoas e à mata. (p.157).

Em uma obra, que retrata a vida de uma família nordestina, em Pernambuco e Alagoas no final do século XIX e o início do século XX, a influência das condições naturais do meio faz parte do olhar do narrador sobre sua *Infância*. A seca não poderia passar despercebida, bem como a sede consequente e avassaladora: “A boca enxuta, os beijos gretados, os olhos turvos, queimaduras interiores. Sono, preguiça — e estirei-me num colchão ardente.” (p.24).

Mas esses reflexos do organismo (“dia imenso e enervante”, “queimaduras interiores”) representam, não só a impotência do homem frente às condições da natureza, mas também as condições de quase aniquilamento, às quais os homens são submetidos. Tomemos como exemplo o seguinte trecho:

Do cocho a água se derramava, corria solta na várzea, regava o canavial, de canas enormes, único por aqueles sítios. Finda a umidade, o sertão ia surgindo, a princípio vacilante e morno, povoado de ouricuris e cajueiros chinfrins, depois seco e amarelo, coberto de cactos, ossadas e seixos. Aí se arrastavam as criaturas famintas e sujas que vendiam na feira cestos de imbu e caça miúda. Em tempo de escassez viviam disso, e como a escassez era freqüente, emigravam, finavam-se na miséria. (p.146).

O narrador, *coagido* pela força avassaladora da natureza, metaforiza as figuras de seus pais e nos apresenta, assim, as relações familiares, até o momento único meio de socialização de que dispunha; segundo as informações colhidas ao longo desse capítulo, ele estava entre dois e cinco anos de idade:

Bem e mal ainda não existiam, faltava razão para que nos aflagassem com pancadas e gritos. Contudo as pancadas e os gritos figuravam na ordem dos acontecimentos, partiam sempre de seres determinados, como o sol e a chuva vinham do céu. E o céu era terrível, e os donos da casa eram fortes. (p.17).

Símbolos de autoridade, de poder, de magnitude, os pais comportam-se de modo incompreensível, sendo o isolamento, a não percepção da presença do filho, um meio pelo qual este procura escapar dos momentos de fúria, de proteger-se. Durante a narrativa da obra em foco, a condição de rebaixamento do protagonista é evidente, em meio a uma relação de convivência mal compreendida, mas que se delineava intransigente e ameaçadora: “foi o medo que me orientou nos primeiros anos, pavor.” (p.12). Em complementaridade às outras já mencionadas, temos a seguinte citação: “Xingado, às vezes tolerado, em raros momentos elogiado sem motivo, propriamente estúpido não era; mas tornei-me estúpido, creio que me tornei quase idiota. Os sentidos embotaram-se, o espírito opaco tomou uma dureza de pedra. Completamente inerte.” (p.115).

Contudo se os julgamentos e ordens dos pais à criança pareciam desprovidos de significação, ao adulto já surgem como consequência das condições econômicas de que a família dispunha em determinado momento:

Hoje acho naturais as violências que o cegavam. Se ele estivesse embaixo, livre de ambições, ou em cima, na prosperidade, eu e o moleque José teríamos vivido em sossego. Mas no meio, receando cair, avançando a custo, perseguido pelo verão, arruinado pela epizootia, indeciso, obediente ao chefe político, à justiça e ao fisco, precisava desabafar, soltar a zanga concentrada. Aperreava o devedor e afligia-se temendo calotes. Venerava o credor e, pontual no pagamento, economizava com avaréza. Só não economizava pancadas e repreensões. Éramos repreendidos e batidos. (p.27).

Conforme o próprio autor de *Infância* analisa sobre *O fator econômico no romance brasileiro*: “Para sermos completamente humanos, necessitamos estudar as coisas nacionais, e estudá-las de baixo para cima. Não podemos tratar convenientemente das relações sociais e políticas, se esquecemos a estrutura econômica da região que desejamos apresentar em livro.” (RAMOS, *Linhas tortas*, 1985, p.258). Esta correlação entre forças desagua no capítulo “Um cinturão”, emblemático da autoridade arbitrária, que discutiremos brevemente a seguir.

### 3.3 O menino, o réu e o preso político

Por volta de quatro ou cinco anos, o narrador teve o que chamou de primeiras relações com a justiça, figurando na qualidade de réu. O pai ao acordar nota a falta do cinturão que usava e, vendo apenas o menino próximo naquele momento, imputa-o culpado. Em meio a gritos, aplica a penitencia: chicotadas nas costas. Logo depois, a descoberta da inocência: a fivela havia se despregado e o objeto permaneceu solto na rede onde estava deitado. Neste momento a relação não é a de pai e filho, mas, de acordo com as palavras do narrador, de réu declarado culpado, sem chance de defesa, e juiz, que, também sendo carrasco, aplica-lhe a penalidade imputada. O narrador mescla passado e presente, reflete sobre as marcas que tais acontecimentos deixaram, segundo se lê no trecho abaixo:

As minhas primeiras relações com a justiça foram dolorosas e deixaram-me funda impressão. [...] O homem não me perguntava se eu tinha guardado a miserável correia: ordenava que a entregasse imediatamente. Os seus gritos me entravam na cabeça, nunca ninguém se esgoelou de semelhante maneira. Onde estava o cinturão? Hoje não posso ouvir uma pessoa falar alto. O coração bate-me forte, desanima, como se fosse parar, a voz emperra, a vista escurece, uma cólera doida agita coisas adormecidas cá dentro. A horrível sensação de que me furam os tímpanos com pontas de ferro. (p.31).

Lembremos que o pai é tornado juiz substituto, alguns anos após o caso do cinturão, quando a família já está instalada em Alagoas, emprego oferecido e aceito sem nenhum escrúpulo, pois “Nada percebia de lei, possuía conhecimentos gerais muito precários. Mas estava aparentado com senhores de engenho, votava na chapa do governo, merecia a confiança do chefe político — e achou-se capaz de julgar.” (p.217). Após o pai ser investido desta nova função, o narrador nos conta nova situação vivida em casa com a chegada de Venta-Romba, um pedinte conhecido na pequena cidade. Leiamos a passagem em que o caso é narrado:

Achou o ferrolho e entrou, surgiu de supetão na sala de jantar, os dedos bambeando no cajado. As moças assustaram-se, os meninos caíram em grande latomia. — Vá-se embora, meu senhor, disse a patroa. [...] Venta-Romba perturbou-se, engasgou-se, apagou o sorriso; o vexame e a perplexidade escureceram-lhe o rosto; os beiços contraíram-se, exibindo as gengivas nuas. — Sinha dona... murmurou. Com certeza buscava explicar-se. [...] Nesse ponto chegou meu pai. [...] Antes de qualquer sindicância, tinha-se resolvido. Enganara-se com os exageros do moleque, enviara um bilhete ao comandante do destacamento. A fraqueza o impelia a decisões extremas. Imaginara-se em perigo. Reconhecia o erro, mas obstinava-se. [...] — Está preso, gaguejou, nervoso, porque nunca se exercitara naquela espécie de violência. [...] — Por que, seu Major? Era o que eu também desejava saber. À janela, distraíndo-me com o vôo das abelhas e o zunzum do cortiço pendente no beiral, vira o espalhafato nascer e engrossar em minutos. Não havia colaborado nele — e a interrogação lamentosa me abalava. Por quê? Como se prendia um vivente incapaz de ação? (p.223).

O mesmo tipo de decisão arbitrária por meio dos representantes da justiça se verifica igualmente no relato das memórias do adulto. Se entendermos o meio, não apenas como a natureza, mas como o ambiente no qual estamos inseridos, as condições de vida daqueles presos políticos, entre os quais o autor se encontrava sem ter sofrido processo algum, tornam-se também fator de impotência. Em suas *Memórias do cárcere*, o porão do “Manaus” e a Colônia Correccional são exemplos da degradação imposta no “ambiente mais sórdido que se possa imaginar” (RAMOS, 1985, p.187), pela ausência de métodos indispensáveis à higiene básica, causa da inapetência sentida em grande parte do tempo em que esteve preso, marcando a relação de repulsa pelo ambiente e o fazendo prever a doença e a morte:

Não era a degradação moral que me oprimia. [...] A alma fugia-me, na verdade, e inquietava-me adivinhar que a resistência física ia abandonar-me também, de um momento para o outro: jogar-me ia sobre as tábuas sujas, acabar-me ia aos poucos, respirando amoníaco, envolto em pestilências. (RAMOS, *Memórias do cárcere* 1985, p.126).

Pelo ambiente opressor que reina na reconstrução das lembranças do menino e do adulto, coerentemente, o contato interpessoal pouco aparece e quase sempre está refletindo a solidão humana, tão marcada no conjunto da sua obra: fonte de sofrimento proveniente da

convivência estabelecida com o próximo, a qual nos parece uma das chaves da obra graciliana, caracterizada como uma “dolorosa sensação da ‘descoberta do Outro’ [...] acompanhada da asfixiante certeza de que não há possibilidade de comunhão de coexistência, e que ou vencemos ou somos vencidos pelo Outro”. (COELHO, 1978, p. 62).

Ainda quando a esta convivência com os outros, a história rememorada no capítulo intitulado “Cegueira” certamente merece destaque. Nesta parte, o narrador nos transmite a posição diminuta, à qual se julga relegado dentro do âmbito familiar, de acordo com as alcunhas que recebe de sua mãe, sobre quem diz: “minha mãe tinha a franqueza de manifestar-me viva antipatia. Dava-me dois apelidos: bezerro-encourado e cabra-cega.” (p.129). Sobre a primeira denominação, explica:

Bezerro-encourado é um intruso. Quando uma cria morre, tiram-lhe o couro, vestem com ele um órfão, que, neste disfarce, é amamentado. A vaca sente o cheiro do filho, engana-se e adota o animal. [...] Essa injúria revelou muito cedo minha condição na família: comparado ao bicho enfadonho, considerei-me um pupilo enfadonho, aceito a custo. (p.130).

Quanto à segunda, “cabra-cega”, considerava-a “mais insultuosa que a primeira” porque se lembrava do jogo infantil, que termina sempre com a rima das palavras “barata” ou “besouro” (p.130). A respeito desta, observa: “Aquilo não era comigo, convencia-me que minha mãe não tivera a idéia de juntar-me ao besouro e à barata.” (p.131). Pelos exemplos mencionados, à *dolorosa sensação de descoberta do Outro* podemos atribuir a conclusão do narrador de *Infância*:

Mais tarde, quando os castigos cessaram, tornei-me em casa insolente e grosseiro — e julgo que a prisão de Venta-Romba influiu nisto. Deve ter contribuído também para a desconfiança que a autoridade me inspira. Naquele tempo, e depois, os cargos se davam a sequazes dóceis, perfeitamente cegos. Isto convinha à justiça. Necessário absolver amigos, condenar inimigos, sem o que a máquina eleitoral emperraria. (p.224).

É clara a crítica ao caráter falho da justiça, quando nela prevalecem interesses particulares, neste sentido encontramos Evaristo Barroca, Paulo Honório, João Nogueira, Dr. Magalhães, Julião Tavares, o proprietário da fazenda ao efetuar o pagamento a Fabiano, e muitos outros personagens que estão distribuídos ao longo dos romances do escritor e nas próprias *Memórias do cárcere*, em que se lê:

Certo ele não havia determinado a minha prisão, mas era curioso encarregar-se de efetuá-la. Sem me incomodar com essa pequena vingança, pensei noutras, vi o país influenciado pelos tenentes que executam piruetas, pelas sobrinhas dos tenentes que executam piruetas. Desejariam os poderes públicos que eu mandasse aprovar com dolo a sobrinha do tenente, em Penedo? Não me exigiriam expressamente a safadeza, mas deviam existir numerosos tenentes e numerosas sobrinhas, e a

conjugação dessas miuçalhas mandava para as grades um pai de família, meio funcionário, meio literato. (RAMOS, 1985, p.50).

Mas o conceito de justiça não se detém àquela efetuada pelo Poder Estatal, permeando toda relação que permita, ao menos em certa medida, estabelecimento de hierarquia: entre pais e filhos, proprietários e empregados, professores e alunos. Em sua abordagem de *Vidas secas*, Nely Novaes Coelho nos informa que a “total impossibilidade de compreender o real sentido dos gestos e reações dos outros é o que marca o isolamento de Fabiano.” (1978, p.70). Este aspecto é claramente exposto em *Infância*, quanto às relações estabelecidas pelo narrador com certos personagens. Vejamos uma passagem que comprova isso:

Duas figuras me perseguiram na doença prolongada: o sujeito amável, visto na rua, e a criatura feroz da sala de jantar. As discrepâncias avultavam, acumulavam-se – e era difícil admitir que alguém fosse tão generoso e tão cruel. [...] Onde estava Chico Brabo? Qual dos dois era o verdadeiro Chico Brabo? Estarrecia-me esse desdobraimento. [...] Em vão tentei harmonizá-los. (p.142).

O isolamento reconhecido pode ser propiciado, ao menos, por três constantes, conforme nos é indicado por Freud (1930), perceptíveis na obra deste romancista e responsáveis pela submissão, contra a qual as personagens gracilianas levantam-se em busca de alguma forma de sobrevivência, seja do corpo ou do espírito: “[...] de nosso próprio corpo condenado à decadência e à dissolução [...]; do mundo externo que pode voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e, finalmente, de nossos relacionamentos com outros homens.”

Em consonância com Antonio Candido, encontramos em *Infância*: “Por toda parte, recordações doídas de alguma injustiça, de alguma vitória descarada do forte sobre o fraco.” (CANDIDO, 1992, p. 50). Este sentimento de inferioridade, de submissão, cultivado pelos entes familiares, vai refletir na relação com o aprendiz também conflituoso, caracterizado como mais um castigo inexplicável ao qual o condenam. Importa mencionar que Adelaide e a criança infeliz são também alvos da pujança do mais forte sobre o mais fraco no ambiente escolar e recebem, dentro da narrativa, capítulos à parte. Trataremos destes outros exemplos, quando abordarmos o processo de ensino aprendizagem do narrador, portanto. Mas cabe registrar as palavras de Alfredo Bosi:

Há uma dimensão trágica nessa prática da violência conjugada com a tirania absoluta daquele que detém o poder de exercê-la. A condição de impotência em face do outro beira o absurdo e estará na raiz da reiterada expressão de perplexidade do narrador que se diz incapaz de encontrar sentido nas ações alheias e, às vezes, nas próprias. (BOSI, 2013, p.95).

A família muda-se para uma vila em Buíque, onde o pai se torna comerciante. O capítulo “Chegada à vila”, que trata da viagem de mudança, é composto de tal forma, que tal deslocamento parece desprovido de explicação para o narrador, que se vê perdido: “De repente me vi apeado, em abandono completo, num mundo estranho, cheio de casas, brancas ou pintada sem alpendres, notáveis. [...] Procurei Amaro e José Baía, de balde. Longe da fazenda, considerei-me fora da realidade e só.” (p.47).

Para os propósitos de nossa investigação, é igualmente relevante mencionar a seguinte observação de Alfredo Bosi: “Uma forte impressão que esse conjunto de lembranças nos deixa é a divisão do tempo que nelas se opera. A infância é larga, quase sem margens, como um chão que cede a nossos pés e nos dá a sensação de que nossos passos afundam.” (BOSI, 1994, p.415). Aqui a reconstrução da pequena vila vale-se da comparação ao formato de um corpo, a paisagem também faz parte da memória, as árvores, os bancos, os ladrilhos, as construções são imagens que nos ajudam a ancorar a memória e a nos guiar dentro de um lugar, que pelas alterações do tempo, da arquitetura, da urbanização ou do abandono, só existe dentro de nós:

BUÍQUE tinha a aparência de um corpo aleijado: o Largo da Feira formava o tronco; a Rua da Pedra e a Rua da Palha serviam de pernas, uma quase estirada, a outra curva, dando um passo, galgando um monte; a Rua da Cruz, onde ficava o cemitério velho, constituía o braço único, levantado; e a cabeça era a igreja, de torre fina, povoada de corujas. (p.45).

O capítulo “A vila” desdobra-se em muitos outros que trazem diversas informações no que tange a vida social e referências à história do país, como o a epidemia de tuberculose que assolou o país e aparece também nas narrativas de vida constantes em *Memória e sociedade*, de Ecléa Bosi. Encontramos também alusão à Revolta da Vacina, gerada pela vacinação obrigatória contra a varíola. Leiamos a passagem que faz esta menção:

Além disso Padre João Inácio habituara-se a cuidar de variolosos, viventes que infundiam pavor a toda a vila. Se aparecia notícia deles, as portas se fechavam, o comércio enfraquecia, nas pontas das ruas queimavam excremento de boi e creolina em cacos de telha. Uma noite levavam os infelizes, enrolados, para os barracões de palha feitos nas brenhas, onde a carne doente apodrecia quase ao abandono, sobre folhas de bananeiras. [...] Depois da façanha, Padre João Inácio arranjara tubos de linfa e começou a furar os braços da humanidade na vila e circunvizinhança. Os sertanejos não queriam meter a desgraça no corpo, adoecer por gosto; Se um médico tentasse a inoculação, haveria distúrbios. Mas aquela autoridade franzina usava despotismo, não descia a explicações. [...] Mandava porque tinha poderes: era Albuquerque e sacerdote. (p.59).

Além disso, em um só parágrafo encontramos referências a Canudos, à Revolta da Armada, à Abolição e à Guerra do Paraguai, os quais segundo o narrador eram debatidos como acontecimentos simultâneos. Neste capítulo, encontra-se a crítica incisiva ao atraso

intelectual e econômico da região, na qual as relações de servidão entre escravos e coronéis ainda persistia, conforme podemos constatar em diversos capítulos. Citemos como exemplo “O moleque José”, por caracterizar, além da escravidão, o papel submisso da mulher:

A preta Quitéria engendrou vários filhos. Os machos fugiram, foram presos, tornaram a fugir — e antes da abolição já estavam meio livres. Sumiram-se. As fêmeas, Luísa e Maria, agregavam-se à gente de meu avô. Maria, a mais nova nascida forra, nunca deixou de ser escrava. E Joaquina, produto dela, substituiu-a na cozinha até que, mortos os velhos, a família não teve recurso para sustentá-la. Aí Joaquina se libertou. E casou, diferenciando-se das ascendentes. (p.75).

Desse modo, o narrador analisa: “A república, no fim do segundo quadriênio, ainda não parecia definitivamente proclamada. Realmente não houvera mudança na vila.” (p.47) e “A política nacional era um romance que os meninos barbados folheavam, largavam, retomavam, deturpavam.” (p.49).

Nestes capítulos, e conforme se percebe ao longo de toda a narrativa da *Infância*, tais recordações são marcadas por uma presença constante da repressão da subjetividade, que o adulto já é capaz de observar e relatar em um misto de história social e experiência individual. De acordo com Alfredo Bosi: “A experiência individual também deveria integrar a história pública, expondo reações contrastantes provocadas pelo mesmo objeto. No caso de juízos de valor, a dimensão subjetiva não pode ser desconsiderada sob pena de cairmos nos grandes clichês.” (BOSI, 2013, p.101).

### 3.4 Lições da infância

O mundo das reminiscências infantis inclui o processo de alfabetização e, conforme enfatizamos anteriormente, o texto de *Infância* permitirá mais uma vez estender o *eu* narrador a muitos outros que com ele se identificam. Não apenas nas relações familiares se reconhecerá o leitor, mas também nas lembranças do ambiente escolar, do qual fazem parte os professores, outros alunos, livros e autores descobertos.

Por outro lado, esse narrador nos assume a sua atividade profissional no presente. Embora esta assunção não invalide em nenhum aspecto a universalidade da obra, ela implica uma maior solidez desse eu que reflete sobre si no momento da escrita e se reconhece como romancista, assumindo uma função na sociedade em que está inserido.

Assim, ao recordar sua vida de menino no sertão nordestino, o narrador de *Infância* tece histórias sobre a sua alfabetização e os problemas dela decorrentes, entrelaçadas às lembranças daqueles com quem conviveu. Fazemos um recorte específico dentro da narrativa da obra em foco, para abordar as características de uma autobiografia literária, enfatizando o percurso literário desse narrador, sem pretendermos creditar uma relação de causa e consequência entre esses aspectos, mas buscando perceber os recursos que permitam justificá-lo. Vejamos como se desenvolveu a relação do menino com o mundo das letras.

Para Sylvia Molloy, “Referências a livros, nas autobiografias, podem tomar muitas formas” (MOLLOY, 2003, p.33). Tentaremos abordar duas destas ao menos: o livro na composição da cena de leitura e a referência a autores e suas obras, assim como a folhetins. “Descrever Infância é também narrar”, afirma Alfredo Bosi (BOSI, 2013, p. 93). Valendo-nos de suas palavras, começaremos este subcapítulo, no qual buscaremos remontar o percurso do leitor Graciliano, desde o começo da alfabetização até as primeiras publicações em jornal.

O primeiro lugar mencionado nas suas lembranças da infância é uma vasta sala de paredes sujas, cheia de meninos que, comandados por um homem de barbas longas, repetiam o alfabeto. Trata-se de uma escola que serviu de pouso para a família, durante a mudança de Quebrangulo (AL) para Buíque (PE). Nela, a cantiga do ABC entoada pelos alunos é registrada com peculiaridade pelo narrador, bem antes das primeiras letras lhe serem apresentadas:

Em escolas primárias da roça ouvi cantarem a soletração de várias maneiras. Nenhuma como aquela, e a toada única, as letras e as pitombas convencem-me de que a sala, as árvores, transformadas em laranjeiras, os bancos, a mesa, o professor e os alunos existiram. Tudo é bem nítido, muito mais nítido que o vaso. (p.8).

Aqui abrimos um pequeno parêntese. Longe de querermos estabelecer qualquer relação entre a escrita graciliana e a mitologia grega, notamos uma pequena coincidência, que nos chama a atenção: a primeira lembrança remete a um vaso de louça vidrada repleto de pitombas que alguém corrigiu para laranjas, que, de acordo com a nossa interpretação, vinham das árvores plantadas no pátio da escola que serviu de pouso à família. Embora o narrador não goste da correção, pois “laranjas provavelmente já vistas nada significavam.” (p. 8), não podemos nos furtar à comparação. Na mitologia grega, as laranjas são frutas sagradas, chamadas também de “maçãs douradas”, que, assim como na Bíblia cristã, representam a árvore do conhecimento.

Versos e estrofes continuam a surgir, por meio das cantigas entoadas pela mãe, por José Baía, José da Luz e outras personagens, servindo para reconstruir o ambiente marcado

pela forte tradição oral, como o do Nordeste brasileiro. Algumas fazem referência a figuras políticas – “Sem dúvida Floriano Peixoto e Deodoro da Fonseca eram grandes, tão grandes que, deixando a política, recebiam consagração popular e entravam nas emboladas. *Pedro Paulino, Leodoro, Lorianio. / Foi a lei republicana / Que inventou guarda local.*” (p.48) –, outras têm a função apenas de embalar crianças:

Não se distinguia nenhum ruído fora a cantiga dos sapos do açude da Penha, vozes agudas, graves, lentas, apressadas, e no meio delas o berro do sapo-boi, bicho terrível que morde como cachorro e, se pega um cristão, só o larga quando o sino toca. Foi Rosenda lavadeira quem me explicou isto. [...] *Sapo cururu / Da beira do rio. / Não me bote na água, / Maninha: / Cururu tem frio.* (p.56).

As dúvidas desarrozoadas de um menino curioso e solitário rendem-lhe desgosto. À guisa de exemplo, citamos o questionamento sobre o significado da palavra “inferno” e sobre a veracidade das informações obtidas, resultando no cerceamento da curiosidade, da descoberta, da reflexão crítica a respeito do que se lê e se ouve, do desejo de instrução: “Minha mãe curvou-se, descalçou-se e aplicou-me várias chineladas. Não me convenci. Conservei-me dócil, tentando acomodar-me às esquisitices alheias. Mas algumas vezes fui sincero, idiotamente. E vieram-me chineladas e outros castigos oportunos.” (p.74).

Toda essa narração, distribuída entre os primeiros quatorze capítulos da obra, nos conduz lentamente ao início da alfabetização do protagonista, vista como casualidade, embora a leitura já estivesse no ambiente familiar, ainda que de modo precário: “Minha mãe lia devagar, numa toada inexpressiva [...] alongando ou encurtando as palavras. Essas deturpações me afastaram do exercício penoso.” (p. 63).

Em *Infância*, a solidão, sua e de outros personagens, causada pela impossibilidade de comunicação, vai marcar este narrador inominado e o meio que permite o estabelecimento da comunicação com o outro – ou seja, a transformação – dentro desta narração, é a dimensão que a leitura e a escrita passam a exercer naquele cotidiano, caracterizando o perfil de escritor introspectivo atribuído a Graciliano Ramos. Este processo, no entanto, não se dá de forma serena, mas dolorosa, bruta.

O capítulo “Leitura” traz os primeiros ensinamentos e reúne na mesma figura de autoridade o pai e o professor, quando “uma vez por dia o grito severo [o] chamava à lição” (p. 98). A esse respeito, cabe citar as observações de Molloy: “Frequentemente se associa a cena de leitura a um mentor [...] No século XIX, a figura é em geral um homem, porque a leitura está associada aos homens e à autoridade.” (MOLLOY 2003, p. 35).

Pelo olhar do narrador, a autoridade dos pais parece sempre ser arbitrária, como consequência das regras de convivência que se delineavam intransigentes e ameaçadoras.

Essa noção vai permear também as primeiras lições de escrita, vista como fruto de um processo doloroso e sem sentido, porque o menino não compreendia como os traços grafológicos poderiam funcionar como “armas terríveis” (p.95). Após ser matriculado na escola, ele verifica que o autoritarismo se repete nas figuras professorais tanto masculinas, quanto femininas: “O lugar de estudo era isso. Os alunos se imobilizavam nos bancos: cinco horas de suplício, uma crucificação.” (p. 188).

Pelos trechos destacados, nota-se que a “memória do narrador denuncia o descompasso entre as teorias educacionais com suas boas intenções e a prática efetiva em que se dá a socialização da criança.” (BOSI, 2013, p.101). Aqui, o crítico se refere aos livros adotados, como o do Barão de Macaúbas, em contraste com as ações dos professores no processo de ensino-aprendizagem, sem esquecer a educação como um processo global, proveniente também do rude tratamento da família.

Lembrando que a escola é igualmente um ambiente de socialização, podemos dizer que este processo vai se confundir com o processo de autoconhecimento a partir do *outro*, conforme se observa na seguinte passagem da obra: “No íntimo julgava-me fraco. Tinham medo esta convicção e era difícil vencer o acanhamento.” (p.110). Outro ponto relevante acerca da rememoração do processo de letramento vivenciado pelo protagonista nos é apresentado por Raquel Guimarães: “Esse tipo de lembrança funda, a nosso ver, um primeiro conceito de leitor: sujeito perdido no vazio de sentido originado no convívio com a fragmentação e com o incompreensível.” (GUIMARÃES, 2012, p.53).

Adelaide, prima do narrador, é na escola de D. Maria do Ó “entre as vítimas desse diabo, a mais infeliz” (p.165). Já “a criança infeliz”, que nem mesmo recebe nome, é, em razão de acusações desconhecidas, espancada por outros alunos, funcionários, e pelo próprio diretor do grupo escolar. É relevante salientar que o ambiente familiar, de acordo com o narrador, parecia ser ainda mais cruel:

Em casa, o pai martelava-o sem cessar, inventava suplícios: amordaçava-o, punhalava as costas das mãos sobre a mesa da sala de jantar, malhava nas palmas, quase lhe triturava as falanges; prendia-lhe os rejeitos, pendurava-o num caibro, deixava-o de cabeça para baixo, como carneiro em matadouro. (p.238).

Importa ainda enfatizar que a narrativa é povoada por cenas de leitura. No entanto, considerando que “a experiência envolve um reconhecimento da leitura [...] qualitativamente diferente da leitura praticada anteriormente [...]” (MOLLOY, 2003, p.34), podemos destacar D. Maria, a primeira professora escolar, que representa o oposto da associação entre ensino e autoritarismo devido à sua personalidade serena. Em sua sala de aula, o aluno “livre das

emanações ásperas, [...] tinha a calma precisa para arrumar, sem muitos despropósitos, as sílabas que se combinavam em períodos concisos.” (p.110).

Para os propósitos de nossa investigação cabe destacar, no capítulo “Cegueira”, o doloroso depoimento sobre a oftalmia, que leva o narrador a concluir: “Na escuridão percebi o valor enorme das palavras.” (p.131). Podemos perceber que, apesar do quase torturante meio de ensino, com que foi iniciado o seu aprendizado, é este que o livra da completa escuridão, que vai guiá-lo a um mundo interior e que só através da palavra é estabelecido o seu contato com o mundo externo. Para uma análise mais acurada desse processo, tomamos emprestadas as palavras de Jeanne-Marie Gagnebin:

[...] não se trata, pois, somente de guardar e de conservar os testemunhos, de constituir arquivos e bibliotecas; mas também de inventar políticas cotidianas de luta contra o auto-enclausuramento de cada indivíduo em sua vida privada. Por assim dizer [...], de inventar estratégias em favor de uma disponibilidade à transformação, portanto de uma abertura à alteridade (a própria e a do outro). (GAGNEBIN, 2009, p.138).

Há também a ordem paterna para ler um romance em voz alta e o término da página sem ser repreendido, rara situação de diálogo familiar, que permite perguntas e concede explicações: “[...] no meio do capítulo pôs-se a conversar comigo, perguntou-me se eu estava compreendendo o que lia. Explicou-me que se tratava de uma história, um romance, exigiu atenção e resumiu a parte já lida.” (p.188).

Como fruto dessa experiência favorável, após as objeções da prima Emília aos seus argumentos de incapacidade, o menino se arrisca a ler sem supervisão pela primeira vez: “Reli as folhas já percorridas. E as partes que se esclareciam derramavam escassa luz sobre os pontos obscuros. Personagens diminutas cresciam, vagarosamente me penetravam a inteligência espessa. Vagarosamente.” (p.191).

Logo a seguir há o capítulo que mereceu o nome do escritor escocês. Nesta parte, o narrador de Graciliano Ramos, ao ler um jornal na loja de seu pai e reconhecer o nome “Samuel Smiles”, cuja pronúncia do sobrenome já havia sido esclarecida pelo professor Rijo, o menciona em voz alta e, apesar das várias correções feitas por aqueles que o ouviram, não se angustia, pela primeira vez, com o olhar do *outro*:

E as pilhérias dos sujeitos resvalaram por mim sem fazer moça. O coração aliviou. [...] Pus-me a ler baixo, inteiramente desanuviado. [...] E enrosquei-me, embrenhei-me no dicionário, eximi-me da influência dos três malvados. Samuel Smiles, escritor cacete, prestou-me serviço imenso. (p.196).

Essa nova atitude do menino face ao seu desempenho oral deixa entrever um conceito de leitor diverso daquele encontrado no início da narrativa. Conforme Raquel Guimarães:

A fragmentação, antes um canto incompreensível, um gemer solitário, uma falta de palavras e sentido, tem outra conotação. O caminho escolhido, a sua toada pessoal, qual seja o de procurar um espaço de leitura, consultar o dicionário e construir um sentido próprio para o texto lido, mostra o trabalho árduo do leitor e demonstra o grau de envolvimento que o menino tem com o empreendimento que é, para ele, o ato de ler. (GUIMARÃES, 2012, p.55).

A partir deste momento, o narrador vai andar “nos fuzuês de Rocambole [...], em folhetos devorados na escola, debaixo das laranjeiras do quintal, nas pedras do Paraíba, em cima do caixão de velas [...]” (p.214). Algum tempo depois, torna-se um dos diretores e escritores do *Dilúculo*. Evidencia-se, na obra em foco, a referência ao romance de folhetim, gênero que alcançou ampla difusão entre a maioria dos leitores, pelo baixo custo de compra de jornais, pela linguagem coloquial e pelos enredos leves. Encontramos aqui uma crítica às leituras escolares:

Surdo às explicações o mestre, alheio aos remques dos garotos, embrenhava-me na leitura do precioso fascículo, escondido entre as folhas de um atlas. Às vezes procurava na carta os lugares que o ladrão terrível percorrera. E o mapa crescia, povoava-se, riscava-se de estradas por onde rodavam caleças e diligências. Conheci desse jeito várias cidades, vivi nelas, enquanto os pequenos em redor se esgoelavam, num barulho de feira. [...] Eu achava estupidez pretenderem obrigar-me a papaguear de oitiva. Desonestidade falar de semelhante maneira, fingindo sabedoria. Ainda que tivesse de cor um texto incompreensível, calava-me diante do professor — e a minha reputação era lastimosa. Um dia, porém, houve exame imprevisto e os alunos encrencaram nos rios e nas capitais. Haviam-me chegado pedaços disso. Geografia velha, anterior à locomotiva, cheia de soluções de continuidade, mas foi exposta e produziu eleito regular. (p.215).

Além desta, há referências a autores, como Joaquim Manuel Macedo e Júlio Verne, porém damos destaque à menção que a narrativa faz a José de Alencar. O primeiro livro tomado de empréstimo à biblioteca de Jerônimo Barreto é *O Guarani*, sobre o qual o narrador observa: “Vi o retrato de José de Alencar, barbado, semelhante ao barão de Macaúbas, e achei notável os dois usarem prosa fofa.” (p.213). Há aqui clara relação estabelecida entre a “prosa fofa” em diferença ao estilo conciso da escrita graciliana, da qual já falamos anteriormente. A esse respeito, Ana Cristina Chiara, ao discorrer sobre *Memórias do Cárcere*, ressalta que a imagem criada e cultivada pelos que o leem está associada à:

[...] secura estilística de sua prosa e também com a própria postura existencial de seus personagens. Brevidade, eclipse, concisão, contensão do gesto são estilemas de Graciliano que apontam para certas qualidades humanas privilegiadas pelo autor, contrário a derramamentos tanto pessoais quanto literários. (2003, p.25).

Desse modo, intencionamos neste trabalho tão somente deixar registrados alguns aspectos que marcam o vínculo entre o *eu* autor e o *eu* narrador/personagem de *Infância*, por meio de uma narrativa, que privilegia as “vivências, cenas e sensações significativas para a

formação do escritor e para a constituição de sua postura ética e estética.” (ROCHA, 2011, p.621).

### 3.5 O menino e o escritor no traço de união do autor

Relacionando o ambiente às sensações experimentadas, os sentidos frequentemente mencionados são emblemáticos na representação do modo de vida do narrador. As referências à visão, à audição e ao tato são mais constantes em *Infância*, talvez pela difícil alfabetização que ele vivenciou, baseada em castigos corporais com a palmatória; ou mesmo pelo perfil introspectivo de um menino condicionado a obedecer a ordens que não compreendia. Não podemos deixar de mencionar ainda o depoimento sobre a oftalmia, em um dos capítulos mais emocionantes da obra em análise: “Movia-me penosamente pelos cantos, infeliz e cabra-cega, contentando-me com migalhas de sons, farrapos de imagens, dolorosos.” (p.135).

Contentar-se com migalhas, relacionar o que via e ouvia ao medo e declarar-se só: todas estas afirmações servem como instrumentos de orientação para aquele narrador/menino, que se via limitado pela doença nas poucas atividades que lhe eram permitidas. Por sua vez, este processo da doença vai auxiliar em uma das descobertas mais impactantes para ele: a vulnerabilidade da carne e, conseqüentemente, seu caráter finito. Como efeito imediato de tal descoberta, a morte deixa de ser um conceito vago, representado pelas almas de outro mundo, duendes e lobisomens, e concretiza-se pelo processo de decomposição do corpo, levando-o a concluir:

A carne se eriçava, o sangue badalava na artéria. Isso tudo seria gasto pelos vermes. A imagem horrorosa se obstinava. As imagens também seriam gastas pelos vermes. Então para que me fatigar, rezar, ir à loja e à escola, receber castigos da mestra, escaldar os miolos na soma e na diminuição? Para que, se os miolos iam derreter-se, abandonar a caixa inútil? (p.174).

Uma possibilidade que se abre para o narrador é a de pensar esse *outro* como o próprio corpo e como memória. Como o próprio corpo, pela vulnerabilidade que o autor reconhecia, conforme exposto acima. Lembremos que Graciliano, ao escrever suas *Memórias do cárcere*, encontrava-se doente e por isso julgava-se incapaz de desempenhar a tarefa, sendo este um dos empecilhos alegados. Como a memória, pelo seu caráter falho, inconsistente. Ambos são degradados pela ação da doença e do tempo, que impõe seu desaparecimento absoluto.

No último capítulo, o corpo doente reaparece: “Adoeci. A artrite amarrou-me à espreguiçadeira, o meu desgraçado corpo se cobriu de manchas.” (p.246). Em carta ao amigo Mota Lima, Graciliano explica a demora em escrever-lhe: “Doença nos dentes, doença na garganta, doença nos ossos, doença em partes inconfessáveis, uma chusma de achaques que sinto sempre que se avizinham chuvas. Este meu corpo é um saco de moléstias.” (RAMOS, 1982, p.19).

Devido a esta condição efêmera do corpo – símbolo da presença física do ser, da sua existência e que sucumbe às ações do tempo – a escrita assume o papel de testemunha, de guardiã, mais ainda, de órgão extensivo do corpo, proporcionando a ilusão de plenitude, de permanência. Neste sentido, Sigmund Freud nos esclarece (1930): “através de cada instrumento o homem recria seus próprios órgãos, motores ou sensoriais, ou amplia os limites de seu funcionamento. [...] A escrita foi, em sua origem, a voz de uma pessoa ausente.”

A dificuldade em expressar-se retorna também, quando “baralhava os assuntos e tinha um leve defeito de pronuncia: engolia *dd* e *tt*” (p.243), tentando tornar reais as conversas imaginárias com Laura, nome daquela que teria sido a sua primeira paixão e que intitula o último capítulo da obra em análise. O narrador deseja fazer dela uma personagem de folhetim, ser inalcançável, perturba-se com o desejo sexual e aí percebemos um embrião de Luis da Silva:

Quando vinham bocejos e as pálpebras esmoreciam, eu saltava da rede, passeava no escuro, arrimava-me à cômoda. [...] Laura surgia de novo, não a figurinha transparente: um ser membrudo e espesso, todo carne e osso. [...] Eu desejava acordar, fugir ao pesadelo, restituir à criança as qualidades anteriores: de algum modo me sentia responsável pela medonha substituição. Angústia, arrepios. [...] As ilusões quebradas, em cacos. Tinha nojo de mim mesmo. Sujo, precisando água e sabão. Mas isto não me limparia, as manchas eram indeléveis. (p245).

Esta situação aparece como sintoma decorrente do menino que aos onze anos percebe no corpo tanto as transformações que marcam a passagem da infância para a adolescência, quanto as trazidas pela doença. No primeiro caso, confuso, vê-se sem ter a quem pedir explicações:

Era como se o meu corpo se tivesse tornado impuro e feio de repente. Desejei avisar a família, consultar o Dr. Mota, cair de cama. Achava-me, porém, numa grande perplexidade. Nunca usara franqueza com meus parentes: não me consentiam expansões. Agora a timidez se exagerava, o caso me parecia inconfessável. (p.241).

Podemos entender que o que permite evaporação da nebulosa que acompanha o narrador em suas lembranças é, paradoxalmente, o contato com outro. O outro, ao mesmo tempo em que traz a *sensação dolorosa*, é o meio que possibilita a saída do auto

enclausuramento. “Vale lembrar que muitos dos capítulos de *Infância* desenham personagens que, de algum modo, contribuíram para a socialização e a formação do menino, evidenciando que a construção do *eu* se faz por meio do intercâmbio com o *outro*.” (ROCHA, 2011, p.624). Neste sentido também estão a conversa socializante, a entrevista, as tardes na livraria, as cartas, e claro, os romances. Sentimos necessidade de recorrer a Wander Melo Miranda, que nos esclarece em seu estudo sobre *Memórias do Cárcere*:

A compulsão à escrita, que age como força coercitiva a impelir Graciliano à retomada desse mundo, sustenta-se, portanto, pela convicção acerca da dimensão ética da tarefa empreendida e, sobretudo, da sua comunicabilidade, que permite a transmissão da experiência, para assim desfazer a distancia entre o individual e o coletivo, o *eu* e o *nós*. (MIRANDA, 2009, p.103).

Somando-se ao corpo efêmero as agressões físicas e verbais sofridas pelo menino recordado, encontramos mais uma razão para a escrita fragmentária que constrói o texto de *Infância*, pois, conforme Jaime Ginzburg, “as vítimas podem ter dificuldade em narrar o que viveram em razão do abalo sofrido.” (GINZBURG, 2009, p. 123). Portanto, a narrativa fragmentada impõe-se tanto pelos recursos de estilo utilizados, conforme apontado no subitem 1.1 deste trabalho, quanto pela própria memória, que, além do tempo decorrido entre vivência e narração, encontra-se aplacada pela experiência de aniquilação da subjetividade e da individualidade.

Mas por que a *paixão* persiste? Arriscamo-nos, mas ancorados em pesquisadores reconhecidos, a uma sugestão que tentaremos expor neste ponto de nosso trabalho. Valendo-nos da declaração de Graciliano Ramos, em entrevista quanto à permanência de sua obra, que diz: “não vale nada; a rigor já desapareceu...” (SENNÁ, 1978, p.59), percebemos nela, mais que a interpretação de um “pessimista”, o reconhecimento do sentido que Gagnebin atribui à palavra *rastro*. A autora de *Lembrar, escrever, esquecer* ressalta a fragilidade do *rastro* e, desta forma, sua aproximação do processo mnêmico e da escrita, considerando que:

[...] o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente. [...] Por que a reflexão sobre memória utiliza tão freqüentemente a imagem – o conceito – de rastro? Porque a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. Riqueza da memória, certamente, mas também *fragilidade* da memória e do rastro. (GAGNEBIN, 2006, p.44).

Os restos mortais narrados no capítulo “Enterro” de *Infância* e que fatalmente desaparecerão por inteiro são rastros de existências passadas, livros não mais editados tornam-se raridades e são ameaçados a desaparecer, deles restarão apenas citações de outros textos, rastros de pensamentos e palavras, observações e sentimentos.

Por outro lado, lembremo-nos de *Dom Casmurro*. Nesse romance o narrador deseja a reconstrução idêntica da casa em que viveu na Rua de Matacavalos, como forma de reestabelecer na velhice a infância. Embora o objetivo fracasse, pois “um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falt[ava] [ele] mesmo, e esta lacuna é tudo.” (ASSIS, 1997, p.17), a casa é o simulacro de um abrigo para a memória, bem como a escrita. Leonor Arfuch, no decorrer do seu texto, menciona um aspecto relevante para nosso propósito:

Mas há ainda algo mais no valor biográfico, que é a possibilidade de ordenar “*a vivência da própria vida*”, quer dizer, aquilo que excede a singularidade para conectar-se com o que Gadamer chama “a vida infinita”. Trata-se aqui [...] da idéia de “totalidade”. (2009, p.118).

Percebe-se que a palavra impressa no papel permite que seja atestada e reconhecida uma existência, registra a presença, ao menos dificultando que seja relegado ao esquecimento o tempo pretérito. E mais: “E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte.” (GAGNEBIN, 2006, p.45) É por isso que lembramos, escrevemos e esquecemos em um ciclo sem fim. Quando a morte nos alcança, nossos rastros continuam incorporados a outros e, por isso, apesar da fragilidade desta tríplice aliança, a escrita ainda é o eco de uma voz ausente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE “QUEM NOS OBRIGA A FABRICAR ROMANCES”

E vá a gente querer, assim no simples, entender as tônicas de uma pessoa. Se viver é geral, o passo de cada um é muito particular.

*Ricardo Ramos*

Em breve tessitura, iniciamos a composição de nossas urupemas pelo traçado de algumas considerações sobre o entrelaçamento dos conceitos de individualidade e de escrita autobiográfica, procurando ressaltar como a compreensão atual desta está em conformidade com a concepção não cartesiana de sujeito. A partir desse ponto, buscamos uma leitura de *Infância* segundo os estudos de Philippe Lejeune, pioneiros na abordagem da autobiografia como gênero literário, e seguimos demonstrando como recursos de técnica narrativa são parte essencial na construção de textos que pretendem *maior abrangência afetiva*, para que o leitor seja, então, atingido.

Como a nossa proposta abarca a relação entre o *eu* e o meio, prosseguimos na apresentação de uma feição da década de 30 e do andar com que Graciliano Ramos percorreu sua jornada e em cujas obras, independentemente do pacto de leitura, descobrimos cada vez mais *coloridos matizes*. Neste ponto, almejando marcar a transposição da *ficção à confissão*, marcamos a passagem dos aspectos gerais, necessários para nos conduzir ao tema principal desta dissertação.

No terceiro capítulo, por meio de uma divisão razoavelmente arbitrária da obra, almejamos ressaltar o papel do discurso de viés autobiográfico na (re)construção do passado, tanto individual quanto coletivo, que se promove por inumeráveis motivações, algumas lembradas, outras esquecidas pela nossa memória de leitor e, assim, tentamos tecer em nosso texto de retalhos pequenas considerações que alimentam e impulsionam a *paixão* por escrever a si e aos outros neste grande tecido que registra, não apenas a morte, mas a vida.

Consoante Ecléa Bosi: “Por muito que se deva à memória coletiva, é o indivíduo que recorda. Ele é o memorizador e das camadas do passado a que tem acesso pode reter objetos

que são, para ele, e só para ele, significativos dentro de um tesouro comum.” (BOSI, 1994, p.411).

A 08 de agosto de 1940, Graciliano Ramos escreve a Júnio Ramos, um de seus filhos. Em carta que mescla conselhos paternos, perspectivas profissionais e opiniões políticas, o escritor tece comentários sobre a escassa produção literária de então, atribuída àqueles “miseráveis tempos” de Estado Novo e 2ª Guerra Mundial, para concluir refletindo: “Afinal quem nos obriga a viver, a fabricar romances, a tirar retratos?” (RAMOS, 1982, p. 205). Tal indagação parece interligada àquela de Leonor Arfuch, destacada na epígrafe de introdução deste trabalho, sobre a *paixão* pelo desvendamento do *eu* que anima desde a autoria à leitura.

A carta mencionada acima foi escrita no intervalo de sete anos existente entre a publicação de *Vidas secas*, de 1938, e *Infância*, de 1945. Se, conforme explicitado anteriormente, ao narrar a vida de Fabiano e sua família, o autor, recentemente liberto, sentia a fragilidade da literatura em relação a outras forças, em *Infância* esta postura parece ser revista.

O narrador desta obra recorda a si mesmo como um menino incompreendido, cuja sensibilidade era cotidianamente esmagada por forças maiores: o poder dos pais, dos professores, da natureza, sendo assolado pelo juízo que lhe faziam e, por sua vez, incompreendia as regras de convivência que o cercavam. Porém, o marco da sua transformação em relação a si e aos outros é justamente a palavra.

É pela leitura dos folhetins (e não dos compêndios escolares) que se firma a sua alfabetização, torna-se um leitor ávido da biblioteca de Jerônimo Barreto e ingressa na organização de jornal local com a publicação dos primeiros textos. É esta experiência impactante que move a narrativa e devolve à palavra escrita, à leitura e à literatura a força transformadora do indivíduo, experiência que assume proporções universais, a qual a ausência de pacto de leitura só vem reforçar, quando cada leitor, mesmo fora da região do Nordeste e em diferente situação econômica, a reconhece como libertadora e a ela empresta seu nome.

Assim, além da possibilidade de organização da própria vida e de transpô-la a outro corpo, ou mesmo por essas razões, a escrita e leitura de romances (ou poesias ou quaisquer outros gêneros literários) parecem-nos imprescindíveis e a mencionada pergunta do escritor, retórica: ninguém nos obriga a fabricar romances ou a tirar retratos, a não ser a nossa constante busca pelo *outro*, pela identificação, pelo reconhecimento por meio daquilo que enxertamos de nosso, pelo olhar solidário às nossas chagas, à nossa intransponível solidão.

E, por isso, talvez permaneça o autor firme na composição de suas urupemas, sem adornos que não lhe são necessários, mas rijas e fortes, que deixam uma memória impactante

que penetra a fundo em quem as observa. Em síntese, Graciliano Ramos empresta as suas palavras a um narrador adulto que rememora a sua infância e por elas, elemento que transforma o vivido, ata as duas pontas da vida, não de forma dogmática, tencionando restaurar o passado em sua plenitude como um Dom Casmurro, mas na tessitura de imaginação e vivência, renovando sempre a memória, que se mostra inesgotável a cada nova leitura, assim como a escrita de *Infância*.

Compreendemos que há um parentesco entre escrita e morte e por isso, paradoxalmente, que também existe esta relação da escrita com a sobrevivência nossa e para que outros sobrevivam em nossas recordações em meio ao caos da despersonalização.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. Letras, belas letras, boas letras. In: BOLOGNINI, Carmen Zink (Org.). *História da literatura: o discurso fundador*. Campinas: Mercado de Letras, 2003. p. 11-69.
- AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: \_\_\_\_\_. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 55-63.
- ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico na (re)configuração da subjetividade contemporânea. In: GALLE, Helmut et al (Org.). *Em primeira pessoa*: abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009. p.113-121.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Santiago, Chile: Klick Editora, 1997.
- BARBOSA, Francisco de Assis. Graciliano Ramos aos cinquenta anos. In: \_\_\_\_\_. *Achados ao vento*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Instituto Brasileiro do Livro, 1958. p.55-73.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p.57-64.
- \_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BENTO, Conceição Aparecida. Os nós da escrita autobiográfica: os enviesamentos do eu em Memórias do Cárcere, de Graciliano Ramos. In: CASTRO, Lorena Amaro; PINO, Claudia Amigo (Org.). *Auto(bio)grafias latino-americanas*. São Paulo: Annablume; Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2012. p.209-220.
- BOSI, Alfredo. Os trabalhos da mão. In: \_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977, p.53-57.
- \_\_\_\_\_. Passagens de Infância de Graciliano Ramos. In: \_\_\_\_\_. *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34, 2013, p.87-111.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: Lembranças de velhos*. 3.ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2010.
- BUENO, Luis. Divisão e unidade no romance de 30. In: WERKEMA, Andrea Sirihal et al. *Literatura brasileira: 1930*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.16-37.
- CAMPOS, Haroldo de. Lixo: arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem e outras metas*: ensaio de teoria crítica e literária. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.221-230.

CANDIDO, Antonio. A Revolução de 30 e a cultura. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p.181-198.

\_\_\_\_\_. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

CARDOSO, Marília Rothier. Prefácio. In: MENDES, Murilo. *A idade do serrote*. Rio de Janeiro: Record, 2003. p.7-19.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.25-33.

CARTIER-BRESSON, Henri. *Portrait d'un marchand de legume*. Disponível em : [http://www.devoir-de-philosophie.com/pdf\\_free/254969.pdf](http://www.devoir-de-philosophie.com/pdf_free/254969.pdf) Acesso em: 15 jan. 2015.

CASTRO, Lorena Amaro; PINO, Claudia Amigo. Introdução. O eu, nós e os outros. In: CASTRO, Lorena Amaro; PINO, Claudia Amigo (Org.). *Auto(bio)grafias latino-americanas*. São Paulo: Annablume, 2012. p.9-25.

CHIARA, Ana. Memórias extremas: Graciliano Ramos e Carolina de Jesus. In: ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org.). *Literatura Brasileira em Foco IV: o eu e o outro*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. p.21-32.

COELHO, Nely Novaes. Solidão e luta em Graciliano. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.60-72.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

FARIA, Octavio de. Graciliano Ramos e o sentido do humano. In: RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

FIGUEIREDO, Eurídice. Formas e variações autobiográficas. A autoficção. In: \_\_\_\_\_. *Mulheres ao espelho:autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. p.13-74.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: \_\_\_\_\_. *Ética, sexualidade e política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p.144-162.

\_\_\_\_\_. O que é um autor? In: \_\_\_\_\_. *Ditos e escritos III: estética - literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p.264-298.

FREIXEIRO, Fábio. O estilo indireto livre em Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.244-253.

FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*. (1930). Disponível em: <http://www.cefetsp.br/ed/eso/filosofia/malestar.html>>. Acesso em: 11 jun. 2011.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Entre moi et moi-même. In: GALLE, Helmut et al (Org.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009. p.133-139.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Verdade e memória do passado. In: \_\_\_\_\_. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed.34, 2006. p.39-47.

GINZBURG, Jaime. A violência na literatura brasileira: notas sobre Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. In: SILVA, Márcio Seligman; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot. (Org.) *Escritas da violência, v.1: o testemunho*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p.123-135.

\_\_\_\_\_. Impacto da violência e constituição do sujeito: um problema de teoria da autobiografia. In: GALLE, Helmut et al (Org.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009. p.123-131.

GUIMARÃES, Raquel. *Rastros da leitura, trilhas da escrita: o leitor em Pedro Nava e Graciliano Ramos*. Campinas: Ed. RG, 2012.

HILL, Amariles Guimarães. A expressividade em Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.254-259.

KLINGER, Diana. A escrita de si – o retorno do autor. In: \_\_\_\_\_. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2.ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p.15-57.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

LEJEUNE, Philippe. A quem pertence uma carta? In: \_\_\_\_\_. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2008. p.251-254.

\_\_\_\_\_. O pacto autobiográfico. In: \_\_\_\_\_. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2008. p.13-47.

\_\_\_\_\_. O pacto autobiográfico (BIS). In: \_\_\_\_\_. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2008, p.48-69.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. A retórica e a filosofia em guerra. In: \_\_\_\_\_. *A cor eloquente*. São Paulo: Siciliano, 1994. p.45-94.

LIMA, Costa. A reificação de Paulo Honório. In: \_\_\_\_\_. *Por que literatura?* Petrópolis: Vozes, 1966. p. 49- 70.

\_\_\_\_\_. Graciliano Ramos e a recusa do caeté. In: \_\_\_\_\_. *Trilogia do controle: O controle do imaginário. Sociedade e discurso ficcional. O fingidor e o censor*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007. p.437-446.

\_\_\_\_\_. Júbilos e misérias do pequeno eu. In: \_\_\_\_\_. *Trilogia do controle. O controle do imaginário. Sociedade e discurso ficcional. O fingidor e o censor*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007. p.455-521.

LIMA, Rachel Esteves. A entrevista como gesto (auto)biográfico. In: SOUZA, Maria Eneida de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2011. p.32-44.

LISPECTOR, Clarice. Doar a si próprio. In: \_\_\_\_\_. *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MALARD, Leticia. *Ensaio de literatura brasileira: ideologia e realidade em Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

MARTINS, Wilson. Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor. In: BRAYNER, Sônia (org.). *Graciliano Ramos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.34-45.

MENDES, Murilo. *A idade do serrote*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. 2. ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2009.

MOLLOY, Sylvia. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica*. Chapecó: Argos, 2003. p.13-26.

\_\_\_\_\_. O leitor com o livro na mão. In: \_\_\_\_\_. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica*. Chapecó: Argos, 2003. p. 30-61.

MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas. Fenômenos astronômicos nas mentes primitivas. In: \_\_\_\_\_. *O livro de ouro do universo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. p.24-43.

PACHECO, Armando. Graciliano Ramos conta como escreveu Infância, seu recente livro de memórias. In: LEBENSZTAYN, Ieda; SALLA, Tiago Mio (Org.). *Conversas*. Rio de Janeiro: Record, 2014. p.164-172.

PINTO, Rolando Morel. Os ritmos da emoção. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978,. p.260-268.

PLATÃO. *Fedro*. Belém: EdUFPA, 2002.

PORTINARI, Candido. *A criança morta*. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2735>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. *Ferro*. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1757>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. *O retrato de Graciliano*. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/3061>> Acesso em: 15 jan. 2015.

RAMOS, Graciliano. Alguns números relativos à instrução primária em Alagoas. In: SALLA, Tiago Mio (Org.). *Garranchos: textos inéditos de Graciliano Ramos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013. p.143-145.

\_\_\_\_\_. A literatura de 30. In: SALLA, Tiago Mio (Org.). *Garranchos: textos inéditos de Graciliano Ramos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013. p.146-148.

\_\_\_\_\_. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

RAMOS, Graciliano. Autorretrato: Graciliano visto por Graciliano. In: LEBENSZTAYN, Ieda; SALLA, Tiago Mio (Org.). *Conversas*. Rio de Janeiro: Record, 2014. p.296-300.

\_\_\_\_\_. Auto-retrato aos 56 anos. In: \_\_\_\_\_. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

\_\_\_\_\_. *Caetés*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

\_\_\_\_\_. *Carta de Graciliano Ramos a Portinari*. Disponível em: <<http://graciliano.com.br/site/categoria/acervo-gr>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

\_\_\_\_\_. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1986.

\_\_\_\_\_. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1985.

\_\_\_\_\_. O estranho Portinari. In: SALLA, Tiago Mio (Org.). *Garranchos: textos inéditos de Graciliano Ramos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013. p.226-228.

\_\_\_\_\_. O fator econômico no cangaço. In: LEBENSZTAYN, Ieda; SALLA, Tiago Mio (Org.). *Cangaços*. Rio de Janeiro: Record, 2014. p.95-103.

\_\_\_\_\_. O fator econômico no romance brasileiro. In: \_\_\_\_\_. *Linhas tortas*. São Paulo, Rio de Janeiro: Record, 1985. p.253-259.

\_\_\_\_\_. O romance do Nordeste. In: SALLA, Tiago Mio (Org.). *Garranchos: textos inéditos de Graciliano Ramos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013. p.138-142.

\_\_\_\_\_. Relatório ao Governador do Estado de Alagoas. In: \_\_\_\_\_. *Viventes das Alagoas*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1985. p.163-174.

\_\_\_\_\_. 2º Relatório ao Governador do Estado de Alagoas. In: \_\_\_\_\_. *Viventes das Alagoas*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1985. p.179-189.

\_\_\_\_\_. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

\_\_\_\_\_. Um romancista do Nordeste. In: SALLA, Tiago Mio (org.). *Garranchos*. Textos inéditos de Graciliano Ramos. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2013, p.133-137.

\_\_\_\_\_. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1985.

RAMOS, Heloísa. Prefácio. In: RAMOS, Graciliano. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

RAMOS, Ricardo. *Graciliano: retrato fragmentado*. São Paulo: Siciliano, 2011.

ROCHA, Fátima. Ficções da infância em Graciliano Ramos e Murilo Mendes. *Cadernos do CNLF*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 04, t. 1, pág. 621-632, [2012]. Anais do XVI CNLF.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 108-144.

SANTIAGO, Silviano. Colagem viva. In: RAMOS, Ricardo. *Graciliano: retrato fragmentado*. São Paulo: Siciliano, 2011.

\_\_\_\_\_. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

\_\_\_\_\_. Fechado para balanço. In: \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p.85-107.

\_\_\_\_\_. Retórica da verossimilhança. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.29-48.

SCARPELLI, Maria Fantini. Dom Casmurro: Do real ao relato. In: SECCHIN, A.C; BASTOS, D.; JOBIM, J. L. (Org.). *Machado de Assis: novas perspectivas sobre a obra e o autor, no centenário da sua morte*. Rio de Janeiro: De Letras; Niterói: EdUFF, 2008. p.125-140.

SENNA, Homero. Revisão do Modernismo. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.46-59.

SILVA, Kamilly Barros de Abreu. Memórias do cárcere: o testemunho de Graciliano Ramos. In: CUNHA, Getúlio Nascentes da (Org.). *História, representações culturais e relações de força*. Goiás: Funape, 2012. p. 93-111.

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VERNANT, Jean-Pierre. Do mito à razão. In: \_\_\_\_\_. *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: DIFEL, 1973. p.441-484.

WILLEMART, Philippe. Como entender os processos de escritura a partir do manuscrito dos escritores? In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2009. p. 418-427.