Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

Cristiana Tiradentes Boaventura

"Viver em paz com a humanidade inteira": *Infância*, de Graciliano Ramos, e a construção de si

São Paulo
2013

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

"Viver em paz com a humanidade inteira": *Infância*, de Graciliano Ramos, e a construção de si

Cristiana Tiradentes Boaventura

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Dagobert de Aguirra Roncari

São Paulo
2013

Agradecimentos

À Fapesp, pelo apoio financeiro e institucional.

A Luiz Dagobert de Aguirra Roncari, que me acolheu como orientanda, fornecendo seu apoio generoso e paciente.

A Maria Rita Sigaud Palmeira, pelo contínuo e decisivo suporte intelectual desde que nos conhecemos e principalmente pela presença afetiva nos últimos anos de doutorado.

Aos amigos conquistados durante estes anos de pós-graduação na USP, que atravessaram a difícil fronteira da amizade acadêmica e fazem hoje parte do meu mundo afetivo: Valéria de Freitas Pereira, amiga de presença maternal e cuidadosa, Jayme Costa Pinto e Moacyr Godoy Moreira, que fazem com que os encontros sejam mais cheio de graça e humor, Aline Ulrich, amiga que tem acompanhado sempre de perto meu percurso, Vinícius Veneziani, pela sensatez dos comentários.

Pela leitura cuidadosa de meu texto de qualificação, agradeço à professora Simone Rossinetti Rufinoni e ao professor Erwin Torralbo Gimenez.

Às professoras Cilaine Alves e Yudith Rosenbaum, na função de coordenadoras da pós-graduação em Literatura Brasileira, pela atenção dispensada a mim quando necessitei. Ao professor Marcos Moraes, Hélio Seixas Guimarães e Ana Paula Pacheco, que de um modo ou de outro e sem o saberem contribuíram para esta pesquisa. Ao professor Francisco Foot Hardman, pelas dicas e encaminhamento iniciais. Ao professor Hélio Salles Gentil, que colaborou com as discussões acerca da filosofia ricoeuriana. A Jaime Ginzburg, pela presença em minha formação durante meu percurso de mestrado e a quem serei eternamente grata. Agradeço a Christian Botelho Borges pela primorosa revisão da tese.

Aos amigos que estão juntos comigo na vida: André Guedes, Beto Castilho, César Cachapuz, Danielle Rocha, Dimi Castilho, Gabriela Tormin, Graziela Zocal, Luciano de Paula, Luiz Zen, Marcus Tulius de Moraes, Marina Teixeira, Mirela de Oliveira, Taciana Boaventura, Tatiana Cachapuz, Suyanne Keidel. A Renata Lise, um anjo. A Paulo Barroso e Geórgia Teixeira, pelos eternos caminhos cruzados e a imensa cumplicidade, nas letras e na vida. Às amigas corredoras que fazem da USP um espaço também de produtividade física: Cecilia Belele, Roseli Guimarães, Rosimeire Pinho, Adriana Apuzzo, Thabata Giovani. E a tantos outros amigos e passantes que fazem com que eu tenha sempre gratidão por estar cercada de pessoas do bem.

A Regina Tiradentes, pela figura amorosa, que ainda me põe no colo nos momentos que preciso. A Noemy Correia de Arruda, que me acolhe como se eu fosse filha e a quem devo muito. A Taciana Boaventura e Hélio Boaventura, pela companhia e amizade. E aos meus sobrinhos Hélio Neto, Vitor Boaventura e Júlia Mendes, que fazem minha vida mais alegre.

A Isabel Castelo Branco, minha eterna gratidão. Por ser aquela que criou o ambiente possível para o meu processo de amadurecimento e pela eterna generosidade e compaixão com que busca ser *suficientemente boa*.

A André Guedes, meu agradecimento especial pela presença acolhedora, cuidadosa, generosa e de apoio irrestrito em minha vida. Meu amigo e parceiro, que assim seja pelo restante do nosso percurso intelectual e afetivo.

Não dedicar, porém sublinhar:

o processo melancólico e angustiante da confluência do estudo das memórias de *Infância* e a pesquisa das minhas próprias reminiscências. Na coragem do enfrentamento desse objeto junto à constante e ininterrupta revisão do meu passado concluo esta tese sabendo agora que é possível viver em paz com as minhas próprias memórias. “Estala, coração de vidro pintado!”

Resumo

Esta tese analisa o livro *Infância*, de Graciliano Ramos. A leitura proposta sublinha experiências do menino no entroncamento de questões relacionadas à violência, à não violência e à expressão literária. Sustentamos que a construção das memórias contém tensões e ambiguidades presentes na articulação temporal da obra, mas ao mesmo tempo incorpora certa dimensão conciliatória como marca identitária do narrador. Investigamos como a significação de si é elaborada de forma que o sentido atribuído às experiências converge para apresentar um modo de agir e intervir no mundo que combate esteticamente em favor da paz e da cultura.

Palavras-chave: literatura brasileira – Graciliano Ramos – memórias – experiência – construção identitária – violência – dignidade humana.

Abstract

This thesis analyzes the book *Infância*, by Gracilano Ramos. The proposed approach underlies the experiences the boy had at the junction of issues concerning violence, non-violence and literary expression. It is our understanding that the building of memories involves tensions and ambiguities which are present in the book's temporal articulation, but at the same time it also incorporates a certain reconciling dimension as one of the narrator's distinguishing identity marks. We investigate how the signification of the self is elaborated, so as the meaning imparted on the experiences eventually converge to introduce a way of acting and intervening in the world, aesthetically fighting in favor of peace and culture.

Key-words: Brazilian literature – Graciliano Ramos – memories – experience – identity construction – violence – human dignity

Sumário

Introdução 8

Algumas considerações teóricas 22

Capítulo I

Em torno de vicissitudes do menino: uma história de descontinuidade 44

1.1. A história do Papa-Hóstia: uma difícil confissão 45

1.2 A história de José: uma experiência malograda 67

Capítulo II

Entre o menino e o narrador: algumas configurações de continuidade 95

2.1. Fantasias do menino: em torno da não violência 96

2.2. O menino e Fernando: aprendendo a "reformar julgamentos" 118

Capítulo III

As vicissitudes do narrador: histórias do passado e o traçado no presente 133

3.1. O avô paterno: inclinações artísticas e fracasso 134

3.2. O avô materno: rusticidade e vigor 159

Considerações finais 171

Referências bibliográficas 175

Introdução

1.

A palavra "paz" e seu campo semântico percorrem de modo sistemático os escritos de Graciliano Ramos em sua última década de vida. Uma surpreendente constatação quando se leem os textos agora compilados no livro *Garranchos*[1] é a disposição do escritor para forjar discursos cuja atmosfera é de solidariedade, união e entendimento entre os homens. Essencialmente, os discursos à frente da organização dos escritores demonstram com bastante clareza essa tendência.

Nessa edição de inéditos, um dos mais belos títulos se refere a um discurso de agradecimento à cidade que recebeu um dos congressos da associação dos escritores[2]. Em "Viver em paz com a humanidade inteira", Graciliano posiciona-se como aquele que crê na possibilidade de "entendimentos para objetivo comum" (RAMOS, 2012, p. 324). Entre os apelos e as reivindicações do escritor está a convocação ao debate sobre a profissão e sobre a própria atividade da escrita.

Ao analisarmos o texto convocatório para o referido congresso, vemos seu discurso convergir para a reflexão sobre a liberdade e a paz como fontes fundamentais para o almejado desenvolvimento cultural do país: "Hoje, mais do que nunca, os escritores brasileiros sentem o inelutável dever de participar também em todos os movimentos nacionais em defesa da democracia, do progresso e da paz de que depende o desenvolvimento de nossa cultura" (RAMOS, 2012, p. 320).

O filósofo alemão Jürgen Habermas, no ensaio *O conceito de dignidade humana e a utopia realista dos direitos humanos*, ao elaborar uma compreensão das relações que as noções de "dignidade humana" e "direitos humanos"[3] mantêm entre

---

[1] Essa edição de inéditos organizada pelo pesquisador Thiago Mio Salla traz textos essenciais de Graciliano, que evidenciam ainda mais o modo como se posicionou como intelectual, em busca de interlocução com os mais diversos núcleos de pessoas. Lançada em 2012, essa edição foi uma valiosa contribuição a esta tese.

[2] O evento em questão é o IV Congresso Brasileiro de Escritores, realizado em setembro de 1951, tendo Graciliano Ramos à frente da presidência da ABDE (Associação Brasileira de Escritores). Além da conjuntura política de modo mais amplo, a própria entidade havia sofrido com duras brigas e choques entre os associados e se enfraquecido bastante com a saída de diversos membros. Sobre esse assunto, consultar Florent (2011) e Moraes (2012).

[3] Ao elaborar uma compreensão das relações que manteriam entre si as noções de "dignidade humana" e "direitos humanos", Habermas propõe a primeira como princípio e origem da. segunda, não obstante seu aparecimento posterior e tardio como conceito explícito na história do Direito. Das três partes nas quais o ensaio é estruturado, a primeira procura demonstrar a realidade constitutiva desse vínculo conceitual específico que existiria entre ambas as noções, no

si, afirma que, se os dois conceitos são universais, só a noção de dignidade humana teria certa estabilidade de compreensão – necessária para que o entendimento coletivo acerca de determinadas questões morais possa efetivamente gerar consensos. Para Habermas, as experiências de violação da dignidade humana são desafios históricos, cuja investigação poderia conduzir a novas dimensões de sentido a cada momento[4]. Apenas o cumprimento em conjunto do que seriam as quatro categorias de direitos humanos fundamentais[5] poderia garantir o atendimento a cada uma delas. O que ele denomina como "indivisibilidade dos direitos fundamentais", conceito que condensa essa quatro categorias básicas, está alicerçado na noção de dignidade humana, que, por sua vez, fornece o vínculo lógico entre elas.

Dentre as reflexões de Habermas, importa-nos essencialmente a ideia presente na consideração de que "os direitos fundamentais clássicos só adquirem 'um valor igual' para todos os cidadãos quando acrescidos de direitos sociais e culturais". Ou seja: quando existe acesso de todos à "participação adequada na prosperidade [material] e na cultura" produzidas na sociedade (HABERMAS, 2011, p. 16). Se o conceito kantiano de dignidade humana – que, segundo Habermas, é a acepção filosófica do termo que permanece válida atualmente – parece ser aquele que toma a pessoa como um fim em si mesma, por oposição às coisas, então deve-se reconhecer que só a real possibilidade de autorrealização do indivíduo em cada um dos domínios da vida é o que pode torná-la digna. Mais que isso, para o filósofo a forma da relação intersubjetiva que está de acordo com o respeito recíproco à dignidade é a do vínculo solidário, na união entre os homens.

Ao mobilizarmos essas categorias conforme desenvolvidas por Habermas, sugerimos a possibilidade de pensar os textos de Graciliano Ramos partindo de algumas diretrizes que o conceito de dignidade humana carrega. Particularmente, atentamos para o fato de que os direitos sociais e culturais são mencionados pelo filósofo como uma matriz que permite alcançar o desejado *valor igual* a todos os cidadãos. Projetada essa noção na produção de Graciliano Ramos, vemos como ponto

próprio desenvolvimento do campo geral do Direito, seja na ciência jurídica, no fazer legislativo dos Estados ou ainda no domínio das decisões jurídicas.

[4] Uma vez que, conforme o autor, "a intuição implícita no pano de fundo penetra de início a consciência dos atingidos [por determinada violação] e depois os textos do Direito, para então ser conceitualmente articulada" (HABERMAS, 2011, p. 14).

[5] Habermas (2011, p. 16) nos diz que dentre essas quatro categorias fundamentais estariam "os direitos liberais de liberdade ou direitos fundamentais clássicos" – ir e vir, livre relação de mercado, exercício da religião e participação democrática – e "os direitos sociais e culturais".

pacífico que, de formas variadas, a luta contra a violação dos direitos do cidadão e a procura pela igualdade social e pelo desenvolvimento cultural estão formalizadas esteticamente e representadas em toda a literatura ficcional do escritor.

Essa comprovação está também na série de textos que acionam mais intensamente a função referencial da escrita, sejam eles crônicas, relatórios ou discursos. Dado seu estabelecimento em uma zona fronteiriça entre história e discurso literário, acentua-se a possibilidade de examiná-los como espaços oportunos nos quais aparecem congregados valores de um escritor já maduro. Convém ressaltar que com isso não procuramos atribuir-lhes função documental. Estamos apenas levando em conta o fato de que a elaboração estética do *ethos* está presente em todos os discursos e liga-se fundamentalmente ao ato da enunciação. Ou seja, "no exercício da palavra publicamente proferida" está também em jogo uma "apresentação de si" (MAINGUENEAU, 2008, p. 11).

Revela-se, na investigação desses textos, um anseio que parece aproximar a visada ética e a produção estética de Graciliano [6]. Nas palavras do próprio escritor (2012, p. 318), "desejamos a paz. Falando ou escrevendo, temos defendido a paz". No âmbito deste trabalho, veremos como essa escrita em favor da paz, da democracia e do progresso adquire significado importante também em sua literatura memorialista, ultrapassando os contornos de uma historicidade nacional, que pauta os discursos e as crônicas-testemunho, para destacar a composição de uma história subjetiva atravessada também por essas questões de fundo e apontando para a dimensão ética de sua escrita.

Assim, a narrativa sustentada pelas memórias do escritor, especificamente o livro *Infância*, torna-se a fonte escolhida para pensar sobre algumas questões relacionadas à composição criativa de si. Pretendemos investigar a formalização do discurso narrativo literário desta obra em aderência aos valores que dimensionam o tempo do enunciado e o tempo da enunciação, a fim de tentar estabelecer de que modo a escrita de si sustenta a composição de uma identidade narrativa. O trânsito proposto diz respeito à possibilidade de compreender a construção, em *Infância*, de um discurso do *ethos* em comunhão com o que parece formar o projeto literário do escritor naquele período, cujo substrato interage com a noção de dignidade humana.

---

[6] A questão entre ética e estética talvez seja uma das maiores preocupações que rondam os estudos filosóficos. Longe de tentar uma discussão muito abrangente sobre o assunto, mas ao mesmo tempo nos embasando em críticos que o debateram, retomamos nesta tese a reflexão de Paul Ricoeur sobre o tema.

Desse modo, a leitura permite que a escrita sobre a infância de Graciliano adquira sentido a partir do entendimento de que há uma rede de significação da qual emana o desejo de um mundo pacífico e justo, garantida pela própria reflexão sobre o passado e sua relação com o presente. É possível desmontar sua forma de modo a analisar como e em que medida o escritor articulou algumas experiências de vida específicas com suas escolhas estéticas do presente da enunciação, procurando compor um narrador cujo discurso traça o entendimento a respeito da atividade escrita, ao compreendê-la como meio privilegiado de luta e instrumento de transformação social.

Este trabalho procura, portanto, destacar uma leitura de *Infância* que sublinha histórias de um tempo de menino no entroncamento de questões relacionadas à violência e à expressão literária. A pressuposição é de que as experiências do passado selecionadas e apresentadas na obra contêm as tensões e ambiguidades típicas da dupla dimensão temporal da obra, mas ao mesmo tempo incorporam certo traço conciliatório como marca identitária do narrador. Este depositou em tais experiências o sentido de produção de conhecimento e de possibilidade de reflexão sobre si, chegando por esses caminhos a escolhas estéticas específicas, que esbarram na significação de si como um sujeito em busca de agir e intervir no mundo, combatendo esteticamente em favor da promoção da paz e da cultura.

Isso justifica o *corpus* selecionado. Dentre as inúmeras histórias que compõem *Infância*, nos debruçamos sobre aquelas que apresentam experiências fundamentais para que o narrador construísse uma elaboração de si como um sujeito crítico da violência e que de algum modo evidenciassem como a compreensão de sua história o levou à seleção de memórias particularmente formadoras. Dentre elas, optamos por destacar as que revelam experiências que colaboraram para moldar o seu modo de ver o mundo.

Nesse caso, a afirmação de Habermas sobre a necessidade de investigar experiências de violação da dignidade humana como um possível modo de produzir novos sentidos vem contribuir com a hipótese que aqui pretendemos averiguar: de que a reflexão sobre o passado situa o narrador como investigador de sua própria história e a vontade de revê-la coaduna com a necessidade de percorrer as memórias, apresentando os impasses e antagonismos que enformam as experiências selecionadas, em busca de produzir novos sentidos para elas. Entre situações de violência ou de não violência, busca inseri-las como aquelas que lhe deram recursos

suficientes para se constituir como um sujeito mais conciliado consigo mesmo e que tem para si fortemente estabelecida a função da atividade escrita.

Lembramos aqui um belo chamado de Paul Ricoeur, para o qual:

> Faz-se necessário um difícil afloramento ao nível da consciência, que ainda não conta um século, para levantar o véu da violência, do direito e da ordem. A paz é então uma tarefa imensa, se tiver de ser o coroamento da justiça: como não haveria a violência da opressão de provocar a violência da revolta? (RICOEUR, 1968, p. 228)

Nesse sentido, compreender que a violência suscita violência traz em si um movimento que pode propor enfoques distintos para o enfrentamento desse fenômeno. Assim, a procura da expressão literária como possibilidade de "levantar o véu da violência" configura-se como uma via possível de lidar com essa tarefa, e a literatura colabora de modo singular na ressignificação da violência[7]. Que a paz seja uma missão imensa, Graciliano Ramos parece já o saber – suas experiências de vida e sua elaboração literária sugerem como ele as conduziu de modo a colaborar persistentemente nessa empreitada.

Dividimos a introdução da tese em duas partes. A primeira procurou contextualizar, a partir das noções de "dignidade humana" e "direitos humanos" de Habermas, os anseios de paz e solidariedade subjacentes aos escritos de Graciliano, como o leitor acaba de ver. A segunda parte aborda questões relativas ao processo de desenvolvimento deste trabalho e as escolhas feitas no percurso.

Como subdivisão introdutória, optamos por fazer um aparte a respeito de algumas questões teóricas. Procuramos definir e contextualizar o lugar de onde partimos para a leitura de *Infância*, no que diz respeito às escritas de si, e situar o

---

[7] Ao falar sobre violência, Sérgio Adorno (2010, p. 12) coloca o sentido comum aos diversos campos de estudo, como aquele que compreende a violência como "modalidades do emprego, não consensual ou legitimado, do uso da força para impor a vontade de uns contra outros, mediante recurso de meios determinados, inclusive força física. Seus resultados compreendem danos à integridade física, psíquica, à identidade, à privacidade de quem quer que tenha sido vítima dessas modalidades de ação. Enquanto tal, dependem de contextos sociais, dos meios empregados, da natureza das relações sociais em conflito ou dos objetos em litígio. A existência de conflitos não implica necessariamente violência. É o modo de resolução de conflitos que pode comportar emprego de violência. Na civilização ocidental moderna, o Estado tem, por princípio, o monopólio do uso legítimo da força para conter conflitos entre particulares. Mas isso não requer apenas o uso da força física, mas também a capacidade de aplicar leis para pacificar internamente as sociedades; em outras palavras, solucionar conflitos mediante apelo às instituições encarregadas de distribuição de justiça".

debate em torno dos conceitos de formação e de identidade narrativa, definindo como essas categorias se inserem na perspectiva deste trabalho. Já o corpo da tese foi dividido em três capítulos, os quais pretendem explicitar como percebemos *Infância* do ponto de vista formal.

O capítulo I analisa a maneira como o escritor explora algumas histórias da sua meninice. Partindo de articulações entre elas, relaciona as escolhas narrativas, temáticas e formais à busca do narrador por experiências que em sua visão se constituem como momentos vicissitudinários. A procura de um sentido dessas narrativas se encaminha para a do papel formativo ocupado por elas em sua história. Ao pinçá-las do passado, o narrador reconhece nelas um lugar para refletir sobre a sua história, as sucessivas transformações ao longo do tempo e a importância na palavra assumida, dimensionando o agora que elabora o discurso no tempo da enunciação. As marcas deixadas pela violência e pelo despotismo patriarcal se juntam a uma construção de si como sujeito marcado por culpas e fracassos, mas também como narrador de uma história de transformação, na qual a experiência foi e continua sendo mediada pela literatura.

O capítulo II interpreta duas histórias de significativa importância nas memórias. Uma delas diz respeito ao "homem mais digno" que o narrador já conheceu, e a outra ao seu pior "inimigo" de infância. As duas são lidas de modo a destacar não somente o sentido de violência sempre presente, mas principalmente o sentido da experiência com a não violência. Além disso, a análise expõe a necessidade de compreensão do outro, apresentando a dificuldade de se emitir um julgamento, tanto de si, como desse outro incompreensível, o que deixa à vista as dúvidas com que o narrador se depara.

No capítulo III, passamos à analise de duas personagens presentes em "Manhã" e "Meu avô", as quais explicitam maneiras de se orientar na vida, formuladas a partir da perscrutação do avô paterno e do avô materno. Esses relatos de experiência retomam o passado para narrar a diferença e o conflito, por meio da representação de realidades narrativas cujas linhas se contrapõem. Pela filiação metafórica a um deles, o narrador constrói suas escolhas de vida a partir de uma narrativa de processo vicissitudinário, optando por aproximar-se muito mais do mundo da escrita e da arte, e deixando a marca do lugar de onde estabelece seu modo de estar no mundo.

Por fim, nas considerações finais, além de retomarmos as questões discutidas na tese, procuramos abrir a perspectiva para um futuro trabalho de pesquisa em literatura brasileira.

2.

A trajetória desta tese talvez tenha sido tão indireta como os caminhos da memória. Iniciou-se com o desejo de estudar Graciliano Ramos, primeiramente o livro de viagem à União Soviética, tomada que fiquei pelas notas tão peculiares da obra. Uma outra formulação, no entanto, foi sugerida pelo Prof. Dr. Luiz Roncari, já então meu orientador, propondo-me um estudo comparativo dos livros *Infância*, de Graciliano Ramos, e *Minha vida de menina*, de Helena Morley. Enveredei assim pelo projeto, que tomou corpo quando passei a analisar as especificidades dessas produções literárias e suas relações com os diferentes contextos.

Por opção metodológica, o trabalho foi iniciado com *Infância*, cuja fortuna crítica é bem mais extensa que a de *Minha vida de menina*. Grande parte do tempo foi dedicada ao primeiro livro, o que acabou por estender demasiadamente as discussões desenvolvidas a partir da leitura interpretativa da obra. Assim, julgamos mais produtivo concentrar as reflexões no livro de Graciliano, a fim de verticalizar e aprofundar o trabalho com *Infância*. Em outras palavras, em vez de trabalhar com dois eixos para depois compará-los, elegemos a obra de Graciliano como eixo principal.

Minha vida de menina tornou-se então um apoio interpretativo, já que ensejara algumas considerações interessantes, que ressoavam nas reflexões sobre Graciliano Ramos. Esse processo inicial da pesquisa gerou uma série de apontamentos comparativos que por terem integrado o percurso da tese e contribuindo para a reflexão sobre *Infância* acreditamos que merecem os comentários que pontuamos a seguir.

Como relatos de infância da última década do século XIX, *Infância* e *Minha vida de menina* entrecruzam o histórico e o literário. Publicadas no início da década de 1940, as obras foram resultado das memórias do escritor no sertão nordestino, no caso de Graciliano, e do diário escrito no final da infância pela menina mineira Alice Dayrell Caldeira Brant, publicado sob o pseudônimo de Helena Morley. Ambos constituem narrativas em que o tempo de enunciação se estabelece em um momento

muito importante da história brasileira, dado o fim recente da escravidão, os primeiros passos da República e o início de obras de modernização pelo país. Além disso, os relatos fundam-se em regiões cujo curso histórico havia se configurado de maneira muito distinta desde a colonização, acentuando formulações culturais diferentes.

Também em comum está o fato de as duas obras possuírem teor autobiográfico, portanto o quinhão documental dessas produções tem seu lugar na narrativa e anda junto com a elaboração artística. Quanto à recepção crítica dos livros, o livro de Graciliano Ramos teve um espaço considerável na crítica literária brasileira desde a primeira publicação, em 1945. Já *Minha vida de menina*, embora tenha gerado muitos comentários críticos no momento de sua publicação, suscitou poucos estudos aprofundados – o mais importante veio pelas mãos de Roberto Schwarz.

Torna-se claro que o processo de aprendizagem, nesta obra, é bem distinto daquele de Graciliano Ramos. Sob o pseudônimo de Helena Morley, Alice Dayrell Caldeira Brant publicou em 1943 o que teria sido seu diário escrito entre os anos de 1893 e 1895. Segundo a nota à primeira edição, o texto não sofreu alterações significativas. Sua forma é a de um diário clássico, cada fragmento iniciado com o dia da semana, seguido por dia e mês. Nele, por três anos, Helena narra pequenas vivências do cotidiano, fatos escolhidos por terem-lhe causado encanto, tristeza, indignação, entusiasmo ou riso.

As personagens estão descritas em variados episódios acontecidos na Diamantina do final do século XIX, apresentando um retrato interessante e relativamente diverso daquele outro Brasil de Graciliano. Como já foi pontuado, a experiência norteia o livro e confere a cadência certa aos relatos. É uma construção textual que focaliza as preocupações da menina de 13, 14 anos e sua relação com seu universo. Aparecem também outros personagens que entrecruzam o caminho de Helena, e que ela vai aos poucos enformando, em conclusões perspicazes para situações rotineiras na maioria delas.

Muito bem recebido pela crítica no momento de seu lançamento, o livro despertou pouca atenção da academia nas décadas seguintes. No entanto, ganhou grande projeção mais recentemente com o importante ensaio de Roberto Schwarz, "Outra Capitu", em que o crítico analisa a obra e restabelece seu lugar na literatura brasileira, em uma arguta análise comparativa entre Helena e a personagem Capitu, de *Dom Casmurro*.

Já de início, Schwarz aponta para um debate interessantíssimo sobre a estilística da obra. A questão envolve a autoria e o momento de produção do diário. O crítico confronta a escrita de Helena e o rebuscamento da linguagem nas letras brasileiras do final do século XIX, levantando algumas hipóteses sobre a possível reescrita do livro na década de 1940, já com as características típicas das mudanças estilísticas do Modernismo brasileiro. Com base em informações recolhidas, segundo Schwarz meio ao acaso, o crítico aponta possíveis colaboradores modernistas no processo de atualização da linguagem do diário, escrito de forma clara e cotidiana, sem as literatices, a gramática do português de Portugal, ou ainda aquela escrita cerimoniosa que vigorava no século XIX.

A possibilidade de ter sido reescrito na década de 1940 só torna o diário mais complexo, pois as relações passam a envolver o movimento modernista e o projeto de modernização da escrita. Também poderíamos pensá-lo na esteira da prosa machadiana, se tomarmos, por exemplo, o *Memorial de Aires* e sua mistura de linguagem, que envereda por vezes por um estilo bastante coloquial, deixando de lado a linguagem diplomática e apurada – guardadas, é claro, as devidas proporções entre um discurso coloquial culto, mais a contento do Conselheiro Aires, e um discurso coloquial de rua, mais próximo de Helena. É certo que toda essa questão se apresenta em razão de nenhum pesquisador ter visto os originais da autora, caso que criou uma aura de mistério sobre a existência destas notas.

Minha vida de menina foi considerado por ele um dos bons livros produzidos na literatura brasileira do século XIX (2006, p. 47). No entanto, ainda assim permaneceu em segundo plano. Para Schwarz (2006, p. 49), o livro apresenta "complementaridades estruturais 'inadmissíveis', onde o senso comum não as espera nem aprecia; rotações no significado de categorias cruciais, tais como trabalho, propriedade, parentesco, obséquio, troca, pobreza, Deus".

O crítico desenvolve essas categorias apontadas, discorrendo sobre elas e construindo o universo que cerca a obra a partir das anotações de Helena, para então penetrar na comparação com Capitu. A ponderação sobre o valor literário de cada obra é marcada no decorrer do estudo, mas apesar de não alçar o livro de Helena Morley ao mesmo nível de qualidade da escritura machadiana, Schwarz sustenta a possibilidade de cotejo. Além disso, outro fator que vale a pena aqui ressaltar é a visão do crítico sobre Helena. Ele é consciente da autoconstrução que Helena faz de si: ela cria uma personagem que se sobressai, que desponta, "longe de ser uma heroína

romântica", e vai além. Por isso, Schwarz (2006, p. 87) afirma estarmos frente à multilateralidade que distingue o grande romance realista.

Trata-se realmente de uma leitura fácil e amena, porém favorável à abordagem de assuntos nevrálgicos como a cultura do favor, a presença dos agregados, a constante reverberação da escravidão e uma tradição mineira que irrompe em contraste claro com a nordestina. Também é interessante a problemática relação entre os valores de uma família inglesa transferida para o interior do Brasil[8] e o sentido dado pela narradora ao choque das duas culturas. A visão de Helena a respeito é ambígua: às vezes, constrange-se com os valores culturais do núcleo familiar maior e se sente intimidada; às vezes supervaloriza os costumes ingleses, do pai e da Tia Madge, por muito se diferençarem do comum.

O olhar parcial da criança se revela na visão um tanto distorcida de si e da família. Demostra às vezes perceber que ela e a irmã ocupam um lugar destacado naquela rede social, já que os costumes ingleses davam certo ar de nobreza e curiosidade, veladamente relatado na narrativa. Todavia, Helena se apresenta mais comumente em condição inferior, seja financeira, seja cultural ou social, e se compara muitas vezes diminuindo-se frente aos outros familiares do tronco brasileiro. Opera de modo meio deslocado do que parece ser sua real situação no contexto cultural de Diamantina, permite que a ordem convencional demostre como sua condição destoa dos demais, sem deixar de lado certa vitimização de si.

Sem dúvida, a violência está representada de modo muito mais sutil em *Minha vida de menina*, o que nos aponta para um assentamento dessa ordem em bases bastante profundas, mesmo que o relato não a exponha tão claramente quanto *Infância*. É de se notar que haja elaborações mais explícitas no livro de Graciliano, em contraponto à violência mais implícita nos relatos de Helena. Uma hipótese plausível para explicar a diferença pode ser o fato de a cidade mineira ser uma região exportadora e, portanto, localizada ente o urbano e o rural, como nos aponta

---

[8] O caso do chapéu, apesar de inocente e pueril, é um exemplo disso, e nesse caso se arranja na figura de Helena que se autorretrata como "pobre e feia": "Nós seguimos e fomos para a Escola. Estavam os colegas na porta e Luisinha ouviu um deles dizer para outro: 'Olha só o que as inglesinhas arranjaram agora!' e caíram na gargalhada. [...] Entramos e escondemos os chapéus no armário de trabalhos. Uma colega descobriu, chamou a outra e as duas saíram rodeando os salões com chapéus de sol abertos [...]. Eu e Luisinha ficamos tremendo de medo que elas descobrissem que eram nossos e tratamos de ficar escondidas até que acabasse a brincadeira" (MORLEY, 2009, p. 195). Na ocasião, Helena e sua irmã Luisinha usavam um chapéu de sol feito por sua tia inglesa.

Alexandre Eulálio (2009, p. 9) em sua introdução à obra, em contraste com o sertão de Alagoas, ainda fechado em estruturas bem arcaicas. Mas, mesmo que sutis, as representações da violência aparecem, e de diversas formas: desde a opressiva relação entre brancos e negros, que Helena pontua muitas vezes durante os episódios, até um tipo de violência moral que se assenta dentro do mesmo grupo social. São atos violentos tolerados socialmente, de intimidação ou de crítica ao mais fraco.

Como característica da narradora, é possível notar que não só os relatos envolvendo violência, mas também outras questões narradas por Helena diluem os valores da enunciação ao longo da narrativa, ou seja, não há uma escrita que explicite o julgamento da narradora, em tom moralista, que precise seu posicionamento. Os episódios vão se arranjando no livro de forma que as categorias cruciais das quais fala Schwarz manifestam-se submergidas no texto, como se Helena fosse apresentando os episódios aderida a eles, sem apontar formalmente para juízos de valor. Assim, na maioria das vezes, o julgamento que a narradora faz do que vivenciou não aparece colado à apresentação do relato.

Há, por certo, exceções, quando Helena se firma em sentenças severas, como o relato de alguns acontecimentos que envolvem, nas palavras da narradora, "atrevimento" de negros para com brancos ou alguma injustiça para com uma pessoa honrada aos seus olhos. Alguns exemplos ilustram essa apresentação narrativa descolada da crítica explícita de valor, como o caso do casal Magna e Mainarte. Descritos no livro, respectivamente, como uma negra e um negro africano, dão mostra de representações da violência no livro de Morley, em que a preguiça de trabalhar é fisicamente castigada:

> Na Chácara, só se fala da maldade de Magna com o pobre do Mainarte. Era raro o dia em que ela não lhe dava uma surra. Ele foi queixar-se a vovó e pedir que aconselhasse Magna. Vovó chamou-a e ela respondeu com todo atrevimento: "Foi a senhora mesma, na sua casa, que pôs ele preguiçoso e quer agora que eu vá sustentar vagabundo? Ou ele trabalha ou apanha. Eu não capeio preguiçoso." (MORLEY, 2009, p. 50)

Helena reproduz o que teria sido o diálogo entre a avó e Magna. E, adiante, continua a história com outro diálogo para então finalizar a escrita sem discorrer objetivamente sobre preceitos morais. No fragmento, entretanto, manifestam-se embutidos os juízos de valor, sendo o trabalho a categoria que sustenta e promove a

ordenação do castigo: se o negro africano não tivesse sido mal acostumado pela avó de Helena, talvez agora não estivesse apanhando da mulher. As referências deste episódio estão, antes de tudo, na relação entre brancos e negros e na indefinida situação depois de libertos. Aparece então a condição do trabalho *versus* a preguiça, desaguando na punição física.

Podemos, portanto, conjecturar que o que marca a vida desses dois narradores, de maneira traumática ou não, é determinante em suas escrituras e alinhava fortemente a experiência individual e com o contexto histórico. Superam a dimensão apenas subjetiva e costuram o discurso social em suas narrativas ao ato de narrar histórias calcadas na experiência. Elas refletem sobre o distinto universo que as tange e as relações estabelecidas entre a rede de significação social.

Um fato muito instigante e valoroso para análise que de algum modo expõe a grande diferença de como as experiências foram reconstruídas pelos seus respectivos narradores é a nota que a autora inseriu junto à primeira edição do livro, em 1945. Vale a pena reproduzi-la aqui:

> Em pequena meu pai me fez tomar o hábito de escrever o que sucedia comigo. Na Escola Normal o Professor de Português exigia das alunas uma composição quase diária, que chamávamos "redação" e que podia ser, à nossa escolha, uma descrição, ou carta ou narração do que se dava com cada uma. Eu achava mais fácil escrever o que se passava em torno de mim e entre a nossa família, muito numerosa. Esses escritos, que enchem muitos cadernos e folhas avulsas, andaram anos e anos guardados, esquecidos. Ultimamente pus-me a revê-los e ordená-los para os meus, principalmente para minhas netas. Nasceu daí a ideia, com que me conformei, de um livro que mostrasse às meninas de hoje a diferença entre a vida atual e a existência simples que levávamos naquela época.
>
> Não sei se poderá interessar ao leitor de hoje a vida corrente de uma cidade do interior, no fim do século passado, através das impressões de uma menina, de uma cidade sem luz elétrica, água canalizada, telefone, nem mesmo padaria, quando se vivia contente com pouco, sem as preocupações de hoje. E como a vida era boa naquele tempo! Quanto desabafo, quantas queixas, quantos casos sobre os tios, as primas, os professores, as colegas e as amigas, coisas de que não poderia mais me lembrar, depois de tantos anos, encontrei agora nos meus cadernos antigos!
>
> Relendo esses escritos, esquecidos por tanto tempo, vieram-me lágrimas de saudades de meus bons pais, minha boa avó e minha admirável tia Madge, a mulher mais extraordinária que já conheci até hoje e que mais influência exerceu sobre mim, pelos seus conselhos e pelo seu exemplo.

> Nesses escritos nenhuma alteração foi feita, além de pequenas correções e substituições de alguns nomes, poucos, por motivos fáceis de compreender.
> Agora uma palavra às minhas netas. – Vocês que já nasceram na abastança e ficaram tão comovidas quando leram alguns episódios de minha infância, não precisam ter pena das meninas pobres, pelo fato de serem pobres. Nós éramos tão felizes. A felicidade não consiste em bens materiais, mas na harmonia do lar, na afeição entre a família, na vida simples, sem ambições – coisas que a fortuna não traz, e muitas vezes leva.
> Rio, setembro de 1942. (MORLEY, 2009, p. 13-14)

É notável a disposição da autora para anunciar os objetivos pelos quais ela teria decidido transformar e publicar em livro histórias do passado, bem como a necessidade de afirmar que não houve intervenção nos originais. Assim, parece que se garante o estatuto daquele objeto como retrato fiel de uma época, o que, por sua vez, se coaduna com o objetivo anunciado como justificativa da publicação: "um livro que mostrasse às meninas de hoje a diferença entre a vida atual e a existência simples que levávamos naquela época". Neste texto, o único em que a voz da autora aparece formalmente, estão impressos temas que dizem muito sobre o contexto de produção da obra e os valores que se mantiveram para ela 50 anos depois.

Especificamente sobre o tempo do enunciado, dois aspectos se destacam. A condição do pai como provedor de experiência e da escola como promotora de cultura, ambos sem o veio negativo que as experiências de Graciliano possuem. Ao contrário, aqui a impositiva formação do hábito e a exigência do professor pela escrita adquirem *status* de experiência formativa. Fez-se possível, em consequência disso, tornar sua vivência cotidiana e ordinária em palavra escrita e assumi-la como contribuição para a formação de si como escritora.

Helena dirige-se às netas nascidas na abastança de modo a levá-las ao conhecimento do que seriam os valores aprendidos e firmados no passado, agora transmitidos por meio da escritura: a harmonia do lar, a afeição familiar, a vida simples, a falta de ambição e o desapego material. O tom de apólogo dado ao fechamento da nota situa explicitamente a moral da história, ou melhor, a moral da publicação. Se antes queria apresentar "às meninas de hoje" como era a vida do passado, agora termina seu discurso desejando dar "uma palavra às netas".

Com esse gesto de contar as histórias de um tempo antigo, ela atualiza de algum modo a tradição das histórias orais, tão caras a ela, conforme expõe no diário: "Hoje gosto mais das histórias do tempo antigo, principalmente do casamento de

minhas tias, que era tão diferente" (MORLEY, 1998, p. 190). E, nesse sentido, vemos que o próprio caminho tomado por suas notas à primeira edição é referência de que esse gosto ainda persistia na autora quando publicou o livro, determinando, de algum modo, a transmissão do conhecimento e da experiência como princípio essencial da manutenção da tradição[9].

A memória, enformada por um diário que assume lugar de reminiscências – quando sua produção se distancia no tempo de sua publicação e, concomitantemente, preocupa-se em chancelar a autenticidade dos originais – possui estatuto de ensinamento, como transmissão de valores morais calcados na instituição da família, e de registro histórico, fundado em uma visão de um "passado mais feliz"[10]. Ao propor que "vivia contente com pouco, sem as preocupações de hoje, [...] sem luz elétrica, água canalizada, telefone, nem mesmo padaria", ela associa a felicidade da infância à vida simples do campo, a uma inocência que teria balizado aquela vida, longe das "preocupações de hoje", 1945. O passado, portanto, adquire força positiva, já que se afigura mais virtuoso frente às questões que a modernização e a cidade estariam trazendo e, paralelamente, expõe sua força melancólica, já que é infância e imagem perdidas, somente retomáveis na escritura mnemônica e na esperança de transmitir algo às novas gerações, alguma herança histórica que seja, daquilo que se diluiu no presente da enunciação.

Estamos diante de dois autores e suas especificidades, refletindo de forma particular sobre o modo de estar no mundo e sobre o sentido da literatura e da escrita. Enquanto a autora de *Minha vida de menina* evidencia sua tendência à escrita empenhada na formação moral das novas gerações, por meio da apresentação da escritura de si, o escritor alagoano se abstém de justificativas, explicações ou notas, e passa ao largo de apresentar possíveis intenções de sua escrita[11].

Algumas considerações teóricas

---

[9] Como bem sintetizou Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 50), o conceito de experiência "repousa sobre a possibilidade de uma tradição compartilhada por uma comunidade humana, tradição retomada e transformada, em cada geração".

[10] Ver Raymond Williams (2011) em *O campo e a cidade na história e na literatura*.

[11] A não ser pelo fato de integrar a coleção "Memórias, Diários e Confissões", o livro de Graciliano não traz nenhum paratexto com referência ao seu suposto gênero – nem mesmo o subtítulo "memórias" figurou na primeira edição. A comparação com José Lins do Rego em *Meus verdes anos* também explicita as diferenças: uma nota apontando para como pretendeu construir as memórias é colocada no início. Diferentemente do sentido de formação como em Morley, o tom de José Lins do Rego é de denúncia misturado a uma escrita apaixonada.

1.

A leitura e interpretação da literatura confessional[12] nesta tese parte da perspectiva de que todas as escritas de si são resultado, ao mesmo tempo, do processo de ordenação mnemônico[13] e da construção estética dessas lembranças. Somado a esse quinhão referencial, soma-se o preenchimento das lacunas com a imaginação e com as fantasias de si, ou ainda com aquilo que só vem à lembrança após certa comprovação dos outros. Enfim, a memória individual se junta e se afasta de si a todo o momento, ora se condensa e se aglomera às daqueles que conviveram com o memorialista, ora se confunde com fatos da história, ora se preocupa com o passado, ora com o presente[14]. Dentre todas as articulações que contribuem com o resultado literário, fica a certeza de que ela faz parte de um processo disposto a reinterpretar o passado.

---

[12] Sobre a literatura de Graciliano e a noção de que os gêneros confessionais são acontecimentos discursivos literariamente intencionados, ver Candido (2006) e Wander Melo (1992). Que as memórias de Graciliano são essa mistura entre ficção e história é ponto pacífico entre os estudiosos que se debruçaram sobre a obra do escritor. Afora alguma crítica escrita ainda nas décadas próximas à publicação do livro, que enveredou às vezes na busca de correspondência entre a vida do escritor e a narrativa de infância, os trabalhos mais recentes já não divergem mais nesse sentido. Um painel muito didático sobre a crítica de meados do século XX está em Hess (2007).

[13] Ordenação, aqui, refere-se mais ao sentido de como traduzir e organizar no papel os aspectos relativos às recordações, abrangendo também o exercício de imprimir um modo próprio à literatura a partir da escolha de técnicas narrativas. Ainda sobre o termo "ordenar" vale lembrar o que Marcel Proust denominou de memória involuntária em sua obra *Em busca do tempo perdido*: a parcela da nossa memória que não está controlada e ordenada conforme um esforço consciente, mas é acionada a partir de sensações que despertam a lembrança de determinados acontecimentos passados.

[14] Todas essas variantes que de algum modo atravessam as escritas de si possuem a constante aproximação com a função referencial. Uma hipótese muito interessante a respeito da quantidade de obras do gênero memorialístico na literatura brasileira está no texto "Vanguarda: renovar ou permanecer", escrito por Antonio Candido em 1975. Ao falar sobre o concretismo e outras literaturas não miméticas, Candido (2002, p. 221) aponta para a curiosidade de que, concomitantemente, estaria havendo uma "invasão" das memórias no circuito nacional: "Seria possível nos contentarmos com essa literatura que nos atrai tanto, esse tipo de poesia que foi descrito aqui, esse tipo de romance não mimético, esse tipo de descontinuidade e fragmentação? (...). Tudo aquilo que nós colocamos fora do romance ou do conto está sendo recuperado nos livros de memórias. O sucesso de um livro como *Baú de ossos*, de Pedro Nava, que é um livro de alta qualidade literária, dá a impressão de que os leitores vão procurar [...] aquela espécie de caminho para o mundo referencial que a literatura lhes está negando. Nós temos a tentativa de *A idade do serrote*, de Murilo Mendes, que é autobiografia caminhando não para o romance, mas para a poesia. Tanto num sentido quando noutro, nós temos uma espécie de teimosia do mundo referencial, temos uma espécie de permanência desse desejo de ver a literatura representando o mundo em que vivemos". Coerentemente, Antonio Candido parece dialogar com as próprias reflexões feitas sobre os livros confessionais de Graciliano, na pressuposição de que a forma de elaboração memorialística é uma tentativa de alcançar o máximo possível de realismo.

São inúmeras, portanto, as variantes que compõem o resultado final de uma obra memorialística bem-acabada[15]. Uma das teses de Walter Benjamin (1994, p. 224) sobre a história enuncia que "articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela lampeja no momento de um perigo". Ao pensarmos nas apropriações mnemônicas feitas pelo escritor, percebemos o sentido plurissignificativo da obra e os diversos usos da memória que emergem do texto.

Ao narrar o passado, alguns escritores acabam por edulcorá-lo. Outros, eticamente conscientes do seu papel de intelectual como voz dissonante do discurso hegemônico e de sua possibilidade de intervenção no mundo, parecem mesmo escrever para que aquele passado de violência e opressão não se repita[16].

Graciliano Ramos constrói um narrador de muita sensibilidade, que é testemunha de sua infância inscrita num tempo e num espaço específicos. Por essa via, iluminar as figuras e o modo de vida distanciados no passado assume um lugar importante nessa escrita, pois preserva afetivamente esse tempo anterior e tenta reconciliar-se com ele. E, ao mesmo tempo, garante um espaço para a reflexão das condições em que essas relações se deram. Em conjunto com esses valores, a declaração textual espontânea de um escritor já legitimado chega como modo de dar expressão a um ponto de vista que nega calar-se diante dos crimes contra sujeitos sem voz, e torna pública a extrema injustiça e brutalidade que marcaram um dado período histórico brasileiro.

Como toda denúncia, a motivação de quem a promove é levar ao conhecimento questões que exigem problematização, para que não se tornem recorrentes nem retornem ao estado original que tem propiciado seu desenvolvimento. Tomando o testemunho como lugar simultâneo de denúncia e confissão, essa narrativa memorialística de infância tende a ressaltar as forças que permeiam os impasses da formação social brasileira, compondo uma rede de significação preocupada em

---

[15] Convém levar em conta as considerações de Nelly Richards ao pensarmos o modo como o escritor Graciliano se posiciona frente às memórias. O processo de revisão e compreensão está presente como marca fundamental de *Infância*. Conforme Richards (1999, p. 322), "a memória é um processo aberto de reinterpretação do passado que desfaz e refaz os nódulos para que se ensaiem de novo acontecimentos e compreensões. A memória remexe o dado estático do passado com novas significações, sem parar, que põem sua recordação para trabalhar, levando começos e finais a reescrever novas hipóteses e conjecturas para desmontar com elas o fecho explicativo das totalidades demasiado seguras de si mesmas".

[16] Essa linha de estudos se calca na Escola de Frankfurt a respeito principalmente da relação entre a necessidade de narrar e a experiência com a opressão e a extrema violência, tendo por base reflexões a respeito da Primeira Guerra Mundial. Ver nota anterior.

contribuir como força reativa às velhas questões que se reatualizam sob novas formas, apenas revestidas de diferente roupagem. O movimento crítico de escritores conscientes de que é impossível haver uma síntese harmoniosa entre as relações sociais constitui um verdadeiro e positivo campo de batalha sem fim, para que ao menos a tensão se mantenha como força contrária.

Incluído entre os escritores que participaram ativamente das questões de seu tempo, vê-se que Graciliano esforça-se em suas memórias para dar tratamento estético à violência e problematizar literariamente inúmeras questões de ordem social, política e econômica. Dessa forma, o lado sombrio instituído nas relações entre as personagens domina as primeiras leituras de *Infância*. Por isso mesmo, parte da crítica sobre a obra de Graciliano – principalmente a de seus contemporâneos – tendeu, muito corretamente, à interpretação do livro, antes, como uma espécie de denúncia[17] ou ainda como expressão de uma "anti-infância"[18], envoltos que estavam também às questões da época.

No entanto, a leitura sobre o passado em meio à violência também é atravessada por outros sentidos, como a construção de uma identidade coberta igualmente de sentimentos benévolos e compreensivos, motivados pela reflexão sobre a própria violência ou pelo resgate de momentos positivos e afetuosos. O exemplo mais recente ocorreu no seminário Estilo e Permanência, em que o crítico Luiz Bueno tratou do amor em *Vidas secas*, buscando passagens sutis que trazem uma vínculo afetivo amoroso entre o casal de sertanejos.

O fato é que há que se notar um movimento de inflexão na fortuna crítica de Graciliano, abrindo espaços cada vez mais amplos para a uma leitura de face menos sombria da obra. A essa tangente podem ser atribuídos diversos fatores que a propiciaram, como aquele que é inerente ao próprio processo de revisão da história

---

[17] Gustavo Silveira Ribeiro se atém em comentar esse perfil da crítica de *Infância*, assinalando os principais trabalhos críticos que lidaram com a obra deste modo. Na parte de seu livro intitulada "Escrever, um ato de vingança?" (2012, p. 42-52) é possível acompanhar o percurso da crítica voltada para tais reflexões e que Ribeiro reconstrói de modo mais sistemático. Entre os críticos estão Álvaro Lins, Helmut Feldmann, Octavio de Faria.

[18] Augusto Meyer no artigo "Da infância na literatura", de 1956, aponta para a beleza do livro mas ressalta principalmente o realismo assustador da obra. Lembramos aqui que o primeiro livro de memórias de Meyer data de 1949, ou seja, já havia sido publicado no momento da crítica ao livro de infância. Nele, como veremos mais abaixo, aparecem questões que podem ser aproximadas de *Infância*, mas talvez a linguagem seca e dura de Graciliano impulsione a crítica Augusto Meyer e outros críticos do período a impressões primeiras mais próximas do entendimento da obra somente como denúncia. Acontece, porém, que alguns deles abrem-se em momento subsequente para perceber algumas sutilezas da obra que promovem a revisitação das recordações de infância.

crítica brasileira, ou do acúmulo de estudos que permite a constante releitura da obra, os novos estabelecimentos de sentido que o processo histórico permite.

Não se pode negar que se percorrermos a fortuna de modo linear, veremos que palavras como humanismo, solidariedade, misericórdia e simpatia não soam de todo estranhas às interpretações sobre Graciliano. Acontece, porém, que essa vertente crítica, menor e talvez ainda menos burilada que a predominante entre os contemporâneos do autor, permaneceu um tanto obnubilada pela outra, que viu sentido nas obras por meio das substâncias mais pessimistas e sombrias no tratamento das personagens.

Num olhar retroativo, somente possível agora e da perspectiva na qual se insere esta pesquisa, é necessário apontar para dois críticos já fundamentados como cânones da crítica literária brasileira, Álvaro Lins e Otto Maria Carpeaux, representantes de uma leitura crítica que situa os olhares distintos de ambos. É preciso ressaltar que não buscamos oferecer um juízo de valor comparativo entre ambos, no sentido de delimitar a qualidade da crítica de cada um. O que está em jogo aqui é a observação do lugar de relevância que eles assumiram dentro da fortuna crítica de Graciliano (exemplo disso é a presença de seus textos, escritos na década de 1940, entre os poucos escolhidos para compor a edição comemorativa dos 75 anos de *Angústia*) e as posturas diversas que marcam a visada específica de cada um sobre a maneira como o escritor vê os homens. O apontamento para tais críticos ilustra o que estamos observando como possíveis paradigmas de leitura crítica de Graciliano.

Álvaro Lins no artigo "Valores e misérias de *Vidas secas*", de 1945, revela sua posição:

> [...] esta preocupação de fixar e exibir o caráter humano poderia significar que o Sr. Graciliano Ramos estima seus semelhantes e está interessado na sua sorte. Mas não. Verifica-se o contrário; o seu julgamento dos homens é o mais pessimista e frio que se possa imaginar; o seu sentimento em face deles é de ódio e desprezo. (1987, p. 265)

Especificamente em relação às memórias, Álvaro Lins e outros críticos acreditam que elas possam explicar a natureza e a espécie dos romances de Graciliano e que foram escritas para que o autor pudesse se libertar das reminiscências opressivas e torturantes. A tese de que os romances podem ser explicados pelo livro esbarra na visão de que a infância foi um momento de "aniquilamento, destruição e negação".

Carpeaux, por sua vez, tem uma posição um tanto mais enriquecedora, que quer mostrar o lado sombrio da escrita de Graciliano sem deixar de atribuir ao romancista a qualidade de apiedar-se das suas personagens, "pois é cheio de misericórdia", apesar de construir personagens "monstros, revoltados, caçados":

> Certamente, a alma deste romancista seco não é seca: é cheia de misericórdia e de simpatia para com todas as criaturas, é muito mais vasta do que um mestre-escola filantrópico pode imaginar; abrange até o mudo assassino Casimiro Lopes, até a cachorrinha Baleia, cuja morte me comoveu intensamente: "Tat twam asi". A misericórdia do pessimista para consigo mesmo é tão compreensiva que medita todos os meios de salvação, para deter-se apenas no último: a destruição deste mundo, para libertar as criaturas. (CARPEAUX, 1999, p. 447)

O que se coloca para Carpeaux é a maestria de Graciliano em construir as personagens sem cair no "lugar-comum do humanitário, da generosidade". A riqueza do escritor estaria nesse estranhamento que sua literatura promove. Em outra passagem muito aguda, esbarra também em vícios da fortuna crítica referindo-se ao "clichê do sertanejo culto", que "sugere aos críticos a ideia de que o romancista está furioso contra o ambiente selvagem do seu passado. Mas não é assim. Não é o sertão culpado" (CARPEAUX, 1999, p. 449). A percepção muito aguçada de Carpeaux faz com que até hoje sirva de referência para pensar sobre a obra de Graciliano.

Para além de *Infância* não ser de todo uma narrativa harmônica dos fatos, ela também não é uma narrativa de construção harmônica no que se refere à identidade narrativa: há uma tensão interna que se forma no cruzamento das marcas da violência, gravadas no "corpo e na alma" do narrador, com experiências positivas, que inscreveram na narrativa sua disposição para a complacência. Assim, as ambiguidades do passado ficam sempre aferradas a sua escritura e colaboram para enformar seu presente.

Dentro do rico horizonte de significação do livro, destaca-se também a inquietação do narrador sobre o tempo, que faz desaparecer a história daqueles sujeitos do passado. É preciso pensar a relação de interdependência entre as partes: esses sujeitos fizeram parte da experiência do narrador, vivendo e perpetuando-se

simultaneamente na proteção do relato do escritor[19]. Isso faz com que aquelas histórias, inclusive a do narrador, não se percam na terra seca que os moldou, como o Graciliano cronista percebeu: "certamente esses pobres seres anônimos, sem menção nas cantigas dos violeiros, desfizeram-se na poeira social" (RAMOS, 2007, p. 188)[20]. Um tom de fundo melancólico, presente nessa belíssima crônica "Antonio Silvino", aponta para a presença de uma ordem hierárquica injusta que leva ao desaparecimento de histórias sem voz.

Desse modo, a obra do escritor deixa de ser vista nesta tese apenas pela perspectiva que se coaduna com certo mito pessimista em torno do escritor. *Infância* não possui na sua forma somente a narrativa de um passado negro e desolador, como denúncia à violência, às falhas assustadoras do sistema educacional[21], ou à barbaridade do sistema político de então. Seguindo a trilha de leituras mais recentes sobre a obra[22], abre-se espaço para vê-la também como lugar de reconciliação, de compreensão e, conforme defendemos, de uma construção narrativa que busca elaborar uma identidade para si em torno da reflexão literária sobre violência, considerando a falta de equidade das relações sociais – sejam elas do contexto familiar ou público –, mas também em torno de histórias não violentas, que permaneceram como "luzes faiscantes" na memória.

---

[19] Essa nos parece ser uma visão que perpassa os escritos de Graciliano não só em *Infância*, mas em *Memórias do cárcere* e *Vidas secas*. Uma crítica explicitada na crônica "Norte e Sul", presente em *Linhas tortas*, deixa à tona um interessante aspecto da escrita de Graciliano, que valoriza os escritores do Nordeste por colocarem em pauta uma realidade que estaria escondida por detrás de preferências às leituras de vistas agradáveis.

[20] Nesse sentido, por mais que o uso das reflexões de Walter Benjamin sobre a necessidade de "escovar a história a contrapelo" tenha se transformado em senso comum, principalmente incorrendo no perigo de descontextualizar e fragmentar seu pensamento, não pudemos também deixar de lembrar aqui suas teses. Pois a noção de construir uma história passando ao largo das histórias daqueles que estão integrados ao discurso hegemônico vai ao encontro do que parece ser uma preocupação do escritor. Benjamin interpreta o passado como uma construção do presente, e o presente como o lugar de conflitos. Assim, para ele, a forma de libertação do intelectual consiste em adotar um olhar distanciado, e sua função é escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, 1994, p. 225). Segundo suas teses em *Sobre o conceito da História,* o intelectual não deve ficar condicionado a um passado, mas sim configurá-lo a cada reinterpretação, porque "a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras'" (BENJAMIN, 1994, p. 229). Existe o passado homogêneo construído pelo olhar do vencedor, mas esse deve ser sempre reinterpretado para que a voz dos vencidos não seja permanentemente silenciada.

[21] É forte uma tradição crítica que enxerga a narrativa pela perspectiva da formação escolar e do aprendizado no Brasil. Essa tradição foi recorrente na área de Educação e Psicologia, e por um tempo manteve o viés de leitura que busca refletir sobre os caminhos errados que o ensino no Brasil veio a tomar desde os tempos iniciais da República.

[22] Ver por exemplo o ensaio de Sabrina Karpa-Wilson (2005), as pesquisas de Gustavo Silveira Ribeiro (2012) e de Patrícia Trindade Nakagome (2008).

A despeito do lugar que ocupa o escritor no momento em que escreve suas reminiscências, ele precisa lidar com questões que o levam a refletir e agir esteticamente de modo a contribuir para o entendimento do passado, reconstruindo-o e transformando-o. Nesse poderoso processo, é impossível não se rever e construir para si uma imagem levando em conta a dimensão temporal da experiência, que nos impede de afirmar um único real ou uma única identidade, multifacetados que são, sem dúvida.

Em meio ao repertório da literatura brasileira, um exemplo que procura reexaminar o passado e tenta conciliá-lo consigo mesmo está presente em uma valorosa passagem das memórias de Augusto Meyer, *Segredos de infância*. Nela se exibem as ambivalências do recordar e o desejo de esquecer, o cuidado para que o passado não se repita e a necessidade de preservá-lo do esquecimento. Curiosamente, há um "posfácio" no livro de Meyer, no qual o crítico tece várias considerações sobre o lugar antagônico que a escrita de si ocupa. É um fragmento de pura sensibilidade, algo que nos remete a muitos casos como os narrados em *Infância*:

> Abre-se uma fresta para outros lados da saudade e vejo Dudu e Fandango, os dois negrinhos que brincavam comigo no quintal da velha casa do Caminho Novo. Isto é, brincavam de apanhar, os pobres moleques, pois ainda não acabavam de entrar pelo portão da chácara [...] e já eu, senhor e feitor daqueles domínios, saía de relho erguido para o ritual da surra. (MEYER, 1996, p. 88-89)

Ao escrever o trecho acima, Meyer compreende que a recuperação do passado traz também a possibilidade de reconciliar-se com ele. Entretanto, elabora-o não no corpo do livro, mas sim em um texto adicionado no fim, ou seja, depois de o livro de memórias terminado, abre-se uma brecha para explicar-se com essas personagens e situações.

É como se o conflito lhe impedisse a lembrança – veremos acontecer algo semelhante ao narrador de *Infância* –, mas enfim, numa bonita necessidade de redenção, Meyer se dirige a todos aqueles que "ficaram sobrando neste mundo e jamais aprenderam a entrar em pauta", convocando-os a irem para Xanadu, como no poema de Coleridge[23], para um "bate-papo interminável e uma reconciliação

[23] Os primeiros versos do poema inglês "Kubla Khan" são reproduzidos por Meyer: "In Xanadu did Kubla Khan / A stately pleasure-dome decree". Coleridge teria escrito o poema ao acordar de

definitiva". Talvez apenas em ambiente totalmente recriado na fantasia utópica de um mundo justo – como fez Graciliano em *A terra dos meninos pelados* – é que caiba todo esse passado que se quer esquecer, marcado pela violência e pela injustiça. Basta saber se também voltarão desse mundo utópico como a personagem de Graciliano.

É forçoso dizer que, na tradição memorialista brasileira, outras vertentes de composição também tiveram espaço na reconstrução de si e do passado. Uma delas é a que explicita a gênese da produção literária do escritor, um modo de evidenciar o percurso intelectual de si por meio das recordações dos contatos com os livros ou pessoas que exerceram influência. Quando se trata da relação entre gêneros confessionais e escritores, essa circunstância não deve ser considerada uma particularidade, uma vez que quase inevitavelmente as escritas esbarram na questão da origem ou das influências. No entanto, há aquelas que se dedicam quase exclusivamente a esse contorno, delineiam suas histórias a partir da trajetória intelectual, inserindo-se em uma perscrutação do próprio percurso, numa espécie de autobiografia literária.

O pequeno livro *Como e por que sou romancista,* de José de Alencar, representa bem tal modo de condução da narrativa memorialista. Nessa obra, publicada em 1893, o escritor detém-se em sua trajetória intelectual, apresentando a formação de leituras e o curso que o levou à literatura. Mas é com Manuel Bandeira e seu belo *Itinerário de Pasárgada* que se opera um resultado mais denso e bem-acabado[24]. O poeta conduz com entusiasmo visível sua narrativa por essas veredas. Exime-se de contar praticamente qualquer história mais voltada para suas relações pessoais que não passe por apresentar sua vida de infância na relação com a literatura: as influências que promoveram de algum modo sua formação, os professores, as leituras propostas pelo pai, o descobrimento de poemas que o fizeram entender o que é a forma poética etc. Envereda por considerações para determinado poeta ter

---

um sonho. Ao narrar o sonhado, e o paraíso perdido, a memória e o fragmento se tornam parte do processo da construção do poema. Não só do poema, mas de outras criações que se apropriam e retomam Kubla Klan, formando um repertório acumulado no tempo. Ver o artigo "A imagem como ruína: de uma totalidade irrecuperável", em que Miriam Volpe (2001) estabelece comparação com os fragmentos de memória em *Cidadão Kane* e traz o texto de Jorge Luis Borges "El sueño de Coleridge" para o debate. O sentido de "totalidade irrecuperável" converge para nossa interpretação, como metáfora possível para a escolha formal de narrar em posfácio a história que permaneceu presa na memória dolorosa e presa num passado irreparável. Na escritura ainda é possível a redenção, talvez.

[24] A título de curiosidade, nesse livro, Manuel Bandeira, ao comentar sobre o poema "O lutador", que ele escrevera ao acordar de um sonho, comenta o "Kubla Khan" do Coleridge.

escolhido tal palavra e não outra, ou pela lembrança dos primeiros versos que o marcaram[25].

Atentando novamente para *Infância*, é também facilmente identificável uma forte e extensa relação exposta pelo narrador no tempo do enunciado, entre o menino e os livros. Permeia toda a obra e dos mais diferentes ângulos a relação com a palavra escrita[26], apesar de não haver um percurso linear que se esforça na apresentação de uma espécie de itinerário intelectual. Espalham-se pela obra[27] não só os capítulos marcadamente destinados a narrar o processo de alfabetização e o ambiente escolar, mas também vários outros que demonstram as mais diversas experiências com os livros, a leitura e a escrita.

De modo geral, o sentido opressor a gerir a atmosfera da narrativa mantém-se nas trocas que transpassam a relação com a linguagem. Alfredo Bosi, em recente exposição no seminário Estilo e Permanência[28], discursou sobre o livro *Infância*. Em certo momento, discorreu sobre a violência e o menino, apontando acertadamente para o fato de que o estado de violência que baliza as relações familiares vai além desse ambiente privado e baliza também a relação com as instituições de poder, como a escola e a igreja[29]. Para Bosi, esse testemunho de Graciliano possui uma dimensão cultural ampla, dada a visão crítica do autor sobre o processo de alfabetização, e é um relato ímpar na literatura brasileira quando se trata de tamanho sofrimento para se alfabetizar.

---

[25] Em uma excelente síntese do que é ser poeta, diz: "tomei consciência de que era um poeta menor; que me estaria para sempre fechado o mundo das grandes abstrações; que não havia em mim aquela espécie de cadinho onde, pelo calor do sentimento, as emoções morais se trasmudam em emoções estéticas [...]. Mas ao mesmo tempo compreendi que, ainda antes de conhecer a lição de Mallarmé, que em literatura a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com ideias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia" (BANDEIRA, 1984, p. 30).

[26] Ver *Literatura em campo minado*, de Marcelo Magalhães Bulhões. O crítico discute nesse livro as recorrentes questões acerca do livro dentro do livro, que rondam toda obra de Graciliano. Bulhões (1999, p. 97-109) abre uma sessão nomeada como "*Infância*: violência e iniciação" e chama a atenção para a questão da linguagem – o sentido das palavras, o tipo de discurso empolado – e para o fato de que desde o primeiro capítulo, nas obnubiladas lembranças guardadas pelo narrador, o tema da alfabetização já aparece, e de forma opressiva. É fato também que uma considerável parte da fortuna crítica lidou com *Infância* a partir das relações com o ensino, a alfabetização e o gosto pela literatura. Ver também Miranda (2004).

[27] A leitura da obra por esse viés interpretativo foi realizada em muitos trabalhos importantes. Um que muito nos valeu foi a tese de Márcia Cabral da Silva, intitulada *Infância, de Graciliano Ramos: uma história da formação do leitor no Brasil*.

[28] Seminário realizado na Universidade de São Paulo, pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) e pelo Programa de Pós-Graduação da Área de Literatura Brasileira, no dia 20 de março de 3012.

[29] Ver sobre isso também os textos de Valentim Facioli e José Carlos Garbuglio, in Garbuglio (1987).

Ao fazer uma breve análise do capítulo "O menino da mata e o seu cão Piloto", o crítico acentua o laço que o narrador estabelece entre o menino e a história protestante, e o desdobramento disso após a censura da obra pecaminosa pela prima. Certa homologia estaria se cumprindo entre a perda do objeto desejado e a perda do sujeito, já que a temática da obra se aproxima de algum modo das próprias vivências do garoto. Glosando as palavras de Bosi, em *Infância* estaria o pressentimento de que a palavra escrita seria a saída das trevas. Mesmo que uma saída ainda não estivesse totalmente configurada, já haveria ali o desejo de encontrar no texto escrito o avesso da opressão cotidiana. A ficção poderia salvá-lo, seria o caminho possível para exorcizar o sofrimento passado[30] – e não apenas a duplicação intolerável do real[31].

A concepção de escrita como libertação, ou como salvação[32], encerra a possibilidade de uma saída a partir da construção de outro espaço – o narrativo –, que permitiria livrar-se da realidade reconhecida e libertar-se. "No entanto, cada narrativa de si se posiciona de diferente maneira segundo a ênfase que coloque na exaltação de si mesmo, na autoindignação, ou na reestruturação da memória coletiva" (KLINGER, 2012, p. 21). É fato que nem todas as produções inscritas no cânone da literatura memorialista brasileira possuem cunho libertário, o qual constitui apenas uma das vias de entendimento de como um escritor pode assumir a narrativa de sua própria história[33].

Entretanto, tal aspecto da escrita confessional ronda, de modo mais ou menos aparente, a relação de muitos escritores com a narrativa de sua experiência. Encarada como condição estética para a luta contra a opressão e atravessada pelo

---

[30] Alfredo Bosi utiliza-se do termo "catarse". No contexto geral da exposição, entendemos que a palavra foi usada em seu sentido mais genérico como sinônimo de libertação, e no sentido mais específico do termo no contexto aristotélico.

[31] A proposição de Álvaro Lins (1987, p. 267) mostrada no texto de 1945 "Valores e misérias de *Vidas secas*", por exemplo, é a de que as memórias de Graciliano Ramos foram escritas para se libertar das lembranças opressivas e torturantes. Teriam sido um modo de reagir ao sufocamento, à sensibilidade maltratada, narrando os fatos que ficaram gravados mais profundamente e que influenciaram sentimentos, ideias e visões do adulto.

[32] A dimensão da escrita como salvação atravessa, por exemplo, os testemunhos de prisioneiros-escritores, como possibilidade de reinserção no mundo. Ver sobre isso Palmeira (2007).

[33] Recordamos aqui o livro *Armadilha para Lamartine,* de Carlos Sussekind, cujo sentido se estrutura a partir da tensa relação entre pai e filho e do conflito gerado após a internação do filho em um sanatório. É um livro com estrutura nem um pouco tradicional, partida entre dois relatos, que propõe manter uma independência entre os textos apresentados sucessivamente, o fragmento da carta e o fragmento do diário, os quais correspondem às confissões das duas personagens principais, filho e pai. Uma possível leitura que junte essas partes pode partir da hipótese de que há em ambas as personagens uma necessidade de escrita como salvação: do filho em crise psicótica e do pai incapaz de atravessar a fronteira que o separa do filho, exorcizando na própria escrita a loucura contida do cotidiano.

comprometimento com o discurso crítico e com a reflexão sobre o percurso histórico, a narrativa vista por esse prisma torna-se, acima de tudo, possibilidade de intervir na história[34]. Em escritores comprometidos com esse viés de reflexão crítica, a apresentação de suas perspectivas sobre o mundo parece perpassada pela compreensão de que a história não pode ser entendida de forma totalizadora[35], mas que fragmentos de experiências transformam-se em fragmentos testemunhais comprometidos com a verdade, mesmo que seja uma verdade subjetiva[36], própria daquele sujeito que narra.

No caso de Graciliano, a necessidade de utilizar a própria voz como agente em favor de uma história mais justa é inerente à sua escrita. Ao contar a própria história[37], interfere na construção identitária do país, pois mobiliza a narrativa para compor um passado excluído da história oficial, trazendo com isso a marca das escritas de si voltadas para uma literatura de ação e intervenção.

Em termos de literaturas produzidas em contextos autoritários ou ditatoriais[38], como é o caso da obra de Graciliano Ramos, articular experiências culturais que divergem dos interesses políticos hegemônicos não constitui apenas uma possibilidade de construção crítica, mas também de resistência. Chocando-se com abordagens autoritárias, o autor posiciona-se explicitamente, por meios estéticos, contra determinados grupos e valores sociais. Nesse caminho, *Infância* é magistral na

---

[34] É necessário notar que o conceito de memória sofreu ao longo da história inúmeras modificações. Jacques Le Goff (2003), no livro *História e memória*, percorre esse conceito historicamente demonstrando como a manipulação da memória foi se constituindo e como o conceito aos poucos tomou parte dos estudos no campo das ciências humanas, principalmente no século XX. A noção de intervenção na história tornou-se mais forte em sociedades com escrita, de modo que o advento da impressão diferenciou muito a relação da memória com a história. Questões em torno da relação entre memória coletiva e memória individual, memória e imaginação, ou memória e esquecimento perpassam as análises aqui estabelecidas.

[35] É preciso recordar novamente Nelly Richards. A crítica (1999, p. 322) reflete a disposição da memória para não se enfeixar em "totalidades demasiado seguras de si mesmas". Ao contrário, a partir dela pode-se buscar a libertação de um passado histórico oficializado, muitas vezes construído por meio de uma política de consenso que exclui o conflito e as contradições, em favor de construir significados específicos para um passado que se quer manter como vencedor.

[36] Ver Penna (2003, p. 308), Kingler (2012, p. 23) e Richards (1999, p. 324).

[37] Ver a esse respeito o ensaio "Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano" (Penna, 2003).

[38] Sobre política da memória em contextos ditatoriais, o artigo de Ginzburg (2006, p. 36-45) intitulado "Política da memória no Brasil: raça e história em Oliveira Vianna e Gilberto Freyre" contribui para a compreensão de como a configuração do passado está vinculada aos valores sociais e políticos dos produtores dessas memórias. Quando observamos à distância os contextos de exceção, tornam-se mais evidentes os jogos de força por trás dos mecanismos de seleção e conservação do passado. Ginzburg aponta para a predominância conservadora entre os intelectuais da década de 1930, respaldados, também, pelas políticas do governo de Getúlio Vargas, deixando exposta a hegemonia conservadora a respeito de temas como "política educacional, migrações e relações entre raça e cultura". Ver também Miceli (2002).

apresentação dessa dissimetria de forças que compõem a problemática formação social brasileira.

Mas o papel do escritor ao imprimir sua versão da história consiste também, como dissemos, na preservação das diversidades e lastros culturais [39] e na possibilidade de luta contra o apagamento dos rastros de violência. Em ambos os casos, o resultado estético promove um pensamento crítico a respeito desse passado e vem como parte contributiva por um mundo mais justo.

A título de exemplificação, pode-se apontar em *Infância* o movimento no narrador de se distanciar do modelo patriarcal e autoritário de sua tradição familiar, mostrando um lugar de violência nas manifestações elitistas e na brutalidade contra alguns viventes (crianças e negros, sobretudo). Por outro lado, há o movimento de reaproximação daquela cultura, de reconciliação com o passado, que se exprime na própria escolha de se reconstruir e apresentar-se a partir desses modelos formadores. Isso ocorre porque a voz da enunciação se estabelece nesse lugar intermediário entre a revisão e reconstrução do passado, de um lado, e o presente, de outro. No presente, ele mobiliza categorias de um discurso que de algum modo se emancipou daquela cultura onde se formou, mas ao mesmo tempo pertence a ele.

Podemos ampliar o ângulo de observação evidenciando algumas experiências da obra às quais atribuímos ora um sentido de continuidade, ora de descontinuidade – movimento cíclico que se apresenta como força de tensão formadora, exatamente um movimento de ida e vinda. Na continuidade, são perceptíveis as memórias de experiências e de indivíduos que possuíram caráter de formação no sentido positivo do termo e que se identificam com uma narrativa estabelecida no discurso do adulto, já reposicionada pelo presente da enunciação como elos não interrompidos entre o menino e o narrador. Semelhante compreensão do narrador é postulada nas experiências de sentido descontínuo, em que elos interrompidos foram selecionados

[39] Uma questão importante é pensar que, nos anos próximos à publicação de *Infância*, Graciliano escreve sobre a cultura nordestina em jornais cariocas para um público urbanizado, desconhecedor das tradições do "Norte". Na seção da *Revista Cultura Política*, denominada "Quadros e costumes do Nordeste", as crônicas possuem cunho memorialístico e o escritor parece utilizar-se do espaço público que lhe cabe para apontar o processo de apagamento daquela cultura rústica que o formou, numa atitude que não quer ver a locomotiva do progresso apagando costumes e crenças. É como continuar iluminando aqueles sujeitos de sua infância, mas de modo a resistir a um possível processo de homogeneização cultural ou de se subjugar aos "donos intelectuais do Brasil". Diferentemente do tom irônico de Paulo Honório ao constatar que Seu Ribeiro ficara para trás, deveria ter andado mais depressa, as crônicas revelam a vontade de dar voz àqueles que não conseguiram andar tão depressa, não no sentido capitalista, como se quer em *São Bernardo*, mas no sentido da diversidade e equidade entre culturas.

para figurar nas memórias como aqueles que se afastaram do que o narrador escolheu para sua história do presente, não sem perder seu sentido formador.

Sobreleva-se desses aspectos a espinhosa questão da autenticidade do relato e da relação entre literatura e biografia, que inevitavelmente ressurge a cada instante nas reflexões que cercam as teorias do gênero. A fundamentação de que tudo é construção, com maior ou menor grau referencial, possibilita à análise e interpretação considerar que o momento histórico que perpassa os textos alinha de algum modo esse espírito comum que deles podemos extrair. Afinal, é impossível medir o quanto são autênticos os relatos enformados como memórias[40].

Pensar numa literatura que possui teor testemunhal é também pensar na subjetividade testemunhal e na impossibilidade de representação do real. Importa menos a busca da verdade "real" do que a forma construída na narrativa. O acontecimento narrativo não é espelho do mundo real, mas é postulado e chancelado pela voz do escritor como modo necessário de apresentar-se à história. Para João Camillo Penna (2003, p. 309)[41], quando se trata de testemunho,

> a categoria de autenticidade passa a segundo plano, e o que é mais relevante é a maneira como o plano da cultura tradicional é modificado e reescrito pela prática emancipatória, subordinando-a aos interesses da construção identitária. O essencial, portanto, consiste na

---

[40] Uma das questões mais instigantes ao tratarmos de uma possível autenticidade, um caráter de fidedignidade, é a comparação das experiências narradas em *Infância* e em *Angústia*. Passagens muito próximas já percebidas pela crítica entre os dois livros esbarram fortemente nesse tema. Wilson Martins em um artigo de 1948 nota o que ele chama de um "trabalho inverso" entre *Infância* e os demais livros: "enquanto nos romances o autor aproveita reminiscências de sua vida para enriquecer a figura de personagens [...] naquele é o romanesco que concorre para dar à pobre vida de criança o interesse vivaz indispensável à verossimilhança da narrativa"((in Brayner, 1978, p. 44). Gimenez (2012, p. 221) também aponta a semelhança em ensaio recente. Ao comentar Angústia: "a presença, em *Angústia,* de vários tipos e eventos extraídos das retinas do autor – o que *Infância,* título autobiográfico, veio mostrar – serve antes como prova do empenho inventivo [...]Movido por igual ânimo nos dois livros, ou seja, disposto a acusar "a marca suja da vida", o romancista exigente avalia as perdas, mas resiste com uma dialética que mergulha na particularidade para melhor objetivar os reveses – das *nossas* trevas interiores.
Nesse sentido, as duas obras tornam o *pacto de leitura* proposto no clássico estudo de Philippe Lejeune sobre autobiografias um conceito nem sempre seguro se o tomarmos como a única via possível de leitura das obras, pois, por exemplo, em termos de recursos estilísticos de que Graciliano lança mão em ambas as narrativas eles se aproximam entre si, bem como o processo de rememoração vivido pelos narradores. Isso deixa à mostra o terreno pantanoso que envolve a classificação dos gêneros.

[41] Penna está refletindo acerca do testemunho da ativista política indígena Rigoberta Menchú, ganhadora do Prêmio Nobel da Paz em 1992. Nesse caso, a discussão envolve pensar a questão da autenticidade cultural da ativista em relação ao uso de vestimentas e outros símbolos que lhe conferem uma posição de indígena autêntica. Para Penna (2003, p. 308), "a mobilização de um passado cultural tradicional está articulado à tematização da prática política". No caso de *Infância*, é importante pensar a ideia da construção identitária subordinada ao controle da imagem narrativa que se quer criar.

postulação de um sujeito que se escreve, autodefine e autoproblematiza em seus próprios termos.

O que podemos concluir é que as memórias-testemunho embasam esses escritos de Graciliano, que já se distanciava do gênero romance. No movimento de afastamento e aproximação com o passado, bem como nas crônicas-testemunho sobre a cultura sertaneja ou como escritor representante à frente da presidência da ABDE (Associação Brasileira de Escritores)[42] e revela-se, como centro nevrálgico, a constante tentativa de conciliar-se com seu passado e com os outros.

2.

Esta tese elabora e defende, entre outras ideias, a noção de que existe em *Infância* um plano narrativo no qual as lembranças do narrador nos levam a refletir sobre o sentido das experiências em sua formação e na construção de si como sujeito narrador da enunciação. Ao cavar situações ocorridas na infância para pensá-las e compreendê-las como histórias importantes que ainda ressoam nele, no hoje da enunciação, o narrador nos indica, de algum modo, que elas formam parte importante de sua construção subjetiva.

Para aclarar questões relativas ao norteamento teórico da tese, abrimos aqui um parêntese a fim de apresentar a tradição do conceito de formação e seus diversos campos e significações, com ênfase maior na noção de *Bildungsroman*, sem, todavia, perdermos de vista o livro *Infância*[43]. Por fim, explicitaremos também o viés de leitura escolhido para a análise e interpretação da obra.

Inserida na vasta tradição brasileira de estudos que se preocuparam de diferentes maneiras em refletir sobre a formação do Brasil, a palavra "formação" figura em muitos livros do campo de estudos sociais que se dedicaram a pensar a situação brasileira desde a época colonial, no sentido de tentar explicar o modo como

[42] Sobre Graciliano e sua profunda relação com a ABDE e com o Partido Comunista, o livro de Florent (2011) é fundamental para entender todo o context em que o escritor se inseria.

[43] Há alguns trabalhos críticos que se propuseram a entender o livro em proximidade com o conceituação de romance de aprendizagem, como por exemplo Souza (2004); Santana (2003); Marchezan (2011) e muitos outros que abordaram o processo de aprendizado como caminho de formação do escritor. O diálogo com essa teoria tem, portanto, o desejo de debater de modo mais sistemático as possibilidades de leitura abertas com o livro.

se estruturou e desenvolveu a sociedade brasileira[44]. O célebre livro de Antonio Candido, *A formação da literatura brasileira*, é o representante dessa tradição no campo dos estudos literários no Brasil. O motivo para recuperar o termo se dá não só no nível da contextualização em sua longa tradição nos estudos brasileiros, mas principalmente para pensarmos em que medida particularidades da forma de *Infância* ligam-se ao ritmo histórico de formação do Brasil, num diálogo entre literatura e história e num esforço de mediação da obra literária com seu chão social.

É possível dizer que existe em *Infância* um pano de fundo contextual que nos permite relacionar a configuração social apresentada nas memórias de Graciliano, naquele Sertão nordestino, ao modo como o Brasil recém-republicano ia se constituindo. A família Ramos possui, dentro da obra, uma trajetória que se inicia na fazenda e gradualmente se encaminha para a cidade, assemelhando-se ao fluxo populacional daquele momento em que o Brasil se modernizava, saindo do campo rumo aos centros urbanos.

O componente urbanizador colabora com a formação de uma nova disposição social que vai abandonar os engenhos, as fazendas e as senzalas num fluxo contínuo que deságua nas cidades. Nas memórias de Graciliano, esse fluxo está evidente. Na tentativa fracassada do pai de se tornar dono de terras, no começo da obra, percebemos a existência de uma similaridade temporal entre esse malogrado esforço para se tornar proprietário e a decadência dos fazendeiros (o que nos remete se alguma maneira a *São Bernardo*), sua perda de importância no novo cenário político. Seguindo então para a vila, fugindo também da seca e dos prejuízos, a família situa-se no entremeio do Sertão com a cidade e toma a vila como pouso ou paragem, ou seja, um estado transitório que tem como duração apenas o necessário para se chegar à cidade, o município de Viçosa.

Quanto à formação em termos literários, o narrador ressalta o fortalecimento da distribuição e circulação de livros e da formação de um público leitor. Ainda na vila de Buíque, temos notícias de pequenos fascículos recebidos pelo correio, de

---

[44] Como bem resume Ricupero (2005, p. 371), essa tradição se tornou "um 'quase' gênero brasileiro: os livros sobre a formação de nossa sociedade. [...] Para ficarmos apenas em poucos exemplos significativos: *Formação do Brasil contemporâneo* (1942), de Caio Prado Jr., *Formação econômica do Brasil* (1959), de Celso Furtado, e *Formação da literatura brasileira* (1959), de Antonio Candido. Além desses livros, *Casa-grande e senzala* (1932), de Gilberto Freyre, ostenta na sua primeira edição o subtítulo 'Formação da família patriarcal brasileira' e *Os donos do poder* (1959), de Raymundo Faoro, traz a explicação 'Formação do patronato brasileiro'. Por fim, a escolha do nome *Raízes do Brasil* indica que a mesma ordem de problemas inspirava Sérgio Buarque de Holanda quando escreveu seu livro, em 1933".

esparsos compêndios que informavam sobre "o resto do país", de um livro de cabeceira da mãe e de algumas obras didáticas de árdua leitura, que circulavam nas escolas. Nesse mundo semianalfabeto não havia público leitor. O narrador escorregava a cada ano em uma alfabetização lenta e penosa e, não fosse o pai figurar como um tipo de incentivador (por ser instruído), é provável que nem chegasse a descobrir o gosto pelas letras, sucumbindo ao temido Barão de Macaúbas, alcunha do autor do livro didático adotado nas escolas.

Mas esse quadro se modifica no município de Viçosa, já nos primeiros anos do século XX. Ali se formam agremiações, cria-se um jornal, e bibliotecas particulares passam a existir. Surge um público leitor de poesia, de obras clássicas, há também produção de versos, e tudo isso circula na cidade com encontros e declamações. Esses fatos são narrados no capítulo sobre Mário Venâncio, espécie de literato e artista descrito com pinceladas de características românticas.

Nesse conjunto de atividades, vimos um fluxo formal do livro em direção à formação de um sistema mais robusto. Vejamos, por exemplo, o capítulo "Jerônimo Barreto". Nele, o próprio ritmo da narrativa permite identificar um momento em que o narrador descreve sua transformação por meio da leitura de obras literárias obtidas na biblioteca pessoal de Jerônimo Barreto, o tabelião da cidade. Nesse processo de formação como leitor, descobre aventuras rocambolescas, autores portugueses, os já clássicos romances brasileiros do Romantismo. A rua e as pessoas se tornam personagens de ficção[45], ele adquire certa tranquilidade frente aos outros, perde a

[45] Essa predisposição de transformar pessoas da rua em personagens de romance aparece também no seu livro *Viagem*, diário da viagem à URSS. Em dado ponto da obra, o narrador fabrica fantasias com personagens literários: Graciliano começa a divagar sobre a condição de aparecer de maneira inesperada personagens de Tolstói pela rua e fornecer informações sobre a verdade do regime. Trabalha com uma dicotomia criada entre realidade e ficção, no sentido de assinalar um tipo de "não sinceridade do real" e uma "sinceridade do não real", ou seja, como se o autor quisesse, naquele instante, acreditar em uma sinceridade concebida pela literatura, e portanto não real, propagada por personagens criadas pelo grande mestre realista, de forma que o conceito de verossimilhança, tão caro às obras realistas, moldasse o mundo concreto e desse sentido à experiência. Esse desejo se contrapõe à noção de que a experiência, essa sim apinhada de subterfúgios, não tem sentido, é fragmentada e, naquele contexto, conduzida por outros, já que Graciliano não está seguro da legitimidade das informações oficiais. O questionamento se estende também ao conceito de realidade, levando à ideia de que ela possa ser forjada – ou melhor, à pergunta sobre até que ponto ela poderia ser forjada. Trata-se de pensar em uma confiabilidade estabelecida somente em sua relação com as personagens literárias e não com os homens. É como se a narrativa literária tivesse maior valor que a narrativa do cotidiano, construída estrategicamente, já que a não obrigatoriedade com a história oficial ou com interesses políticos libertaria a criação literária de adesões involuntárias. Naquele momento, Graciliano ordena as condições de produção histórica e literária no mesmo plano e sua desconfiança nos homens converge para a confiança nas personagens. Ao mesmo tempo, faz-nos refletir sobre um possível estatuto de verdade na literatura. É como se aparecessem duas camadas interpretativas, em que

timidez, descobre um estilo diferente de escrita, tudo como se tivesse descoberto uma forma de transcender.

Em outro campo de significação da palavra formação, existe a tradição dos estudos de literatura que possui como paradigma literário *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. A obra, escrita no século XVIII por Goethe, é considerada o exemplo clássico e modelo fundador do *Bildungsroman,* ou romance de formação. Nesse gênero literário predomina o interesse pela formação do herói que está no centro da narrativa. Há uma busca pela educação do indivíduo no sentido amplo e geral do termo, a partir da trajetória do herói, que almeja instruir-se no encontro com o outro e com o mundo e desenvolver plenamente seu espírito. Nas palavras de Mazzari (1999, p. 72):

> Ao colocar, como sua temática fundamental, a trajetória de um indivíduo particular que, vivenciando as mais diferentes experiências, aspira ao desenvolvimento pleno de suas potencialidades (artísticas, existenciais, intelectuais etc.) e a uma integração harmônica e fecunda com a sociedade a que pertence, o *Bildungsroman* mostra-se como uma expressão específica da "utopia de tempo".

Ainda no percurso de situar o termo, convém comentar alguns estudos críticos de literatura brasileira que se embrenharam na discussão em torno da categorização de determinadas obras como romance de formação. Em um artigo sobre o assunto, Patrícia Maas (2000), mais conhecida pelo seu livro sobre "o cânone mínimo" do *Bildungsroman* na história da literatura, aborda o modo como a crítica brasileira se apropriou do gênero, destacando a leitura pautada pela teoria lukácsiana, a leitura da crítica feminista, e a tardia assimilação do gênero no Brasil – que teria se dado no século XX – em relação à tradição europeia. Dialogando com Eduardo de Assis Duarte, reflete sobre obras como *Jubiabá*, de Jorge Amado, e sua filiação ao gênero[46].

Em texto intitulado "O Bildungsroman na literatura brasileira: prolegômenos para um estudo", Mazzari destaca uma quantidade expressiva de obras brasileiras que

---

o escritor, alçando Tolstói à categoria de intérprete da realidade, quando diz que suas personagens contariam a verdade sobre a Rússia, aponta para a sua própria produção.

[46] José Alves Santana, no artigo "Romance de formação e o caso do *Künstlerroman*", pauta-se em Maas e sua análise sobre *Infância* de Graciliano Ramos, filiando-o à tradição do romance de formação *Künstlerroman*, no qual "as questões vivenciais do narrador-protagonista convivem com as questões teóricas do aprendizado artístico" (SANTANA, 2003, p. 46).

já foram analisadas partindo dessa categoria. O ensaísta pontua com a devida seriedade alguns importantes estudos, mas também a necessidade "de uma argumentação teórica mais detalhada" para o uso do termo ou de "uma determinação mais concreta dos pressupostos históricos que possibilitaram o advento do 'romance de formação' na Alemanha" (2005, p. 86).

Mazzari, nesse artigo, possui como horizonte teórico para discussão e argumentação o paradigma clássico de *Meister*, daí as ressalvas sobre a necessidade de contextualizar o termo. Maas, a seu turno, avalia a apropriação feita pela crítica brasileira não só do próprio romance goethiano, mas também das leituras secundárias sobre o conceito de *Bildungsroman*, e insiste que o termo se expandiu a ponto de sua história precisar ser pensada em termos dialéticos, "entre suas circunstâncias de origem, extremamente localizadas, e sua expansão" (MAAS, 2000, p. 242).

Pensar a noção de formação em *Infância* utilizando o conceito clássico de romance de formação é uma tarefa complicada, e a problematização com base nas conceituações teóricas feitas a partir do romance goethiano nos serve como contraponto e forma de mensurar a distância que os separa. Nosso objetivo é explicitar brevemente como é entendido o conceito de romance de formação e assim situar o significado que adotamos para a palavra "formação" no livro de Graciliano Ramos. Se na linha investigativa interpretamos a experiência do menino e sua condição formadora, isso não significa que *Infância* siga a tradição goethiana. Voltando o olhar para a obra, tentaremos expor as questões em tópicos separados, para efeito didático.

Em relação à composição do livro, verifica-se que a fragmentação dos capítulos e das histórias ali narradas, no modo como foi feita a montagem, nos remete a uma impossibilidade de pensar o texto como algo que busque a totalização. Mesmo que cada capítulo tenha fechado em si começo, meio e fim, quando observamos a estrutura principal é possível notar como ela se comporta de maneira diferente, com narrativas em pedaços e personagens que em sua maioria não voltam à cena. Ao retomarmos o recurso utilizado no *Wilhelm Meister*, tomado como paradigma, vemos que o narrador constrói a trama da personagem principal em busca da plenitude e que a forma do livro acompanha essa busca, mas também se preocupa com o caminho de aprendizado de outras personagens que circulam na obra (o limite disso é o capítulo, de certa maneira autônomo, "Confissões de uma bela alma"). Tal preocupação se

manifesta pelo entrelaçamento das personagens e do enredo, formalmente construindo um texto linear que se fecha em histórias completas.

Faz parte de nossas hipóteses também a noção de que na obra o narrador não está em busca somente de uma individualização, mas de narrar frágeis tramas como a sua. Como já dito, vemos a obra por uma perspectiva testemunhal, pela qual o narrador busca o passado não apenas para dar sentido à experiência própria, e sim em conjunto com outros sujeitos, ou melhor, para olhar o outro e se ver também. No entanto, nesse olhar não há um trajeto que se finaliza em harmonia com a sociedade, mas pedaços de histórias estilhaçadas nas quais se confunde o próprio narrador e que dizem respeito à formação do próprio eu-menino da narrativa.

Não intencionamos negar aqui o caminho de uma formação, o que não necessariamente implica dizer que há uma formação no sentido clássico d'*Os anos de aprendizado*. A narrativa apresenta um recorte de dez anos da vida do menino, e durante esse tempo ele de fato acumula experiência, há um aprendizado a partir de sua vivência relacional, já que o outro se torna importante balizador de sua própria formação, construída socialmente e a partir da observação e das experiências sobrepostas.

Entretanto, isso não implica que o menino tenha encontrado um modo de se harmonizar com a sociedade, de se formar integralmente e de modo totalizante. Principalmente, isso não acarreta para o livro um desfecho harmônico. Mal formada, a sociedade apresentada em *Infância* é elemento que pesa negativamente na contribuição para a tão sonhada formação goethiana. Nesse sentido, mesmo os mais diversos estudos críticos sobre o termo, que Patrícia Maas considera canônicos para o entendimento do conceito, estabelecem que o traço definidor do *Bildungsroman* consiste na presença, depois da longa trajetória de tensão entre indivíduo e realidade exterior, de um final que harmoniza o sujeito com o mundo social (MAAS, 2000, p. 247).

Portanto, saltar dessas assertivas para afirmar *Infância* como parte da tradição clássica de formação não se sustém, mas nem por isso podemos deixar de observar os anos de aprendizado como um momento em que o narrador se esforça para apresentar sua formação e propõe-se à configuração do menino em torno de experiências de caráter ora descontínuo ora duradouro – sem, contudo, afirmar que houve uma formação concluída em harmonia com a sociedade. Enfim, se tomarmos *Bildungsroman* em seu sentido lato, *Infância* caberia no sentido de formação, assim

como outras obras que pressuponham uma escrita de si também poderiam se encaixar, afinal uma característica comum a esses gêneros é narrar a trajetória de vida, cuja motivação especial é a transformação do sujeito. No entanto, não optamos por essa via para a análise da obra.

Já o conceito de identidade narrativa que Paul Ricoeur desenvolve em *O si-mesmo como outro* colaborou mais diretamente na interpretação de *Infância*, iluminando algumas questões, como as que envolvem pensar não só o constructo da identidade do narrador, mas também a relação nebulosa entre escritor e narrador em escritas de si, como nas memórias, autobiografias, testemunhos, diários e cartas. Quando abordamos obras de caráter autobiográfico, o questionamento sobre a fronteira entre história e ficção se estabelece como impasse comum aos estudos sobre os gêneros confessionais, de modo que a crítica parece sempre hesitar em proposições muito conclusivas sobre o assunto.

Em um "Discurso à célula Teodoro Dreiser I", Graciliano (2012, p. 279) assim estabelece as impressões pessoais sobre a questão:

> E até se nos ocupamos de nós mesmos, se fazemos autobiografia, desdobramo-nos, somos, por assim dizer, o nosso próprio objeto. Afinal isto sempre ocorre, pois o mundo exterior não nos surge diretamente e, observando-o, o que em última análise fazemos é examinar-nos. [...] Evitamos as deformações voluntárias. Contudo, por muito realistas que sejamos, não temos a pretensão de apanhar a realidade pura. Dela sabemos o que os nossos nervos transmitem, mas como a experiência alheia não nos desmente, apossamo-nos de uma pequena verdade relativa, verdade contingente e humana.

A noção implicada no termo "desdobrar" dimensiona a tensão percebida pelo escritor que se aloja nas narrativas de si: "somos, por assim dizer, o nosso próprio objeto". Ou seja, narramos a nós mesmos: abrimo-nos ao narrar. Ele torna-se leitor e narrador de si mesmo. Porém, a consciência da impossibilidade de retratar a "realidade pura" também se apresenta para o escritor, mesmo que a intenção de relatar o mais sinceramente possível ronde o desejo daquele que narra. É nessa instância que o princípio hermenêutico do filósofo colabora na interpretação de *Infância* como uma narrativa cujo espaço torna-se por excelência o momento privilegiado e possível para o sujeito compreender-se a si mesmo, num processo de constituição e intepretação de si a partir da elaboração narrativa.

A distinção entre identidade pessoal e identidade narrativa[47] é desenvolvida por Paul Ricoeur, de modo a colaborar com as discussões filosóficas sobre a compreensão da identidade pessoal. Para tanto, Ricoeur elabora a noção de identidade narrativa, que nesse trabalho torna-se útil porque ajuda a fixar um lugar que considera a diferença entre escritor e narrador, na medida em que a experiência é mediada pela narração, sem no entanto apartá-las de todo. Uma vez instituído que trabalharemos com a categoria da "identidade narrativa" deixamos de incorrer no perigo de estabelecer conexões diretas entre os fatos ligados à história e o resultado estético narrativo da obra, e passamos a trabalhar com a noção de identidade, sempre mediada pela memória, cujo resultado é a narração de si construída e elaborada por meio da narrativa.

Os pontos em que fatos e narrativa se tocam ou se afastam importam menos em favor da observação da construção identitária formalizada na obra[48]. Por essa perspectiva, entende-se que para além do movimento de inteira transformação do narrador ao longo do tempo – característica que singulariza o romance de formação –, é possível observar na totalidade temporal um movimento de continuidade, de concordância entre os tempos. É o que nos possibilita reconhecer traços comuns ao longo do tempo[49].

Para o autor de *O si-mesmo como outro*, a característica que domina a identidade da personagem é construída na dialética daquilo que se mantém no tempo como caráter constitutivo do sujeito e daquilo que varia e se transforma ao longo da vida da personagem. Para Ricoeur, a trama narrada entrelaça-se à experiência vivida,

---

[47] Paul Ricoeur discorre sobre esses dois conceitos no quinto estudo "A identidade pessoal e a identidade narrativa", do livro *O si-mesmo como outro* (1991). O autor reflete sobre a conceituação da identidade pessoal, instituindo que essa se forma na dialética entre a mesmidade, que implica o conceito de unicidade, de permanência no tempo, e a ipseidade, que consiste em outro tipo de permanência. Esta não se relaciona a uma ideia de substrato, mas a uma noção de continuidade que se rompe.

[48] Seguindo um fluxo de análise semelhante, pudemos estabelecer mais acima a conexão entre *Infância* e outros escritos de Graciliano Ramos, por acreditarmos que há uma construção textual envolvida nesses escritos, que todos são de algum modo um constructo a formar uma identidade que não necessariamente se atrela à identidade pessoal do escritor.

[49] Para Ricoeur (1991, p. 176-177), "na ficção literária, o espaço de variações aberto às relações entre as duas modalidades de identidade é imenso. Numa extremidade, a personagem é um caráter identificável e reidentificável como mesmo: é quase o estatuto da personagem dos contos de fadas e do folclore. Quanto ao romance clássico – d'*A princesa de Clèves* ou do romance inglês do século XVIII a Dostoiévski e Tolstói –, podemos dizer que ele explorou o espaço intermediário de variações onde, através das transformações do personagem, a identificação do mesmo decresce sem desaparecer. Aproximamo-nos do polo inverso com o romance dito de aprendizagem, e mais ainda, o romance do movimento de consciência. A relação entre intriga e personagem parece então inverter-se: ao contrário do modelo aristotélico, a intriga é posta a serviço da personagem".

ou seja, o enredo é parte constitutivo da própria identidade, de modo que a configuração da personagem se dá na mediação entre "concordância" e discordância", reguladas ao longo da narrativa. Essa conexão entre acontecimentos constitui a intriga e permite integrar à identidade-mesmidade (aquilo que permanece no tempo) a diversidade, a variabilidade, a descontinuidade, a instabilidade (RICOEUR, 1991, p. 168). Portanto, é a dialética entre a concordância e a discordância que se desenvolve ao longo da ação narrativa que constitui a identidade da personagem.

Respaldando-nos em parte nessa teoria podemos conferir maior especificidade à leitura da obra *Infância* e ao modo como Graciliano constituiu-se como narrador de si mesmo. A dimensão temporal das experiências que constituem sua vida abarca o tempo do enunciado (tempo do menino) e o da enunciação (tempo do narrador), e evidencia a tentativa do narrador de problematizar suas experiências de infância, bem como a busca por compreender a possível repercussão de tais experiências no momento atual da enunciação.

Assim, percorremos um dos fios da memória do narrador, a fim de observar como desenvolve sua história valendo-se de relatos diversificados das experiências da vida, muitos deles de caráter vicissitudinário, cujo movimento inflexivo permitiu criar uma identidade para si a partir do jogo dinâmico do enredo, na difícil dialética entre a concordância e a discordância no tempo.

CAPÍTULO I

Em torno de vicissitudes do menino: uma história de descontinuidade

1.1. A história do Papa-Hóstia: uma difícil confissão

No final do primeiro capítulo de *Infância*, o narrador nos dá a conhecer alguns versos de uma "obra de arte popular" que a mãe recitava numa difícil prosódia, bastante peculiar, segundo ele. Ao menino se afiguravam como contos "absurdos". Ao narrador parecem "maluquices" que tenta arredar das recordações. Apresenta-nos, então, às "vagas expressões" de alguns desses versos, que aos poucos lhe vêm à memória mesmo que tente afastá-los. Perseguido pela "impertinência" dessa lembrança, o narrador se prende à história que a mãe matracava com insistência e acaba por conseguir reproduzi-la.

Essa história está sugestivamente colocada no capítulo "Nuvens", episódio bastante estudado pela crítica e visto como importante eixo[50] para a leitura de *Infância.* É uma narrativa construída com um jogo de imagens entre claro e escuro, brumas e clarões, nuvens e aberturas, na qual o narrador tenta dar forma às recordações que lhe chegam à memória – suas mais remotas lembranças e a primeira viagem da família. Busca, em suas próprias palavras, "soluções de continuidade", uma forma textual que promova alguma coesão entre as imagens soltas que lhe vão surgindo à cabeça, sem perder o aspecto instável inerente às memórias. Como técnica literária, vai ao encontro de outros episódios que apresentam um jogo similar entre o ver e o não ver, entre o claro e o escuro, como o capítulo "Cegueira", quando o olhar do menino para o mundo se tolda, atravessado pela doença que o privava temporariamente da visão.

Quanto ao espaço narrativo, temos a travessia da família, que vai da "cidadezinha" alagoana onde viviam para uma fazenda em Pernambuco, seguindo depois para a vila próxima. Em outro momento do livro, o narrador explicará ao leitor: aconselhado pela sogra, o pai tentou se firmar como proprietário rural e mudou com a família para uma fazenda no sertão pernambucano a fim de criar gado. O malogro da experiência fez com que abrisse um pequeno comércio no vilarejo dos arredores. Já logo no começo, a cena é o trajeto dessa mudança.

---

[50] Cláudio Leitão (1999) analisa este capítulo, junto aos dois seguintes, como uma espécie de preâmbulo do livro, um tipo de prefácio explicativo da obra, que supre de algum modo a falta dos elementos para-textuais.

Antes, porém, a imagem do vaso de louças com pitombas (depois transformadas em laranjas) abre o livro e é apresentada como a primeira coisa que o narrador guardou na memória, já apontando para a importância da significação das coisas, a relevância que a revisão dos conceitos vai adquirir em sua trajetória[51]. Segue-se a autoritária imagem do "velho de barbas", que ele lembra "perfeitamente", passando pelas histórias do vaqueiro amigo, "mais vivo que todos" em sua memória, e pela água infinita do açude, vaso plantado no chão, que o "pasmou"[52].

Graciliano apresenta essas recordações como aberturas da memória e utiliza-se em determinadas passagens de um ponto de vista que mantém a inocência infantil[53]. Mostra já de início a configuração de suas lembranças moldadas pela consciência narrativa de como a reconstrução do passado precisa de instrumentos para preencher as lacunas com a imaginação. De início, portanto, fica marcada a impossibilidade de ver a obra como documento que comprove a realidade[54]. Assim, ele apresenta as diversas "aberturas entre as nuvens" de suas memórias, configurando-as como trabalho formalmente elaborado.

Também apresenta ao leitor as "entidades dominadoras", seu pai e sua mãe. Há, ao longo do capítulo, três menções a eles, que vão paulatinamente aumentando, até chegar ao que chama de tempo em que os pais já estavam caracterizados. As descrições físicas são metonímicas: "Revejo pedaços deles, rugas, olhos raivosos,

---

[51] Ieda Lebensztayn (2010, p. 324) sugere acertadamente que o episódio das pitombas carrega uma "bela síntese da poética, essencialmente ética, do escritor: a repreensão por considerar pitomba todo objeto esférico rendeu-lhe o aprendizado de avaliar com respeito as semelhanças e as diferenças entre as palavras, entre os seres: 'a generalização era um erro'".

[52] De fato, é interessantíssimo o recurso narrativo utilizado para apresentar o olhar da criança. Ficam à mostra as descobertas do menino em processo de desenvolvimento e o desconhecimento dos signos partilhados pela comunidade, quando o narrador faz associações diversas das estabelecidas pela convenção.

[53] Gustavo Silveira (2008, p. 34) observa que nesse capítulo "é fácil perceber que o ambiente descrito se apresenta filtrado por um olhar infantil: o desconhecimento das mais simples circunstâncias factuais ("ignoro de que jeito me levaram/ quem me levou"), a indistinção visual ("dois ou três vultos") e, principalmente, a referência ao tamanho do degrau ("alto demais para as minhas pernas") configuram a percepção lacunar da criança, que vê o mundo a partir do pequeno espaço ocupado por seu corpo".

[54] Apesar de essa associação de obra e valor documental ser já um traço superado pela fortuna crítica do escritor, é preciso lembrar que essa busca encontrou lugar em muitos estudos sobre o autor. Uma amostra disso pode ser observada na compilação de estudos sobre o escritor organizada por José Carlos Garbuglio, Alfredo Bosi e Valentim Facioli, intitulada *Graciliano Ramos*. Nesse livro, lançado pela Editora Ática em 1987 como parte da *Coleção Escritores Brasileiros: Antologia & Estudos*, estão publicados fragmentos de alguns textos críticos de maior relevância sobre Graciliano até então, bem como entrevistas e trechos de sua obra. Alguns críticos presentes esbarram nessa questão, como Álvaro Lins, Helmut Feldmann, Clara Ramos. Críticos como J. Ubireval Guimarães, em "Graciliano Ramos e a fala das memórias", e Octavio de Faria em "Graciliano Ramos e o sentido do humano", também caíram nesse problema. Até mesmo Dênis de Moraes se pauta bastante nos livros de memórias para construir a biografia do autor.

bocas irritadas e sem lábios, mãos grossas e calosas, finas e leves, transparentes". Nessa primeira síntese do pai e da mãe, a caracterização negativa acentua o pavor e o medo que lhe causavam.

No que concerne à exposição das recordações, o capítulo evidencia de modo geral um movimento de resgate das lembranças, perceptível em diversas frases disseminadas no decorrer do texto: "A primeira coisa que guardei na memória"; "Houve uma segunda aberta entre as nuvens"; "Mas daquela hora antiga, daqueles minutos, lembro-me perfeitamente"; "Tudo é bem nítido"; "Datam desse tempo as minhas mais antigas recordações do ambiente". Mesmo quando se trata de lacunas, a lembrança finalmente surge como resultado: "E a hibernação continuou, inércia raramente perturbada por estremecimentos que me aparecem hoje como rasgões num tecido negro"; "Pontos nebulosos, ilhas esboçando-se no universo vazio"; "As sombras me envolveram quase impenetráveis, cortadas por vagos clarões".

Exposta uma visão geral do capítulo, "Nuvens" não se firmará aqui como leitura dos aspectos interpretativos de abertura de clarões – às vezes explicitada no lembrar "perfeitamente". O interesse que desperta consiste no fato de que essas primeiras recordações brumadas, mas que ainda assim emergem, contrapõem-se à tentativa do narrador de esquecer, ou melhor, de omitir da narrativa a história oral contada pela mãe. Posta no final do capítulo em questão, eu a intitulei de "A história do Papa-Hóstia".

Antes de vir à baila a narrativa dos versos que a mãe cantarolava, as recordações e lacunas da memória materializam-se na obra de modo mais natural, ou seja, surgem e são narradas continuamente, como um processo mnemônico espontâneo e comum a todas. Elas formam ilhas de histórias, separadas pelos vazios da memória. Mesmo o horror manifestado na lembrança dos pais está naturalizado como parte do processo.

Não é o que ocorre na última história do capítulo. Ela remete à representação de uma violência destruidora, vingativa, e surge como memória problemática, saturada de dilemas, que o narrador tenta a todo custo afastar. É perceptível, na história do Papa-Hóstia, não só um movimento para lembrar. Ambivalentemente, ele vem junto com um movimento para esquecer, marcado também na forma, como se verá.

O esforço interpretativo aqui empreendido busca um sentido para a configuração desse jogo entre esquecimento e recordação[55], tentando avaliar o modo como tal movimento se formaliza na obra e em que medida se relaciona à experiência com a violência que acompanha as lembranças do conto. É possível observar, por meio dessa história, uma conexão entre os tempos narrativos, cuja interdependência merece ser investigada. O narrador constrói no texto vínculos fortes entre a experiência do passado – atribuindo sentimentos conflituosos que governariam as ações e emoções do menino –, e suas escolhas éticas e estéticas do presente – já livre dos impasses e conflitos de antigamente. Estabelece um movimento de cunho confessional[56], que cria uma relação de identidade entre o passado e o presente.

Para pensar sobre os significados que tal conto popular adquire nas memórias, é preciso questionar, como dissemos, por que o narrador insiste em marcar um jogo entre esquecer e lembrar, que se apresenta, em um nível, como um conflito do adulto entre a tentativa de afastamento da lembrança e o esforço de resgatá-la – por fim, ela será figurada formalmente no capítulo. Em outro nível, esse jogo se manifesta como o conflito do menino-personagem entre o desejo de imitar a história representada e a impossibilidade desse agir – conflito este explicitado pelo esforço de extinguir esses versos da memória ainda na infância.

De modo mais amplo, esse episódio se juntará à análise de outro, contido no mesmo livro: "O moleque José". Ambas as histórias esboçam a busca por um tipo de justificativa; constituem uma tentativa de explicar, a partir das experiências do menino, o seu modo de estar no mundo no tempo da enunciação, como narrador de suas memórias. Neste capítulo da tese, portanto, elas são reunidas a partir da

---

[55] Valho-me aqui de reflexões feitas a partir de textos sobre a literatura de testemunho, principalmente os escritos de Márcio Seligmann-Silva e Jeane Marie Gagnebin.

[56] Talvez seja o estudo de Antonio Candido, *Ficção e confissão*, o referencial teórico de maior ressonância dentro da fortuna crítica de Graciliano Ramos. Escrito na década de 1950, esse ensaio e "Os bichos do subterrâneo" passam em análise praticamente toda obra do escritor e têm como tese central o pressuposto de que sua escritura passou gradualmente (e não como ruptura) dos livros ficcionais para os livros autobiográficos e memorialísticos, nos quais reside a confissão. Uma vez que apenas pela escrita ficcional o escritor não teria encontrado recursos suficientes para suprir essa "necessidade de depor", Graciliano teria então partido para a expressão corajosa de sua experiência. Apesar de as teorias sobre o testemunho ainda não estarem muito em voga àquela época no Brasil, Antonio Candido já anuncia os escritos de Graciliano em torno da ideia de testemunho. Nas palavras do crítico (2006, p. 103): "No âmago da sua arte há um desejo intenso de testemunhar sobre o homem, e que tanto os personagens criados quanto, em seguida, ele próprio são projeções desse impulso fundamental, que constitui a unidade profunda de seus livros".

pressuposição de que seriam importantes marcos de uma identidade narrativa[57] em construção. Trazem, na leitura de tais experiências do passado, as marcas das mudanças do personagem ao longo do tempo, e nesse sentido o narrador parece estar atribuindo um significado de formação específico a elas. Se a arte da memória é de fato a arte da leitura de cicatrizes[58], essas histórias podem servir para confirmar essa tendência, pois estão expressas como fortes vestígios que marcaram o "corpo e a alma" do narrador.

Esses dois episódios parecem suscitar uma questão comum, manifestada por uma estratégia formal similar, que passa por averiguar no seu próprio passado algumas razões para ter se tornado o sujeito que se tornou, conferindo a elas um sentido particular. Há uma resposta do narrador em elaboração por meio da construção narrativa que busca, nas vicissitudes e fraquezas do menino, certas explicações para seu modo de estar no mundo.

Surge assim, como ponto de partida, a pergunta sobre o significado que essas experiências de vicissitudes e fraquezas assumiriam nas memórias. A investigação partiu de uma primeira hipótese em vigor: tais experiências parecem cumprir uma expectativa do narrador-escritor de questionar criticamente a violência (que passa por criticar as relações sociais, as instituições, os costumes, nos modos que a manifestam) e, ao mesmo tempo, ir ao encontro de uma construção de si que destaca suas aspirações pacíficas.

Tomando, em primeiro lugar, a história do Papa-Hóstia, o que a torna um tanto peculiar, mas também complexa, é o fato de haver a presença de um texto ficcional dentro da memorialística, o que funciona como um tipo de fissura por onde o narrador vai criar o acesso a certos assuntos delicados e dolorosos. Quando a transformação do passado em narrativa necessitou da inserção de outra camada textual – por assim dizer, "mais ficcionalizada" – para a exposição de certos traumas e culpas do passado, isso é entendido aqui como indício da dificuldade que envolve a recordação e a confissão. É por meio de um texto literário, que, por sua vez, está dentro da obra (uma

[57] A conceituação de "identidade narrativa" está sendo utilizada a partir de Paul Ricoeur, principalmente o quinto e o sexto estudo, respectivamente "A identidade pessoal e a identidade narrativa" e "O si e a identidade narrativa", do livro *O si-mesmo como um outro* (1991).
[58] Pensando a partir do texto "Apresentação da questão: A literatura do trauma", de Seligmann-Silva (2003).

técnica em abismo tão cara a Graciliano e presente também em seus romances)[59], que suas reflexões irão surgir.

Outra característica, que de todo já ocorre em diversas passagens de *Infância*, está na autonomia com que o narrador manipula os significados da experiência, no caso a violência, em cada um dos tempos narrativos, reforçando a maneira distinta com que opera o tempo do menino e o tempo do adulto. A impressão é de que há um esforço no traçado para dar à apresentação de sua história um sentido simultâneo de conexão e transformação no tempo[60]. O narrador recorre, para isso, a recursos que permitiram transformar ele mesmo em um outro, o menino, mas ao mesmo tempo puderam manter uma continuidade de composição que permite ao leitor estabelecer nexos entre os "dois eles".

Estratégias discursivas específicas (fragmentação, repetição e resistência ao narrar, muito identificadas em literaturas que lidam com traumas) foram necessárias no processo de construção narrativa, de modo que a interpretação de seu passado passou por uma formalização que descreve o próprio processo de funcionamento da memória, com seus vazios. Isso, até que ele tenha conseguido se fixar em determinadas questões[61]. Nas palavras do autor:

> Nessa linguagem capenga, d. Maria matracava um longo romance de quatro volumes, lido com apuro, relido, pulverizado, e contos que me pareciam absurdos. De um deles

---

[59] A análise da literatura de Graciliano com base nessa categoria gideana denominada *mise en abîme* é bastante conhecida da crítica. Já na década de 1980, no conhecido trabalho sobre *Angústia*, Lúcia Helena Carvalho utiliza-o em sua leitura desconstrutivista da obra. Wander Melo Miranda retoma a ideia para dizer que seria essa estrutura a "responsável pelo efeito irônico" atingido em *Caetés*, cuja ironia repousaria no fato de o autor escrever um livro que narra a impossibilidade do narrador de escrever um livro.

[60] Para Paul Ricoeur (1991, p. 168), a "conexão entre acontecimentos que constitui a intriga permite integrar à permanência no tempo o que parece ser o contrário sobre o regime da identidade-mesmidade, a saber, a diversidade, a variabilidade, a descontinuidade, a instabilidade". Com isso ele quer dizer que a identidade da personagem, que ele denomina de "identidade narrativa", é construída na dialética daquilo que se mantém no tempo como caráter constitutivo do sujeito e daquilo que varia e se transforma ao longo da vida da personagem. Para o autor, a identidade constitui-se junto ao enredo, de forma que a configuração da personagem se dá na mediação entre "concordância" e discordância", reguladas ao longo da narrativa. A narração de si, que prescinde da memória, vai em busca de uma construção e ao mesmo tempo de transformação de uma identidade narrativa, valendo-se dessas narrações diversificadas das experiências da vida.

[61] A investigação dessas questões partiu das ideias expostas por Jeanne Marie Gagnebin (2006) em "O que significa elaborar o passado?", no qual a autora mobiliza importantes filósofos para pensar na questão da memória, incluindo entre eles Paul Ricoeur (2007), em *A memória, a história, o esquecimento*. Contribuíram também para fundamentar a análise diversos textos de Seligmann-Silva, como "Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento", em que o crítico discorre sobre a importância da memória e do esquecimento para o relato testemunhal.

> surgem vagas expressões [...] que vêm, fogem, tornam a voltar. Tento arredá-las, pensar no açude, nos mergulhões, nas cantigas de José Baía, mas os disparates me perseguem. Lentamente adquirem sentido e uma historieta se esboça. (RAMOS, 2009, p. 17)

Apesar do esforço voluntário e consciente para pensar nas memórias agradáveis, afetivamente queridas, como José Baía e a abundância das águas, invade-o a desagradável lembrança: "Enquanto procuro desviar as ideias, a impertinência se insinua no meu espírito, arrasta-me para a sala escura, cheia de abóboras" (RAMOS, 2009, p. 18)[62].

Ao declarar que os versos da história "lentamente adquirem sentido", e assim irão concretizar-se na narrativa, está dado que, mesmo já adulto, distanciado e ainda se esforçando para esquecê-los depois de tentar bloqueá-los em vão, o narrador atribuirá a eles o significado necessário que irá configurar um sentido para o presente. O necessário é para o agora da enunciação, que parece passar pela dificuldade em expor sentimentos ambivalentes (alguns conflitos que marcaram sua infância), visto a insistência em esquecer, em evitar mostrar desejos que o envergonhavam no passado. Mas, paradoxalmente, o narrador fixa-se neles e os expõe, apontando para uma construção narrativa corajosa em que vergonhas e constrangimentos de outros tempos se apresentam. De modo bidirecional, opera com a revisão desse passado, de forma que a confissão remaneja a vergonha de si para uma posição mais asseverativa de suas escolhas.

O leitor toma conhecimento da temática de sofrimento e violência que se esboça na história oral do Papa-Hóstia quando ela é resumida pelo narrador, não antes de passar por todo um processo de rememoração criativa dos versos, fragmentados, que assim são apresentados até que alcancem sentido e a interpretação do narrador:

> Lentamente adquirem sentido e uma historieta se esboça:
>
> Acorde, seu papa...
>
> Papa quê? Julgo a princípio que se trata de papa-figo, vejo que me engano, lembro-me de papa-rato e finalmente de papa-hóstia. É papa-hóstia, sem dúvida:
>
> Acorde, seu Papa-Hóstia,

[62] No início de "Os bichos do subterrâneo", Antonio Candido (2006, p. 102) faz uma interessante observação sobre a obra de Graciliano como um todo, sobre a força com que as lembranças se apresentam e o papel que vão assumindo: "À medida que os livros passam, vai se acentuando a necessidade de abastecer a imaginação no arsenal da memória, a ponto do autor, a certa altura, largar de todo a ficção em prol das recordações, que a vinham invadindo de maneira imperiosa".

> Nos braços de...
>
> Nova pausa. Três ou quatro sílabas manhosas dissimulam-se obstinadas. Despontam algumas, que experimento e abandono, imprestáveis. Enquanto procuro desviar as ideias, a impertinência se insinua no meu espírito, arrasta-me para a sala escura, cheia de abóboras. Subitamente as fugitivas aparecem e com elas o início da narrativa:
>
> Acorde, seu Papa-Hóstia,
> Nos braços de Folgazona.
>
> Aí temos uma alteração:
>
> Levante, seu Papa-Hóstia,
> Dos braços de Folgazona.
>
> Outra emenda. O hábito de corrigir a língua falada instiga-me a consertar o primeiro verso:
>
> Levante-se, Papa-Hóstia.
>
> Vacilo um minuto, buscando cá por dentro a forma exata da composição. Persuado-me enfim de que minha mãe dizia:
>
> Levante, seu Papa-Hóstia. (RAMOS, 2009, p. 17)

Essa é uma parte da formalização dos versos que são postos em fragmentos e que continuam a se juntar um a um até formar aos poucos, vagarosamente, um bloco coeso que adquire sentido temático: quatro versos, compondo uma estrofe completa.

Depois são explicados resumidamente pelo narrador. O enredo é basicamente o seguinte: um menino é adotado por um padre que tinha uma amante. Para não se comprometer e não ter sua história revelada pelo rapaz, o padre lhe ensinou signos linguísticos distintos para designar algumas palavras, de forma que se o pequeno falasse algo ninguém o entenderia. Com o tempo, o padre e a amante começaram a "maltratá-lo", certos de que não seriam delatados. Acontece que um dia o menino decidiu vingar-se colocando fogo na casa, "prendeu no rabo de um gato um pano embebido em querosene, acendeu-o e escapuliu-se gritando" versos, na linguagem que havia aprendido com o padre. O narrador então conclui a história: "Sei que, tendo-se queimado roupas e móveis, a história finda assim, furiosamente: *Acuda com os diabos*" (RAMOS, 2009, p. 19).

A dificuldade da lembrança e a recuperação de um passado que exige pensar em questões "impertinentes" foram materializadas na fragmentação do texto. E o sentido da história vem junto a uma tendência formal que parte dessa fragmentação. Passa, então, por um processo simultâneo de narração e criação, de

reunião vagarosa de estrofes que vão se formando para o narrador e para o leitor, concomitantemente, até chegar a uma construção narrativa articulada. Seguem-se, então, comentários do narrador vinculados aos sentimentos de infância:

> Seguros de que o rapaz não os denunciaria, o padre e a rapariga começaram a maltratá-lo. Não se mencionou o gênero dos maus tratos, mas calculei que deviam assemelhar-se aos que meus pais me infligiam: bolos, chicotadas, cocorotes, puxões de orelhas. Acostumaram-me a isto muito cedo — e em consequência admirei o menino pobre, que, depois de numerosos padecimentos, realizou feito notável. (RAMOS, 2009, p. 19)

A construção gradual da narrativa deixa emergir tensões quanto ao sentido da violência, que parece estar elaborada de dois modos para o tempo do menino: como prática presente em sua história de infância e como via possível de resolução de problemas.

Em um sentido, o narrador determina para o garoto um lugar de vítima, que passivamente recebia as ações violentas de um contexto doméstico, e que o narrador faz questão de marcar como uma problemática presente na infância. Magistralmente, a técnica narrativa expõe à vista o fato de que a criança, no tempo do enunciado, toma consciência dos maus-tratos infligidos a ela a partir da leitura de uma história de ficção, ou seja, a apropriação de sua própria história se faz a partir da narrativa literária ouvida ("Não se mencionou o gênero dos maus tratos, mas calculei que deviam assemelhar-se aos que meus pais me infligiam"). É possível dizer que a reflexão do menino acerca de sua condição de infância se dá somente depois de feita a associação entre ele (sujeito "real") e a personagem do conto. Podemos interpretar esse jogo narrativo em conexão com as escolhas do narrador que veremos aparecer no final.

Por outro lado, e ambiguamente, a violência adquire também sentido de valorização de práticas violentas como solução de conflitos. E, de modo distinto do anterior, o menino não só se identifica com a personagem – a literatura como instrumento de reflexão e tomada de consciência da sua condição através da observação da personagem –, mas deseja ser violento e agir conforme a ficção – vendo o texto como possibilidade de espelhamento, de forma que é à luz da leitura da narrativa que regula sua vontade de ação:

> Esta obra de arte popular até hoje se conservou inédita, creio eu. Foi uma dificuldade lembrar-me dela, porque a façanha do garoto me envergonhava talvez e precisei extingui-la. Ouvindo a modesta epopeia, com certeza desejei exibir energia e ferocidade. Infelizmente não tenho jeito para violência. Encolhido e silencioso, aguentando cascudos, limitei-me a aprovar a coragem do menino vingativo. (RAMOS, 2009, p. 19)

Revela-se no texto que a relutância de lembrar ocorre porque é preciso admitir ali atitudes que para o *sujeito* da enunciação são condenáveis, principalmente a confissão de sua admiração pelo menino que age violentamente e do desejo de capacitar-se com a coragem e a ferocidade da personagem. Essa revelação nada edificante evidencia que o narrador não se propõe à construção de um passado sem manchas, ligados somente a sentimentos dignos e justos. A lembrança não vem sem sofrimento. Parece que ele, narrador, precisa permitir que o passado esquecido seja retomado, venha à memória, de modo que se reviva a presença desses desejos que tomava o menino, criados a partir do contato com o conto narrado pela mãe.

Essa história e os sentimentos evocados por ela servirão de contraponto importante para o que se manifesta como valor constituído para ele, narrador-escritor, no tempo da enunciação, e que aparecerá ao leitor no último parágrafo do capítulo.

Antes disso, porém, o narrador nos comunica sua própria hipótese sobre a dificuldade de trazer à consciência essa recordação e a necessidade de "extingui-la" da memória de menino. Com isso, evidencia a lembrança como conflito que, longe de se resolver, persiste amalgamado em pensamentos que a cada momento e a cada experiência redefinem os caminhos que escolheu ao longo da vida. Uma vez trazida a narrativa para o texto, o narrador não se furta a mostrar ao leitor as ambivalências que definiram sua história, tendo a violência ouvida e vivenciada influenciado no modo como o adulto vai refletir sobre a questão.

Sendo assim, a representação da violência surge primeiro como modo de resolução de uma situação de abuso, submissão e maus-tratos que se instalam entre os personagens do enredo da epopeia ouvida na infância. Esses conflitos são, em seguida, transpostos para a narrativa da relação do menino com o mundo dele, "real", despertando a divagação sobre sua própria experiência. Por meio da reflexão sobre o conto dito pela mãe, o narrador confessa, finalmente, o desejo do menino: a violência é enunciada como possibilidade de uma atuação prática para solução de uma situação de opressão.

Essa possibilidade de ação afirmada se apresenta como sentimento do narrador sobre o enunciado ("Ouvindo a modesta epopeia, com certeza desejei exibir energia e ferocidade"). Mantendo a ambivalência, aparece também o sentido de inação ("Infelizmente não tenho jeito para violência"), uma constatação sobre si mesmo já adulto, mas que também se liga ao enunciado, sendo o menino representado como um indivíduo "encolhido e silencioso", que não é propenso a brutalidades. Esse rastro de memória de um desejo de ação violenta se reapresentará, na enunciação, transmudado em negação dessa via de ação prática, servindo como contraponto para o narrador expor como mudou de opinião quando já homem feito, tendo "entrado na vida".

De certo modo, esse movimento tornou o processo de rememoração eficaz para a manifestação de diferentes estádios que moldaram a história do narrador. A princípio, a lembrança da historieta que "o arrastava para a sala escura, cheia de abóboras", ou seja, para a leitura do passado, revelou conflitos difíceis de serem narrados. É um passado envergonhado, repleto de sentimentos ambivalentes.

Esse pequeno exemplar da literatura oral serviu para uma reflexão sobre esse passado e para que agora possa se ver outro – ele não é mais aquele do enunciado, há um fosso entre o menino e o narrador. Parece funcionar também como uma ferramenta de reterritorialização do presente, por onde o tom irônico alcançará caminho para lidar com o conceito de masculinidade da sociedade. Ele definitivamente não é, no hoje da enunciação, o machão criado nos moldes de uma família com contornos patriarcais[63].

Avançando na interpretação dessa história como significativa cicatriz da infância, haverá, portanto, mais um interessante contraponto criado ao retomarmos os primeiros versos que aparecem nesse capítulo em questão, referentes à cantiga de José Baía. Os infortúnios do vaqueiro, cantados ao menino entre gargalhadas e rodopios, aparecem em um só lance: são quatro versos postos em uma única e definitiva métrica, muito diferente da história do Papa-Hóstia. A estrofe sobre o amigo risonho, marcada por uma temática de abandono e fragilidade, é materializada no texto sem que perpassem pela voz do narrador angústias como as que dominam a outra versificação[64]. Portanto, é possível falar em um tratamento formal diverso entre as

[63] Uma discussão sobre as atitudes masculinas em torno de um conceito de família brasileira ainda nos moldes patriarcais se encontra em "The brazilian family" (Candido, 1951).

[64] Uma possível interpretação que se encaminhasse no sentido de considerar essa forma distinta de apresentação – entre a cantiga e o conto –, apenas uma relação comparável com a menor ou maior proximidade com o seu próprio sofrimento (aproximando-se da forma da autobiografia

duas temáticas, ou seja, a materialização da narrativa está acompanhando os movimentos conflituosos que o narrador expõe.

Ao permitir que os versos venham à superfície da memória, parece haver um grande esforço do narrador em retardar seus comentários críticos, em favor de narrar sentimentos que estariam presentes no passado. A história é interpretada como se por um outro – que é ele mesmo, mas que, ao mesmo tempo, possui uma perspectiva quase autônoma enquanto personagem. Tais histórias podem ser vistas, então, como camadas textuais sobrepostas: uma delas é a leitura interpretativa do narrador sobre a possível interpretação da criança e a outra é a do narrador sobre a sua interpretação no tempo da enunciação. Quando se juntam, oferecem ao leitor uma visão de processo, de mudanças que ocorreram ao longo da vida. No trabalho formal com mais de um nível de leitura, vemo-nos diante de um ato que busca um entendimento de sua história por meio da reelaboração[65] do passado, resguardando significados distintos em seus tempos também distintos.

Voltemos à analise do fragmento acima citado. Uma vez posta na obra a estrofe completa, seguida da observação de que ela teria se conservado inédita até então, o narrador aponta: "Foi uma dificuldade lembrar-me dela, porque a façanha do garoto me envergonhava talvez e precisei extingui-la" (RAMOS, 2009, p. 19). A informação que o narrador nos dá é a hipótese que formula para explicar a dificuldade da rememoração. Assim, conta-nos que essa história foi aprisionada no tempo do menino, quando tentou esquecê-la, talvez por vergonha. O "talvez" é importante marca de que ele, adulto, não só está conferindo distanciamento entre ele narrador e o que aqui ora estamos denominando menino-personagem, como também marcando a busca de uma interpretação de sua história, buscando sondar possíveis sentimentos existentes nele criança. O narrador está descobrindo-se a partir da narrativa e por isso

---

centrada no eu), torna-se rapidamente descartável quando se pensa o livro como um todo. As memórias do autor trazem uma preocupação tão grande com o outro, que o eu em vários momentos chega a se apagar.

[65] A ideia de reelaboração está sendo usada no sentido de refiguração a partir da formulação de Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa*. O autor diferencia o conceito de "configuração", que está relacionado às formas narrativas presentes no texto, no seu interior, do conceito de "refiguração", que envolve pensar o ato de leitura como experiência de reelaboração, de transformação e refiguração do tempo. Ver também o texto "Uma filosofia do cogito ferido: Paul Ricoeur", de Jeanne Marie Gagnebin (2006), em que a autora discorre didaticamente sobre essas duas categorias em Ricoeur. Aqui, é preciso pensar o ato de leitura como um processo cujo escritor é ao mesmo tempo criador e leitor de seu passado, atribuindo-lhe sentido e reelaborando sentidos; um ato de leitura como efetivação de um remanejamento da experiência, formalizada na obra memorialística.

é impossível ter certeza, mas também é possível querer afastar-se das descobertas, pois elos não muito heroicos o aproximam do fracasso e da violência.

Dessa narrativa de sofrimento e reação violenta, o narrador constrói uma analogia entre a história do rapaz da narrativa popular e sua própria experiência de infância por meio da divagação sobre a espécie dos maus-tratos, aproximando a ação do padre da ação dos pais: "Não se mencionou o gênero dos maus-tratos, mas calculei que deviam assemelhar-se aos que meus pais me infligiam: bolos, chicotadas, cocorotes, puxões de orelhas" (RAMOS, 2009, p. 19). Sua conclusão é algo assim: ele gostaria de agir como o rapaz, mas não havia coragem para isso.

Portanto, um dos aspectos que tornam o episódio do Papa-Hóstia significativo é a reflexão que o narrador desenvolve a respeito dos sentimentos e impressões certamente causados ao menino-personagem. Conclusões construídas para a relação entre o menino-personagem e sua vivência com a literatura oral manifestam, mesmo de modo titubeante, angústias pela vontade de satisfazer um desejo. Quis imitar o garoto, mas não o fez, o que gerou um sentimento "envergonhado" de inferioridade – há uma insistência de que o esquecimento dos versos teria sido uma artimanha da memória, numa tentativa de eliminar a vergonha trazida pela lembrança de sua inação.

Surpreende que o narrador tenha conferido ao olhar do menino significado de admiração e prestígio à conduta dessa personagem, principalmente enfocando a coragem com que realizou "feito notável" depois de "numerosos padecimentos". O transgressor do romance lido pela mãe passa a ser visto como herói, aquele que se coloca em cena para defender-se; e aos olhos do menino torna-se um modelo invejado. Persiste o narrador na ideia de modelo quando diz que "com certeza" o menino-personagem gostaria de demonstrar as mesmas qualidades da personagem da epopeia, ou seja, com certeza ele não as possui. São elencadas duas propriedades de atitudes ativas, "energia e ferocidade". A última chama a atenção pela natureza cruel e selvagem, remetendo-nos inevitavelmente ao desejo da violência.

Ao apresentar as características do passado, o narrador enfatiza o encolhimento, o silêncio, a aceitação passiva dos maus-tratos por aquela criança, suscetível às ordens do cotidiano, mas no íntimo, concomitantemente, desejoso de ser forte e violento ao consentir com os atos ferozes da outra personagem. O narrador afirma que se resignou em aprovar os feitos do vingador. Na formalização do texto, essa aprovação moral se vincula a suas conclusões a respeito de sua experiência de infância com as agressões cotidianas (Encolhido, limitei-me a aprovar a coragem do

menino vingativo). É importante a ênfase com que marca no texto a carga de algumas escolhas e conclusões atreladas ao tempo do menino-personagem.

São sentimentos de vingança e de revolta internos, que ele trata logo de vincular ao passado. O que de fato importa é o sentido conflituoso que o narrador está atribuindo a esse passado. Neste momento da narrativa, ele demonstra sentimentos da criança que passam pelo fracasso, pela vulnerabilidade e pelo desejo de ser violento, o que o levou à valoração de sujeitos-guerreiros e a sentir-se envergonhado.

O outro aspecto importante é a insistência em esquecer, lembrar e narrar, dando à história lugar significativo dentro do primeiro capítulo das memórias. É possível afirmar que o narrador mantém uma atitude de quase obrigação em denunciar os próprios sentimentos que o habitaram. Isso acaba por criar uma conexão entre esse sentimento de fracasso do menino e o do adulto que estabelece para si mesmo outro lugar.

Essa passagem é efetuada quando, logo após expressar os constrangimentos e fraquezas do menino, numa inflexão do discurso, aponta para a modificação que se opera nele adulto. É nesse momento que o narrador faz a ponte discursiva entre as experiências da infância e sua perspectiva do agora. Entre essa história de infância e seu presente da enunciação, ele constrói os elos fortes que teriam se constituído por meio de uma experiência formativa ligada às variadas nuances de violência e ao ideal de masculinidade[66] que organiza seu contexto sertanejo entre o final do século XIX e o começo do século XX.

O sentido que está sendo recriado pelo narrador a partir do presente assume, no agora, a forma de conflitos que guiam o menino. Já no adulto o conflito está dissolvido, dando lugar a uma apresentação de si já mais definida, com escolhas já feitas, que lhe permite inclusive avaliar-se. O que marca o processo de escrita aqui, como já foi assinalado, é a leitura de seu passado através das marcas deixadas em sua memória. Essas memórias, por sua vez, funcionam também como narrativa que cria acesso ao processo conflituoso subjacente aos dois tempos narrativos.

O movimento de lembrar e esquecer acontece no enunciado (quando afirma que o menino extingue da memória os versos), mas também comparece na enunciação

[66] Sobre essa discussão acerca da formação da identidade em culturas diversas, a partir de valores calcados na significação do que é ser homem/ mulher dentro de determinada sociedade, ver o texto de Mamphela Ramphele (2000), "Teach me how to be a man". Mais especificamente sobre o contexto brasileiro, ver obra de Candido citada "The brazilian family" como também Freire (2003), Franco (1997), Alencastro (1997).

(quando apresenta o jogo da lembrança na forma e nos comentários enunciativos). Há, portanto, um duplo processo para lidar com a experiência a ser narrada, que aponta no sentido de busca de uma identidade. Nesse episódio, bem como no próximo que será analisado, o fundamento dessa busca parece se calcar em narrativas de experiências que possuem sentido vicissitudinário. Trata-se, assim, de estabelecer momentos de inflexão, motivados por experiências relacionais – nesse caso específico, não só no âmbito da vida social, mas também no âmbito literário.

Tendo-se apresentado como alguém que não partilha interesses em possíveis insurreições, muito menos em práticas coercivas, e após deixar para trás um momento de oscilação, um vacilo de adesão à causa da "justiça com as próprias mãos" no tempo do enunciado, o narrador aparece contrário à disposição para ação, enfim, será uma saída fortemente refutada por ele, como prática que não inspira admiração. Sua conduta, uma vez configurada, surge como ação simbólica. Ela não apaga os conflitos, mas agora, ao contrário, reapresenta-os em literatura.

O narrador canaliza para um plano da ficção, portanto, certos sentimentos experienciados na infância que vieram à tona com dificuldade na narrativa, e determina um estar no mundo refratário a movimentos de sublevação (oposição, por meio de rebeliões, à ordem estabelecida) e afeito a entender a literatura como instrumento político. Suas considerações sobre os princípios que ele, narrador-adulto, teria guardado para si, passam primeiro por mostrar a realização desse caminho. Mas o caminho não é evolutivo e claro; evidencia, antes, uma relação ambígua de continuidade e descontinuidade que a temporalidade estabeleceu, e vai atribuindo, aos poucos, novo sentido para a experiência, agora já modificada:

> Mais tarde, entrando na vida, continuei a venerar a decisão e o heroísmo, quando isto se grava no papel e os gatos se transformam em papa-ratos. De perto, os indivíduos capazes de amarrar fachos nos rabos dos gatos nunca me causaram admiração. Realmente são espantosos, mas é necessário vê-los a distância, modificados. (RAMOS, 2009, p. 19)

Daquele presente que lê o passado como certeza de que desejou possuir um caráter forte e cruel ("com certeza desejei exibir energia e ferocidade"), o narrador transfere-se para um agora já definido em outro plano. Assume, no presente, que não possui "jeito" para violência e apesar de ter querido, ele não tinha na infância esse recurso. Curiosamente, introduz a sentença utilizando um desconcertante

“infelizmente”, o que de certo modo aponta para as ambiguidades do discurso do narrador e para a condição irônica do relato.

Por um lado, o narrador tenta acentuar, no passado, o sentimento de angústia que o invadia, por não ter aptidão ou disposição para a violência, enquanto aponta para a valorização dada à vingança realizada na trama do conto. Por outro lado, diz que “de perto” tais atitudes não lhe causam admiração. “De perto” assume tanto uma ideia de aproximação espacial, de contato com indivíduos violentos, como também uma aproximação temporal, ou seja, agora na enunciação, e não mais no passado.

Levando em consideração as demais falas do narrador e o movimento de esquecer e lembrar, seu lamento sobre a impossibilidade de ser violento aparece como frustração por não cumprir o modelo de “energia e ferocidade”, que por sua vez remete ao ideal de homem naquela cultura sertaneja. É nesse sentido que o caminho interpretativo que vem sendo trilhado considera a relação entre a infelicidade por não ser violento e o fracasso, relação explicitada mais adiante. Concomitante a esse movimento, é a duplicidade temporal e de perspectiva que possibilita a introdução de um tom irônico. O afastamento do narrador é que cria condições para o surgimento de tal crítica, que reprova o uso da violência como parte do comportamento aceito, e mesmo esperado.

No encadeamento do texto, o narrador vai saltando pelos tempos passado e presente. No tempo da enunciação, diz que “mais tarde, entrando na vida”, ou seja, já um homem maduro, ainda continuava a venerar “a decisão e o heroísmo”, mas agora como ação escrita, “quando se grava no papel”, quando os sentimentos e atos são transformados em literatura, pela qual é possível modificar os gatos, reais, em papa-ratos, metafóricos. Afirma que “nunca” admirou esses indivíduos que promovem atos violentos na realidade, que reagem com atrocidade. Mas também sustenta que manteve uma linha de continuidade na valorização da coragem (“continuei a venerar”), agora, no entanto, em outra esfera, quando transpostos à literatura, “a distância” e “modificados”.

Dessas linhas, é possível apreender uma sutil modificação no texto: da veneração dos componentes que fazem da narrativa uma história de vingança e violência, retoma apenas a veneração pela “decisão” e pelo “heroísmo” da personagem, sem menção direta ao modo violento caracterizado no enredo da epopeia pela ferocidade e vingança. Esse critério seletivo pode ser interpretado como a medida necessária para que se concretize o movimento de crítica e de criação: ainda é

guardada certa semelhança com o significado primeiro da história, mas ao mesmo tempo há um pequeno desvio de perspectiva, e assim se recria a narrativa, servindo agora para o seu presente. Ele não se esquece do enredo inicial da historieta, mas ao mesmo tempo modifica-o na sua interpretação, do mesmo modo que o sentido da violência também se modificou para ele.

Está dado que o motivo pelo qual o conto se relaciona com a sua história de criança é a violência. Sem, contudo, esquecer isso de vez – e nisso a escolha de começar essa reflexão com o "infelizmente" é de fato representativa –, a experiência com a violência passa por uma reconfiguração narrativa. O narrador aponta para a transformação daquela experiência em insumo literário crítico. Nesse sentido, se o sentimento de fracasso habitava aquele pequeno sujeito, não é possível afirmar, nesse momento, o mesmo sobre o narrador, no tempo da enunciação.

Uma vez que a forma como foi construído esse episódio expôs o impasse entre lembrança e esquecimento, é preciso dizer que o narrador apresenta o testemunho de possíveis traumas: no esquecimento da "epopeia", na tentativa de afastar da lembrança e, por fim, na elaboração por meio da escrita – no entanto, não uma escrita sem marcas de fragmentação. Ele também o coloca no paradoxal lugar de confessar o desejo de ser violento. Por isso, a confissão não é algo que surja facilmente, já que implica ver-se falível. Entretanto, promove talvez uma das principais reflexões sobre sua própria obra e que aponta para uma possível gênese da escrita, dentre outras coisas, como lugar de reflexão sobre a violência.

Também algumas considerações do narrador em referência a sua literatura precisam ser pensadas à luz de uma construção *en abîme,* uma narrativa em construção dentro da narrativa[67]. Ao propor a leitura das memórias pressupomos que o autor matiza ficção e testemunho, imaginação e experiência para a escrita de suas memórias, como técnica literária necessária. Nesse caso, então, mostra-se prudente fazer a mediação tomando como premissa que a escolha de adicionar fragmentos de literatura oral às memórias é necessária para lidar com experiências dolorosas, pois precisam ser distanciadas para "caber" na lembrança do escritor. Essa afirmação pode trazer um questionamento sobre o fato de que o narrador apenas reproduz esse conto oral, segundo ele, popular e inédito em registro escrito. Sim, mas vimos que a

[67] Ver também sobre "a questão do livro dentro do livro", o estudo de Marcelo Magalhães Bulhões, *Literatura em campo minado: a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição literária brasileira* (1999).

reprodução existe junto à criação e à construção escrita, que vai acontecendo no tempo da narrativa da recordação.

A literatura, a narrativa ficcional, estaria funcionando aqui como mediadora entre a violência e o narrador. Ela interpõe-se entre os dois, assumindo o lugar de consciência. É pela narrativa que se dá a transformação, e não pela ação física. A literatura cria o espaço devido para uma crítica da violência. E o narrador tem consciência disso. Torna-se aparente também a afirmação de um apreço pela escrita compromissada. O narrador assume sua postura de leitura engajada quando transforma a história de sua infância, que revela passividade, ausência de ação prática – o menino apenas observava angustiado –, em uma ação escrita, do adulto que reage pela leitura e pelo narrar. E estabelece a função da narrativa como possibilidade de intervenção no mundo, instrumento de ação.

Como destacado, o narrador revela nas entrelinhas do texto uma necessidade ética de falar da violência que se teria concretizado nas suas narrativas outras, como escritor que se tornou, a partir de certo sentido dado a sua própria experiência com o conto literário e das reflexões feitas a partir da experiência com conto em sua vida. É possível fazer essa mediação, porque nesse ponto do texto, narrador e escritor estão de certa forma unidos, uma vez que seus comentários sinalizam para a experiência de sua escritura.

Acredito ter havido um olhar em busca das rupturas e das continuidades que a experiência ao longo do tempo promoveu. Ou melhor, o narrador busca permanências e discordâncias em seu trajeto e uma interpretação de sua história, o que nos leva a um sentido para a narrativa como ato de construção e transformação de si. Isso é perceptível na sequência de eventos do enunciado, quando aquele pequeno indivíduo é apresentado no começo de suas reflexões e interpretações de sua experiência de vida cotidiana, a partir da "leitura" da narrativa contada pela mãe (ouvindo a história, ele "calcula" que as situações entre ele e as personagens deveriam ser similares). Mas também é perceptível nas reflexões do narrador sobre como ele, no agora, enxerga a narrativa e os caminhos de sua própria literatura. Formalmente, tal pensamento implicou uma organização que, como vimos, incorporou a fragmentação e a ambiguidade no centro do enunciado, e ao mesmo tempo seguiu um princípio de certa forma evolutivo, o que caracterizou uma trajetória narrativa do episódio que se finda com a firmeza com que o narrador anuncia seus julgamentos morais na enunciação.

É de fato muito curiosa a oscilação de perspectivas ao tratar os dois tempos da narrativa neste primeiro capítulo do livro. O escritor parece configurar de modos distintos os campos mnemônicos em questão: há uma rede de significação atribuída para o tempo do enunciado e outra rede de significação para o tempo da enunciação. Mas as duas se juntam para dar sentido a sua história.

Sugerindo uma relação entre formação e fracasso, o narrador cria, para o tempo do enunciado, uma situação que coloca o menino-personagem em confronto direto com uma forma de violência específica, representada pelo pequeno conto popular. Por seu turno, tal história se estabelece em interdependência com sua biografia, numa estreita relação entre apropriação da narrativa e elaboração de sentido da violência sofrida. Decorre desse vínculo a configuração de sua história como vergonha e fracasso, que se apresenta na impossibilidade de ação. Ação que, por sua vez, estaria mais conformada à ordem cultural do meio em que vive, e que possui no horizonte o lugar de valorização da coragem pessoal[68] e da virilidade do "macho", valores maiores naquela sociedade representada na obra. O desejo não realizado de violência o mantém, de algum modo, longe do lugar do forte, lugar que no fundo talvez tenha almejado. Eis justamente a hipótese elaborada ao longo desta análise: o conflito do menino se instala porque ele procura corresponder a um ideal de homem, de "cabra-macho"; mas, não conseguindo, se compreende fraco.

O conflito conforme instaurado formalmente para o tempo do enunciado produz o efeito de apresentar o menino-personagem em suas vontades e desejos, insinuando que essa manifestação conflituosa é ocorrência já dada para o garoto, um componente daquele sujeito em formação. Ou seja, o narrador atribui responsabilidades de escolha para ele como outro, o menino. Ao mesmo tempo em que consegue em muitos momentos resgatar um sentido de inocência e ingenuidade na descoberta do mundo, recupera também sentimentos perversos. Isso produz uma personagem de índole complexa, coberta de ambiguidades e vicissitudes.

Já o tempo da enunciação é marcado por outro tipo de conflito. Parece haver agora uma vergonha de confessar. O impasse se apresenta, então, na vergonha daquele desejo perverso, no constrangimento de querer ter sido violento. E por isso as memórias tidas como "impertinências" repousam numa estrutura fragmentada. Toda a dificuldade e o esforço de esquecer e de lembrar são marcados pelo fragmento e

[68] Ver as discussões de Maria Sylvia Carvalho Franco (1997) sobre a *violência como moralidade,* enformando um sistema que se centra na coragem individual.

encadeados de modo que a organização formal estabelece as circunstâncias como vão emergindo. As recordações acompanham o processo de tomar consciência das razões para ter esquecido o conto e ainda tentar afastá-lo, excluí-lo de sua narrativa. O encadeamento vai se dando entre a tentativa de afastamento da lembrança até chegar à confissão do sentido do esquecimento.

No entanto, a enunciação não é marcada apenas por conflitos. A partir de um jogo tenso se abre o espaço para a contraposição necessária, pela qual o narrador vai expor o que no presente apresenta-se como valor. É depois da confissão que ele se afirma em posição diferente daquele outro tempo, descontinuando as configurações de violência e apresentando uma nova via. Do lugar de onde ele agora fala emerge a crítica à violência. O conflito que marca a formação identitária da sua infância dá lugar a uma apropriação de valores morais e estéticos que molda com contornos mais precisos uma identidade narrativa. "Viver em paz com a humanidade inteira", palavras do próprio Graciliano[69], talvez traduza o que pretendemos anunciar no início desta sessão: a construção de um narrador que se estende não só pela presença de um discurso de crítica da violência, mas também por fundamentos que configurem suas aspirações pacíficas, intervindo no mundo por meio da literatura.

É ao escrever essa história, portanto, que o narrador constrói para si um sentido entre esse conto e sua experiência, na medida em que criou uma relação interpretativa desse mundo do passado e o seu mundo como narrador-escritor. Na visão de Paul Ricoeur (1991), seria esse movimento dialético entre o si-mesmo – no caso de *Infância*, o narrador – e o si-mesmo como outro – no caso, o menino – que possibilita a construção de uma identidade narrativa. Esta não se confunde com o conceito de identidade pessoal, está claro. Não se trata, portanto, do sujeito empírico, Graciliano Ramos, mas do narrador-escritor, na obra. É a significativa distância entre o tempo do enunciado e o tempo da enunciação, amalgamados pela memória e pela narrativa, que permite a construção ali no texto de alguns valores estéticos e morais dele, narrador-escritor-adulto, em proximidade com as experiências do passado e em retorno à enunciação em seu sentido positivo.

Por fim, é preciso destacar nesse episódio um aspecto que, apesar de não ser o enfoque escolhido, tem grande importância para o entendimento da função do escritor como legitimador do patrimônio cultural e remete aos estudos sobre políticas da

[69] Conforme apontado na introdução, esse é o título de um discurso presente no recém-lançado livro que contém textos inéditos de Graciliano Ramos, *Garranchos* (2012).

memória[70]. Refiro-me à importância que Graciliano Ramos dá à conservação da cultura e dos "viventes" sertanejos. Em paralelo a todos os sentidos que a história pode adquirir, parece que poder fazer entrar para a história uma obra da cultura sertaneja e de histórias de indivíduos comuns é atitude que acompanha o narrador ao longo do livro.

É significativo que a reconstrução da história operada pelo narrador seja atravessada pela literatura oral, sendo longo o percurso para uma posterior relação do conto popular com as implicações no "destino" literário do narrador. Sem uma leitura cuidadosa, passa quase despercebida a afirmação: "Esta obra de arte popular até hoje se conservou inédita, creio eu" (RAMOS, 2009, p. 19). A memória do narrador desempenha nesse trecho uma clara função de conservação cultural.

Uma hipótese que cabe aqui é a de que Graciliano fixa-se no registro da literatura oral, perdida no passado, e a insere como parte da trama, o que a inscreve no âmbito da memória escrita. Ele se torna, assim, o fio condutor pelo qual essa história pode entrar para a história. Semelhante é sua atitude ao definir os sujeitos escolhidos para figurar nas lembranças: sua escrita se faz pagamento de uma dívida de gratidão para com aqueles e aquilo que não têm voz e que tanto contribuíram para sua formação. Mas também promove e se preocupa com a intervenção (ou colaboração) na construção de uma memória coletiva.

Numa tentativa de mediar as soluções narrativas como operadas na obra com possíveis valores que se estabelecem em suas memórias, surgem questões de fundo atravessadas por um olhar de preservação do escritor, como mantenedor de uma cultura que estaria se perdendo ante outras culturas mais "fortes", com mais poder para permanecer na história oficial[71]. Conflitos do mesmo gênero se estendem nas considerações sobre os indivíduos que sucumbiram àquela vida agreste e dura, mas que foram importantes no seu passado e por isso mesmo figuram em suas memórias.

Poderia, de fato, caber a crítica de que o escritor Graciliano Ramos não possuía um lugar bem estabelecido nos idos de 1940. No entanto, escritor consagrado, voz intelectual reverenciada, já o é, inclusive em 1936, quando é preso pelo governo de Getúlio e mandando para prisão. Segundo Maria Rita Palmeira (2012, p. 97):

---

[70] Para o estudo deste assunto, foram consultados os textos de Pollak (1989); Ansara (2008); Ginzburg (2006); Jelin (2002).
[71] Ver Pollak (1989).

> Apesar de sua consagração ter vindo, segundo Alfredo Bosi, um pouco mais tarde, "por volta dos fins da Guerra", Graciliano era em 1936 escritor conhecido e reconhecido. (Nesse sentido, importante destacar que seus companheiros de prisão eram também leitores de seus livros, conforme seu próprio relato: "Com um estremecimento de repugnância, vi Sérgio embrenhado na leitura de meu primeiro romance. – Pelo amor de Deus não leia isso. É uma porcaria."). É na condição de "escritor prisioneiro", para usar as palavras de Antonio Candido, que é levado de Maceió a Recife e de lá ao Rio de Janeiro.

Essa inserção no meio cultural brasileiro nos autoriza a considerar Graciliano como sujeito que pode manejar a sua história sabendo-se um homem implicado no "processo de negociação", como diria Michael Pollak (1989, p. 3), das memórias. Cabe destacar, assim, a importância desses versos nessa história de infância como inscrição da oralidade cultural nordestina no universo escrito, o que por sua vez significa ver o escritor como protetor de determinado patrimônio cultural e porta-voz desta literatura[72], entremeada de questões acerca da violência e das instituições de maior força, como a família e a igreja. Vale acentuar também a consciência de Graciliano sobre a função das memórias como possibilidade de intervenção na história e de articulação de uma visão identitária cultural à margem daquela predominante. Valendo-se do modo como constrói a identidade do narrador, testemunha parcial e subjetiva de uma história – como de fato o próprio conceito de testemunha aclara[73] – , acaba por trazer à tona a questão do caráter caótico e fragmentário da realidade e da impossibilidade de totalização da história e da identidade[74].

[72] Ver Penna (2003).
[73] Ver Seligmann-Silva (2009).
[74] Ver Klinger (2012).

1.2. A história de José: uma experiência malograda

No capítulo denominado "O moleque José", o narrador traça uma espécie de genealogia da família de negros, entre escravos e agregados, que serviu a família do narrador ao longo de gerações. O traçado exibe a linhagem de José, o sujeito-personagem principal desse episódio. Inicia-se com a história da "preta Quitéria", da qual vieram muitos filhos; dentre eles, duas, Maria e Luíza, mantiveram-se vinculadas ao clã do narrador. Luíza era "intratável e vagabunda" e "gerava negrinhos, que desapareciam comidos pela verminose ou oferecidos, como crias de gato" (RAMOS, 2009, p. 85). Dois de seus filhos se agregaram à casa do narrador: Maria e José, que, segundo o narrador, só escaparam por terem sido recolhidos pelo seu pai. Maria passa a executar funções de doméstica. Quanto a ele, ajuda o senhor Ramos em algumas funções, apesar de não haver informações certeiras sobre quais, salvo a condição de protetor do menino-personagem.

O tema da afiliação, narrado com a irônica linguagem do narrador, ocupa os primeiros três parágrafos do capítulo. Para expô-lo com a devida crítica ao modo como as relações estabelecidas entre brancos e negros eram desumanas, a estratégia discursiva parte de uma escolha vocabular que retira as personagens negras da condição de humanos. A história da estirpe de José é contada com um vocabulário próximo do utilizado para a descrição de animais (macho, fêmea e crias). A dinâmica da relação entre mãe e filho também é descrita com um código linguístico que animaliza os sujeitos, acentuando o fato de os filhos serem oferecidos como "crias de gato", ou recolhidos para serem criados por outros. Assim, o narrador adentra a história do seu "modelo" José com essa atmosfera de desigualdade, crueldade e injustiça social[75].

Uma vez apresentada a estrutura familiar da qual provém o moleque (afiliando-o àquela mãe intratável e vagabunda), segue-se a caracterização de José. O moleque é descrito ao leitor como sendo um garoto ao mesmo tempo esperto e respeitoso, com certa ginga para desfazer-se de repreensões que recebia do pai do

[75] A alcunha "moleque" foi sempre utilizada na língua cotidiana para fazer diferenciação entre brancos e negros, sendo moleque destinado ao tratamento desses últimos. Designação comum, encontram-se na literatura brasileira muitas obras que se utilizam do termo para referência a personagens negros. Talvez os moleques mais conhecidos da nossa literatura sejam Prudêncio, de Machado de Assis, e o moleque Ricardo, livro de estreia de José Lins do Rego.

narrador. “Tortuoso, sutil, falava demais, ria constantemente, suave e persuasivo, tentando harmonizar-se com todas as criaturas”. Era “jeitoso e humilde”, “brando e gelatinoso”, mas também mentia, e era “sem vergonha” (RAMOS, 2009, p. 86).

No geral, o que se percebe é que a construção do sujeito-personagem José enfatiza duas principais facetas comportamentais: a humildade e a malandragem. Há, por um lado, uma quantidade de adjetivos que destacam sua fragilidade, inocência, ingenuidade e humildade – um moleque comprimido pela condição servil, cuja sorte parece estar atrelada à da família Ramos. Um estado de dependência que talvez explique o motivo pelo qual mantinha a subserviência aos patrões, conservando-se em posição de subordinação. Por outro lado, são acentuados traços de malandragem, perfilando para o leitor a esperteza, a agilidade em se safar de situações que não o favoreciam, o necessário ardil que lhe possibilitava esquivar-se de culpas imputadas por travessuras inocentes, e por fim a malícia adquirida na rua. “Dobrando a esquina”, reunia-se com os demais moleques em brincadeiras que para o menino branco ainda não faziam muito sentido, principalmente as de natureza sexual. Como traços marcantes estão a ênfase na situação de favor vivida por José e o desenho da personagem com marcas de cunho picaresco[76].

O narrador deixa a impressão de que as ações do moleque visavam sempre a algum proveito ou vantagem para ele mesmo. No conjunto de ações, o narrador acentua a admiração que o menino sentia pelo modo como José agia e a inveja de não conseguir imitá-lo em atos, apenas na pronúncia:

> Nunca o vi chorar. Gemia, guinchava, pedia, soluçava infinitas promessas, e os olhos permaneciam enxutos e duros. Enchia-me de inveja, desejava conter as minhas lágrimas fáceis. Tomava-o por modelo. E, sendo-me difícil copiar-lhe as ações, imitava-lhe a pronúncia, o que me rendia desgosto. (RAMOS, 2009, p. 86)

[76] O perfil de características picarescas foi pensado a partir do texto *A dialética da malandragem* (1970), de Antonio Candido. Dentre os vários traços de picarescos que o crítico aponta ao fazer a comparação de personagens dessa natureza com o Leonardo do romance *Memórias de um sargento de milícias*, alguns parecem familiares a José, principalmente no que tange à descrição do pícaro como uma personagem originalmente ingênua, amável e risonha, que vai aos poucos desenvolvendo alguns artifícios para enfrentar certa brutalidade que a vida lhe impôs, principalmente pela sua condição servil, seu desamparo material e afetivo. A esperteza e a falta de escrúpulos aparecem como movimento de defesa junto com a experiência que adquire com as situações em que a sua má sorte o coloca. Segundo Candido (1993, p. 22), “na origem o pícaro é ingênuo; a brutalidade da vida é que aos poucos o vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa”.

Com o detalhamento das características e do comportamento de José, certos traços característicos que o narrador assume para si no passado acabam por sobressair, por contraste. O narrador admite a inveja que sentia de não saber proceder como o moleque, manifestando sua pouca tendência à malandragem e sua predisposição a aceitar e obedecer as normas impostas pelos adultos. Adquirem importância na narrativa as artimanhas de José para se safar das repreensões, diferente do comportamento do menino, incapaz de ludibriar o pai e se aventurar pela rua com os outros moleques, representados como bando. O menino também se ressentia da falta de expediente para a vida, que lhe permitiria "decorar nomes" e "orientar-(se) em caminhos e veredas", como faz José. Esse desejo de uma vida mais solta, com mais liberdade para experimentações e aventuras, daria ao garoto mais malícia ou, nas palavras dele, orientação.

Isso é constantemente reiterado ao longo do livro pelo narrador, que se ressente por viver aprisionado: "vivíamos numa prisão, mal adivinhando o que havia na rua [...]. Observávamos pedaços de vida, namorávamos o oitão da outra gaiola, aberta, e tínhamos inveja imensa dos Sabiás pequenos, desejávamos correr e voar com eles (RAMOS, 2009, p. 62). Nesse caso, Graciliano está narrando a "prisão" contraposta não apenas à liberdade dos passarinhos, mas também dos vizinhos da frente, metaforicamente denominados por ele como sabiás, por extensão da alcunha do pai dos garotos, Teotoninho Sabiá[77].

[77] No contexto de *Infância*, principalmente nesse vilarejo, não há de fato nenhuma diversão do menino-personagem que se passe na rua a não ser as guiadas por José. Por outro lado, o narrador marca em outras passagens o desenvolvimento de brincadeiras solitárias que incluíam a criação de personagens e histórias inventadas por ele, como, a transformação de uma frase dita por José em versos, que o menino declama: "Seu Ferreira de gibão/ no cavalo de seu Afro". Como contraponto à proibição das brincadeiras na rua, o narrador dá relevo à criação de um mundo fantasioso que desaguará depois no gosto pelos significados das palavras e pelos livros de aventura. Criou-se uma situação narrativa em que é enfatizado o isolamento do menino-personagem em relação às outras personagens infantis e a sua dificultosa socialização, ao mesmo tempo em que é enfocado ao longo do livro um déficit na interação familiar, cuja falta não permitiria suprir essa necessidade de socialização. Simultaneamente, e redundando daí, o narrador destaca outros tipos de divertimento encontrados pelo menino. As brincadeiras são mais introspectivas e imaginativas e, acima de tudo, solitárias. Os questionamentos, na voz do menino-personagem, são indagações soltas, mantendo a devida atmosfera das indagações infantis, acrescidas de fantasias de liberdade idealizadas pelo menino e produzidas solitariamente. Com o tempo, vai-se vendo que o narrador expõe uma relação entre o mundo lá fora, do qual o menino-personagem era impedido de participar, e o mundo da imaginação, como se o segundo suprisse e ocupasse o lugar do primeiro, proibido: "Se eu pudesse correr, sair de casa, molhar-me, enlamear-me, deitar barquinhos no enxurro e fabricar edifícios de areia [...]. Só, encolhido, o jeito que tinha era ocupar-me com o sapo-boi, quase gente, sensível aos sinos" (RAMOS, 2009, p. 63). Assim é que chega ao município de Viçosa. Passada a árdua fase de

A reclusão em casa com a intenção de não ver o filho misturado aos demais garotos parece ter sido um movimento comum às famílias tradicionais do Brasil oitocentista e do início do século XIX, que procuravam uma diferenciação entre os filhos de classe social mais elevada e as crianças negras que frequentavam a rua. A análise de Gilberto Freyre (2003) sobre a relação entre "o engenho e a praça; a casa e a rua" é reveladora de como esta última foi entendida pela população brasileira no início do crescimento das cidades e no momento em que se deu o maior fluxo de transferência dos moradores dos engenhos para as casas de cidade. Andar pelas ruas era um ato que merecia pouco respeito, estando ela reservada aos negros e trabalhadores. Às crianças estava proibido o uso do espaço público, com perigo de se confundirem com os moleques e de se rebaixarem a essa classe, considerada vil. Após a abolição, na nova relação travada na rua entre diferentes classes no contexto urbano, os meninos brancos estavam separados dos meninos negros[78].

Nesse sentido, parece-nos que a reclusão do menino-personagem como apresentada pelo narrador de *Infância* não se diferencia muito de uma dinâmica que considera as relações de rua nefastas à boa formação da criança[79]. Nota-se que o narrador dá indícios de que as poucas vivências externas foram apresentadas por José, às escondidas, como no caso da ida ao rancho incendiado ou dos "passeios do cercado". E é o próprio narrador que apresenta o motivo pelo qual o pai não permitia que brincasse na rua como os outros meninos:

> Provavelmente era recomendação de meu pai. Ao apresentar-me, exagerara-me a rudeza e a teimosia. Um pretexto: isolava-me, temendo que me corrompesse, permitia-me raros companheiros inocentes. Às vezes esquecia a vigilância, autorizava os passeios ao cercado, onde o moleque José e os garotos vadiavam. (RAMOS, 2009, p. 123)

---

alfabetização, embrenha-se pelo mundo das leituras, agora disponíveis com o acesso a bibliotecas particulares existentes na cidade. Fernanda Coutinho (2009), no artigo "Os fuzuês de Rocambole", nota que o discurso de Graciliano se aproxima do entendimento da leitura como evasão, como viagem que possibilita a entrada em outro universo. A autora lembra que, em depoimentos de outros escritores sobre suas infâncias (cita Proust e Sartre), a experiência de leitura é tida como libertadora. Mais densa e profunda que as tradicionais brincadeiras de crianças, seria o modo como o menino-personagem vai fugir de sua realidade, evadir-se e libertar-se da sensação de aprisionamento. A inveja que sentia do moleque José provavelmente já havia ficado para trás, assim como o próprio moleque.

[78] Ver *Sobrados e mocambos.*

[79] Apesar de ainda no contexto do engenho, em *Meus Verdes Anos*, José Lins do Rego narra as experiências de trocas com os moleques da fazenda como algo que não era bem visto pelos da Casa-Grande. A família não gostava de vê-lo misturado a outras "gentes" e muitas vezes era impedido de se relacionar com os moleques (o seu estado permanente de fragilidade física também contribuía para que assim fosse).

Informado o leitor de que ele e suas irmãs não podiam brincar com as crianças na rua ou ainda vaguear com outros moleques, resta-nos a pergunta sobre o porquê. Isso é respondido pelo próprio narrador: o pai isolava-o "temendo que (se) corrompesse". E talvez isso explique também a tamanha admiração por essa outra criança. Das informações em torno de José, notável e marcante é a afirmação de que "tomava-o como modelo". A despeito de tudo que a figura de José condensa, o modelo escolhido pelo menino-personagem é esse garoto negro, que se subentende analfabeto, abandonado pela mãe, sem pai conhecido, sem *eira nem beira* e agregado à casa da família Ramos. É a partir dele que o narrador rememora e pinça de seu passado algumas marcas de violência que agora ressurgem em forma narrativa.

Mesmo sem estirpe, é José que causa fascinação, que ocupa um lugar especial nas relações do menino e não, por exemplo, os filhos de José Galvão, homem rico que habitava a melhor casa da vila, "com três fachadas cobertas de azulejos, origem do imenso prestígio de meninos esquivos" (RAMOS, 2009, p. 51). Apesar do "imenso prestígio" alardeado, há somente mais uma referência a essas crianças, enquanto José, sem prestígio social algum, vivendo de favor, numa situação de semiescravidão, possui, para o narrador, grande influência em sua formação e merece destaque em um capítulo inteiro que leva o seu nome.

Não surpreende que a escolha do modelo se relacione ao modo como José se defendia das aporrinhações domésticas, muitas delas vinculadas à violência cotidiana cujo algoz principal era o pai do menino. Isso é passível de comprovação no encadeamento feito pelo narrador no fragmento selecionado mais acima. Primeiro, a informação de que José "gemia, guinchava, pedia, soluçava infinitas promessas", ou seja, por inferência é possível dizer que se encontrava ameaçado por alguém de maior autoridade, o que será confirmado com o caso mote que deflagrou a lembrança do narrador neste episódio, que veremos mais abaixo. Mesmo assim e contra todas as expectativas do menino, os olhos de José "permaneciam enxutos e duros", algo a ser valorizado, porque demonstra naquele contexto patriarcal, do homem que não chora, integridade e força.

Essas ações do moleque causam inveja e o desejo de possuir as mesmas qualidades. No entanto, o narrador conclui que para o menino-personagem era "difícil copiar-lhe as ações", e então se embrenhava na tentativa de copiar-lhe a prosódia. Há aí um sentido do narrador sobre o caminho que traça para a reconstrução de sua

infância e que veremos ganhar força no decorrer da obra: sua relação com a linguagem vai-se construindo como via que guiará suas condutas, seu modo de reagir ao mundo. Reconhece ser-lhe impossível manter-se nesse registro da ação contraventora, mas, querendo copiar José, "imitava-lhe a pronúncia".

No valor dado ao moleque, alçando-o à categoria de modelo, o que importava era imitá-lo de algum modo. Tal experiência se aproxima daquela revelada pela história do Papa-Hóstia, pois estão ambas calcadas na incapacidade de realização de um ato físico que se reverte então em ato discursivo. Há, como visto, uma indicação de que são situações vicissitudinárias, e ambas acentuam o valor da palavra. Lá a transformação dos desejos em uma valorização por certo tipo de formalização literária; aqui, bem mais incipiente, mas apontando para o mesmo norte, trata-se da assimilação da pronúncia daquele que é valorizado. É de se notar que no mesmo capítulo o narrador conta-nos sobre uma brincadeira do menino que consistiu em transformar em versos uma fala do moleque.

No âmbito da experiência, a violência, a tortura e o fracasso são elementos fundamentais desse capítulo. A narrativa que as envolve passa-se numa noite chuvosa, e tem como personagens o menino, o moleque e o pai do narrador. O narrador conta-nos que o pai acusava José por alguma infração cometida e o arguia a fim de obter explicações. Não explicita o conteúdo da culpa, apenas comenta que "era leve", explicando-nos que a arbitrariedade da conduta mais ou menos violenta do pai estava, naquele momento, condicionada a fatores externos:

> Atravessávamos, porém, momentos difíceis: não podíamos saber se ele ia abrandar ou enfurecer-se. E o nosso procedimento o levava para um lado, para outro. Acertávamos ou falhávamos como se jogássemos o cara-ou-cunho. Se os fregueses andavam direito na loja, obtínhamos generosidades imprevistas; se não andavam, suportávamos rigor. Provavelmente é assim em toda a parte, mas ali essas viravoltas se expunham com muita clareza. (RAMOS, 2009, p. 89)

Ligados à situação financeira da família, os "momentos difíceis" aos quais o narrador atribui a culpa pelos rompantes do pai são apresentados como contingenciais, mas, ao mesmo tempo, são apontados como conflitos constantes e disseminados por toda parte. Indica o narrador que a brutalidade cega poderia precipitar-se a qualquer momento, revelar-se num ímpeto, motivada por situações imprevisíveis, externas à ordem familiar. A instabilidade, por sua vez, é indicada pelo termo "viravoltas", ou

seja, é um movimento de brusca mudança de direção que revela a arbitrariedade dos castigos e da crueldade doméstica, que tinha mais relação com fatores externos do que com a conduta do garoto. A preocupação com o sofrimento do moleque José e com o dele mesmo, menino, vem com a justificativa de que lhes restava, então, testar formas de agir que não despertassem os atos agressivos do pai, em tentativas de estratégias que burlassem a deflagração do momento da fúria, ou que ao menos a adiassem.

É assim que flagramos o narrador em afirmação sobre o modo como estaria funcionando, segundo sua perspectiva de adulto, o mecanismo da ordem violenta, explicando-a como um fenômeno natural, que recai sobre aqueles que não possuem muitas possibilidades de se defender da agressão que podem sofrer. A naturalização dada à violência no interior do sistema familiar patriarcal é apontada na afirmação de que "provavelmente é assim em toda parte", dado indicado em vários momentos de *Infância*. Os atos cruéis do pai não são entendidos pelo narrador como um momento de possível desordem familiar, mas sim dentro da dinâmica instituída.

A justificativa mais evidente do narrador para "suportarem o rigor" do patriarca é que os dois meninos são usados como um tipo de escape do homem forte da casa, o que pode dar ao episódio um sentido expiatório[80]. Pois, em sua visão, suportavam as pancadas de acordo com o procedimento dos clientes da loja quanto ao pagamento das dívidas.

Estruturada no modo como são encadeados os acontecimentos e no modo como é apresentada a dinâmica da relação dos três personagens (pai, menino e moleque), essa prática perversa agrega sentidos submersos quando buscamos o significado do motivo da escolha do pai por essas determinadas "vítimas", e não

[80] Embora essa pesquisa não se encaminhe pelo estudo do mito, algumas reflexões a partir da perspectiva de trabalho de René Girard (1990) podem ser úteis para mostrar como a riqueza do texto de Graciliano abre brechas para inúmeras leituras e interpretações, como nesse fragmento. Se associado à leitura ritualística empreendida por Girard, torna-se interessante o movimento do narrador rumo à apresentação do acontecimento como uma significação sacrificial. Ao desviar sua violência cega para as crianças, o pai estaria contendo seu desejo de violência dirigida a outros. Segundo Girard, a seleção de vítimas sacrificiais ocorre não somente pela posição social que ocupam em determinada sociedade, mas principalmente por não possuírem condição de vingança. Assim, afastam o perigo da retaliação, controlando a situação. A tese de Girard em *A violência e o sagrado*, livro publicado em 1972, é a de que em sociedades como a nossa, em que o ritual de sacrifício não possui mais significado, outro tipo de sacrifício, com a mesma estrutura do quadro ritual, tornou-se forma de violência alternativa. Existiria um mecanismo mimético que impeliria os homens a procurar substituir o objeto que teria primeiro originado o desejo de violência por vítimas sacrificiais, escolhidas na sociedade a partir da semelhança, mas também da distinção com o original, de forma que ocorreria um fenômeno de substituição da vítima. A escolhida teria um papel insignificante na sociedade. Mais importante seria escolher uma vítima que pudesse sofrer a violência sem alimentar sentimento de vingança, por seu caráter de não integração total com a sociedade em questão.

outras, como catalisadoras de sua violência. É possível, então, atribuir alguns sentidos ao que não está explícito na fala do narrador.

Pela maneira como organiza os elementos desse episódio, o narrador indica que a violência sofrida pelos dois personagens é produto social e se acentua em períodos de crise. Essa afirmação é comprovada quando se detecta que, ao representar os conflitos de sua organização familiar, o narrador aponta para uma relação hierárquica mantida pelo fator econômico [81] e, simultaneamente, fundada no patriarcalismo. Ambas geram consequências ao núcleo privado, pontuadas por acontecimentos externos. A violência estaria sendo vista então como resultado de uma questão econômica e de um poder autoritário.

A relação hierárquica implicada no fator econômico, vale lembrar, está disseminada por todo o livro. O ponto de vista do narrador ao descrever as estruturas sociais daquela comunidade busca sempre narrar as estratificações que modelam os núcleos de personagens[82]. Mostra muitas vezes o pai comerciante em busca do lucro,

---

[81] A importância da economia como parte da composição do romance foi objeto de crítica do próprio Graciliano Ramos (2005) em "O fator econômico no romance brasileiro". Esse texto é esclarecedor para uma compreensão do realismo de Graciliano. Lá, ele salienta a relevância que atribui à criação das personagens e do espaço calcada, entre outros, num realismo econômico. Segundo o autor de *Vidas Secas*, é preciso retratar as condições de vida, a maneira como sobrevivem, buscar os motivos pelos quais cada personagem precisou agir desse ou daquele modo, de acordo com a sua situação financeira e, mais que isso, fazê-lo entre os conflitos de classe. "Testemunhas do conflito em que se debatem o capital e o trabalho, os romancistas brasileiros nos apresentam ora o capitalista, ora o trabalhador, mas as relações entre as duas classes ordinariamente não se percebem" (p. 364). Não é possível, para ele, lidar com as questões políticas e sociais sem passar pelas econômicas, o que seria hábito de romancistas brasileiros contemporâneos a ele. É necessário cuidar de apresentar as profissões, de como os recursos aparecem ou não na vida de cada personagem. Exemplo maior para ele é *Crime e Castigo*, quando Dostoiévski resolve o impasse financeiro em que se encontra a família de Raskolnikoff a partir da introdução de uma herança deixada por uma personagem que se suicida. Construir uma obra que tenha verossimilhança, que contenha "pequenas verdades", é um valor tão caro a Graciliano, que é preciso fazê-lo em todos os sentidos, dando às personagens instrumentos para se movimentar dentro de sua vida fictícia.

[82] Um capítulo muito significativo de *Infância,* nesse sentido, é "A vila". Nele, o autor constrói na narrativa o que teoriza em "O fator econômico no romance brasileiro", mostrando a preocupação realista em amarrar entre si todas as personagens em uma estrutura verossímil. José Carlos Garbuglio, em seu artigo "Graciliano Ramos: a tradição do isolamento" (1987), já havia percebido com muito acerto e com uma visão muito mais ampla que Graciliano escreveu suas obras literárias conforme a crítica presente nas crônicas "O fator econômico no romance brasileiro" e "Inácio da Catingueira e Romano". No capítulo sobre a vila, o narrador expõe sua compreensão sobre o lugarejo, principalmente em fragmentos que evidenciam o seu funcionamento político, econômico e social. Ocupa-se em apresentar algumas estruturas sociais. De certo modo formaliza dados sobre a organização estrutural das regiões apresentadas, exibindo um panorama do organismo social na vila sertaneja e detalhando o funcionamento daquele sistema social. Utilizando-se de uma analogia construída entre a geografia da cidade e a anatomia de um corpo humano aleijado, descreve a população que ocupa cada parte desse corpo metafórico e relaciona algumas peculiaridades da anatomia física à força econômica e social dos integrantes. Assim, estabelece as classes sociais das personagens conforme vai apresentando cada uma delas,

enfatizando em vários trechos alguns valores voltados para a acumulação ("esfolava o devedor com juro de dois por cento ao mês") ou reduzindo as relações afetivas a uma questão econômica, como no caso do casamento da irmã natural: "É possível que, nesse caso afetivo, ele haja, adotando os seus hábitos comerciais, procedido economicamente"[83].

---

deixando à mostra, em muitos trechos, um claro olhar sobre o sistema hierárquico social e econômico. Nas palavras de Antonio Candido (2000, p. 169), "a função histórica ou social de uma obra depende da sua estrutura literária. E esta repousa sobre a organização formal de certas representações mentais condicionadas pela sociedade". As preocupações do escritor em face da elaboração da realidade são atravessadas aqui pelo que de todo se ocupou em seu conjunto de obras, a saber o esforço de representação de uma formação social problemática e injusta, e, ao que parece, uma busca contínua por refletir sobre como as estruturas e os impasses devem ser plasmados na literatura.

[83] Faço aqui um resumo de como estão montados alguns aspectos da estrutura social e econômica da obra. Segundo minha visão, os critérios do narrador utilizados para dividir em segmentos sociais as personagens incluem o nível cultural, isto é, o grau de letramento e de estudo do indivíduo; o pertencimento à ordem político-administrativa ou eclesiástica do lugar, ou seja, os cargos públicos, como o de prefeito, juiz ou delegado de polícia, as lideranças coronelistas e o clero; a condição material, expressa na posse de propriedades; e a mentalidade econômica que estabelece a relação do indivíduo com o uso de seus recursos financeiros, e se traduz no modo de vida social familiar. Uma categoria que recebe especial atenção é a dos professores, talvez o único estrato profissional a que o narrador dispensa maior espaço na obra, já que lida bastante com a questão do aprendizado. Assinalo algumas descrições dessas estratificações demarcadas pelo narrador. A primeira delas é sobre o representante religioso. O padre da comunidade é apresentado como uma das autoridades máximas do lugarejo, porque agregava a posição de clérigo e o sobrenome aristocrático, dois símbolos respeitados, juntamente com o fato de ser letrado. Padre João Inácio é caracterizado no livro como pertencente à classe dos prestigiados e temidos homens. Nele está posta a figura do déspota que regia a igreja e de certo modo a vila, e cuja atuação estava bem além das funções clericais, já que "dirigia um partido político", "tinha credores, que dominava", e dava pouca atenção ao culto religioso em si. O escritor tenta plasmar na literatura a forte característica da cultura política de então, marcada pela influência poderosa da Igreja. Outro personagem mencionado, José Galvão, é descrito como o homem de maior admiração da vila por habitar na única casa de azulejos da comunidade, "origem do imenso prestígio de meninos esquivos". Apresentando a anatomia do corpo humano como metáfora da geografia da vila em que a família viveu, o narrador localiza a casa de Galvão na "virilha da vila", ou seja, na parte de mais virilidade e força, relacionando assim posse, poder e prestígio. Os chamados "maiorais do município" são identificados com os que descendiam das famílias influentes da região, "poderosas no Nordeste: Cavalcantis, Albuquerques, Siqueiras, Tenórios, Aquinos". O vínculo se faz entre poder e sobrenome tradicional, o que conferia a eles lugar de respeito. Liam jornal, debatiam política e eram respeitados. Esses se juntavam na loja do pai, onde as discussões se davam e de onde saíam os juízos de valor apreciados pela maioria. Já "abaixo dessa classe andavam as criaturas que não liam jornais, ignoravam D. Pedro II e o barão de Ladário" (p. 56). Eram esses os personagens apresentados em suas devidas profissões, que viviam do seu trabalho e que formavam o povo analfabeto, sem propriedade, mas não matutos: o barbeiro, "muito sujo, usava um avental ensanguentado", o pedreiro, o alfaiate, ao qual "faltava o instinto de proprietário", jogadores e ainda aqueles sem ofício, além da gente que a opinião pública julgava viver na imoralidade ou "no pecado", como é o caso de seu Afro e D. Maroca. Os negros que figuram no livro aparecem aqui e ali em situação de agregados ou moradores de mocambos. O espaço dedicado a eles como delimitação de seu lugar social na vila fica evidente quando lemos a descrição do moleque José – o fato de ser obrigado a chamar o menino-narrador de "senhor" nos remete a um ranço escravista existente na relação entre eles –, ou a narrativa do incêndio nas cabanas fixadas ao redor da vila, que apresentavam condições de vida muito precárias. O fogo destruiu parte das cabanas dos negros que trabalhavam na lavoura e matou duas "pretinhas" carbonizadas, em um episódio que exemplifica a total invisibilidade a que os

Entretanto, consegue olhar também para a questão por outro prisma, de forma que, no distanciamento do tempo, procura analisar, explicar, mas não julgar. O narrador também vê a figura paterna como um produto determinado pela situação:

> 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. (RAMOS, 2009, p. 31)

Tal característica é útil para evidenciar que, na revisão do passado, há espaço para redimensionar uma possível culpa de cada um. Não é dele o voto de minerva, pois não há aqui uma decisão fechada para o destino dessa ou daquela personagem, mas sim uma apresentação dos fatos e das reviravoltas que cada um pode sofrer, bem como os conflitos surgidos dessas situações de confronto. Com isso se acentua

---

negros daquela comunidade estavam fadados. Isso pode ser atestado com a passagem em que os pais do narrador tentam explicar a ele, menino, a morte das duas crianças, e justificam a escolha de Deus como a escolha mais justa. Claro que na voz do narrador o tom irônico assume lugar especial: "Deus era misericordioso: contentava-se com uma habitação miserável, situada longe da rua, e com o sacrifício de uma preta anônima". O narrador também fornece descrição sobre o modo da organização coronelista em vigor, enfocando a figura do "chefe político da roça" como a mais alta posição alcançada no vilarejo, no caso o coronel. Comparado pelo narrador a um "soba", que na cultura africana é o intermediário entre o governo e a comunidade – sobre a qual exerce domínio –, o coronel tem poderes totais de decisão. O narrador cuida também de descrever o modo de vida econômico que conduzia a própria família, especialmente dirigido pela figura patriarcal. O leitor é informado de todo o trajeto econômico da família e sua ascensão. Fica sabendo das novas atividades comerciais do pai – numa loja onde se vendia de tudo um pouco – e de como a família assentou-se por ali. Esse comerciante se estabelece na vila depois de uma tentativa fracassada de se firmar como fazendeiro por sugestão da sogra. Malograda a tentativa de ser proprietário rural, com todo o prestígio que isso acarretava, volta ao comércio e se fixa como negociante no vilarejo. Mais tarde, mudam-se para a cidade, onde os negócios da loja Sincera prosperam. Em "Seu Ramiro", o narrador nos dá uma visão da nova posição econômica da família: agora numa condição financeira melhor, recebia viajantes para pouso e hospedava-os como de costume na época. No geral, a família do narrador é apresentada como regrada, ligada ao trabalho, à dureza, sem luxo ou futilidades. No episódio "Uma bebedeira", por exemplo, o narrador demarca dois modos de vida bem distintos, o da sua família em contraponto à família do vizinho, alargando as diferenças. A descrição do proprietário de uma fazenda que a família Ramos visita nos mostra outro indivíduo bastante esbanjador, utilizando o dinheiro para proporcionar uma vida confortável, com "superfluidades" e ostentação. Do narrador temos a descrição do proprietário vizinho num encontro acontecido anos depois da visita, e ao homem são atribuído detalhes ostentativos na roupa, no chapéu, no guarda-chuva, "escandalosamente próspero". Na sequência, um segundo encontro ocorrido anos depois: o mesmo homem, já roto, é representado como um bêbado. A consideração do narrador em seguida é esta: "Meus parentes, econômicos em excesso, atribuíam esse desmantelo ao guarda-chuva e à libra esterlina. E também às superfluidades que nos exibiu naquela manha de verão" (p. 40). Enfim, a ordenação dos fatores econômicos, políticos e sociais na obra guarda sempre uma relação de poder de classes e arregimenta os estratos com base numa característica comum de dominação e subordinação por ordem de hierarquias muito bem definidas.

também a tônica da narrativa em fazer uma crítica mais equilibrada, procurando ver lados diferentes da mesma questão, o que promove uma história não maniqueísta, que teria os "fracos" de um lado – no caso, o menino e José –, e os fortes de outro – o pai. Todavia, no tempo dele, menino, o narrador mantém a narrativa sob uma visão turva do pai, com certo teor maniqueísta, e o menino que está ali envolvido nas pequenas tramas do cotidiano não possui uma ampla perspectiva da situação.

Já no distanciamento do narrador em relação à sua própria história, olhando para si mesmo como um outro, a questão é diferente. O narrador não permite que esse eu do agora se encaminhe por juízos categóricos e, talvez até mais importante, exerce um esforço contínuo para não condenar jamais, já que seus juízos críticos passam pelas mais diversas relativizações.

O que é preciso marcar aqui, mais incisivamente, é que há consciência na narrativa[84], no tempo da enunciação, de que a situação do pai está inserida dentro do jogo maior de poder mantido pela organização de determinado sistema econômico, o que de alguma forma lhe justifica o comportamento, já que ele é parte dessa história coletiva de luta de classes[85] (daí a importância de estabelecer as personagens dentro de uma cadeia social). Ao mesmo tempo, compartilha com o leitor uma trama pessoal desencadeada por esse lugar que o homem da casa ocupava, comprimido dentro da teia social.

---

[84] Alfredo Bosi, no ensaio "Céu, Inferno", texto em que discute *Vidas Secas*, comenta que a concepção crítica da sociedade é que dá possibilidade a Graciliano de emitir juízos sobre o comportamento das personagens. Conhecer os funcionamentos das dinâmicas sertanejas lhe permite adotar algumas perspectivas críticas, mas também "olhar de cima" para a história brasileira, "asceticamente despregado da sua matéria-prima" (BOSI, 2003, p. 25). Em um dado momento desse texto, Bosi tem uma interpretação muito interessante sobre a forma narrativa de *Vidas Secas*, interpretação que nos ajuda a pensar *Infância*. Ele diz que a tática narrativa da obra permite que o narrador se aproxime da mente do sertanejo a ponto de contar seus desejos, mas ao mesmo tempo mantém a distância que permite fazer a devida crítica às condições de vida daquela personagem. De outro modo, mas mantendo algumas similitudes, comporta-se o narrador de *Infância* que perscruta a mente dele mesmo, menino, mas como se fosse outro, quase autônomo se não fosse o mesmo. É isso que permite um olhar dialético para si mesmo.

[85] Em *O inconsciente político*, Frederic Jameson frisa, logo na introdução da obra, o tema fundamental do marxismo: "A luta coletiva para se alcançar um reino de liberdade a partir de um reino da necessidade". O autor defende que o ato de interpretar deve implicar necessariamente uma leitura política dos textos literários, pela via marxista, já que, para Jameson (1981, p. 18), "a única libertação efetiva desse controle começa com o reconhecimento de que nada existe que não seja social e histórico – na verdade, de que tudo é, em última análise, político". Mesmo sem pretender uma leitura marxista de *Infância*, não podemos deixar de perceber que, como construção interpretativa de um si mesmo, a narrativa parece ir ao encontro de um ato interpretativo que busca reconhecer as relações como campo de batalha de forças e se empenha por uma representação crítica que leve a uma via reflexiva. A conhecida veia marxista do escritor se deixa à mostra na produção literária e na construção de um narrador que busca interpretar-se.

Sobre a relação autoritária privada, estabelecem-se aproximações que podem projetar um fundo histórico problemático. Vê-se que a conduta do pai está fundada na tradição patriarcal da família[86]. Esse sistema se sustenta pelo "princípio de dominação, expresso pela sujeição dos jovens aos mais velhos e pela observância de convenções que regulamentavam a conduta" (FRANCO, 1997, p. 45). Respeito e dominação se confundem. Nessa velha estrutura (não tão velha assim no final do século XIX), a violência é observada como um dos padrões que a organizam e a mantêm. Dentro do núcleo familiar, a orientação da vida dos filhos homens é conformada ao exemplo paterno. Este é a autoridade máxima. Possui poderes regulamentados socialmente, que incluem o direito de tomar atitudes violentas. De forma mais ampla, a violência é um comportamento que responde a "todo um sistema de valores centrados na coragem pessoal" (FRANCO, 1997, p. 51) e está espraiada por todos os estratos sociais.

Esses traços de fundo autoritário estabelecem a relação entre as três personagens na história. É posto pelo narrador que o jogo arbitrário ao qual estavam sujeitos não era de todo desconhecido pelos meninos, quando enfatiza que o moleque não teria percebido a necessidade de mudar de estratégia. Pois até dado momento o pai se mostrava inclinado a aceitar as justificativas do moleque, porém o "pretinho" se "justificava mal" e não teve habilidade para perceber que, se confessasse ao menos parte da traquinagem, o pai o teria liberado. Assim, a teimosia fez com que a falta cometida crescesse e se misturasse a outras violações mais antigas, até o momento em que o pai do narrador, bastante irado, abandona a violência verbal e parte para a agressão física:

> Quando meu pai se tinha irado bastante, segurou o moleque, arrastou-o à cozinha. Segui-os, curioso, excitado por uma viva sede de justiça. Nenhuma simpatia ao companheiro desgraçado, que se agoniava no pelourinho, aguardando a tortura. Nem compreendia que uma intervenção moderada me seria proveitosa, originaria o reconhecimento de um indivíduo superior a mim. Conservei-me perto da lei, desejando a execução da sentença rigorosa. Não me afligiam receios, porque ninguém me acusava, ninguém me bulia a

[86] As questões relativas à dinâmica da família brasileira fundada na ordem patriarcal têm por fundamento dois autores: Antonio Candido, no texto "The Brazilian family", e Maria Sylvia de Carvalho Franco, que em um estudo já clássico da sociologia brasileira, *Homens livres na ordem escravocrata*, refletiu sobre as dinâmicas que sustentavam o modo de vida social brasileiro no final do século XIX.

> consciência. Não distinguindo perigos, supunha que eles se haviam dissipado inteiramente. [...]
> A súplica lamurienta corria inútil, doloroso ganido de cachorro novo. Muitas vergastadas se perdiam, fustigavam as canelas do juiz transformado em carrasco. Este largou o instrumento de suplício, agarrou a vítima pelas orelhas, suspendeu-a e entrou a sacudi-la. Os gemidos cessaram. O corpo mofino se desengonçava, a sombra dele ia e vinha na parede tisnada, alcançava a telha, e os pés se agitavam no ar.
> Aí me veio a tentação de auxiliar meu pai. Não conseguiria prestar serviço apreciável, mas estava certo de que José havia cometido grave delito e resolvi colaborar na pena. Retirei uma acha curta do feixe molhado, encostei-a de manso a uma das solas que se moviam por cima da minha cabeça. Na verdade apenas toquei a pele do negrinho. Não me arriscaria a magoá-lo: queria somente convencer-me de que poderia fazer alguém padecer. O meu ato era a simples exteriorização de um sentimento perverso, que a fraqueza limitava. Se a experiência não tivesse gorado, é possível que o instinto ruim me tornasse um homem forte. Malogrou-se – e tomei rumo diferente. (RAMOS, 2009, p. 89-90)

O trecho inicial apresenta o momento em que se finda a "inquirição" de José e é deliberado seu "castigo", seguido do posterior envolvimento do menino na cena. Quando se dá essa passagem da arguição, nesse tipo de julgamento de um tribunal bastante arbitrário e repressor comandado pelo pai, para o momento de tortura física com a pena já imputada, o menino, que parece já intuir o desenrolar dos fatos, mostra-se em cena seguindo os atores entre "curioso" e "excitado". O "juiz" que expediu o mandado é o mesmo que se encarregará de executá-lo, o que o torna onipotente.

Entre os dois fragmentos selecionados há um parágrafo que descreve com toda força a cena do castigo, apresentando o pai em sua fúria desmedida. Em relação à surra de cinta recebida pelo menino e narrada no capítulo "Um cinturão", essa de José é descrita com muito mais detalhes e precisão. Uma vez apresentando o menino como espectador (e não mais em uma experiência direta como a surra de cinturão), a forma narrativa tende a acompanhar esse deslocamento de perspectiva, utilizando-se de estratégias distintas para compor a cena.

Em "Um cinturão" há turvamento, confusão e esquecimento, e por isso ele "não consegue recompor toda a cena", segundo o próprio narrador. Também há um discurso explícito sobre a imbricação entre realidade e fantasia na composição da narrativa, e por fim a utilização de um encadeamento descritivo um tanto fracionado, fragmentado. Já aqui, os comentários ganham pormenores descritivos e toda a cena se

monta de modo sequencial, inclusive em se tratando do espaço (a noite chuvosa, o caminho da sala para a cozinha). Retomando, a título de recordação, a história do Papa-Hóstia em relação ao caso de José Baía, ambos presentes no primeiro capítulo de *Infância*, como comentado na sessão anterior, vimos que os recursos narrativos mantêm-se também em um modo distinto de organização: a rememoração entre os versos e a cantiga do vaqueiro, as duas de seu repertório de infância, estão representadas formalmente de maneiras diversas nos dois casos.

Nesse sentido, a mediação narrativa construída pelo narrador pode ser pensada a partir de estudos que indicam uma aproximação entre a forma narrativa e traumas vividos[87], como de todo já foi observado na análise sobre a história do Papa-Hóstia. A base estrutural desse episódio, que possibilita algumas conclusões do narrador, está montada a partir de dois dispositivos: a confissão e o testemunho[88]. Uma vez que o narrador confessa e testemunha sua história, ela surge como experiência de fracasso, mas de um fracasso formador, com implicações éticas na criação de sua persona narrativa.

O lugar de testemunha em que o menino está colocado nesse começo da narrativa aqui enfocada o desvincula da experiência direta com a tortura. Mesmo que no final do episódio o narrador aponte para a própria surra que acabou levando, a problemática maior se calca, antes, nas tensões e conclusões sobre o seu ato de agir de modo cruel. É também a partir dessa memória apresentada que o narrador irá tirar conclusões positivas sobre seu momento presente, pois sugere que a experiência testemunhal com a tortura teve um efeito transformador no menino. É possível observar os diversos lugares nos quais o narrador circunscreve o menino, alterando a distância entre sujeito e objeto. Essa distância não é fixa, o menino é aproximado ou afastado da cena conforme a narrativa vai enfrentando as dificuldades que emergem com a memória recordada, ou de acordo com o significado das marcas que permanecem para ele, adulto.

O caso em questão é bastante rico para exemplificar o que vimos tratando até aqui, principalmente no que respeita a esse ambíguo e conflituoso lugar que o

---

[87] A bibliografia sobre esse assunto é vastíssima. Uma das referências básicas é o texto de Walter Benjamin "Experiência e pobreza". Nesta tese, as reflexões sobre o tema também se fundamentam nos estudos de Márcio Seligmann-Silva.

[88] As considerações sobre como foi construída a intriga desse episódio da tortura de José Estou têm por base a leitura de Márcio Seligmann-Silva em "*Grande Sertão: veredas* como gesto testemunhal e confessional" (2009).

narrador apresenta para o menino, e os diversos elos que constrói – para depois rompê-los – com uma dinâmica social local. A experiência de descontinuidade entre ele menino e ele narrador torna-se patente, o que inclui hipóteses do narrador sobre seu possível modo de estar no mundo a partir da apresentação daquela determinada experiência. Significativa, também, é a ambiguidade contida na penúltima sentença do fragmento ("Se a experiência não tivesse gorado, é possível que o instinto ruim me tornasse um homem forte"). Ela contribui muito para o entendimento da construção das memórias em torno de sentimentos ambivalentes. Abre margem, como veremos, a mais de um prisma interpretativo, inclusive tendo no horizonte o episódio de "Um cinturão" como contraponto.

Se na história do Papa-Hóstia a experiência com a violência, do tempo do enunciado, transforma-se em crítica à violência, no tempo da enunciação (apreciada em manifestações simbólicas, mais especificamente quando "se grava no papel"), nesse momento as conclusões do narrador adulto apontam também para a construção do seu sentido de justiça. O narrador vai ao encontro, mais uma vez, das memórias-cicatrizes, de forma a apresentá-las como instâncias formadoras do seu modo de ver o mundo no presente da enunciação.

O quadro assim construído deve ser cuidadosamente observado, com especial atenção às inversões e à escolha vocabular que se sucedem no discurso.

As "inversões" se referem às alterações do papel do menino no enredo[89]. Sustentamos que elas formalizam um exemplo de experiência vicissitudinária, cujo resultado teria propiciado uma tomada de "rumo diferente". O narrador estabelece, assim, os parâmetros que em princípio nortearão esse garoto. Apresenta-o primeiro como *voyeur*, agitado "por uma viva sede de justiça", e depois o desloca de lugar durante o desenrolar do capítulo, passando-o para o lado do algoz e transformando-o, em seguida, em aspirante a torturador.

A eleição vocabular também acompanha esse fenômeno, pois são justapostos termos usados nos mais diferentes contextos históricos e que se referem a instâncias variadas. Em comum, no entanto, aplicam-se a situações de julgamento e estão

[89] O que Paul Ricoeur entende como identidade narrativa passa pela compreensão da dialética da personagem, que se dá ao longo do tempo entre a manutenção e a transformação de si. Para Ricoeur, essa identidade da personagem está intimamente construída em relação ao que ele chama de intriga. É na intriga que as reviravoltas da personagem se instalam e que se pode observar o que para ele é a mediação entre a concordância e a discordância de si, que configuram a personagem.

fortemente calcados na noção que se constrói em torno de justiça e deliberações. Alastram-se pelo capítulo os seguintes vocábulos: inquirição, provas, evidência, confissão, autoridade, castigo, infração, crime, justiça, lei, pelourinho, sentença, acusação, juiz, carrasco, vítima, delito, pena, punição e culpa.

Presente aqui como uma das personagens envolvidas no episódio, o menino aparece inicialmente em cena apenas como observador. Num primeiro momento, também, possíveis culpas e delitos esfumaçam a posição vitimada na qual o narrador apresentará José, atribuindo a ele, via perspectiva do menino-personagem, primeiro uma "traquinada insignificante" (que não justificaria a braveza do pai). Depois, imputa a ele maldades e responsabilidades censuráveis, em contradição com o que disse anteriormente. Esse recurso acaba por justificar o afastamento entre as duas personagens (menino e moleque), rompendo o elo que os atava a um mesmo lado. É nesse segundo momento, enfim, que o narrador distingue os papéis com mais contorno: a vítima da cólera do pai e o réu culpado pelo pai são o moleque José; o algoz é o pai. E o menino-personagem é aquele que passará por observador, por algoz, por réu, por vítima, em deslocamentos contínuos.

Ao representar a cena em que o menino segue os dois (pai e moleque) à cozinha, o tom usado pelo narrador formaliza uma atitude de conhecimento prévio do que se desenrolará. O momento é tomado pela excitação que antecipa a cena: o que está por vir estimula o menino. Mas o narrador, nesse jogo de inversões, insiste também na atitude curiosa, aspecto que conserva a personagem envolta num plano ainda de descoberta, de interesse pelo desejo intenso de ver. O que chama atenção é essa atmosfera anterior à cena da surra, de forma que o leitor pode perceber os indícios de que o menino sabe que vai haver uma pena física imputada. Isso o avizinha, portanto, do desejo de ver o outro padecer. Algo de perverso se coloca na constituição do menino, agora como *voyeur*, que se compraz com a dor do outro e quer assistir a ela[90]. Ele, narrador, não se furta de demonstrar esse lugar tensionado do menino.

A cena desperta no menino uma "viva sede de justiça". Se em um sentido genérico a justiça pode ser acionada, via de regra, para intervir em um campo onde

[90] Os mais diversos estudos fazem relações entre o voyeurismo e formas de padecimento. Ver os estudos de Julia Kristeva sobre o abjeto e de Márcio Seligmann-Silva sobre o sublime e o abjeto. Também são de enorme importância os ensaios presentes no livro *Linguagens da violência* (PEREIRA et al., 2000), sobretudo o capítulo "Violência, voyeurismo e literatura", em que Ermelinda Pereira aborda diretamente esse assunto relacionado a obras da literatura brasileira.

figuram dois lados e que, historicamente, nos remete à busca de equilíbrio, aqui não é o seu sentido legal a primeira acepção[91]. Do modo como foi inserida no texto, cabe no conceito de justiça também a noção de vingança e de arbitrariedade. A expressão "sede de justiça" contém significados variados e resume de algum modo os sentimentos do menino. Ela parece remeter a certa maldade, já que o garoto se afasta do moleque, aproxima-se da "lei" e segue-os entre "curioso e excitado", regozijando-se com o sofrimento alheio. Uma sensação de desforra também pode ser percebida, como se a ação do pai fosse reparar de algum modo toda a inveja e inferioridade que o menino sente em relação ao moleque. A arbitrariedade, por seu turno, fica por conta das afirmações do narrador sobre o caráter incerto e sem regras da conduta do pai.

A suposição de que a sede da justiça é na verdade um golpe de ironia no leitor é levantada em primeira instância no questionamento sobre a qual noção de justiça o narrador estaria referindo. É notável, no correr de todo o capítulo "O moleque José", a inexistência de qualquer menção a algum possível ato condenável, nem mesmo em relação a ele, menino. Ao contrário, o narrador informa que as faltas seriam pequenas e passíveis de perdão. A sede de justiça concerne, então, a um conceito muito específico, que pode ser interpretado em seu vínculo com a situação modelada pelo sistema do patriarcado; afinal, a "justiça" está nas mãos das vontades inflexíveis do pai, que deve ser respeitada de forma rigorosa[92].

De fato, não há balança na representação escolhida pelo narrador. O que a personagem do pai evidencia é o peso do mais forte sobre o mais fraco, ao passo que a personagem do menino revela um desejo de ser violento, de ver o padecimento do outro, uma vontade de experimentar outro lugar que não o seu próprio. Nessa primeira

---

[91] Em dicionários de filosofia, as acepções da palavra "justiça" contêm duas principais noções. Uma se refere à justiça em termos legais: como conjunto de princípios e leis que regula as relações e que julga a aplicação de um código estabelecido. Outra acepção se refere a um princípio moral, no sentido de uma virtude de reconhecer e dar direito ao outro. Essa última acepção está mais próxima do conceito de "justiça social", em que a definição vai no caminho de dar ao outro o que lhe é de direito. Essa discussão se encontra no centro do debate filosófico, uma vez que o valor e o direito do outro podem divergir de acordo com o modo como ele será avaliado. Ver: *Dicionário básico de filosofia*; *The Cambridge dictionary of philosophy*; *Filosofia: grandes pensadores, principais fundamentos e escolas filosóficas*.

[92] Convém lembrar aqui um conceito sobre a organização da família patriarcal desenvolvido por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*: "Nesse ambiente, o pátrio poder é virtualmente ilimitado e poucos freios existem para sua tirania. [...] O quadro familiar torna-se, assim, tão poderoso e exigente, que sua sombra persegue os indivíduos mesmo fora do recinto doméstico". Mais à frente, tecendo considerações sobre a relação entre publico e privado, Holanda afirma: "A família patriarcal fornece, assim, o grande modelo por onde se hão de calcar, na vida política, as relações entre governantes e governados, entre monarcas e súditos. Uma lei moral e inflexível, superior a todos os cálculos e vontades dos homens, pode regular a boa harmonia do corpo social, e portanto deve ser rigorosamente respeitada e cumprida". (HOLANDA, 1995, p. 82-83)

experiência, o menino se sente seguro, longe de "perigos", porque o objeto escolhido para tortura naquele momento não era ele, e sim o parceiro.

Ao atentarmos para o fato de que já na sequência o narrador exprime a distância entre o menino e o "companheiro" afirmando a falta de simpatia pelo "desgraçado", é possível notar a cisão ocorrida no desenrolar do capítulo. Se antes o menino e o até então companheiro eram as vítimas, em comunhão, da possível fúria do pai, precisamente agora o menino torna-se um outro distante, que não compartilha as desgraças do moleque, mesmo sabendo que o camarada seria fustigado. Na cozinha já transformada em "pelourinho" ocorrerá a "tortura" esperada por um e a "justiça" antecipada pelo outro.

Uma vez rompida sua relação com José, o menino-personagem atravessa a fronteira que o separava daquele que executa a pena e, convenientemente, está decidido a conservar-se "perto da lei". Sugerido com o mesmo tom de ironia utilizado para falar da "justiça", o conceito de "lei", nesse contexto, é proposto num vínculo com o mais forte e não com o mais justo, o que retoma a noção de arbitrariedade contida na narrativa do episódio.

Assim, se antes as práticas do moleque causavam inveja, entristecimento e humilhação no menino – que emergem durante o capítulo principalmente em questões relacionadas à malícia, à sexualidade e à malandragem –, agora, numa inversão, elas constituem as causas do padecimento e humilhação do moleque. O narrador, que atrelava ao menino um lugar de desvantagem em relação a José, dispõe agora o inverso, dando uma situação de vantagem sobre o outro. Ao sentir-se seguro, o garoto resolve participar da "tortura" do moleque.

O fato já assinalado pela perspectiva do menino, por indicações anteriores existentes na narrativa, de que o pai é detentor da prática da violência socialmente aceita é uma hipótese plausível sobre o que teria exercido grande influência em sua saída do campo da observação para uma tomada de posição e consequente ação. A organização dos elementos sugere o aprendizado do menino a partir da observação dos atos paternos e posterior imitação[93].

---

[93] É importante lembrar aqui a análise de Roberto Schwarz sobre o moleque Prudêncio, personagem de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. No ensaio *Um mestre na periferia do capitalismo*, Schwarz (2000, p. 114) afirma que a atitude de Prudêncio, ex-escravo que depois de liberto da família de Brás Cubas compra um escravo para si, ao bater agora no seu próprio escravo o faz por continuação da crueldade recebida: "a crueldade do negro liberto – chocante por sugerir que o sofrimento não ensina nada – é filha das pancadas que lhe haviam dado os seus senhores". Apesar de Schwarz estar analisando o episódio por uma ótica da relação com o

Assim, ao ver o homem chicotear enfurecido o moleque, o menino, num impulso de "ajudar o pai", pega uma acha de lenha e encosta levemente em José. Corajoso com a atitude e vendo que nada aconteceu, repete o feito, só que agora o moleque sente o objeto quente e dispara a gritar dizendo que o menino o havia machucado. Nesse momento, o pai vê o filho com a "arma" em punho, larga o moleque e começa a bater no menino. Segundo o narrador, o moleque na verdade nada deve ter sentido, já que o toco de madeira teria encostado muito levemente em sua pele, mas a malícia o teria feito aproveitar esse momento.

Essa participação do menino precisa ser pensada em mais de um aspecto. As perguntas que se formulam são: por que o menino tão frágil e medroso, conforme vem sendo apresentado na narrativa, se encoraja e assume um papel de ação? Por que ele quer ajudar o pai? Ou seja, deve-se procurar entender qual a função dessa alteração de perspectiva na caracterização desse menino, do narrador como outro.

Para empreender uma tentativa de resposta é preciso refletir sobre o lugar que ocupa no seio da família. Por meio da mediação da obra com o seu contexto, pode-se acompanhar a construção da narrativa com o pressuposto de que a passagem do menino do campo de observação para o campo da ação foi articulada não apenas sugerindo um grau de consciência da personagem quanto à certeza de que ele, menino, não era o foco de atenção, e portanto estaria livre da tortura, mas também propondo que sua inserção numa dada ordem hierárquica já vinha sendo delineada.

Ele poderia ter apenas observado a cena, mas pensava em "convencer-me de que poderia fazer alguém padecer". As relações com o pai – sua posição e a do moleque em relação à figura dominadora – parecem, a princípio, não ser muito diferentes entre si em termos de certo despotismo patriarcal: as duas crianças apanhavam de igual forma. No entanto, o narrador investe na insinuação do senso que o menino-personagem teria quanto a sua posição social privilegiada em relação ao moleque José.

Conforme se vê no início desse capítulo, as imagens dos passeios ao sítio descrevem o bando de moleques correndo pelo mato ruidosamente, enquanto ele, menino, vinha "montado no (seu) carneiro branco". Incluem também a forma de

---

escravismo, a aproximação se ancora no fato de que a reprodução da agressão é indicada como possibilidade de um resultado de condições sociais. Aqui as relações entre as personagens são de outra ordem, mas se assemelham pela manutenção de uma ordem hierárquica e pela sugestão de que o menino acaba por imitar o pai, não só por espelhamento, mas também pela reprodução das pancadas recebidas, fazendo agora com que o outro sofra.

tratamento senhorial que o moleque era obrigado a empregar ao chamá-lo ("Haviam obrigado o moleque a tratar-me por senhor, não admitiam que me reconhecesse indigno, me privasse voluntariamente daquele respeito miúdo" (RAMOS, 2009, p. 86). Por prerrogativas hierárquicas que regem a ordem da família, ele gozaria de direitos que o colocam, convenientemente, em posição superior. Portanto, aqui nessa experiência narrada, evidencia-se o momento no qual ele começa a pôr em uso os pequenos poderes que a linhagem do forte, do pai patriarca, oferece a ele, herdeiro material e imaterial, e que por direito da tradição patriarcal um dia passariam a lhe pertencer.

Por um sentido de violência que está sendo estruturado nesse fragmento, configurado pela via hierárquica, o menino-personagem estaria justificado, e a vontade de que a sua "lei" agora vigorasse tornar-se-ia legítima. O consenso de práticas violentas como método de manutenção da hierarquia familiar mantém segura a posição do agressor e lhe permite manter-se nessa condição[94]. Uma vez pertencendo à tradição e integrada à ordem cultural da comunidade, a violência cotidianizada e institucionalizada se torna componente inquestionável da estrutura familiar. Talvez por essa via seja possível compreender a inexistência de questionamento sobre o uso da violência. O que se apresenta na obra, na voz da criança, são apenas algumas justificativas sobre o porquê da utilização da violência e não propriamente um questionamento sobre a legitimidade do uso dessas práticas pelo pai – isso aparece naturalizado.

Nessa direção, pode-se continuar a formular uma possível resposta a partir da constatação de que a história do menino se constrói pela aproximação com o modelo paterno. Há um direcionamento das ações de acordo com o exemplo do pai. Esse modelo de espelhamento não é particularidade dessa formação familiar, de fato: a construção da história pessoal pela aproximação com modelos parentais é

---

[94] No livro de ensaios *Las estructuras elementales de la violencia*, Segato (2003) discute a violência em cruzamento com a questão dos gêneros e sua estrutura hierárquica, refletindo sobre os diversos modos de estruturação social ao longo do tempo, fundados quase sempre em uma estrutura simbólica patriarcal. A autora se ocupa da discussão sobre a violência contra a mulher, mas que, segundo ela, subsiste em outras instâncias como raça, idade, religião ou etnia. Tal perspectiva pode ser estendida à violência contra a criança. Para a autora, a dimensão violenta que acompanha um sistema hierárquico não é regida pela esfera da lei, mas sim da moral e do costume. Isso a torna de certa forma imune a implicações jurídicas. Ao mesmo tempo, se entendida como parte do modo de funcionamento de determinada cultura, torna-se naturalizada e credenciada como instrumento de manutenção de poder. Sua reprodução torna-se um ato necessário para "los ciclos regulares de restauración de ese poder" (SEGATO, 2003, p.13). Para maior aprofundamento no assunto, sugerimos também a leitura do artigo "As raízes da violência na sociedade patriarcal" (Almeida, 2003).

um comportamento praticamente universal (a criança aprende por imitação e espelhamento, assimilando e reproduzindo valores e comportamentos tanto de forma consciente como inconsciente).

O que singulariza esse arranjo familiar com que lidamos é o papel da violência, da autoridade e do uso da força bruta. Essa conduta é, infelizmente, a mais reconhecida como balizadora das relações no contexto que estamos traçando, em que a figura do pai exerce total domínio sobre o filho, ou em que o filho mais velho, por exemplo, tem autoridade sobre os irmãos, reproduzindo assim a autoridade de comando e punição[95]. No caso específico dessa análise, a representação literária escolhida está mantendo a relação entre pai e filho, mas não está dada na relação entre filho mais velho e filho mais novo. Todavia, a vantagem acontece na ordem entre o filho e o agregado (que também é filho de ex-escravo da família, negro e criança) e entre filho e pai.

Essa aproximação com o modelo paterno traz consigo uma questão de fundo que perpassa os dois episódios em análise, além de possuir lastro em outros momentos da obra. De acordo com a perspectiva de leitura aqui adotada, uma questão essencial que se coloca em debate é a apresentação do sentido de masculinidade valorizado naquela sociedade e sua problematização a partir dos conflitos internos que se apresentam segundo o ponto de vista do menino.

Fato já indicado quando da análise da história do Papa-Hóstia, ele retorna com intensidade quando observamos que toda a questão, agora revista pelo narrador como um tipo de lição de vida, se foca nas atitudes do menino em ajudar e imitar o pai. Essa condição da figura paterna, o homem da casa, como o modelo para aquele que ainda está no momento de passagem da vida de garoto para a vida adulta, não é peculiar a esse sistema familiar[96]. O alcance da virilidade masculina como espelhamento é de todo a conduta mais comum nas mais variadas culturas e está atravessada pela problemática da formação identitária[97] do filho homem.

Esse capítulo sobre o moleque José expõe dois elementos que estão em cena: o desenvolvimento do senso de masculinidade do menino e o desenvolvimento da noção de pertencimento do indivíduo àquela família e àquela coletividade. Esses dois elementos constituem um modo de passagem para a vida adulta e condicionam algumas características do sujeito. Portanto, é razoável propor que o momento de inflexão do menino, conforme manipulado pelo narrador, tenha se estabelecido em estrita relação com a apresentação de sua (do narrador) construção identitária

---

[95] Como escreve Antonio Candido em "The Brazilian family" (1951, p. 294).

[96] A relação imitativa entre a criança e o pai é discutida por Alfredo Bosi no ensaio "Céu, Inferno" (2003), em suas análises de *Vidas Secas*. Para ele, o desejo de um dos filhos de Fabiano, o menino mais novo, é imitar o pai e ser como ele quando se tornar adulto. O fracasso e a frustração de suas tentativas são dolorosos, no entanto a imaginação e o desejo persistem no tempo condicional.

[97] Essas considerações estão sendo feitas a partir do artigo de Ramphele (2000), cuja ideia geral foi apresentada em nota anterior.

atravessada por essas condicionantes. Ou seja, o narrador formula um entendimento de sua história pessoal a partir da problematização de sua formação, perpassada pelo processo histórico violento e problemático.

De forma subliminar, portanto, o discurso está apontando para uma reconstrução de seu passado muito atrelada a uma relação com as formas sociais de convívio violento, mais especificamente – o que nos interessa aqui – o sistema hierárquico patriarcal como produtor de violência, física e moral[98]. Ora, uma das características mais altamente valorizadas numa sociedade patriarcal é a virilidade masculina e o controle absoluto: a masculinidade está vinculada à força, à coragem, à autoridade e à dominação. E a violência aparece com um dos instrumentos que sustentam e conservam o regime do patriarcado.

Nota-se que é a vontade de ser viril que guia a construção dos desejos do menino, pois, ao contrário disso, o narrador julgava-se fraco na infância ("No íntimo julgava-me fraco. Tinham-me dado esta convicção e era difícil vencer o acanhamento"), acostumado às pancadas recebidas pelos pais ("Acostumaram-me a isto muito cedo"; "Batiam-me porque podiam bater-me, e isto era natural"). Vivendo sob o jugo patriarcal, o menino se via inferior até mesmo em relação aos outros meninos, também vítimas de práticas agressivas. Vêm à tona, portanto, uma sensação de não pertencimento àquela comunidade e uma percepção de fracasso pelo não enquadramento no padrão de conduta esperado.

O narrador, que em criança se agarrava a uma fantasia e a um desejo de armar-se com a coragem e o molejo de seu modelo José e do menino da epopeia que muito admirou, insiste numa tentativa de se igualar a seus pares: subordinados e vítimas de violência, sim, mas não só. A linguagem reforça um instinto violento em elucubrações mentais, aparente na narrativa sobre o Papa-Hóstia e na prática com José. Há um imenso valor dado aos atos dessas duas personagens infantis, que desarranjavam de algum modo a ordem e colocavam à prova a hierarquia estabelecida, mesmo que violentamente, mas, ao mesmo tempo, aproximavam-se do modelo de bravura esperado.

---

[98] A esse respeito, convém consultar o artigo "As raízes da violência na sociedade patriarcal" (ALMEIDA, 2004). Esse texto é uma resenha crítica muito bem construída e esclarecedora de outro livro utilizado na tese: *Las estructuras elementales de la violência* (2003). Também é possível retomar as considerações de Queirós (1969), que aborda a questão patriarcal nos estudos sobre o mando.

A ênfase que o narrador imprime ao sentimento de estima dado a essas personagens é significativa e contraditória: o menino admirou a ação do outro (garoto pobre do romance popular) como admirava também os feitos do moleque José, seu companheiro. A razão para o narrador valorizar de tal maneira essas personagens possui importância na construção do argumento e deixa à mostra mais uma nuance do conflito estabelecido na estratégia de composição de *si-mesmo como outro*.

Algumas aproximações apontam para questões comuns. Uma está no fato de, na perspectiva do menino do enunciado, os dois possuírem formas próprias de lidar com as ações violentas dos adultos, que ele, em contrapartida, não havia desenvolvido. Em ambos se configura um ato de rebeldia e reação a forças mais poderosas, um movimento que busca subsistir à perversidade cotidiana e familiar. A resistência violenta da personagem literária (história do Papa-Hóstia) é ouvida e guardada na memória da primeira infância pelo menino, que admira também a outra forma de manifestação dessa resistência – em José, ela é mole, malandra, mas não menos digna aos olhos do garoto, surpreso de constatar como o companheiro controla as próprias emoções.

Entretanto, há mais o que pensar ao atentarmos ao que e ao como particularmente está sendo valorizado: é o traço forte e não resignado de sujeitos submetidos ao tratamento agressivo. É preciso observar, entre outras coisas, um veio de sensibilidade do narrador ao tomar partido do mais fraco, de se sensibilizar com o que considera, naquele momento, ser oprimido. Aqui, o frágil se liga ao fato comum de as duas personagens, ainda crianças, sofrerem por atitudes de violência – seja física, seja simbólica – dentro do contexto privado, exercida por aqueles que deveriam ampará-las. Também se ligam por não possuírem laços familiares que poderiam protegê-las: uma delas foi adotada por um padre, a outra foi tomada como agregada na casa dos pais do narrador.

Portanto, não existe herança familiar material, nem mesmo – e sobretudo – herança imaterial, que naquele contexto poderia trazer-lhes prestígio herdado das divisas financeiras ou do nome e da honra da família a que pertenceriam. Vítimas mais vulneráveis, portanto, já que, se tivessem posses ou um nome a ampará-las, tal posição social dentro da comunidade lhes pouparia de situações de vida inseguras e sujeitas à "boa vontade" de outra família. O que há na narrativa, em contrapartida, é

uma extrema valorização que se estrutura sobre personagens desprovidas de significação social relevante, pendendo sempre para a ponta do fracassado[99].

Como complemento, e fortalecendo essa ideia, é preciso observar também a ausência narrativa da história dos filhos de José Galvão, que chama muita atenção. Como já mencionamos, são esses os meninos que, conta-nos o narrador, gozavam de prestígio social – por estarem inseridos de fato à estrutura daquela sociedade. Eram eles que provavelmente figurariam em uma memória oficial da vila, pelo sobrenome importante e pelas posses materiais, "origem de imenso prestígio". Entretanto, por elipse, o narrador quase os apaga de suas memórias, fundando assim uma outra tradição: os modelos não são os que estão no topo da hierarquia social da vila de Buíque, a linhagem dos Galvão não tem quase espaço nas memórias de Graciliano.

Digamos "quase" porque, afinal, eles não deixam de ser mencionados, o que implica também perceber a consciência do narrador sobre a estrutura de classes e sobre a amplitude da teia de relacionamentos que a perpassa, integrando ou não os sujeitos àquela comunidade. Como interpretação formal, devemos ver essa história não narrada, mas pontuada, como índice do que não constitui suas memórias, como marca de que essa herança material e imaterial, simbolizadas nos filhos da elite, não se apresenta na narrativa como valor. As memórias se vinculam às minorias, aos excluídos[100]. Sua concepção de história passa pela consciência da necessidade de revê-la; e sua concepção de memória atrela-se a uma política de dissenso[101].

---

[99] Nelly Richards, no texto "Políticas da memória e técnicas de esquecimento", discute a manipulação das memórias como instrumento seletivo de reconstrução do passado, a serviço de interesses diversos. Apesar de abordar a luta pela memória dentro de um contexto chileno, Richards contribui para a reflexão sobre a construção do passado num jogo político de forças que serve a interesses autoritários e de dominação. O consenso das memórias como modelo em busca de um acordo acaba por cercear a escolha da história.

[100] As reflexões acerca da memória, neste trecho, estão sendo feitas a partir de Michael Pollak (1989). No ensaio "Memória, esquecimento, silêncio", o autor pondera sobre o estabelecimento da memória em uma sociedade como um lugar de negociação. Recuperando o pensamento de Durkheim e Halbwachs sobre a função dos pontos de referência na constituição da *memória coletiva* de uma sociedade, o sentimento de pertencimento e de fronteira, Pollak questiona a visão positiva da criação e constituição de uma *memória oficial* para a comunidade, vista por ele como uma forma de dominação ou violência simbólica (como em Pierre Bourdieu). Ele sugere uma inversão de perspectiva no estudo sobre a memória, apontando para o caráter problemático da memória coletiva e nacional. Para ele, em momentos de crise emergem *memórias subterrâneas*, que considera um tipo de *subversão em silêncio*. Essas memórias privilegiam os excluídos, as minorias, e funcionam como uma revisão da memória coletiva, que se quer nacional, uma possibilidade de *reescrita da história* e da irrupção de ressentimentos acumulados. Essa *memória clandestina*, "proibida", só aparece em momentos históricos nos quais a revisão da memória esteja sendo feita. Para Pollak, esse fenômeno consiste "na irrupção de ressentimentos acumulados no tempo e de uma memória de dominação e de sofrimentos que jamais puderam se exprimir publicamente. Essa memória 'proibida' e portanto 'clandestina' ocupa toda a cena cultural, o setor editorial, os meios de comunicação, o cinema, a pintura, comprovando, caso seja

Curiosamente, emergem daí sentimentos contraditórios, que passam exatamente pela escolha de tais características para tomar como valor e desejar copiar. Uma vez observado que o narrador apresenta, nas duas histórias, bastardos sem prestígio e os estabelece como pontos de referência de sua infância, modelos a ser imitados, é preciso considerar, agora, em quê se deposita a atribuição de valor. Já foi identificado acima que de José o menino invejava a malandragem em se safar, mas acima de tudo a manutenção da integridade quando surrado, como o fato de José não chorar ("Enchia-me de inveja, desejava conter as minhas lágrimas fáceis"). E do menino vingativo prestigiava a força, a coragem e a valentia.

Ao propor que o menino, personagem ali em formação, se sensibiliza com essas histórias frágeis a ponto de querer imitar ambos os protagonistas, ao mesmo tempo o narrador seleciona para valorizar características da face forte de cada uma dessas personagens, como a coragem, a valentia, a vingança e a malandragem. Pela força, o menino sairia de sua posição de fraco e se encaminharia para o lado do mais forte, talvez o desejo final perseguido, o encontro com o ideal masculino naquele contexto e um desejo de maldade. Afinal, ele assume: "O meu ato era a simples exteriorização de um sentimento perverso, que a fraqueza limitava" (p. 91).

Ou seja, no desejo reprimido está a vontade de, muito mais que simplesmente se igualar aos seus pares discriminados, igualar-se também ao dominador. Em tempo, o que estamos chamando de dominador, aqui, é o sujeito que por determinada posição no arranjo social privado tem poder para exercer certo domínio sobre o outro. O narrador mostra que o menino gostaria de agir utilizando-se das mesmas regras de violência, com "energia e ferocidade". Igualar-se ao dominador significa, nesse caso, igualar-se ao pai, que sua condição de "fraco" – portanto, dominado – não lhe permite. Para tornar-se igual ao dominador, ele necessitaria sair do eixo dominado e isso só seria possível se ele assegurasse também uma situação que o colocasse como dominador[102].

---

necessário, o fosso que separa a sociedade civil e a ideologia oficial de um partido e de um Estado que pretende a dominação hegemônica" (POLLAK, 1989, p. 5).

[101] A ideia de uma *política da memória como dissenso* pode ser pensada também a partir de Soraia Ansara (2008). Entendendo a memória como estratégia de resistência e luta política e como forma de revidar contra uma política de esquecimento, a autora afirma que a construção de discursos que se contraponham aos oficiais é importante instrumento para o confronto entre memórias, "em que se disputam os sentidos daquilo que ocorreu no passado" (ANSARA, 2008, p. 328).

[102] Essa ideia de eixos está sendo utilizada a partir da leitura de Segato (2003). No capítulo I de seu livro *Las estructuras elementales de la violencia*, a autora pensa a gênese e a reprodução da

Ao longo dos dois episódios, foi possível perceber o menino caracterizado em realces que demonstram desde o pavor – que gera imobilidade – até o desejo de copiar as ações dos outros, a tentativa de efetivação desse desejo e seu posterior malogro. Essa sequência narrativa não é em vão. Ela desaguará em uma das mais importantes constatações do narrador sobre o significado que está atribuindo a tal episódio.

O que se vê é o narrador elaborando o passado dele mesmo em sua face de menino, em meio a vicissitudes da sua história, de forma que consegue abrigar no enunciado diversos conflitos prevalentes em vivências pregressas. Trata-se de uma tentativa de configurar um lugar por onde ver o mundo, ações e reflexões contraditórias a partir da vida em sociedade e das experiências relacionais com as outras personagens e com a família. Ainda no tempo do enunciado, diferentemente do tempo da enunciação em que o narrador adulto afirma sua aversão à violência, o que o menino aprecia no garoto do romance é o ato notável que o tiraria da condição da qual padece, por meio de uma situação de malignidade que prejudicará o outro. No episódio do moleque, é o desejo de dominar, o desejo de "ver alguém padecer", que o move a "trair" José.

Já o narrador adulto considera esse logro em sua experiência de menino como uma lição dolorosamente aprendida, mas um fator formativo de sua conduta madura, uma das vicissitudes que marcaram física e moralmente seu caminho, definindo rumos. Sua técnica narrativa inicial consiste em alternar o lugar do menino-personagem apresentando oscilações de conduta na participação dos eventos. E pequenas reflexões pela perspectiva de infância são associadas à simultaneidade de sentimentos opostos e conflituosos. São adotados recursos que remetem ao lugar ambíguo do menino.

Ocorrerá, porém, que lança mão de outro procedimento narrativo ao expor seus valores como adulto, já como narrador. Enquanto a ambiguidade de sentimentos e a formação do caráter do menino são acentuadas no enunciado, o narrador recorre de maneira distinta à construção de um lugar mais consolidado para si mesmo. Certo apaziguamento de conflitos é percebido quando ele articula suas reflexões sobre o sentido que essa experiência adquire para ele adulto.

---

violência por meio de uma estrutura de intersecção de eixos que traz a relação de dominado e dominador e do dominador e seus pares, apontando que nessa *geometria da violência* para se tornar um igual é preciso também possuir dominados.

É por esse prisma que se vê uma função para os dois únicos comentários narrativos explicitados pelo narrador e que são, de fato, decisivos para entender o papel dessa experiência nas memórias. O primeiro abre o início da recordação do caso: "José deu-me várias lições. E a mais valiosa marcou-me a carne e o espírito. Lembro-me perfeitamente da cena". O segundo a fecha: "Se a experiência não tivesse gorado, é possível que o instinto ruim me tornasse um homem forte. Malogrou-se – e tomei rumo diferente".

Em uma construção típica da memorialística, o que salta desses casos é a assertiva sobre a fragmentação que o narrador efetua sobre ele mesmo: diferencia ele mesmo adulto dele menino, marcando no menino um processo em formação e, no adulto, rumos já mais bem definidos. Aqui, parece ficar clara a estratégia discursiva de cisão entre tempos narrativos, de modo que, por um lado, o narrador formaliza a busca de uma configuração, num âmbito social, de um modo de o menino estar no mundo e reagir a ele. Dessa maneira consegue formalmente conservar as descobertas e as vicissitudes que se sucedem nos seus anos de infância, sem tentar resolver os conflitos dele, menino-personagem – que ora pende para um lado, ora para outro –, ressaltando a impossibilidade de fixar rigidamente a experiência formativa.

Da ordem da enunciação, as duas sentenças acima citadas, abertura e fechamento do caso narrado, guardam certo tom de apólogo. Esse tipo de construção narrativa, que em sua origem traz consigo reflexões morais, cria um sentido de desvelamento dos conflitos outrora apresentados. Também, e por isso mesmo, produz no leitor certa expectativa de que vai orientar-se para a representação de si mesmo[103], em outros termos: de uma constituição de sua história em associação a valores incompatíveis com os presentes no episódio de José. É como se determinasse, agora firmado na maturidade, um fortalecimento de si quanto à crítica não só da violência, mas também da injustiça social.

Ao posicionar cuidadosamente nos devidos lugares tais questões de alcance moral, Graciliano evita paradoxalmente um efeito moralista que se quer universal ou mesmo um tom de discurso direcionado ao ensinamento. A narrativa se calca estritamente em sua experiência pessoal. Podemos perceber que as sentenças exploram alguns indícios da predisposição do narrador para se apresentar, vinculando-

[103] Dominique Maingueneau, em seu texto "A propósito do ethos", defende que ao refletir sobre a noção de ethos "não se pode ignorar que o público constrói também representações do *ethos* do enunciador antes mesmo que ele fale". (MAINGUENEAU, 2008, p. 15)

se à outra “linhagem” de conduta, tomando o “rumo diferente” daquele que o teria deixado “homem forte”.

É nesse sentido que a hipótese inicial sobre a elaboração de seu passado como conflito, mas também como construção de um lugar para si junto a aspirações pacíficas pode se suster. Dada uma significação de certa forma evolutiva, o narrador vai imprimindo para suas cicatrizes da memória um sentido transformador.

Há por parte do narrador uma dupla noção de narrativa, como relato do acúmulo de experiência do menino e, ao mesmo tempo, como ato de busca de sentido para a experiência. Daí a ambiguidade que irrompe de suas memórias ficcionalizadas, quando dispõe seu passado em termos de uma reflexão em torno da violência que pautava as trocas sociais daquela pequena comunidade, inscrita na virada do século XIX para o século XX, um testemunho da formação de sujeitos envoltos em uma relação doméstica violenta. Ambiguidade que também emerge quando o narrador as dispõe em termos da recuperação de si, um tipo de resgate que possa dar a ele um lugar distinto daquele a que, a princípio, sua experiência o levaria.

CAPÍTULO II

Entre o menino e o narrador: algumas configurações de continuidade

2.1. Fantasias do menino: em torno da não violência

Fantasia é um daqueles muitos conceitos que evocam seu oposto: no caso, uma oposição entre imaginação e realidade. O termo designa um mundo imaginário com seus conteúdos e criações que o animam. Segundo o dicionário de psicanálise, fantasia (ou fantasma) é a "encenação imaginária em que o indivíduo está presente e que figura, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um desejo inconsciente" (LAPLANCHE, 1967). Circunscrita ao nosso *corpus* de estudo, a noção de fantasia da personagem se coloca em oposição não à realidade objetiva, mas sim à realidade da obra, no universo criado pelo escritor.

Na seção sobre a história do Papa-Hóstia, observamos que a fantasia apresentada pelo narrador foi motivada por um conto popular murmurado pela mãe. Essas fantasias diurnas criaram no menino uma atividade imaginária, carregada de sentimentos e desejos relacionados à ação efetiva de reagir com violência. No mundo interno do garoto, recriado pelo narrador, tal fantasia ocupa um espaço importante na narrativa e postula alguns antagonismos que circundam aquele pequeno sujeito, entre o desejo de violência e a vergonha de senti-lo, ou entre querer ser forte e sentir-se fraco, entre fantasiar e realizar. Ao narrador cabe também a difícil tarefa de mostrar os paradoxos que envolveram a imaginação de si como um ser violento, a vontade de satisfazer um desejo carregado de negatividade.

A análise mais detida daquele episódio evidenciou como as contradições e os antagonismos foram expressos na estrutura narrativa. Para que as tensões fossem apreendidas com maior intensidade, o escritor plasmou na voz do narrador um processo mnemônico que privilegiou a oposição entre a lembrança e o esquecimento, de forma que a fragmentação narrativa termina por traduzir a desconfiança e a dificuldade da rememoração dos assuntos de teor negativo[104]. Além disso, adotou um recurso peculiar que recria sentimentos a partir da relação imaginativa criada entre o menino e a literatura.

No mesmo episódio, a identidade que o narrador constrói para si, no tempo da

[104] Se nos embrenharmos pela teoria do trauma como categoria relevante para entender a literatura de testemunho, veremos que a tensão entre o esquecimento e a lembrança é explicada como um indício da existência de situações traumáticas vividas pelo sujeito, e da dificuldade de elaboração e entendimento do trauma.

enunciação, recusa a violência e apresenta um sujeito que, a seu modo, valoriza a ação não violenta e a possível atuação prática a partir da literatura. Em *Infância*, isso está posto formalmente no distanciamento que o narrador impõe sobre o passado, apresentando nova perspectiva sobre o agora, já que no afastamento é possível reconhecer o que há de peculiar àquele passado da sua própria experiência[105]. O valor admitido no presente da enunciação passa pela admiração da escrita em sua função de criação crítica, quando se "grava no papel", conforme o narrador afirma. As análises contidas no primeiro capítulo demonstraram que a tensão entre o agir e o não agir de forma violenta já não mais se coloca nos mesmos termos na enunciação: ela é transposta para o interior da escritura.

Coerentemente, o escritor Graciliano Ramos propõe uma estrutura formal que estabelece um diálogo reflexivo sobre a violência através dos devaneios do menino e das sustentações do narrador. Montada de forma bastante específica, a identidade narrativa estabelece também uma visão de quão complexa pode ser a relação com a violência e quão intrépido e destemido foi o escritor no enfrentamento de suas memórias. Afinal, o autor não se absteve de trazer para a narrativa a interiorização do caráter conflituoso que envolve as relações sociais intrinsecamente associadas à violência e especificamente à construção de si. O que, de fato, não é uma característica presente em muitos memorialistas, que se pautam em outras bases para apresentação de si, afastando os conflitos da narrativa[106].

Para Paul Ricoeur (1955, p. 230), "a história diz: violência". Portanto, criar um narrador que emana somente bondade ou se constitui harmonicamente com o mundo é coisa de quem "não sabe que é difícil, [não sabe] que tem contra si a história". Esse não é o caso de Graciliano, que trabalha em sua obra com os impasses e as aporias das suas personagens, representando-as em situações que requerem um olhar crítico para o mundo. Ademais, apesar de o escritor elaborar representações de

---

[105] Isso não é de todo uma peculiaridade de *Infância*. Ao contrário, os relatos autobiográficos se fazem possíveis a partir do afastamento que permite ver as mudanças e as vicissitudes do seu percurso. Wander Melo Miranda discorre sobre tal característica no capítulo "A ilusão autobiográfica", presente no livro *Corpos Escritos*. Diana Klinger (2012) também apresenta considerações relevantes sobre as características da narrativa autobiográfica e as quebras de expectativa da verdade nos relatos confessionais.

[106] Podemos citar, por exemplo, *O mundo da minha infância*, de Eugênio Gomes, ou mesmo a obra fundamental de Joaquim Nabuco, *Minha formação*. Oswald de Andrade também se embrenha por outras paragens mnemônicas.

sujeitos não violentos[107], eles também carregam o fardo das contradições que os constituem.

Nesse sentido, essa característica da escritura de *Infância* se mantém em contraposição a alguns narradores construídos em base puramente afirmativa[108]. Graciliano compõe com as memórias uma obra de arte pautada pela elaboração das tensões[109] e escalonada, em múltiplas camadas de significação, em grande parte por sua visão sempre atravessada pela violência – embora concomitantemente compreensiva e generosa em relação ao passado. Os comentários do narrador sobre sua história, quando assumem um teor de testemunho pessoal de sua experiência, aparecem para configurar um caráter específico na enunciação, sustentado por princípios de busca da concórdia, em vez da repetição da animosidade que perpassa a maioria das relações sociais da obra.

A sinceridade e a honestidade com que o narrador dá o tom da apresentação de si mesmo e de *ele* menino distanciado no tempo – um ele-outro do passado, mas que guarda relações identitárias – contribui para promover a adesão e a aceitação do leitor quanto à legitimidade de sua história[110], pois ele não omite as difíceis questões morais

---

[107] Nesta tese, a não violência é pensada a partir do texto de Paul Ricoeur "A questão do poder", presente no livro *História e verdade* (1955). Para o filósofo, a não violência por si só não é válida, pois é preciso ser um agente que interfere no mundo, de forma a tentar transformá-lo.

[108] A afirmação tem como pano de fundo o contexto da década de 1930 e a discussão em torno dos romances de caráter realista-socialista, ou os denominados romances proletários. Em muitas dessas obras escritores construíram personagens de uma pureza por vezes irreal. É certo que esse pensamento estava pautado em um tipo de programa literário, conduzido em grande parte em vínculo com o Partido Comunista.

[109] Sobre a relação entre literatura e sociedade e a transposição literária dos conflitos sociais nas obras de Graciliano Ramos, os estudos de Benjamin Abdala Jr. sobre a escrita neorrealista do escritor possuem um papel importante dentro da fortuna crítica. Convém ressaltar que a leitura do crítico atribui à posição política e ideológica de Graciliano um lugar de destaque na construção do conjunto das obras do autor. Abdala Jr. reflete também sobre a maior importância da forma adotada como promotora das tensões que se fixam nas obras – em relação, por exemplo, ao procedimento de trazer um discurso sem mediação para a fala das personagens. Assim como Abdala, é consenso generalizado da crítica que a força da literatura de Graciliano reside, antes de tudo, nessa realização bem-sucedida de forma como efeito estético que imprime as marcas da conjuntura social da qual o escritor fez parte.

[110] Sabemos que a discussão sobre qual a parcela de verdade e de encenação ou simulação que seria constituinte dos escritos memorialísticos e testemunhais é longa e resvala na impossibilidade de definição de fronteiras bem delimitadas. É preciso lidar com a fragilidade e a imprecisão desse terreno. "Pacto autobiográfico", o termo já clássico que Philippe Lejeune cunhou em seus estudos sobre o gênero, remete, por exemplo, a um tipo de contrato prévio de leitura, feito principalmente pelo escritor – o que acaba por deixar em evidência uma pressuposição de certo caráter unilateral que dirige essa teoria. Na leitura de determinada obra sob esse prisma, a noção de "acordo" e "sinceridade" se torna, portanto, fundamental para guiar o procedimento e a expectativa de leitura. A ideia de que autor-narrador-escritor são a mesma pessoa ganha importância e entende-se como necessária. É fato que tal pacto tenha passado por uma amenização, já que aparentemente não podemos dimensionar o processo de leitura a partir de uma confiabilidade que se pressupõe vir do autor, e nem mesmo admitir que escritor e

enfrentadas na relação com a violência. Uma demonstração das faces de si compõe um quadro original que faz com que o leitor conheça por mais de um ângulo os conflitos ali apresentados.

Pela ótica dos estudos da literatura de cunho testemunhal, a função da leitura traz como possibilidade a construção de novas significações, e requer um determinado compromisso entre autor e leitor sobre como "traduzir" a obra. Nos debates atuais, mostra-se fundamental compreender a necessidade de uma ética da escrita[111], essencialmente se partirmos do "pressuposto de que a memória não existe sem uma base orgânica e uma experiência própria" (UMBRACH, 2012, p. 219). Disso resulta, portanto, uma expectativa de que a análise crítica da obra categorizada como memória, testemunho ou autobiografia admita como ponto de partida interpretativo que a matéria narrada tenha sido construída preservando uma dada base orgânica. Tal pressuposto, no entanto, não implica uma identidade única entre escritor e narrador.

Em outro campo, quando se trata de análises voltadas à prosa ficcional[112], Antonio Candido utiliza o termo "condicionante" para diferenciar uma crítica que possui cunho realista-naturalista – em que os fatores sociais são vistos como determinantes da obra –, de uma crítica que leve em conta como os fatores externos incidem na obra, de algum modo impondo algumas condições de produção, sem, no entanto, entendê-los de modo determinista. Não obstante contribuírem na criação, esses fatores só podem ser vistos como acessórios, já que em última análise, na visão

---

narrador sejam tomados como uno. Diana Klinger (2012, p. 36-38) discute de maneira bem clara essas questões em Philippe Lejeune, bem como certa amenização que vem ocorrendo na noção de "pacto". A autora constrói um contraponto interessante com a crítica de Luiz Costa Lima sobre as ambiguidades e dificuldades que a reflexão sobre a autobiografia impõe.

[111] Essas considerações foram construídas a partir do texto "Literatura e testemunho: os limites entre a construção e a ficção", de Seligmann-Silva (2005). O debate que Seligmann constrói nesse artigo é fundamental para refletir sobre os limites de gênero, a ética da representação e o processo de leitura. Ele debate tais assuntos a partir do caso de um livro que foi publicado como memórias de um sobrevivente de campo de concentração, descobrindo-se após algum tempo que não se embasava nas experiências pessoais do escritor, mas havia sido construído ficcionalmente. O desconforto da crítica diante do fato expõe a dificuldade de se lidar com essa literatura de testemunho, principalmente as de caráter de extremo trauma, como no caso da narrativa dos campos de concentração.

[112] Já em se tratando de "livros pessoais", ao estudar a obra de Graciliano Ramos, Antonio Candido (2006a, p. 69) acredita que eles podem esclarecer "o modo de ser do escritor, permitindo interpretar melhor a sua própria atitude literária". Podemos assumir esse pressuposto teórico a partir de um entendimento do conjunto da crítica de Antonio Candido, e não apenas desse pequeno recorte, uma vez que sabemos que ela passa longe do biografismo. O fragmento completo em que essa afirmação está contida expressa sua crença de que os livros pessoais de Graciliano "servem para compreender os seus livros. E servem mais do que pode parecer, pois não apenas revelam certas características pessoais transpostas para o romance, como esclarecem o modo de ser do escritor" (CANDIDO, 2006a, p. 69).

de Candido (2006b, p. 178), a crítica deve partir sempre da obra para ser de fato literária[113].

Torna-se essencial para nossa abordagem o endosso de que memória e ficção caminham juntas na elaboração formal de uma obra memorialística. E acordamos que ambas estão sedimentadas em experiências pessoais, de fundo realista. Assim sendo, as matérias da imaginação e as matérias retiradas do contexto social convergem na forma memória.

No capítulo I, quando lidamos com a observação de episódios que discutem as relações do menino com a violência, apontamos para o fato de um deles simular a relação intensa entre o menino e um conto oral da literatura popular. Na elaboração narrativa, a fantasia foi um dispositivo importante na construção do episódio, adquirindo sentido particular distinto do que agora passaremos a analisar.

Trechos do capítulo "José da Luz" podem ser considerados a representação de uma das primeiras produções literárias do narrador-escritor, em sua fase de formação. Uma espécie de gênese literária poder ser, portanto, vislumbrada nas memórias de infância. A partir do entendimento de que tal fragmento narrativo contém como dispositivo principal a ideia de um mundo de fantasia, o episódio se torna muito sintomático e pode colaborar para uma interpretação que argumenta a nosso favor. Principalmente no que concerne à observação de como o escritor escolhe reconstruir sua história, moldando uma identidade narrativa específica para si e que, por sua vez, assume robustez na voz do narrador.

Além desse episódio, será mencionado nesta seção da tese o capítulo "José Leonardo", sobre a relação com a não violência. Encontra-se nele uma suspensão do mundo concreto de sua infância e sua apresentação se dá num tom tão diverso dos demais que de algum modo eleva sua experiência a uma narrativa de encantamento, quase fantástica, um mundo à parte da ordem cotidiana.

Vamos perceber nos fragmentos destacados abaixo que, ao tratar de seu cotidiano infantil na loja do pai, o narrador relata uma brincadeira do menino que consistia em criar histórias orais, concedendo a ele, menino, a voz de autor. Ele dá forma narrativa a um mundo particular cuja estrutura contempla personagens, enredo e espaço, e na qual figuram questões sobre a fantasia e a não violência, atribuindo

[113] Esse referencial analítico está atravessado por toda a trajetória crítica de Antonio Candido, e não é absolutamente novo apontar para esse lugar. Aqui, optamos por fazer esse pequeno recorte do livro *O método crítico de Silvio Romero*, pois Candido expõe o problema de maneira quase didática, tamanha a clareza que possui sobre o seu próprio método de interpretação.

significação de acordo com o contexto em que ele, menino, se encontrava àquela época.

Veremos novamente um movimento do narrador voltado para criar uma história dentro da história, como já havia feito no episódio que acaba de ser mencionado, analisado em outro capítulo. No entanto, agora é o próprio ele do enunciado, aquele menino outro, que o narrador enfatiza como criador de sua própria ação, ou seja, a retrospecção da fantasia inclui a peculiaridade da autoria própria e não inspirada em outra já existente. Também é perceptível um andamento da reconstrução de sua história que busca apresentar um elo entre o enunciado e a construção de si como um menino criativo.

Pressupomos que o gesto do narrador anuncia para o ele do enunciado um universo onde utopia e aspirações pacíficas possuem um lugar relevante. E, ao fazer essa escolha, reforça o lugar do eu da enunciação como crítico da violência e como sujeito engajado na transformação do mundo. A historieta criada também remete a um discurso raro dentro da obra, calcado na não violência, que contraria quase a totalidade de experiências narradas sobre as redes de relacionamento nas quais o menino está inserido.

Vejamos o fragmento:

> E ali, no silêncio e no isolamento, adivinhando o mistério dos códigos, fiz compridos exames de consciência, tentei catalogar as ações prejudiciais e as inofensivas, desenvolvi à toa o meu diminuto senso moral. Atrapalhava-me perceber que um ato às vezes determinava punição, outras vezes não determinava. Impossível orientar-me, estabelecer norma razoável de procedimento. Mais tarde familiarizei-me com essas incongruências, mas no começo da vida elas me apareciam sem disfarces e me atenazavam. Mexia-me como se andasse entre cacos de vidro. Julgando inúteis as cautelas, curvei-me à fatalidade. Corroboravam esta disposição certas frases ouvidas na sala de jantar e na cozinha: "Que se há de fazer? Foi vontade de Deus. Estava escrito." Ainda hoje suponho que os meus poucos acertos e numerosos escorregos são obras de um destino irônico e safado, fértil em astúcias desconcertantes.
>
> [...]
>
> Divagava imaginando o mundo coberto de homens e mulheres da altura de um polegar de criança. Não me havendo chegado notícia das viagens de Gulliver, penso que a minha gente liliputiana teve origem nas baratas e nas aranhas. Esse povo mirim falava baixinho, zumbindo como as abelhas. Nem palavras ásperas nem arranhões, cocorotes e puxões de orelhas. Esforcei-me por dirimir as desavenças. Quando os meus insetos saíam dos eixos, revelavam instintos rudes, eram separados, impossibilitados de molestar-se. E recebiam

> conselhos, diferentes dos conselhos vulgares. Podiam saltar, correr, molhar-se, derrubar cadeiras, esfolar as mãos, deitar barquinhos no enxurro. Nada de zangas. Impedidos os gestos capazes de motivar lágrimas. (RAMOS, p. 103-105)

Graciliano Ramos procedeu em "José da Luz" como correntemente estruturou vários outros capítulos de *Infância*. O cruzamento de conteúdos narrativos é vasto e passa de uma apresentação mais geral para uma narrativa particular de determinada personagem. Nesta são apresentadas algumas reflexões em torno da organização da força policial e relatado o comportamento baderneiro da polícia, a injustiça e a arbitrariedade com os mais pobres, o abuso de poder e a importância social atingida com a farda. O narrador explicita a violência contida na atuação da polícia local, acentuada em espaços e com pessoas de pouco ou nenhum prestígio social, como "pontas de rua, entre caboclos e meretrizes" ou ainda "em casas de palha, onde as violências passavam despercebidas e ninguém se queixava" (RAMOS, 2009, p. 102).

Por comparação e oposição, a personagem-título do capítulo nos surge como um indivíduo singular daquela corporação. "Limpo, de colarinho lustroso, botinas ringidoras e brilhantes, José da Luz diferia muito dos polícias comuns, desleixados, amarrotados, provocadores de barulho nas feiras e em pontas de rua" (RAMOS, 2009, p. 101). É essa a figura que vai tornar-se seu amigo, escutar à toa sua falação de menino, cantar e conversar com ele, alguém que de fato interage com aquela criança[114]. Isso é tão presente e verdadeiro, que o final da narrativa caminha para mostrar a aproximação e a relação de quase igualdade sentida pelo menino, entre ele e José da Luz. Para isso, o narrador vai apequenando a imagem do outro até ela se igualar à do menino: a farda desbotava, as botinas perdiam o brilho, a altura se reduzia. Assim igualados, o policial e o menino se tornavam "duas insignificâncias".

O valor dado a esse sujeito muito se aproxima das considerações sobre o vaqueiro José Baía, que com ele também cantava e contava histórias. São indivíduos

[114] Lendo Philippe Ariès, em a *História social da criança e da família*, sabemos que persistiu durante muitos séculos e por uma quantidade de formações sociais uma "ausência de função socializadora da família" (ARIÈS, 1986, p. 14). Segundo o autor (p. 11), "as trocas afetivas e as comunicações sociais eram realizadas fora da família". Ao tecermos algumas relações com o contexto estudado em *Infância*, podemos afirmar que traços de um conceito de família como o estudado pelo historiador persistiam no modelo de criação nordestino do século XIX, no sentido de que a criança era vista como insignificante e também como pequenos adultos. Ela devia antes de tudo ser tratada separada dos adultos e sem cuidados e atenções especiais.

que diminuem a distância entre o mundo infantil e o dos adultos[115] (José Leonardo também entrará no campo significativo dessas personagens, como veremos). Por isso possuem um peso diferente na construção das memórias – ingressam em uma parte da narrativa que aciona a memória para o relato de boas lembranças e impressões. A recuperação nas lembranças do narrador é como a demonstração da existência de uma intersecção, mesmo que muito pequena, entre os dois universos. Essa aproximação desacorrenta aquela rigidez hierárquica que perpassa quase a integralidade das trocas relacionais representadas, e promove outras experiências formativas[116].

Após traçar um panorama geral sobre os métodos disciplinares empregados pelos pais do menino, o narrador passa para a narrativa dos dias em que o garoto era obrigado a permanecer de castigo no estabelecimento comercial do pai. Assim, ficava "preso" entre papéis, ferragens e materiais diversos, enquanto o pai ia conversar com os amigos na rua. A história iniciada naquele ambiente em que o menino ficava sozinho por horas e horas é que possui a marca de sua identidade criativa.

Há dois momentos principais expostos nos fragmentos acima. O primeiro trecho refere-se à apresentação das divagações da criança, com foco nos sentimentos confusos que modelam os pensamentos infantis. O narrador aponta também para um mundo de descobertas sobressaltado pela possibilidade iminente de castigos, já que o menino não conseguia divisar o certo do errado. O segundo é um importante momento em que o narrador enfatiza a criatividade da criança e compõe uma história,

---

[115] Alfredo Bosi, no ensaio "Céu, inferno" (2003), e Antonio Carlos Garbuglio (1987), no estudo "Graciliano Ramos: a tradição do isolamento", discorrem sobre a relação assimétrica existente entre os dois mundos: o do adulto e o da criança. Para Garbuglio, o processo de isolamento acontece no espaço educativo, mas também na "rigidez hierárquica" que incide sobre o lugar de cada um na sociedade brasileira. A troca social com a criança seria vista como uma forma de concessão e consequente perda de autoridade. Decorre daí o que o crítico denomina de " formas de segregação" da criança. Bosi faz uma análise dos capítulos "O menino mais novo" e "O menino mais velho", presente em *Vidas Secas*. Para o crítico, a relação com os pais é atravessada pela desventura, seja por aquele que quer imitar o pai, seja pelo outro que quer perguntar e questionar. Nesse sentido, Bosi entende que a socialização da criança é bastante difícil e dolorosa e que a "violência é o sentido latente da sua teia de interação com os pais" (BOSI, 2003, p. 27)

[116] Lembramos aqui o artigo "O fim das casas-grandes", de Evaldo Cabral de Mello, presente no livro *História da vida privada no Brasil 2*, que deixa a claro algumas dinâmicas das famílias brasileiras do século XIX. No trecho "O cotidiano da casa-grande", estudo de dois diários de senhores de engenho de Pernambuco do século XIX, Cabral faz uma breve explanação sobre o conceito de patriarcalismo e de como este se acomodou muito bem na América portuguesa, a estrutura patriarcal trazida pelos "colonos da camada média" (para corroborar a ideia de que patriarcalismo e aristocracia não estão necessariamente juntos). Segundo Cabral (1997, p. 414): "A família patriarcal era sobretudo o produto de uma concepção autoritária da natureza das relações entre os membros". Seja na família rural, seja na família urbana, o patriarcalismo foi a organização familiar brasileira, "ambos descendendo do mesmo tronco". Desse modo de funcionamento deriva o distanciamento entre pais e filhos, já que a autoridade de mantém, em grande medida, graças a essa concepção das relações entre os membros familiares.

supostamente criada no tempo do enunciado, dentro da história que vinha narrando. Em uma complexa teia de relações, o escritor desenvolve, nesse segundo momento, uma ficção oral, criada a partir do ponto de vista do menino, mas que chega ao leitor somente depois que o narrador descreve no capítulo todo o contexto que envolveu a criança e propiciou, de algum modo, a criação do fantasioso mundo "liliputiano" do sertão.

Um dos modos de interpretação sobre uma possível interligação entre os dois fragmentos passa pela noção de experiência[117], ou seja, o conteúdo da primeira parte

---

[117] A relação do sujeito com a experiência é um tema forte em *Infância*. Há por parte do narrador uma noção de acúmulo de experiência do menino, como também o próprio ato da escrita nos remete à noção de busca de sentido da experiência. É preciso pensar de que maneira a escritura manifesta os modos como o saber empiricamente adquirido se transforma em experiência. O ensaio "Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência", de Giorgio Agamben (2005), contribui para a reflexão sobre a experiência em *Infância*. Digamos que se configura na obra uma experiência com múltiplos aspectos, pois ora ela se aproxima da forma mais tradicional – em que o sujeito compõe sua sabedoria empiricamente, sem nunca ter certeza –, ora se afasta, por uma necessidade de comprovação daquilo que é dito pelos mais velhos, num questionamento da autoridade e numa busca pela certeza que se assemelha a uma visão cartesiana. Através do *páthei máthos* (AGAMBEN, 2005, p. 27), o aprendizado que se adquire por meio do sofrimento, o menino vai construindo um lugar para si na família e no mundo. Afirmar que a experiência em Graciliano se estabelece por esse caminho significa sustentar que a categoria benjaminiana da destruição da experiência utilizada em algumas interpretações de *Infância* deve ser problematizada aqui. Pautando-nos no conceito como empregado por Walter Benjamin, principalmente nos textos "O narrador" e "Experiência e pobreza", contidos na coletânea *Magia e técnica, arte e política* (1985), compreendemos que em língua alemã a noção de experiência pode ser expressa em duas palavras, *Erfahrung* e *Erlebnis*, que para nós se tornou algo traduzido como experiência e vivência, respectivamente. No entanto, essa diferenciação vocabular não é muito transparente em idiomas latinos, podendo às vezes causar confusões conceituais, já que o termo vivência também é utilizado no sentido de experiência. A experiência estaria vinculada mais fortemente ao acúmulo do conhecimento adquirido no aprendizado da vida, na relação do sujeito com o seu contexto. Por esse sentido, essa experiência está relacionada com a memória, já que o sentido de acumular remete ao processo contínuo de armazenamento no tempo e no espaço. Para Benjamin, essa experiência é adquirida a partir da tradição compartilhada por sujeitos do mesmo grupo e transmitida de geração para geração. Por seu turno, a vivência (*Erlebnis)* está mais próxima de uma experiência imediata, sentida pelo sujeito por meio de alguma sensação instantânea, e não como no caso da experiência constituída a partir de conhecimentos adquiridos e acumulados pelo sujeito ou pela comunidade. É algo como uma experiência emocional momentânea, que será provavelmente elaborada pelo sujeito em momento posterior. Para as reflexões benjaminianas, a experiência (*Erfahrung*) é a categoria mais presente, da qual o filósofo parte para elaborar a noção de declínio da experiência na modernidade, vinculada à dissolução das sociedades tradicionais. Esse é o conceito-chave do pensamento do filósofo e foi formulado no contexto do fim da Primeira Guerra Mundial, quando para ele os soldados voltavam mudos e mais pobres em experiência, devido à exposição à barbárie e à catástrofe da guerra de trincheiras. Essa digressão teórica nos serve para contextualizar as discussões em torno da ideia desenvolvida por Walter Benjamin a respeito da experiência, que é largamente utilizada como suporte crítico para análises literárias, incluindo entre elas os textos de Graciliano Ramos. Serve também como aporte para posicionar o presente trabalho, que tende a abordar a experiência do menino em *Infância* inserida em um campo que se pode considerar situado entre a experiência tradicional e a experiência cartesiana, como dito acima, mas não inserida no conceito de pobreza da experiência. O contexto é outro, o tempo é outro, aqui falamos do Brasil quase colônia e de um narrador que busca apreender os sentimentos do menino. É possível transformar o vivido em experiência, como veremos em algumas situações nas quais o menino se envolve. É possível

advém de uma experiência, conforme sentida e vivida pelo menino. Não é algo trazido como certo, que possa fundar um juízo permanente, o que, interessantemente, difere da certeza que o menino possuía sobre a origem da ordem e das pancadas: essas vinham "de seres determinados", os pais, "como a chuva e o sol vinham do céu", como vimos contado pelo narrador no capítulo "Manhã".

Circunscrevendo-nos ao primeiro momento, vemos a narrativa configurar uma espécie de gênese moral, uma tentativa de estabelecer valores e ações plausíveis no mundo da obra a partir das ações dos pais, como o próprio narrador atesta: "desenvolvi à toa o meu diminuto senso moral". Nesse caminho, alguns elementos são ressaltados, como se aquela criança pudesse contemplar seu pequeno mundo e então tentar desenvolver algumas conclusões a partir de sua experiência empírica. Assim, o narrador salienta as oscilações e incongruências dos adultos, a partir do ponto de vista da criança, e a tentativa frustrada do menino de conseguir discernir algum critério de conduta.

Entre as observações pontuadas está a indicação da arbitrariedade do modo de educar adotado pelos pais, por exemplo, quando o menino era castigado sem saber exatamente o motivo. Assim, o processo de formação esboçado pelo narrador sugere que a criança gradualmente toma consciência da impossibilidade de estabelecer critérios, dada a modificação constante das "normas" privadas. É possível relacionar a busca de parâmetros de conduta com uma interpretação vinculada à interpretação desenvolvida no primeiro capítulo da tese: há uma tentativa de se constituir como indivíduo que passa pela busca de parâmetros. Tal busca parece precária, como indica a irônica afirmação do final do primeiro parágrafo. Ele diz supor "que os meus poucos

---

também questionar – mesmo que seja um questionamento interno – a autoridade, essa muito relacionada a uma estrutura hierárquica ou de prestígio instituída, e exigir provas daquilo que se afirma (lembramos o caso sobre o inferno vivido com a mãe). Giorgio Agamben, no início de seu texto "Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência", discorre amplamente sobre a experiência nos moldes em que era apreendida antigamente, construindo de algum modo uma história da experiência no Ocidente. Segundo o filósofo italiano, as primeiras manifestações literárias da opressão e banalidade do cotidiano surgem no século XIX, quando o extraordinário e não mais o ordinário passa a ser matéria da experiência. Antes disso, os eventos cotidianos volviam-se em experiência, que tinha na autoridade a sua correspondência (e não no conhecimento, no sentido cartesiano). Para Agamben, deriva daí o enfraquecimento e desaparecimento da máxima e do provérbio, pois ninguém legitima mais uma autoridade somente por esta ser possuidora de experiência. Portanto, teríamos antigamente uma experiência pautada no senso comum, num saber humano inconciliável com a certeza, do qual os *Ensaios* de Montaigne são o último exemplo europeu. Isso se modificou quando o correlato da experiência se tornou o conhecimento. Nesse momento, muito ligado à visão cartesiana do mundo, a experiência passou a se dar fora do homem. Fez-se necessária a comprovação da experiência apreendida a partir da realidade objetiva.

acertos e numerosos escorregos são obras de um destino irônico e safado, fértil em astúcias desconcertantes".

A característica frisada pelo narrador, ao asseverar a volubilidade da conduta dos familiares, que ora adotam uma prática, ora outra, marca o elemento variável como característica educacional mais presente. Além disso, a arbitrariedade também é apresentada como regra pela crença na providência e nos desígnios de Deus. A arbitrariedade divina aceita com naturalidade é sugerida como cultura presente nas relações ali mostradas: o vínculo aponta para a resignação e a crença como uma situação constantemente vivida pelos pais[118].

Em contrapartida, e de forma positiva, o narrador imprime ênfase na experiência adquirida por si mesmo, no tempo do enunciado, através dos "silêncios", das "adivinhações" e das "suposições". Ressalta, mais uma vez, os espaços de isolamento como instigadores da imaginação.

A busca de parâmetros de conduta, relacionada à ideia de construção de um modo peculiar de ação com base nessas experiências adquiridas, retorna à obra em outros episódios e se concretiza na narrativa de modos variados. Como no caso do mendigo Venta-Romba, por exemplo, o narrador apresenta o pensamento dele menino em situação de antever algumas consequências de seus atos. Tal sentido de antevisão, ou previsão, somente é possível se aquilo foi vivenciado em situação similar. Assim, apesar de o menino sentir "um aperto no coração", "não arriscaria uma palavra de misericórdia. Nada obteria com a intervenção, certamente prejudicial" (RAMOS, 2009, p. 243)[119]. Ou seja, há consciência do seu lugar na cadeia hierárquica privada.

---

[118] No capítulo "Inferno", a condição que o narrador expõe demonstra a posição firme em que o ele da enunciação pretende colocar o menino. Fica claro um antagonismo entre as crenças religiosas da mãe e a visão questionadora da criança. É uma boa síntese da experiência a partir da necessidade de comprovação e do lugar da autoridade em declínio: posta em questão a autorização materna, por não saber responder às perguntas do filho e por não admitir o questionamento dos ensinamentos dos padres, o diálogo se fecha para dar lugar à agressão, coques e palmadas, a fim de que o menino pare de questionar e assuma a tradição como fato consolidado. Na análise sobre o avô materno, no capítulo seguinte, veremos que a relação com a providência também é problematizada.

[119] Não estamos entrarmos no mérito das grandes implicações morais desse episódio, presente no capítulo que leva o nome da personagem Venta-Romba. O curso que o narrador lhe dará flui para o relato melancólico sobre a sua inação, por não sair em defesa daquele indivíduo humilhado sem razão. Apontado como uma vergonhosa falta de coragem, o menino é tocado pelo sofrimento do outro e a lastimosa descrição de sua conduta é identificada na enunciação em um tom de busca da narrativa como um lugar possível de reparação.

Observamos também que, nesse episódio ambientado na loja[120], o narrador aponta para o fato de que "em qualquer parte a insipidez era a mesma", isto é, a monotonia não era peculiaridade daquele lugar[121]. Não havia muitas coisas a fazer. Mesmo que o garoto não estivesse proibido de sair com os outros meninos para a rua, a vila era desprovida de coisas de interesse. Por outro lado, a proibição imposta pelo pai acabou levando-o a desenvolver brincadeiras solitárias que passavam pela criação de personagens e de tramas, como observa o narrador.

Assim, chegamos então ao fragmento que apresenta o conteúdo de uma das histórias. Criada basicamente na solidão da loja, é, como já apontado, a narrativa de

---

[120] A loja do pai do narrador é cenário de várias situações presentes no livro. Uma das mais significativas é contada em dois capítulos, "Escola" e "Leitura". Alguns trabalhos sobre *Infância* lidaram proveitosamente com as questões da educação e da escola. Um dos mais recentes é a tese de Márcia Cabral da Silva, sobre a história da formação do leitor no Brasil a partir de *Infância*. Não trataremos aqui deste viés. No entanto, se fizermos a glosa dos dois episódios, percebemos de que modo a ordenação do texto manifesta o impacto traumático dos acontecimentos na criança. Tudo começa a partir de um interesse do menino por uns folhetos vendidos na loja. O pai, atento, acerca-se dele em tom amistoso com argumentos sobre os benefícios que a sapiência poderia trazer para a vida, como "arma terrível" que é, e com exemplos de ilustres homens da cidade. Não convencido e estranhando a possibilidade de escolha oferecida pelo pai, o garoto acaba aceitando para não desagradá-lo. O início da alfabetização é realizado na loja, sendo o pai o próprio preceptor, que adota métodos nem um pouco didáticos, embora comuns àquela época. Depois de um primeiro momento de paciência, surgem os gritos, os berros e finalmente o côvado, um pedaço de madeira que servia como palmatória e que, como estudado por Gilberto Freyre, era de uso bastante difundido nas escolas do século XIX. O menino, assustado, não conseguia se expressar na frente do pai. E, atrapalhado também pelo precário material, acabava por esperar a tortura diária com a palmatória. Apesar dos avanços com as letras, alguns percalços o impediram de se ver livre do castigo impiedoso e a hora da lição causava "um baque por dentro". Ele acabava com "os olhos úmidos" e o "inchaço das mãos". O começo do segundo episódio, sequência desse, narra os dias de pausa das lições, uma espécie de férias. Mas o pavor pela expectativa de novos castigos gera angústia, que o acompanha e emerge na lembrança mesmo nos momentos em que está brincando. A recordação era mais forte do que todos os seus esforços de esquecimento. Começa então o relato sobre uma suposta frase dita a respeito de um "negro velho", que alcança consideração aos olhos do pai, pela originalidade. E por algum tempo o pai iria vangloriar-se do filho e decidiria pelo envio à escola. O menino, diante da extrema valorização paterna, é conduzido emocionalmente para um espaço ambivalente e não sabe mais se era o "idiota, como (o pai) havia afirmado" ou se realmente "emitira uma ideia razoável".

[121] A ideia de um adormecimento do interior latifundiário do Brasil é algo que permeia inúmeros estudos sociológicos (bem como a interpretação de muitas obras da literatura brasileira). Um dos nós temáticos que figuram nas interpretações sobre o Brasil feitas desde o começo do século XX é a relação entre o arcaico e o moderno, que adquiriu também outras nomeações dicotômicas. É preciso lembrar o contexto em que *Infância* foi escrito, quando a discussão começava a girar de forma inflamada em torno da modernização do Brasil. Debatia-se, na década de 1930, a relação entre campo e cidade ou, para utilizarmos uma nomenclatura mais própria da experiência brasileira, a relação entre litoral e sertão. Os discursos exaltados operavam com tais categorias de acordo com as intenções perseguidas, seja como argumento para operações getulistas, seja pela esquerda, ou ainda pela intelectualidade acadêmica. Sem perder de vista que essas categorias só nos servem na medida em que ajudam a entender o livro analisado, e que figuram subliminarmente na fala do narrador, podemos perceber que o posicionamento de Graciliano Ramos em relação ao "seu" sertão da infância e ao "seu" sertão do momento da enunciação – bem como suas implicações na construção literária – passa muito por problematizar políticas públicas da ditadura e o isolamento da região como fatores do atraso, cujo resultado é o que ele denomina aqui de "insipidez".

um mundo imaginário agradável e feliz de se viver. Foi construída pelo *ele* do enunciado, segundo o narrador. Este nos direciona, portanto, ao menino que compõe, ainda na forma oral, uma estrutura montada com elementos clássicos que modelam uma prosa, figurando, ele próprio – autor –, ora como narrador que interfere no enredo da história, ora como personagem que atua na ação narrada. Com o que hoje denominaríamos de traços de realismo fantástico, o menino criava, segundo o narrador, uma sociedade com "baratas e aranhas", um "povo mirim", do tamanho de um polegar. Essa comunidade de insetos movimenta-se em um espaço que ao mesmo tempo garante a verossimilhança da narrativa ("Podiam saltar, correr, molhar-se, derrubar cadeiras, esfolar as mãos, deitar barquinhos no enxurro").

A análise do episódio sobre o "Moleque José" salientou o desejo constante[122] de sair da "prisão" e poder brincar e correr com os outros meninos da rua. Todavia, lá havia uma voz melancólica da enunciação trazendo à memória o espaço afetivo que os brinquedos solitários ocuparam, ao preencherem a lacuna deixada com a proibição dos pais. Já aqui, esse desejo encontra-se em outro nível de realidade da obra. O exercício que Graciliano promove, de deslocamento do desejo e da fantasia, lida com um tipo de transposição: do que nos conta o narrador sobre a "realidade" dele menino para o que nos conta sobre o menino em plena atividade de criação narrativa[123].

No que concerne à trama, sua temática vai contrariar diretamente o teor da história do Papa-Hóstia, também analisada no primeiro capítulo. Na história liliputiana do sertão, o que ressalta no enredo é um mundo pacificado, ou ao menos um esforço de construção desse mundo, caracterizado por personagens que transitam calma e tranquilamente. Quando surgem possíveis transtornos, o menino (aqui como narrador e personagem de sua própria criação) busca o apaziguamento por meio da separação das personagens – evitando o confronto físico – e do diálogo, como forma

---

[122] Em um artigo sobre o livro *Angústia,* Ana Amélia Melo (2008) lembra que nas reminiscências de Luiz da Silva a esfera da solidão está sempre presente, estabelecendo um sentido de desconforto e opressão constantes. Para ela, "o corte de memória que retoma um passado associado a um anseio de identidade com um mundo de homens e coisas e à afirmação de uma individualidade" fixa-se muitas vezes no sentido de isolamento. Do nosso ponto de vista, o sentido dado ao isolamento em *Infância* não é exatamente o mesmo. Embora a narrativa aborde inúmeras vezes a solidão e a melancolia daquele menino, também sugere que tenham sido esses momentos que propiciaram de algum modo seu desenvolvimento criativo, como se a gênese de sua literatura estivesse em muito pautada na solidão impingida pela sua condição de infância. No já citado artigo de Fernanda Coutinho (2009), apontamos o fato de a autora lembrar como outros autores também fazem essa articulação entre isolamento/solidão e criação.

[123] Essa hipótese vai ao encontro das teorias com as quais estamos dialogando, que atribui à narrativa a possibilidade de dar sentido para a história pessoal do indivíduo. Assim se pauta toda a teoria da literatura do trauma, como os estudos de Paul Ricoeur.

de resolução de conflitos. Nesse caso, as personagens mirins "falam baixinho", não existem "palavras ásperas" e nem mesmo qualquer tipo de violência física, "nem arranhões, cocorotes e puxões de orelhas". Ou seja, um mundo inverso, em total contraste com a experiência do cotidiano. E um mundo fantasioso também em oposição: o desejo de violência criado a partir do conto oral da literatura popular *versus* o desejo de paz criado na oralidade do conto autoral.

Há que se frisar, no entanto, que a história liliputiana não está completamente liberta de tensões no que tange à violência. Esta não foi totalmente suprimida. A necessidade de intervenção do menino para que seus diminutos personagens retomem o eixo pretendido abre, de algum modo, uma fissura no seio da sociedade das gentes mirins[124]. O uso do verbo "esforçar" ("Esforcei-me por dirimir as desavenças") expõe sutilmente um conflito no enunciado. Quando o narrador de *Infância* confere ao ele do enunciado poderes de autor e narrador-personagem, transformando a narrativa em uma marca do menino, é preciso refletir sobre as escolhas lexicais circunscrevendo-as também ao tempo do enunciado, afinal a narrativa está apresentada pelo ponto de vista do mundo interior do menino.

Entendendo deste modo o fragmento, sua forma deixa vir à tona a tensão entre violência e não violência: sinaliza, com a utilização do "esforcei-me", a intensidade da força aplicada para a realização desse projeto. Logo em seguida, a próxima sentença afirma que as personagens "revelavam instintos rudes", sugerindo que tais atitudes "rudes" são de algum modo inatas às personagens. E, novamente, nosso autor mirim interpõe-se entre elas, separando-as para que o evento violento não se concretize, ou seja, há uma representação realista que contempla as relações sociais como lugar de conflito.

Embora possa parecer, à primeira vista, que o conflito esteja representado somente entre as gentes liliputianas, uma tênue linha o interliga ao nosso narrador-personagem. Quando se coloca como herói e se intromete na história, o menino iguala-se, de algum modo, às determinantes criadas para as demais personagens, o que incluiria seus próprios instintos. Assim, essa perspectiva demonstra que o nosso narrador de *Infância,* ao trazer à memória uma criação gerada por ele quando menino,

---

[124] Se recordarmos a história infantil presente no livro *A terra dos meninos pelados*, veremos que lá, no mundo imaginário ao qual o menino se transporta, a violência está totalmente dirimida: não há nenhum traço que remeta a sua existência. Se há de fato um lugar completamente utópico criado por Graciliano Ramos, ele está presente nessa terra dos meninos pelados – embora não na obra como um todo, porque no final da narrativa o menino volta ao seu mundo "real".

não elimina as ambivalências na composição de si-mesmo, perseverando na apresentação de um eu múltiplo.

Essa complexa "estrutura em abismo", montada pelo escritor, realiza a façanha de mostrar primeiro, pelos olhos do narrador, a experiência obtusa do menino, e por conseguinte, pelos olhos do menino, a experiência transformando-se em insumo para elaborar as fantasias e dar forma narrativa a elas, construindo algo relativo a uma "utopia de espaço"[125], cuja temática está embasada na fantasia de um mundo não violento. O resultado artístico é um texto que dialoga em contraste com outras realidades apresentadas na obra e deixa expressa a marca da dupla dimensão temporal presente em *Infância*. Assim, o discurso consegue salientar que a sociedade ideal, conforme apresentada, está fortemente aprisionada na encenação fantasiosa do menino, passando ao largo da enunciação.

Pensando comparativamente com a história do Papa-Hóstia, podemos perceber que, apesar de Graciliano lançar mão de temáticas distintas para construir os episódios, ele as mantém dentro de um recurso formal similar. A similitude entre elas está na ênfase dada ao mundo imaginário produzido pela criança: ele reconstrói não só o mundo "concreto" dele menino, mas estrutura a narrativa de forma a criar um menino em plena atividade fantasiosa, o qual inventa, por sua vez, sua própria narrativa dentro da narrativa. Das duas resulta a erupção de algum tipo de desejo oblíquo que o narrador quer demonstrar ser parte dos desejos já supostamente presentes no tempo do enunciado. E se constituem, fundamentalmente, na relação com a violência.

Ao observarmos o capítulo "José da Luz" como um todo, veremos que as fantasias do menino contrastam com a violência dos demais relatos. Não somente em termos da ênfase dada ao contexto violento da vila, aspecto já salientado no início desta sessão, mas quando o narrador elabora o próprio espaço da loja como possuidor

---

[125] Marcus Mazzari, em seu estudo sobre "Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister como protótipo do romance de formação", discorre de maneira baste clara sobre a distinção entre "utopia de espaço" e "utopia de tempo". Para ele, "no sentido moderno, o protótipo da primeira é o próprio livro de Morus, *Utopia*, apresentação de um lugar desconhecido (geralmente uma ilha), ao qual o viajante que sobrevive ao naufrágio de seu navio chega para conhecer uma sociedade ideal. A segunda refere-se a uma sociedade projetada no tempo, quase sempre no futuro, mas às vezes também no passado; exemplo famoso deste subgênero, embora sendo uma "antiutopia", seria o romance *1984*, de G. Orwell". Mazzari (1999, p. 72-73) considera o *Bildungsroman* "uma expressão específica da "utopia de tempo". No caso da pequena narrativa aqui apresentada, apesar de não conter nem naufrágios nem ilhas, é apresentada como devaneios e divagações do menino (ele do enunciado), que descreve uma sociedade idealizada, fundamentada na harmonia e no bem-estar das personagens.

de vários símbolos de opressão. “Largando esses devaneios”, o narrador conta-nos que se entregava “à inspeção das mercadorias”. Há sempre o receio de que alguém poderia surpreendê-lo e reprovar sua atitude, ou que “forças ali contidas iriam soltar-se, explodir”, empurrá-lo da escada. Em seguida, chega-nos a recordação “do caso da pistola”, “a máquina terrível que detonava, matava bichos” e que ele “desejava conhecer”. Por fim, vêm as “litografias”: “o papel mostrava uma árvore escalombada de frutos em forma de cabaças. Um machado encostava-se ao tronco. E, ameaçando inimigos ausentes, um tigre arreganhava a dentuça” (RAMOS, 2009, p. 106). Assim descreve o papel que embrulhava os tecidos vendidos na loja do pai, comercializados por “grandes fornecedores do Recife”, credores do pai e muito respeitados.

Certamente podemos asseverar que a criatividade utópica do menino está insulada formalmente no meio do capítulo, o que exacerba a sua discordância temática das demais histórias narradas no entorno. Visto pela perspectiva de uma identidade em construção para si na narrativa, pressupomos que essa escolha formal acaba por exprimir um choque que existiria entre o mundo interno dele, menino, e o mundo que o cerca. E explora, pela distância e diferença, a tendência que vimos observando na obra de uma construção identitária atada às experiências ambíguas com a violência e a não violência.

Algumas características impressas nesse discurso passam por estabelecer pequenas fissuras no enunciado. Elas abrem espaço para a representação de conflitos e retiram a narrativa de um campo discursivo ingênuo, incluindo a visão de um eu múltiplo. Também o anseio pela convivência pacífica está presente no enunciado do menino e, conforme entendemos, pode ser lido como apresentação embrionária de uma busca pela não violência. Interligada a essa origem surge a primeira produção, em forma de narrativa oral, que pode ser vista como uma espécie de primeiro traçado literário. Ela formará a escritura do escritor-narrador, pela qual já se manifestam os anseios pacíficos e, segundo nossa hipótese, exprimem metaforicamente a vontade de interferir e atuar em benefício de um projeto de paz.

Todas essas correspondências nos levam a asseverar a tese de que há em *Infância* uma elaboração formal narrativa dando sentido às memórias por meio de uma apresentação de si no interior de um processo de constituição do sujeito. Paradoxalmente, esse sujeito atravessado pela violência vai elaborar um discurso no tempo da enunciação a partir de um modo de ser e conduzir que anseia pela paz. Essa hipótese fica mais contundente quando atrelamos tal construção identitária a outros

textos redigidos no mesmo período pelo escritor, principalmente os discursos, cartas e crônicas produzidos na década de 1930 e principalmente na de 1940[126].

De modo geral, em todos os episódios que destacamos até aqui, veremos que o sofrimento do menino, aliado aos desejos ambíguos e às conclusões imprecisas, estão, em algum nível, constantemente relacionados à violência e/ou à literatura. A narrativa dirige-se para a negação da violência e para a progressiva compreensão das relações perpassadas por ela, na medida em que o discurso da enunciação vai ao mesmo tempo se desvinculando do discurso ambivalente do enunciado e apresentando-o como um sujeito que não apenas nega a violência, mas atua literariamente para confrontá-la[127].

Bem, o insulamento não é um aspecto exclusivo desse fragmento. Em meio ao corpo da obra, o capítulo "José Leonardo" aparece insulado dos demais. É como uma cadeia de significação momentaneamente rompida, cujo teor referencia uma experiência de não violência. Nele, temos a sensação de adentrar um mundo encantado, diverso de tudo o que até então nos havia sido apresentado. O tom como são exibidas as imagens possui contornos edênicos, e o sentido quase sublimado dado ao episódio é propiciado pelos aparatos sensoriais e pela elevação do ambiente a um lugar que ultrapassa os limites até então narrados como experiências do menino.

Seu protagonista, José Leonardo, o "homem mais digno" que o narrador conheceu, traz como marca não só a honestidade, mas também a possibilidade de uma abertura afetiva. Assim como José da Luz é lembrado como o "mestiço pachola [que] teve influência grande e benéfica" em sua vida, porque "desanuviou-me, atenuou aquela pusilanimidade, avizinhou-me da espécie humana" (RAMOS, 2009, p. 108), José Leonardo também é rememorado positivamente por sua condição de amigo. O

---

[126] Conforme apontado na introdução da tese, trabalhamos com a hipótese de que há uma consistência na obra de Graciliano Ramos, no período de 1940, em termos de um adensamento do discurso em favor de um bem comum coletivo, em defesa de algo como um consenso ético acima de qualquer posição política ou ideológica. Nota-se uma construção enunciativa cujo acúmulo de experiência leva o escritor à busca de intervenção no rumo histórico por meio da narrativa, seja ficcional, memorialística, seja como discurso político, mas que leve em conta elementos de reflexão sobre a atuação em prol dos direitos humanos. Nesse sentido, a aproximação do escritor com a forma memória e sua busca por conciliar-se com o seu passado caminha no mesmo sentido de uma conciliação com o presente, na medida em que torna sua voz lugar de reflexão não só sobre a violência, mas também de empenho e articulação para a transformação das condições sociais.

[127] Convém lembrar a consideração de Wander Mello Miranda de que "narrar é agir". Referindo-se ao papel da rememoração em *Memórias do cárcere*, Miranda considera que "o significado do vivido toma forma nas ações e através das ações compartilhadas que se tornam o meio essencial para lançar os fundamentos de uma atuação autêntica no futuro" (MIRANDA, 1992, p. 128). Acreditamos que em *Infância* o narrador está de algum modo narrando os fundamentos desse modo de agir literário.

narrador parece entrecruzar as duas personagens em um ângulo seguro, no sentido de convergirem para demonstrar como atenderam às demandas do menino quanto à necessidade de acolhimento e proteção.

Justamente por ter sido um dos poucos e verdadeiros interlocutores que o narrador reconheceu como figura importante no tempo do enunciado, o modo como José Leonardo e seu ambiente são apresentados merece destaque. O narrador nos conta que não "sabe ao certo" como aquela figura teria se aproximado dele, já que a "seriedade e o silêncio" deviam afastá-los. Esse moço, espantosamente, "usava pano em casa e no trabalho", enquanto os "matutos" precisavam se encourar (referência às vestimentas dos vaqueiros da região, como veremos na descrição do uniforme do seu avô materno). Costumava dar-lhe presentes e levá-lo ao "Pico, a fazenda que possuía a duas léguas da vila":

> Nas minhas viagens ao Pico, arrumado à garupa do cavalo de José Leonardo, eu bocejava no mormaço, olhando a planície crestada, buscando uma folhagem de juazeiro. De repente, fartura e sombra, inalteráveis, que tinham dado ao pequeno proprietário aquela serenidade. (RAMOS, 2009, p. 158-159)

Nessas terras, "de inverno a verão, a campina alongava uma faixa de verdura na catinga". Lá a água "corria solta na várzea, regava o canavial, de canas enormes, único por aqueles sítios". Naquela região de criadores de gado, a propriedade era a única a produzir rapadura. Por isso, "o Pico estava isento de lama e das moscas dos currais". Também lá não "se percebia o cheiro do sangue nem a podridão das bicheiras". Toda essa condição é envolvida na narrativa com ares de modelo vantajoso em relação aos demais habitantes locais e remete-nos à situação financeira do proprietário do Pico: "realmente José Leonardo não dependia".

Essa atividade é considerada economicamente "segura" pelo narrador, já que José Leonardo conseguia se manter sem prejuízos ou "lucros desmedidos", a ponto de pagar "sem regatear" as contas do irmão. Outro fato que aqui apenas apontaremos é a interessante narrativa da experiência do menino com a manufatura da rapadura. O narrador destaca o desconhecimento do menino dizendo que nunca lhe "havia ocorrido que as rapaduras fossem consequências do trabalho humano", no que parece

uma velada crítica com orientações marxistas, principalmente no que se refere ao conceito da alienação[128].

É notável que a narrativa frise o "fator econômico"[129] que envolve o mundo de José Leonardo em conjunto com outros fatores não mensuráveis pela sua condição financeira. Ao adentrarmos a atmosfera luminosa e serena da fazenda, elementos como a água e o prazer de um banho se valorizam pelo contraste seco do agreste. Além dos elementos da natureza, o território é marcado pela harmonia e felicidade que fluíam da "casa-grande".

Vejamos o fragmento:

> À noite, na casa-grande, dançavam e cantavam. O luar feria pedrinhas alvas nos caminhos. Achei que uma delas brilhava mais que as outras — e José Leonardo obrigou-me a aceitá-la. Conservei alguns anos a preciosidade que faiscava na treva. Num canto de parede, como brasa perdida no borralho, avivava, em horas de aborrecimento e dor, aquelas recordações – a faixa do canavial, água empapando a várzea, bois mansos pezunhando na engenhoca, o mel a ferver nas tachas, danças, cantigas, a plumagem viva das araras. E iluminava a figura que se ia distanciando no passado, fria, digna, tranquila. Bondade diferente das bondades comuns. Não nos atraía, mas inspirava confiança, vencia o desgraçado acanhamento que me embrulhava a língua, escurecia a vista, gelava as mãos.
>
> Fiz numerosas perguntas a José Leonardo, e ele nunca se espantou. Às vezes hesitava, procurava-me na cara o sentido da frase obscura. E a informação vinha, natural e paciente. Sem me haver impressionado em demasia, esse homem deixou-me lembrança que se estirou e me dispôs a sentimentos benévolos.
>
> Mudei-me, fui viver na cidade. A pedra faiscante sumiu-se – e o meu quarto, rezadas as orações, apagado o candeeiro de querosene, escureceu. Mas a imagem serena me acompanhou. Fixou-se na parede, à noite, perto das litografias de santos, compreensiva e generosa, sem tentar corrigir-me, sem dar-me os conselhos que sempre me aperrearam e

---

[128] A fortuna crítica de cunho materialista possui uma tradição grande e canônica dentro do campo de leitura sobre a obra de Graciliano Ramos, principalmente as leituras realizadas entre as décadas de 1960 e 1980. Uma das obras importantes, nesse sentido, é o estudo de Carlos Nelson Coutinho, *Graciliano Ramos*. Rui Mourão, Hermenegildo Barros e Benjamin Abdala Jr. também são representantes de peso. Para se aprofundar sobre esse ponto de vista, vale a pena recorrer também a um estudo recente e esclarecedor de Bernard Herman Hess. Em sua tese de doutorado, ele traça o percurso dessa crítica apontando para o fato de que o ponto comum a elas é o método investigativo utilizado, que visa a perceber o "imbricamento entre o trabalho literário (forma estética) e as estruturas econômicas determinantes da formação sociocultural do homem" (HESS, 2007, p. 29). Tal percurso ocorre na tese de Hess porque este é o prisma adotado para ler *Infância*, de forma que, diferentemente da construção escolhida para a tese que aqui apresentamos, despende bastante esforço na explicitação da fortuna materialista.

[129] As questões em torno da importância do fator econômico na construção literária de Graciliano foram abordadas no capítulo I da tese.

não serviram para nada. (RAMOS, 2009, p. 160-165).

Afora a referência à "casa-grande" e toda a esfera semântica que gravita ao seu redor, o mundo de José Leonardo é de fato um lugar onde prevalece a ausência de conflitos. Se tomarmos para análise, primeiramente, o tom narrativo do fragmento acima, veremos uma combinação de elementos que causam uma sensação agradável. A começar pelo vocabulário, é notável que o conjunto dos termos integra-se predominantemente em uma significação positiva. O campo semântico inclui diversas imagens prazerosas e luminosas, o que contribui para uma sensação de desfrute e ao mesmo tempo manifesta o lugar de exceção do capítulo, de desvio da regra ordinária, quando cotejado com os demais[130]. Há diversos termos direcionados a essas sensações, como os verbos "dançar", "cantar", "avivar", "iluminar", e os nomes: luar, alvo, cantigas, viva, mansos, digno, tranquilo, bondade, confiança, paciente, sentimentos benévolos, compreensiva e generosa.

Nesse espaço de construção, o narrador insere a rememoração do tempo da enunciação em uma narrativa que marca a existência de um fio contínuo de memória, de uma lembrança sempre presente. Podemos notar que o narrador aponta para um envolvimento constante do menino com essas memórias, algo que se mantém ao longo do tempo, cuja diretriz de significação corre para apresentar o sentido de garantia de um espaço seguro. Há como reforço um dispositivo simbólico, o objeto concreto que guardou consigo: é uma pedrinha "alva" e "faiscante" que encontrou na fazenda e foi "obrigado" a aceitar como presente. Esse suvenir duro e sólido é, com toda a simplicidade e humildade, apresentado como um artigo afetivo, sinal capaz de recuperar a lembrança do mundo de José Leonardo e fortalecer sua experiência de segurança e conforto.

Mesmo que tenha sido experienciado e narrado como tal, esse universo torna-se uma espécie de mundo utópico, uma vez que o menino não possui mais acesso a ele a partir do momento em que se mudou para a cidade. Todavia, a "imagem serena"

---

[130] "Hoje foi nosso dia bom da semana". Com essa frase, Helena Morley inicia seu diário em 1893. Se em Graciliano, as vivências apresentadas em José Leonardo se mostram uma exceção à regra do cotidiano, em Morley há uma constante apresentação de momentos de comunhão felizes com a família. O "dia bom" é o dia em que a mãe leva todos ao rio "no melhor recanto" de Diamantina e, apesar de irem para realizar uma tarefa doméstica, lavar as roupas, o evento é narrado como um passeio alegre e repleto de interações positivas. Lembramos esse episódio específico de *Minha vida de menina*, pois o tom utilizado no diário de Helena, repleto de experiências positivas, se aproxima do tom de felicidade com que se narra o convívio na fazenda do Pico em *Infância*.

o acompanhou em reminiscências e inspiração – proveitosas pistas que devemos seguir para interpretar o sentido dado pelo narrador.

Quanto às reminiscências, possuem orientação oposta ao movimento entre a lembrança e o esquecimento que conduziu a exposição e a forma narrativa daquele pequeno conto repetido pela mãe do narrador – na história do Papa-Hóstia. É absolutamente visível o antagonismo entre os dois episódios. Um extenso fosso segrega as experiências: entre a confissão do "tento arredá-las [...], mas os disparates me perseguem" que apresenta em "Nuvens" para o "avivava [...] aquelas recordações", no capítulo de José Leonardo, as realidades narrativas são absolutamente distintas e a forma como as memórias despontam na obra consegue dar um sentido que sobrecarrega a relação entre memória e violência.

É notável que a figuração contemplada agora é composta por uma sequência de lembranças boas e confortantes, insistentemente conservadas. Inicialmente o menino as aciona por meio da pedra ganha no Pico, uma "preciosidade que faiscava na treva" e que "em horas de aborrecimento e dor" trazia à mente as recordações reconfortantes. Em um segundo momento, é a lembrança da imagem do amigo, "compreensiva e generosa", que o objeto conservado no correr dos anos resgata.

Tal impressão forte que José Leonardo deixou está incisivamente impressa no final do capítulo, e seus atributos parecem mesmo ter tido caráter inspirador. Sob o efeito da sequência narrativa escolhida, a colocação de uma espécie de confissão ao final predispõe-nos a uma leitura positivamente aderida à configuração identitária que está sendo elaborada para a enunciação. O testemunho inserido no fechamento das memórias do capítulo, no espaço ainda do Sertão, revela muito do modo como o narrador sutilmente se constrói e se apresenta. Em "esse homem deixou-me lembrança que se estirou e me dispôs a sentimentos benévolos" abre-se um vasto campo de significação do que se quer manter como imagem de si.

É claro que não poderíamos nos embrenhar em uma interpretação de caráter causal, algo como uma interpretação que nos leve à noção de causa e efeito, como de fato não temos tentado nas outras análises praticadas. As questões são muito mais complexas e a rede construída com as memórias é muito mais ampla. Todavia, é razoável a ideia de construção identitária pautada na narração de eventos passados que podem ser compreendidos como importantes marcas que deixaram seus vestígios – nesse caso, positivos.

Portanto, o que podemos asseverar é que há, nessa apresentação de si como aquele outro constituído em situações relacionais diversas, traços que conectam os dois tempos narrativos. Assim, a noção de "estirar" permite-nos observar a interligação proposta pelo narrador: é necessário expor a existência de certo alongamento da lembrança e, com isso, promover a distensão dos sentimentos ao longo do tempo. Isso possibilita a leitura em favor daquilo que alude aos "sentimentos benévolos", como se houvesse uma intencionalidade de apresentar-se como alguém que possui em si essa disposição e dela faz uso, sendo tal disposição possibilitada pelas aberturas que o ambiente e um sujeito digno e benevolente ajudaram a construir. Um contexto de trocas muito positivas com a personagem José Leonardo perfaz de forma implícita a abertura para uma possibilidade de estar no mundo de modo distinto do até então apresentado.

Por esse caminho se imprimem as relações do tempo do enunciado, que o narrador apresenta, por sua vez, como situações ressoantes em seu modo de conduzir a vida. Assim, Graciliano Ramos parece refletir sobre os diferentes prismas que constituíram as experiências vividas naquele ambiente rústico que ecoa na obra. As interações com os sujeitos é que, de algum modo, vão deixando os rastros daquilo que pretende marcar como seus valores. E eles não soam no correr da obra como lugares rígidos e impermeáveis.

O menino é apresentado como aquele que tende a ver e sentir o outro, alguém já disposto a questionar os valores dos adultos. Isso aparece no relato, na maioria das vezes, de forma íntima e não revelada, sob o ponto de vista do menino, quase sempre em monólogo interior. Há, sim, um projeto de apresentação de um pequeno indivíduo aberto para o outro e compadecido.

Nesta mesma direção, passamos agora a analisar como o narrador elabora a relação com a desagradável personagem Fernando, cujo mote do capítulo homônimo passa pela revisão e questionamento dos conceitos firmados. Para aquele indivíduo, cujo lugar social já se mostra estabelecido no conceito dos familiares do narrador, ainda há espaço para desculpabilizá-lo, ou ao menos negar o caráter absoluto da crítica. A cautela e a certeza de que a visão que se tem do outro nunca é a totalidade do indivíduo emergem como problematização sobre o que é o julgar, no impasse a que se chega ao tentar limitar a experiência do outro por meio de suas próprias.

2.2. O menino e Fernando: aprendendo a "reformar julgamentos"

Ao narrar suas memórias de infância, Murilo Mendes traz, no capítulo "Marruzko", uma questão que muito nos interessa pela proximidade com a problemática apresentada em alguns capítulos de *Infância*. O narrador de *A idade do serrote* se vê às voltas com o que seria o animal mais violento jamais visto, um leão de circo, cujos atributos ferozes o faziam "despedaçar meio mundo". Para o seu desapontamento ou surpresa, o encontro toma outro sentido e o menino vê, em vez de um temeroso animal, outro que parecia "dispor da clemência, talvez reservas da ternura". Numa belíssima poética, assim conclui o narrador sobre a experiência:

> O primeiro e último leão da minha vida suscitou-me um problema importante, desenvolvido muito depois: saber se também os seres mais inumanos terão uma ligação mesmo tênue com a ternura; não só o leão ou o tigre, mas ainda o carrasco, o ditador, o alto executor dos campos de concentração, o artífice da bomba. (MENDES, 2003, p. 45)

O "problema importante", cujo desenvolvimento para reflexão só pôde de fato ser elaborado quando já adulto, revela-se na verdade como uma aporia na narrativa: afinal, é possível saber se há ternura "nos seres mais inumanos"? Como desnudar o outro? Qual é o limite da violência? Junto a esses questionamentos, e tão relevante quanto eles, a compreensão da importância dessa dúvida carrega de significado a construção de si na narrativa.

Está em evidência uma tentativa de assinalar que há um pensamento voltado ao outro, que busca a compreensão. Muitas vezes, essa natureza do olhar de si que permeia muitas das escrituras de cunho autobiográfico ou testemunhal esforça-se por pensar a própria poética e sua relação com a experiência investigativa do outro. Parece apresentada como certo indício de que se propõe haver ali uma criança sensível a ponto de o incômodo causado ainda persistir no adulto, rumo à formulação de questões morais relevantes e que serão reconfiguradas e elaboradas literariamente.

Na revisitação do passado é comum recuperar um *ele* dotado de certa sensibilidade a mais, algo que desponta também nas memórias de Graciliano Ramos, por exemplo, muitas vezes em contraste com a carência de disposição para o outro que caracteriza as demais personagens.

Esse breve introito com o fragmento de Murilo Mendes foi feito pela crença de que um questionamento correlato é desenvolvido pelo narrador de *Infância* no capítulo "Fernando". A hipótese sustentada por esta tese é a de que tal capítulo foi todo estruturado a partir de uma pergunta de base, feita pela perspectiva do menino e assim apresentada na narrativa: "Como seria possível medir por dentro as pessoas?".

O episódio chega ao final a uma aporia semelhante à apresentada pelo narrador de *A idade do serrote*, pela consciência da impossibilidade de uma resposta conclusiva. Distinguem-se, no entanto, os pontos de vista da narrativa. Em Murilo Mendes, será desenvolvida muito depois – já no narrador adulto –, enquanto em *Infância* o questionamento e a consequente tentativa de formular uma resposta são também apresentados pela ótica do menino. Pela maneira como a narrativa é conduzida, temos a sensação de que a questão é persistente e se apresenta ainda – ou principalmente –na enunciação.

Assinalemos agora alguns elementos importantes que enformam este capítulo. Os primeiros dois parágrafos de "Fernando" referem-se exclusivamente às características físicas da personagem. "Fernando era assim": magro, olho duro, aspecto tenebroso, voz áspera, ranzinza, impertinente. Uma espécie de "lesma vertebrada e muito rápida", impressão causada pela pele úmida e viscosa. De fato, o sujeito "mais desagradável que conheceu" é retratado sem condescendência pelo narrador, não só fisicamente, mas também por uma listagem de atitudes negativas, criminosas e imorais.

Segue-se, a partir do terceiro parágrafo, a descrição mais detalhada sobre o modo como se constituía à época a ordem política da região, no sertão nordestino. O narrador fornece, primeiro, por meio de situações às quais Fernando estaria envolvido, dados sobre a organização coronelista típica da época, que na primeira década do século XX vigorava com robustez, e que e apresentava na década de 1930 ainda fortalecida politicamente.

Ao enfocar a figura daquele "peixe pequeno", desenvolve alguns comentários sobre o complexo sistema sobre o qual se organizava a sociedade de então. O "chefe político da roça", também alcunhado por "coronel", é traçado no seu lugar de mais alta posição alcançada no vilarejo. Comparando a conjuntura da região a um regime forte, a atuação do chefe e de seus protegidos é pautada em uma descrição que aponta a organização hierárquica e cruel do que seja o coronelismo. Mesmo que não figure na narrativa o uso direto do termo "coronelismo", o narrador descreve as

características que se encontram no cerne dessa formação política e social. Extorsão, assassinatos e submissão são algumas das questões a que qualquer indivíduo sob o mando desse sistema está exposto.

O coronel e seus correligionários gozam, de algum modo, de poderes extraoficiais, para além do Estado, dado o fraco e escasso alcance do poder público de então. Na narrativa, isso se põe em evidência no relato do alcance desses grupos. Os casos de estupro ou cenas abjetas de cadáveres que chegam à cidade, bem como homens assassinados, aparecem com incisão nesse capítulo, evidenciando a dimensão do poderio que envolve a estrutura coronelista[131] e o quão longe ela passa do sistema judiciário.

Embasando-nos na ideia de Raymond Williams (2011) de que o conceito de campo e de cidade modifica-se e alterna-se ao longo da história, operado sempre de acordo com interesses econômicos e políticos, o capítulo "Fernando" torna-se um forte marco do lugar de onde ressoa e por quem ressoa a voz do escritor. Ao estudar a noção de campo e de cidade presente na literatura inglesa, Williams acaba por perceber certas ideias e imagens que se modificam e outras que persistem: "O campo e a cidade são realidades históricas em transformação tanto em si próprias quanto em suas inter-relações" (WILLIAMS, 2011, p. 471). Aqui nos interessam as reflexões do sociólogo na medida em que nos ajudam a discutir o conceito de campo e os distintos modos de manipulá-lo.

---

[131] Não pretendemos aqui nos alongar teoricamente sobre essas questões relativas ao coronelismo ou ao mandonismo, nem temos a intenção de nos aventurarmos em um estudo histórico sobre o período. Pelo contrário, ele nos serve na medida em que imprime suas marcas na estruturação da obra, pontuando sua importância e estabelecendo o fundo contextual no qual o livro se calca. Sobre o assunto, há dois livros da tradição uspiana que oferecem uma fundamentação básica para o entendimento dessas configurações políticas e sociais que de algum modo modelaram a história do Brasil. *Coronelismo, enxada e voto*, de Victor Nunes Leal (1949), e *O mandonismo local na vida política brasileira*, de Maria Isaura Pereira de Queirós (1976). O primeiro versa sobre como se originou e se sustentou esse sistema, bem como os modos de manifestação desse poder. O segundo faz também um percurso histórico para refletir sobre o mandonismo e sua intrínseca relação com o coronelismo. Diferentemente do coronelismo, entendido como um sistema cuja estrutura começou a ruir nos idos de 1930, o mandonismo manteve-se como característica muito mais geral da política brasileira. José Murilo de Carvalho (1997), baseando-se no conceito como concebido por Victor Nunes Leal (1975), assim descreve de modo sucinto a concepção de coronelismo: "um sistema político nacional, baseado em barganhas entre o governo e os coronéis. O governo estadual garante, para baixo, o poder do coronel sobre seus dependentes e seus rivais, sobretudo cedendo-lhe o controle dos cargos públicos, desde o delegado de polícia até a professora primária. O coronel hipoteca seu apoio ao governo, sobretudo na forma de votos. Para cima, os governadores dão seu apoio ao presidente da República em troca do reconhecimento deste de seu domínio no estado. O coronelismo é a fase de processo mais longo de relacionamento entre os fazendeiros e o governo. O coronelismo não existiu antes dessa fase e não existe depois dela. Ele morreu simbolicamente quando se deu a prisão dos grandes coronéis baianos, em 1930".

Arguto observador e intelectual engajado na discussão dos problemas sociais, o escritor alagoano expõe o contexto do interior do Nordeste não de maneira ingênua ou discriminatória, mas com o olhar que parece pensar o processo de urbanização do país e os conflitos sociais. Nota-se na reconstrução das memórias o esforço por não apagar os traços de violência que acompanharam a vida no campo, o que inclui pensar o coronelismo presente e sua influência direta na vida social daquele tempo, em um interior do Brasil ainda muito precário e afastado. É preciso ressaltar que, apesar de não estar relacionado somente ao sertão, esse sistema teve maior propagação nos lugares mais longínquos, onde o alargamento dos poderes paralelos ao Estado se beneficiou da escassez dos meios de comunicação.

Ao tomar a palavra sertão em seu uso corriqueiro no século XIX, com o significado de regiões despovoadas ou pouco povoadas do interior do Brasil, ou pensar nos termos propostos por Sérgio Buarque de Holanda[132] para explicar a dinâmica da nossa colonização voltada para o mar, o que se evidencia é a precariedade do lugar social e político daqueles povoados e vilas, como no caso de Buíque. Pensando também sobre a metáfora da "máquina de remontar o tempo", de Roger Bastide[133], é possível observar como as relações sociais e a dinâmica cotidiana apresentadas na obra se estruturam a partir da fragilidade das instituições e do isolamento espacial[134].

---

[132] No já clássico livro *Raízes do Brasil,* Sérgio Buarque de Holanda discorre, dentre outros temas, sobre as diferenças entre a colonização espanhola e a portuguesa. Utilizando-se das metáforas do semeador e do ladrilhador, apresenta os portugueses como aqueles que "criavam todas as dificuldades às entradas terra adentro" (HOLANDA, 1995, p. 100). Para o historiador (1995, p. 101), "a influência dessa colonização litorânea, que praticavam, de preferência, os portugueses, ainda persiste até os nossos dias [a primeira edição do livro é de 1936]. Quando hoje se fala em 'interior', pensa-se, como no século XVI, em região escassamente povoada e apenas atingida pela cultura urbana".

[133] "Partindo do litoral para se embrenhar no interior, o viajante assiste ao milagre da máquina de remontar o tempo. Junto ao Atlântico, as grandes cidades tentaculares com seus arranha-céus ébrios de orgulho [...] já nos fazem viver no Brasil do futuro. Mais adiante, as pequenas cidades do interior, quietas, sossegadas [...] dão-nos a imagem do que deve ter sido o Brasil Imperial. Depois, chega-se aos povoados em que ainda perdura o estilo de vida colonial, com suas famílias patriarcais [...] armazéns obscuros em que se vende tudo [...], das peças de fazenda até a *História do imperador Carlos Magno e dos doze pares de França*. E é assim que remontamos, através de todas estas épocas históricas milagrosamente conservadas, até chegar finalmente à civilização mais primitiva, ao neolítico dos indígenas no Mato Grosso e de Goiás". (BASTIDE, 1980, p. 10)

[134] Essas reflexões estão sendo feitas de acordo com Nísia Trindade Lima (1999). Conforme a socióloga, no período da institucionalização das universidades paulistas, na década de 1930, a matriz litoral-sertão foi inúmeras vezes trabalhada e de formas muito variadas. Dois frequentes modos, segundo a autora, são: a partir do entendimento de sertão como algo original e a partir da dicotomia atraso-moderno, que serviu para discutir as mudanças sociais, os efeitos da industrialização e a necessidade de um alargamento das fronteiras da "civilização". No primeiro caso, aplica-se a ideia de sertão como metáfora de algo genuíno, nacional. Ele representa uma

É preciso lembrar brevemente que, no contexto em que *Infância* foi escrito, a discussão girava de forma inflamada em torno da modernização do Brasil. Debatia-se, ao longo da década de 1930, a relação entre campo e cidade ou, para utilizarmos uma nomenclatura mais própria da experiência brasileira, a relação entre litoral e sertão. Os discursos exaltados operavam com tais categorias de acordo com as intenções perseguidas, seja como argumento para operações getulistas, seja pela esquerda, ou ainda pela intelectualidade acadêmica. Sem perder de vista que essas categorias só nos servem na medida em que ajudam a entender o livro que analisamos, o que figura subliminarmente na fala do narrador é um posicionamento que parte de sua experiência pessoal e caminha para uma exposição mais geral do contexto. Isso se dá por meio do seu testemunho e na reconstrução de um mundo infantil, tendo em vista o sertão como vivido na infância e o sertão do momento da enunciação.

Graciliano Ramos não adere à ideia de sertão como terra a ser desbravada, já que ainda inexplorada. No entanto, não deixa de notar a pobreza e o isolamento do homem da roça[135], e assim acaba por construir um narrador que se esforça por mostrar

---

cultura autêntica em contraste com uma civilização de copistas. Essa perspectiva em cujo polo positivo se encontra o sertão serviria para criticar tanto o pensamento intelectual voltado para valorizar teorias estrangeiras sem a devida mediação, como também um suposto esforço da população urbana em criar hábitos mais europeizados e de valorizar a cultura estrangeira.
No segundo modo, litoral estaria num polo positivo e sertão num polo negativo. Essa perspectiva tem desdobramentos diversos, que passam pelo entendimento do homem caipira e sertanejo como afastado da "civilização". Há também os que acreditavam na necessidade de incorporar o sertão ao progresso experimentado na cidade, de democratizar a cultura, de uma uniformização sociocultural. Tudo obviamente configurado por um olhar do intelectual da cidade. É preciso apontar para a construção de algumas crônicas de Graciliano atravessadas por essa matriz, seja para servir ao debate em torno da extrema carência das regiões mais afastadas dos grandes centros, seja para apresentar conclusões que diluem e desfazem uma possível divisão fronteiriça. Não é possível estabelecer apenas um significado de sertão ou de litoral nestas crônicas, um único olhar para a questão entre campo e cidade. Há, sim, uma escritura em que podemos observar algumas ambiguidades. É preciso dizer que não pressupomos, necessariamente, uma leitura engessada, há um olhar dialético para a questão – este esteve presente entre os principais intelectuais do período, no qual incluímos Graciliano Ramos.

[135] Nosso interesse por outros textos de Graciliano que também transitam por essas fronteiras literárias entre a criação e uma forte base orgânica levou-nos a crônicas publicadas em *Linhas tortas* e *Viventes das Alagoas*. Algumas delas podem ser pensadas a partir dessas categorias, de forma que se destaca o quanto o escritor se encontrava dentro da discussão. Uma hipótese plausível é a de que essas categorias móveis, de sertão e litoral, ou campo e cidade, em algumas crônicas de Graciliano são operadas de forma ambivalente entre o desfazer e o manter tal matriz, de modo que ora apresenta as diferenças bem marcadas, ora matiza as duas categorias. As questões em torno da modernização do Brasil estão muito presentes nos textos da década de 1940, principalmente. Neles, há um empenho em diluir possíveis fronteiras simbólicas existentes entre sertão e cidade, mas, ao mesmo tempo, persiste uma escritura-testemunho do mundo sertanejo, na apresentação da diferença, de alguma forma realimentando a discussão em torno dessa matriz e marcando seu narrador como um sertanejo na cidade grande. Nas crônicas "Marcha para o campo", "Linhas tortas" e "Antonio Silvino", é possível uma leitura interpretativa que aponta para a construção dos textos atravessados por essa matriz, seja para servir ao debate

como os "viventes" se moviam dentro daquele contexto e as implicações na problemática trazida com a violência intensamente espraiada. Também a alusão, em algumas passagens, sobre a dificuldade de acesso ao mundo da cultura letrada (em contraposição, por exemplo, aos grandes centros urbanos da virada do século XIX para o XX), ecoa na obra de maneira que percebemos os círculos restritos por onde circulava algum rastro dessa cultura. Aquele mundo rural é sem dúvida apresentado como ainda não beneficiado com essa aproximação, principalmente no que concerne aos livros, jornais e notícias[136]. O narrador vez por outra alude à dificuldade do acesso

---

em torno da extrema carência das regiões mais afastadas dos grandes centros, seja para apresentar conclusões que diluem e desfazem uma possível divisão fronteiriça. Podemos perceber ao longo das análises alguns pontos recorrentes que as perpassam: (i) a cidade apresentada como lugar de copistas, já que importam de outros países o que a "civilização" pode oferece de bom e de ruim. A relação entre cópia e original na crônica "Livros" também é um desdobramento destes contrastes. (ii) O sertão possuindo significado de atraso quando ligado à ordem econômica – há uma relação entre campo e imobilização, preferencialmente nos textos que discutem questões de ordem econômica e política. (iii) A aproximação com a ideia de *justaposição de épocas históricas*, quando se diz que o campo está separado da cidade no espaço, mas também no tempo. (iv) O olhar para essa possível "vergonha de origem", de sensação de inferioridade, para uma autodepreciação do homem sertanejo, ligando novamente sertão a atraso (mesmo para apontar o que seria o olhar do outro, não o dele), a um lugar inferior ao seu espaço-espelho que seria a cidade, mostrando ironicamente o que para ele parece ser um discurso comum da época, entre o jocoso e o depreciativo, o olhar do homem da cidade sobre o interior, do homem polido para o homem bruto. (v) Um esforço em representar a dinâmica ambígua que envolve Sertão e litoral, mostrando que as coisas estão muito mais cruzadas do que parecem. Muito ironicamente, é o automóvel, um dos maiores símbolos do progresso, que na crônica "Linhas tortas" atropela e mata a personagem que se vangloriava de sua ilustração, conquistada na cidade. Nessa crônica, Graciliano apresenta também a ideia de mascaramento, de falseamento de uma possível visão da cidade ilustrada e do sertão bárbaro. Usa a imagem da "grossa crosta" para representar ironicamente o invólucro de sujeitos que tentam em vão apagar sua origem. (vi) Possui um discurso contrário à interpretação de um país cindido, como também a um tipo de autoritarismo cultural e econômico que estaria solapando a cultura periférica ou regional. "Desafio", por exemplo, crônica que narra um repente entre um homem branco de estirpe social conhecida e um homem negro, sem muita importância social, apresenta a existência de um possível processo de dominação cultural, de subjugação da cultura erudita (representante da cidade) sobre a cultura popular (representante do sertão). Enfim, um enfrentamento a certos discursos hegemônicos, que estariam ligados muito mais ao polo cidade, resistindo a um possível processo de homogeneização cultural ou de subjugação aos "donos intelectuais do Brasil".

[136] Alguns fragmentos revelam a dificuldade desse acesso ao mundo da cultura, principalmente nos que se relacionam à procura do menino por se aproximar dos livros. "Jerônimo Barreto" talvez seja o capítulo mais evidente desse périplo. O primeiro parágrafo revela: "Tencionei comprar alguns [livros], mas José Batista me afirmou que aquilo era preço de Lisboa, em moeda forte. E Lisboa ficava longe" (RAMOS, 2009, p. 230). Nesse capítulo, o espaço da narrativa já se passa em Viçosa, cidade para onde se mudaram depois de deixar a vila de Buíque. Mesmo nesse novo lugar, mais próximo da capital e com maior fluxo de pessoas, havia apenas algumas bibliotecas particulares, colecionadas por um "doutor", um "professor", o "padre" e o "tabelião". Somente a análise dos detentores dos livros na cidade já renderia uma interessante discussão sobre a formação do leitor e as hierarquias sociais envolvidas nesse pertencimento. Há que se notar também que um novo ritmo narrativo se impõe nesse e em outros relatos que possuem como temática principal a relação com o conhecimento: ao todo são cinco e estão dispostos em meio a capítulos que lidam com outros assuntos. Por diferentes situações e ângulos, os capítulos "Os astrônomos", "Samuel Smiles", "O menino da mata e seu cão Piloto", "Mario Venâncio", além do citado "Jerônimo Barreto" abordam a formação intelectual da criança entre dificuldades e

a eles e o empenho feito em sua infância para beneficiar-se do contato com essa cultura.

Quando apresenta esse grande contexto político e social do espaço, o escritor mantém-se nos moldes de uma estrutura já utilizada em alguns outros capítulos. Parte de um panorama geral para a narrativa particular, como em "Padre João Inácio", que contextualiza a questão do poder e influência da igreja na política da região, ou em "José da Luz", que apresenta um perfil da ordem policial do município. Enfim, uma vez dada a visão geral do contexto, o capítulo sobre Fernando passa ao lugar que essa personagem ocupa na estrutura, como um indivíduo de laços estreitos com a dinâmica coronelista.

Apresentado ao menino pelos olhos da família, com as piores "referências" possíveis, Fernando tornou-se um "símbolo", no qual o menino pendurou "todas as mazelas". As "piores referências" concernem ao abuso de poder e aos crimes que cometia impunemente, o que se revelou como a regra daquele contexto. O narrador evidencia o caráter infame e maculado de Fernando ao apresentar suas características físicas e morais envoltas num perfil cruel, só comparável ao de Nero. Assim, mescla os traços físicos aos aspectos do comportamento, de modo a relacioná-lo a um animal.

A comparação dos homens a bichos não é algo particular a esse episódio, nem mesmo a essa obra. Aliás, é um procedimento utilizado em muitos outros relatos, numa espécie de figuração animal das personagens[137]. Como particularidade deste episódio, destaca-se o tipo de animal escolhido para comparação, um invertebrado: "frio, úmido, viscoso" e que "encerrava muito veneno". Da escolha surge uma sensação de asco e o lugar ambíguo ocupado por Fernando na comparação: mesmo sendo uma lesma, era vertebrado e muito rápido. A instabilidade do seu lugar expõe sua "natureza de tabela de bilhar", pois estava vulnerável aos humores inconstantes do coronel, de quem era "amigo pequeno".

Algo de muito obscuro compõe uma caracterização entre o asqueroso e o sorrateiro, entre o que causa nojo e o traiçoeiro. Tais características se juntam ao modo prepotente com que lidava com o menino, às ideias contundentes, à certeza de ser protegido do chefe político e à soberba derivada da sensação de superioridade

---

descobertas. Os livros de aventura e os clássicos da literatura, não mais os livros didáticos, ganham um espaço de destaque em meio às aventuras do próprio menino com as obras, seja pela leitura, seja pela aquisição destas.

[137] Silveira (2012) destaca a zoomorfização como procedimento metafórico constante na obra de Graciliano, assumindo funções diversas.

causada pelo lugar hierárquico que ocupava. No curso da descrição, o narrador finalmente aborda o assunto que levaria essa personagem a figurar como indivíduo torpe, patife e mau, adjetivação dada pelo próprio narrador e que parece compartilhada pela família. Era dado a brigas de rua e "especializara-se em desgraçar meninas pobres, que se rendiam por medo ou eram violentadas".

Realmente, muitas relações sociais da obra situam-se num território cujas leis se pautam pelo desrespeito e brutalidade com o outro, que por motivos vários se conformava à situação, tendo, vez ou outra, momentos de descontinuidade. Apesar de Fernando ultrapassar esses domínios instituídos e avançar para a extrema relação de violência, não havia de fato nenhuma implicação prática em sua vida, já que contava com o apoio do coronel. Havia, entretanto, muitas restrições morais a esse indivíduo, pois se era inútil proceder com denúncias formais, era ao menos possível mantê-lo fora do quadro de valores sertanejos. Por isso, afirmações como "cresci ouvindo as piores referências de Fernando", "esse monstro", "aquele indivíduo me causava arrepios" montam a cena da personagem. De algum modo, a ordem instituída com base na violência possui seu próprio código de conduta, e uma vez sendo tal fronteira desrespeitada, quebra-se também certa ética que envolve tal código.

Entretanto, ao menos uma sentença espalhada no início do capítulo deixa vestígio de que o menino, mesmo recebendo as mais horríveis referências daquele indivíduo e nutrindo desprezo imenso por ele, possui seus momentos de dúvida:

> Se se dirigia a mim, largava alguma frase contundente. Às vezes, atentando na significação dela, eu não achava motivo para me ofender, mas o jeito como ele se expressava, a sobrancelha carregada, o ar de suficiência e impostura, o riso brusco, um erguer de ombros, um balançar de cabeça, tudo me produzia mal-estar (RAMOS, 2009, p. 223).

Comumente reaparece na obra, figurando na voz do menino, a ponderação sobre o julgamento – a tentativa de medir as ações do outro –, e o desdobramento do relato acaba mostrando a impossibilidade de ser categórico nessa determinação. Os valores morais se tornam questionamentos que circundam a criança e ajudam a compor um narrador preocupado com uma noção de justiça que passa por dar um lugar para o outro, mesmo sendo o "pior dos homens".

Em "Fernando" a questão da dificuldade de julgar aparece bem matizada e problematiza essa tentativa de categorização do outro. As reflexões sobre a natureza ambígua dos homens é elaborada nesse episódio com ênfase.

Vejamos os fragmentos:

> E lendo no dicionário encarnado, onde existiam bandeiras de todos os países e retratos de personagens vultosas, que Nero tinha sido o maior dos monstros, duvidei. Maior que Fernando? A afirmação do livro me embraçava. Como seria possível medir por dentro as pessoas? E senti pena de Nero, que nunca havia me feito mal.
>
> [...]
>
> Foi aí que veio o grande sucesso. Uma das tábuas ficara no chão, crivada de pregos. Fernando levantou-se, apanhou-a, agarrou um martelo, pôs-se a entortar os bicos agudos, a rosnar. Desleixo. Se uma criança descalça pisasse naquilo?
>
> Eu não acreditava nos meus olhos nem acreditava nos meus ouvidos. Então Fernando não era mau? Pensei num milagre. Julguei ter sido injusto. Fernando, o monstro, semelhante a Nero, receava que as crianças ferissem os pés. Esqueci as torpezas cochichadas, condenei o dicionário vermelho que tinha bandeiras e retratos. Talvez Nero, o pior dos seres, envergasse os pregos que poderiam furar os pés das crianças. (RAMOS, 2009, p. 227)

Como técnica narrativa, pode-se perceber a voz de autonomia e de inocência com a qual o narrador se presta a apresentar as reflexões do menino. Na leitura do dicionário ilustrado, abre espaço para um garoto cuja qualidade autônoma de pensamento permite-lhe a condição de começar a estabelecer seus próprios paradigmas de julgamento. Resultante desse movimento é a possibilidade de duvidar do conteúdo do dicionário. Parece um movimento pequeno, mas, dentro do contexto maior do livro[138], ele se torna um índice do modo como o narrador fabrica-se a si

[138] Dentre os vários capítulos dedicados ao mundo das letras, alguns são referências importantes ao processo de aprendizado do narrador, como: "Leitura", "Escola", "Dona Maria" e "O barão de Macaúbas". Como já foi dito em nota anterior, o processo de aprendizado se inicia a partir do interesse espontâneo do menino por uns folhetos vendidos na loja do pai, que se tornará seu primeiro preceptor, pouco didático e muito violento, até que uma frase feliz do garoto chama-lhe a atenção e o leva a procurar um estabelecimento de ensino para o filho. A entrada na escola teve um encaminhamento inesperado para o menino, e o capítulo "D. Maria" se constrói como espelho dos outros dois anteriores: enquanto a rudeza e o vocabulário aniquilador são a tônica dos relatos anteriores, aqui o contraponto é claro. A professora, D. Maria, é apresentada com contornos edênicos. O narrador frisa mais de uma vez a doçura e a brandura, utilizando-se de um vocabulário delicado para ressaltar a singularidade daquela criatura. Ao referir o cheiro agradável da professora, por exemplo, diz que "as pessoas comuns exalavam odores fortes". Ou seja, D. Maria está na categoria de pessoas incomuns, e parece ser a experiência mais maternal narrada até aqui. O estado de relaxamento anunciado é toldado, porém, pela frequente

mesmo como outro: ele implanta já no enunciado a capacidade e disposição ao fazer crítico[139]. Agrega-se a isso um recurso largamente utilizado pelo narrador, que passa por circunscrever as considerações da criança ao pequeno universo de relações pessoais dela mesma, passando ao largo do que o narrador considera no presente. Então, quando refere a dúvida criada no menino a partir da informação de que Nero era o pior dos homens, o que vem logo em seguida é uma espontaneidade no garoto em delimitar a "maldade" dos outros, levando em consideração o pertencimento concreto da experiência em seu mundo. Afinal, Nero nunca havia lhe feito mal. Deste modo, o narrador mantém ao mesmo tempo a indicação de certa autonomia das reflexões do menino e a inocência de um mundo limitado pela sua relação com a experiência cotidiana, vivida ordinariamente.

A pergunta que de algum modo define o essencial do capítulo e que marcamos no início dessa sessão, "Como seria possível medir por dentro as pessoas?", também está inserida no que seriam as reflexões do menino. É ele que primeiro se opõe, ou ao menos problematiza, a ordem fabulada pela sociedade ali representada. Nesse sentido, a enunciação se volta para uma construção identitária que novamente fixa uma origem questionadora. Esta se dilata ao longo da trajetória narrada, estendendo no tempo a manutenção dessa característica que vê com ceticismo uma negação total do outro e hesita em categorizações fechadas.

---

expectativa de que o intervalo de tempo pacífico se findará logo, e a cólera novamente se restabelecerá no ambiente. O avanço nos estudos é interrompido com a entrada do livro de capa preta do Barão de Macaúbas, didático largamente utilizado pelas escolas da época e que possuía desde regras gramaticais a regras de etiqueta. Nesse capítulo, o narrador conta a história da dificuldade do menino em aprender a ler com esse material de estudo, apontando para o descompasso entre o material de leitura e a experiência do leitor.

[139] Essa característica crítica se torna evidente também quando recuperamos um modo de lidar com *Infância* a partir do ponto de vista da formação da escola, da formação do leitor e o processo de aprendizado. Para além dos inúmeros trabalhos que se utilizaram da obra, menos para análise literária e mais para uma investigação pelo ponto de vista educacional, encontramos parte da fortuna preocupada em interligar essas perspectivas. Um trabalho recente, *Papel, penas e tintas*, traz uma importante contribuição para pensar o papel da escrita e da letra em *Infância*. Mais que tratar da relação com o ensino, Silva (2012, p. 64) discorre sobre a relação com a linguagem: "do romance à memória, da carta à crônica, perpassam seu texto o papel, o jornal, o livro, a letra, a tinta, o prelo, a imprensa, a literatura, a leitura, o escritor e o leitor, enfim, um mundo de palavras onde as relações de poder, presente na linguagem, se mostram abaladas, deslocadas". Também a tese de Márcia Cabral da Silva, intitulada: *Infância, de Graciliano Ramos: uma história da formação do leitor no Brasil* perfaz o estudo sobre a formação do leitor e traz contribuições importantes sobre a história da leitura, uso de material didático e métodos de aprendizado. Há uma longa contextualização sobre o livro do Barão de Macaúbas que merece ser lida. De modo mais geral, um artigo muito interessante, "Através do Brasil: um 'romance de formação' da modernidade brasileira", reflete sobre a adoção do livro paradidático *Através do Brasil*, de Manoel Bonfim e Olavo Bilac. No entanto, o artigo vai muito além e dá um panorama da escola brasileira do começo do século XX. Inicia-se, aliás, com a reflexão sobre um trecho de *Infância*, aquele no qual o narrador conta a experiência de seu contato com a obra de Luís de Camões.

O capítulo tem um destino surpreendente. Diante do inesperado "sucesso" da cena de Fernando preocupado com o fato de alguma criança se machucar com os pregos deixados nos caixotes, o menino é flagrado num impasse ao se deparar com o descompasso entre as ações comumente atribuídas à personagem e a demonstração de cuidado contida naquele momento. Segundo o narrador, para o então menino, aquilo seria a coisa mais improvável já pensada, uma vez certo que Fernando era um indivíduo "mau".

Vivendo a inquietude da dúvida, vendo o mundo por uma lente sensível, sem instrumentos que pudessem ajudá-lo a elaborar o que sentia e sem a compreensão dos adultos, que limitam e dão contorno às experiências dolorosas da infância, o menino vivia, sem o saber, uma aporia do sentimento – ou seja, o impasse entre a valorização de seu julgamento, que traz junto elementos de ternura das relações, ou a estima pelo caráter duro e rígido dos homens, que balizava os conceitos dos adultos.

Está implicado de modo subliminar um caminho vicissitudinário, já que o garoto se vê frente à necessidade de escolher um paradigma de julgamento, o que consequentemente resulta na refutação do outro. Se considerarmos a importância da figura do pai como parâmetro, conforme vimos na história sobre o moleque José, a rejeição ao modelo adulto envolve uma força interna enorme, que talvez um menino ainda em formação não estivesse preparado para assumir.

O narrador faz questão de indicar qual o caminho tomado pelo menino, cuja perspectiva de análise e raciocínio é evidenciada na questão que se segue: "então Fernando não era mau?". Embora considere o fato primeiro como um "milagre", a autocrítica dada à voz do menino o leva a considerar-se injusto e, por conseguinte, refutar a avalição mais frequente acerca de Fernando. Certamente, isso define um movimento de ruptura com aquelas afirmações já estabelecidas pelos adultos e até então assimilado pelo menino, que se aproxima de um juízo originado de reflexões próprias. Desviando-se da leitura que até então regulava seu olhar para a personagem, ele passa agora a esquecer ("esqueci as torpezas cochichadas") e condenar ("condenei o dicionário vermelho") o que concorreu para formar essa visão de Fernando até ali[140]. Numa comparação metafórica irônica e ao mesmo tempo inocente, o menino pensa que Nero poderia também ter seus momentos de ternura.

---

[140] Uma ideia de que há nos livros de Graciliano Ramos uma propensão à revisão do outro já corre de algum modo junto às leituras críticas sobre o escritor. Antonio Candido já apontava para essa característica desde *Ficção e confissão*. Segundo o crítico (2006, p.76), em *Memórias do*

Inevitavelmente, esse espanto causado pela atuação de Fernando lembra a longa reflexão de Graciliano Ramos, em *Memórias do cárcere,* em torno da oferta de empréstimo feita pelo capitão Lobo quando o escritor estava preso no quartel. Recusada, a oferta ressoa longamente nas reflexões do escritor prisioneiro. Ela é compreendida como uma "sensibilidade curiosa", diferente das demais vistas até ali e surgida no espaço mais inesperado e com o mais improvável dos indivíduos. A certa altura, assim o narrador de *Memórias do cárcere* se expressa:

> Admitimos certo número de princípios, julgamo-los firmes, notamos de repente uma falha neles – e as coisas não se passam como havíamos previsto: passam-se de modo contrário. A exceção nos atrapalha, temos de reformar julgamentos. [...] Realmente a desgraça nos ensina muito: sem ela, eu continuaria a julgar a humanidade incapaz de verdadeira nobreza. (RAMOS, 2008, p. 93-94)

É bem verdade que o assombramento é uma constante nas suas memórias da prisão, e o narrador se espantará com as descobertas mais fortuitas perante as relações construídas entre as grades[141]. Para essa impressão de estranhamento do inusitado oferecimento de dinheiro, colabora a consciência do narrador de que ele e aquele sujeito ocupam lugares opostos na estrutura social. Ademais, o fato de "ver a insensatez realizada por um cavalheiro grave, afeito à regra, de aspereza firme e autoritária" (RAMOS, 2008, p. 21) deixa-o como que chocado. A atitude de generosidade desfaz uma visão de totalidade e insere uma brecha para ver uma verve sensível no militar.

Assim como nesse caso, no capítulo "Fernando" a surpresa do menino é provocada justamente pelo vislumbre de um procedimento positivo posto em prática por um indivíduo já socialmente sentenciado por sua maldade e seu comportamento imoral. Pela perspectiva que estamos adotando para a leitura da obra, importa perceber o sentido que tal movimento narrativo carrega, quando o ponto de vista está

---

cárcere "o resultado principal parece ter sido a compreensão de que estes [os homens] são mais complicados e que é muito mais esfumaçada a divisão sumária entre bem e mal. Há um nítido processo de descoberta do próximo e revisão de si mesmo".

[141] Para uma reflexão acerca das narrativas brasileiras contemporâneas sobre o cárcere, a tese de doutorado de Maria Rita Sigaud Soares Palmeira (2009) discute "as marcas dos modos de sociabilidade" entre os presos e o quanto esses desejam o reconhecimento como escritores. Apesar de não ser o enfoque de estudo de Palmeira, há considerações importantes sobre as *Memórias do cárcere*, principalmente em relação ao fato de Graciliano marcar em mais de uma passagem a importância que a experiência adquire quando se pretende tratar da vivência prisional.

focado no tempo do enunciado, e o que traz como contribuição para a construção da identidade do narrador de *Infância*.

É fato que Graciliano apresenta a obra estruturando-a a partir dos dois tempos: o presente, em que o escritor trabalha a voz do narrador, e o passado, em que o escritor oferece a voz à criança, permitindo inclusive certa autonomia de reflexão entre elas. Assim, em *Infância*, uma proposta de entendimento para definir certa identidade narrativa criada na obra se alimenta também do instante em que o escritor registra essa independência para cada um dos tempos narrativos. A presença do passado no presente é enfim o que nos deixa perceber a continuidade de um mesmo[142].

Nas análises percorridas até este momento da tese, podemos perceber as duas linhas contíguas que enformam de algum modo o narrador adulto: algumas dessas linhas se mantêm, outras se rompem. No primeiro capítulo da tese, verificou-se uma aparente dissonância entre as aflições do menino do enunciado, suas diversas tentativas de elaborar de algum modo a violência física e moral que o circundava, e as resoluções do adulto, o narrador já no tempo da enunciação, dispostas num manifesto de modo muito mais firme e propositivo na orientação de si.

É fato que a aprendizagem sôfrega ao longo da obra nos mostra como algumas trocas conflituosas entre o menino e os adultos implicaram de modo marcante a constituição das memórias do narrador. E, contraditoriamente, isso parece sugerir que o processo de formação social da criança, envolto em tramas rudes e agressivas, participou no desenvolvimento de um indivíduo mais sensível.

Ao tomarmos a sensibilidade como faculdade de sentir empatia e compreensão pelo outro, valor que está no núcleo das histórias desse capítulo, veremos que a noção de justiça caminha em paralelo e também é apontada como um aprendizado empírico do menino[143]. Isso pode ser sentido no modo como o texto propõe a continuidade e o

---

[142] Um conceito que Paul Ricoeur denomina de *mesmidade*, desenvolvido mais amiúde no estudo *O si mesmo como outro*. No entanto, não só a *mesmidade* constitui o sujeito, mas também a diferença, o que Ricoeur denomina *ipseidade*, aquilo que consiste a possibilidade de nos vermos também como um outro que fomos, enxergando a descontinuidade na continuidade.

[143] Acerca da representação da violência no episódio "Um cinturão", bastante conhecido e comentado pela crítica literária, merece destaque em especial o sentido significativo de formação dos primeiros conceitos de justiça, que vai permear, de um modo ou de outro, todo o livro. O olhar que o narrador atribui ao menino para as situações de crueldade é já repleto de solidariedade com o outro, uma busca de resolução pacífica. O episódio está entre aqueles relatos literários em que o sentimento de injustiça e impotência domina o processo de leitura, ocasionando um mal-estar permanente no leitor. E é no final de toda a tortura narrada, que nos deparamos com a afirmação de que aquele teria sido o primeiro contato com a justiça. Ironia à

prosseguimento de suas próprias conclusões sobre a ação e, simultaneamente, o abandono dos preconceitos.

Podemos considerar como resíduo essa forma de escrita da memória, metáfora largamente utilizada nos estudos sobre o tema[144]. Nesse sentido, essa metáfora encontra ressonância e razão especial nas evocações das lembranças de infância se a experiência é atualizada para o presente da enunciação.

A experiência residual mais evidente está no capítulo "José Leonardo", conforme vimos. O episódio possui um tipo de projeto distinto dos demais analisados. Nele, as memórias persistem, aquilo que ficou da experiência do passado está no discurso presente do narrador. As experiências relembradas trazem consigo um tom de sentido positivo. Ao representar de modo distinto e surpreendente o aprendizado que advém da experiência com Fernando, o escritor parte para outro caminho narrativo, distinto daquele percorrido nas experiências com José e com o conto popular.

Agora, além de conferir à experiência do menino um sentido de questionamento dos estatutos sociais e de disposição para perceber o outro, o entendimento sobre a fragilidade dos julgamentos revela-se na impossibilidade de limitar o sujeito. O real mostra que em certo momento falha a tentativa de exposição imutável das coisas, e o fracasso que emerge daí, com toda a incredulidade que o fato suscita, torna-se abertura para uma visão de mundo com que o narrador comunga. Para além da desumanidade dos outros, vê possibilidades de saída, o que promove certo sentido embrionário de sentimentos dispostos ao bem no enunciado e na enunciação.

Parece, também, reforçar um entendimento de que o julgar não pode ser levado às últimas consequências. A questão inicial, que acreditamos ser o mote do capítulo – até onde é possível medir o outro –, se desdobra na questão do limite do próprio julgar

---

parte, tal afirmação nos coloca a pensar sobre o lugar em que o narrador situa o menino e o conceito de justiça que se vai formando. Todo o relato nos deixa antever as marcas deixadas na memória, como se o tempo se condensasse unindo passado e presente, a partir de uma força advinda da experiência negativa, assimilada por meio de uma violência sem motivo que se apega ao narrador, mas que nos parece vir a se transformar em uma força positiva, um olhar de compaixão para o outro em situações semelhantes.

[144] Em *Cenas de um modernismo de província*, Ivan Marques faz uma análise muito bela do poema "Infância", de Carlos Drummond de Andrade, utilizando-se da metáfora do resíduo para interpretar o fato de Drummond manter todo o poema envolto no passado, entretanto ter escolhido manter um dos versos num tempo verbal que implica uma ideia de continuidade do passado. Segundo Marques (2011, p. 79), o que o poeta afirma "é a sobrevivência dos resíduos: uma atualidade do passado que, obstruindo o veio saudosista, parece negar o próprio gênero das memórias". Não nos arriscaríamos aqui a falar em "negar" o gênero, mas de algum modo trazer as memórias para uma construção de si no presente, na permutação dos tempos.

e, mais além, do próprio situar-se frente a esse outro. Se a desgraça é um modo de tornar-se mais humano, como o escritor quer apresentar no episódio sobre o capitão Lobo, em *Infância* a violência mostra-se também como forma de humanizar-se. A face dolorosa da experiência que permeia a infância do narrador transmuta-se em uma possiblidade de ler sua história pessoal como canal para transformar a si próprio como homem e como escritor.

Nesse sentido, a escolha vicissitudinária feita já no tempo da enunciação, no que tange à experiência vivida com os avôs, tema de enfoque do terceiro capítulo, é marca do lugar em que pretende apresentar-se: entre a rusticidade da terra e a sensibilidade da arte, a opção pela segunda é parte dessa construção de si. Pelo fio interpretativo que traçamos, a violência vivida e transformada em crítica à violência – conforme marcamos nas análises do primeiro capítulo da tese – justaposta à relação com a não violência e com a consciência do limite do julgar – que perscrutamos no corrente capítulo – de algum modo se juntam e ressoam na escolha de uma linhagem artística para si. Ao fazer a escolha pela verve artística em detrimento da relação com a natureza, é como se o escritor imprimisse em sua história a relação entre memória e linguagem, entre experiência e narrativa. Aglutina o texto da vida ao texto da escrita, criando uma gênese para si envolta nos tortuosos caminhos da violência, mas também da ação em favor da não violência.

CAPÍTULO III

As vicissitudes do narrador: histórias do passado e o traçado no presente

No capítulo "Manhã", o narrador nos conta sobre o inverno, que no Nordeste se refere ao tempo das chuvas, e apresenta alguns sujeitos-personagens que conviveram com a família na fazenda por essa época, como os avós e os bisavós. Ele compõe o início do episódio enfatizando que é nesse tempo que "a escuridão se ia dissipando". São recordações com conexões tão profundas como aquelas apresentadas no primeiro capítulo, quando as "aberturas entre as nuvens" apresentam ao leitor, entre lembranças fugidias, os conflitos e incertezas da memória.

Assim, "Manhã" começa com a descrição de imagens sobre a época das cheias e depois da estiagem, enfatizando logo no primeiro parágrafo a similitude criada entre a seca vivenciada no sertão de sua infância e a seca metafórica constituinte de sua subjetividade madura: "Olhando-me por dentro, percebo com desgosto a segunda paisagem. Devastação, calcinação." (p. 22). Vagarosamente, ele narra como percebe a criança interagindo com o mundo e, ao mesmo tempo, num salto de perspectiva, faz considerações sobre como ele próprio se vê por dentro depois de adulto[145].

No capítulo focalizado agora, "Manhã", aparecem as primeiras personagens que obtêm maior relevo descritivo: os dois avôs do narrador. Algumas condutas e inclinações de gosto com as quais o menino conviveu estão presentes no registro desses sujeitos-personagens, e as reminiscências revelam muito mais que a vontade de apenas retratar as duas figuras participantes daquela infância. Ao descrevê-los comparativamente, o narrador sintetiza dois modos de expressão que possuem tênues linhas convergentes. A princípio antagônicas e depois matizadas, essas linhas possuem na obra teor fundante. Pela perspectiva da memória como construção identitária, a elaboração da história pessoal do narrador a partir da representação dos avôs se dá em termos de aproximação e afastamento. As memórias estabelecem linhas de continuidade e rupturas com distintos modos de estar no mundo.

Sobre a composição da narrativa, é importante notar como o processo de elaboração literária de uma experiência vivida está muito presente como marca dessa

---

[145] Esse fragmento está muitas vezes presente entre as análises críticas de *Infância*. Isso porque talvez seja um exemplo do constante tom antagônico a guiar as memórias. Como bem aponta Ginzburg (2000): "Afastado do senso de verdade ordenada, de compreensão exata da realidade, o narrador cai constantemente no senso de contradição, apropriado para representar suas vivências". Gimenez (2004) também se detém nessa passagem, numa bonita interpretação que destaca visadas do entrecho maior: "O excerto frisa três momentos: primeiro, o enfoque do espaço exterior, em descrição plástica, flagra um instante de disforia: da pujança natural à falência trazida pelo clima; em seguida, o olho reflui até o avesso interior, para onde carrega as impressões desse revés, contaminando-se dele; no último lance, o sujeito se capacita do movimento ambíguo que lhe forma a compreensão, conforme nota que aquela sensação pontual se deitou sobre a sua vida inteira".

escrita, por exemplo, a peculiaridade em alternar o tempo da narrativa e a perspectiva do eu, o que o torna um tanto difícil de esquadrinhar. Em *Infância*, a problematização do ato de compor as memórias se apresenta quando há clareza de que "é impossível reproduzir toda a cena" e que a história é ofuscada pelo tempo e pela imaginação. Essa linha de pensamento também se apresentará em *Memórias do cárcere*, logo no início da obra, com o comentário sobre a necessidade de escrever sobre a prisão, embora esteja consciente da dificuldade para recordar e da inexatidão que o tempo promove[146].

De fato, em diversas passagens de *Infância* o narrador comenta a necessidade de preencher as lacunas da memória utilizando-se de histórias contadas a ele em um momento posterior, como se lê na abertura do livro: "Assim, não conservo lembrança de uma alfaia esquisita, mas a reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma" (p. 9). Mas há também outros recursos para transpor os vazios da lembrança, como a adoção de um conjunto de imagens compartilhadas pelo senso comum: "Dificilmente pintaríamos um verão nordestino em que ramos não estivessem pretos e as cacimbas vazias" (p. 28). Entretanto, é o fragmento abaixo que parece manifestar de modo mais evidente como a obra foi construída. O parágrafo se inicia com a seguinte afirmação: "Naquele tempo a escuridão se ia dissipando". Portanto, o narrador indica que é do tempo da criança que ele se propõe a contar, já que emprega a expressão "naquele tempo", que remete ao seu passado, e usa o verbo no pretérito imperfeito (ia):

> 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. (RAMOS, 2009, p. 21)

Estamos diante de verbos que dão uma dimensão das etapas da composição da narrativa, agora concluída, e encerram a ideia de uma sequência evolutiva das ações. Como se vê, primeiro há um acordar, em contraposição a um estado anterior

---

[146] *Infância*, junto com *Memórias do cárcere*, aparece para Antonio Candido (2006) na linha dos livros pessoais e "aborda diretamente a sua experiência", exprimindo uma tendência que já tomava contorno em *Angústia* e ajudando a entender as demais obras. Em determinada parte de seu estudo *Ficção e confissão*, referindo-se às *Memórias do cárcere*, Candido afirma que duas qualidades fundamentais de Graciliano Ramos são seu "respeito pela observação e amor à verdade". O crítico observa, ainda, que para Graciliano "a experiência é condição para escrita", e que o escritor nunca deixou de "escrever, de estilizar ou registrar o que via", apesar dos temores pessoais a vencer para lançar suas obras.

adormecido. Uma vez consciente, ele então recolhe, apanha as frações de lembrança, seja de outros sujeitos, seja de objetos ou do próprio passado. No entanto, esses fragmentos, "que boiavam", estão soltos e vacilantes num "passado confuso", ou seja, são histórias em um terreno movediço e desordenado que então ele se presta a juntar, dando uma ideia de que é necessário um papel de articulador para que o passado se torne narrável. Tanto "reunir" como "articular" são verbos que estabelecem o sujeito como agente no processo memorialístico e, certificado pelo verbo "criar", também como construtor do passado.

Assim, o narrador acaba por assegurar, logo de início, que foi desse modo que criou seu "pequeno mundo incongruente". "Pequeno mundo" pode remeter tanto à criança constituindo sua própria subjetividade, como ao universo criado pelo narrador para seu passado. A segunda hipótese se torna mais forte, se o trecho for lido em chave irônica. Afinal, as memórias perfazem um constructo do mundo subjetivo e, no caso do nosso objeto, essa construção se dá a partir de algumas seleções que o narrador enfeixa para o seu tempo de infância, por isso o "pequeno mundo". A incongruência fica a cargo da confusão e do desalinho que o processo memorialístico também engloba.

Curiosamente, entre a primeira sentença e a segunda, há uma modificação do aspecto verbal. E o fragmento traz consigo uma dimensão do passado da criança, que o narrador tentará reproduzir ou reconstruir. Há também um gradual deslocamento, de modo que o narrador vai expondo o próprio processo de construção das memórias a partir da experiência acumulada. Como técnica, não assinala para o leitor o deslocamento que vai efetuar, como também não o faz no primeiro capítulo, "Nuvens". No entanto, lá as passagens são mais marcadas, já que trabalha com os tempos verbais do pretérito e do presente. Aqui, alterna o pretérito imperfeito e o pretérito perfeito.

Se anteriormente relatava fatos da infância, logo o narrador passa a uma exposição do tempo de adulto. O fragmento, portanto, não contempla somente a construção do passado, mas também a autorreflexão sobre a composição da narrativa no momento presente. O uso do imperfeito insere também as impressões de um eu afastado, numa dimensão da criança que descobre com espanto um mundo movediço. E é isso que o narrador continuará a fazer na sequência dessa passagem: reproduz textualmente a imbricação de passado e presente nas memórias, laços impossíveis de

se desfazer. Depois, volta-se novamente para o passado, deixando bem nítida essa mistura de tempos. Torna-se, enfim, uma espécie de observador de si mesmo[147].

Outro aspecto a destacar concerne à fracassada tentativa da criança de estabelecer paradigmas rígidos e regras categóricas para compreender os sujeitos-personagens que encontra e as situações experienciadas:

> Às vezes as peças se deslocavam – e surgiam estranhas mudanças. Os objetos se tornavam irreconhecíveis, e a humanidade, feita de indivíduos que me atormentavam e indivíduos que não me atormentavam, perdia os característicos. (RAMOS, 2009, p. 22)

Esse fragmento compõe, com o outro citado mais acima, um único parágrafo. O narrador vinha nos contando que havia reunido "pedaços de pessoas e de coisas" para criar seu passado. Agora reconhece que as peças criadas se moviam e mudavam de lugar, no entanto isso não acontecia para ele adulto, mas para ele criança. Sabemos disso pela escolha do tempo verbal. Ele resgata a visão da criança garantindo o caráter inocente do menino ao apresentá-lo como alguém que vê o mundo dividido entre as pessoas que o atormentavam e as que não o atormentavam. Entretanto, segundo a visão do garoto, a humanidade, feita desses dois tipos de indivíduos, "perdia os característicos" quando se deslocava, ou seja, perdia os traços que possibilitavam ao menino a distinção clara e inequívoca dos sujeitos e objetos.

Ao colocar a questão assim, o narrador afasta do eu-adulto a visão dualista sobre as coisas e a apresenta como parte do processo de descoberta do mundo na infância, mostrando uma tentativa de entendimento paulatino. Lança mão do pretérito imperfeito como forma de mostrar que tal processo não está concluído e consegue, assim, assegurar que o leitor mais atento perceba que o que está em jogo é a formação da criança. Numa tentativa de estabelecer esses lugares fixos para os indivíduos que o cercam, mas ao mesmo tempo percebendo a impossibilidade disso, o menino constrói e desconstrói imagens para pessoas com quem convive, às vezes justificando o comportamento de outros, às vezes se identificando com eles. Esse raciocínio da criança é reapresentado várias vezes no decorrer da obra. O narrador compõe para o

---

[147] Esse movimento da narrativa, que ora afasta, ora funde a criança e o adulto, foi percebido por Claudio Leitão em seu estudo sobre *Infância* no livro "*Líquido e incerto: memória e exílio em Graciliano Ramos*" (2003). O pesquisador aponta para a maior complexidade do foco narrativo de *Infância* em relação aos outros livros do autor, pois aqui "formaliza um eu com a dimensão de menino" (LEITÃO, 2003, p. 63). De fato, esse movimento vai se dar em todo o livro e se torna uma característica importante na escritura.

menino inicialmente uma visão fechada do outro, depois passa a matizar os comentários a partir de um olhar de descoberta para a permeabilidade do outro.

Submetida a divisão das pessoas a sujeitos que o importunavam, causavam desgosto, e aos que não o faziam, ele inicia o parágrafo seguinte com a afirmação de que:

> Bem e mal ainda não existiam, faltava razão para que nos afligissem com pancadas e gritos. Contudo as pancadas e os gritos figuravam na ordem dos acontecimentos, partiam sempre de seres determinados, como a chuva e o sol vinham do céu. E o céu era terrível, e os donos da casa eram fortes. Ora, sucedia que minha mãe abrandava de repente e meu pai, silencioso, explosivo, resolvia contar-me histórias. Admirava-me, aceitava a lei nova, ingênuo, admitia que a natureza se houvesse modificado. Fechava-se o doce parêntese – e isto me desorientava. (RAMOS, 2009, p. 27)

Podemos aderir a essa afirmação de que "bem e mal ainda não existiam" como parte da caracterização da inocência infantil e considerar que a inexistência do bem e do mal faz parte da incompreensão do menino sobre o mundo. O conceito de bem e de mal está relacionado ao agir sobre outrem, e o resultado dessa prática interfere no sujeito. Se a criança não pode distinguir uma atitude boa de uma atitude má, isso a impedia de entender o motivo do açoitamento impingido pelos pais.

A questão toma corpo porque um dos questionamentos implícitos feitos pelo menino no decorrer de todo o livro se refere à indagação sobre a bondade e a maldade, numa tentativa de prospectar a justaposição desses sentimentos no outro[148]. O narrador nos conduz para um olhar infantil em formação, que ora vê tais conceitos como estanques e ora os percebe matizados, mas que aos poucos vai se encaminhando para uma compreensão da complexidade inerente às relações humanas.

Há que se considerar também que "as pancadas e os gritos figuravam na ordem dos acontecimentos". Isso é dizer que a violência era um ato socialmente aceito e estabelecido, pois predominava na organização do cotidiano, como vimos nas

---

[148] Abrindo breve parêntese, lembramos aqui a interpretação de Luís Bueno (2006, p. 609) sobre a concepção de bem e mal de Paulo Honório, em *São Bernardo*. Bueno lembra que na visão cristã a noção de bem e mal está diretamente ligada "à noção de caridade, ou seja, de preocupação com o outro. Praticar o bem é importar-se com o outro, praticar o mal é preocupar-se apenas consigo". Para o crítico, bem e mal se firmam para Paulo Honório como valores estanques, que a personagem manipula de acordo com sua vontade, alternando-os em "função do seu eu açambarcador". Acordando com Rui Mourão, Bueno afirma que são conceitos objetivos ajustados à visão utilitarista de Paulo Honório. Isso nos leva a pensar como o narrador apresenta a concepção de bem e mal do menino em *Infância*.

análises do primeiro capítulo. Isso é tão concreto como dizer que "a chuva e o sol vinham do céu", experiência já provavelmente comprovada pelo menino e que, portanto, não suscita dúvida. É nessa chave que o comportamento dos pais é explicado, como "as peças [que] se deslocavam", pois havia uma ordem hierárquica "forte" e "terrível", mas que às vezes se modificava. Aceitar a lei nova, referindo-se aos momentos de abrandamento da hostilidade dos pais, é atestar a existência de outra lei, a antiga. Esta, amarga e violenta, era a da "natureza", que pressupõe uma característica inerente ao sujeito, nata e portanto naturalizada. Tanto é assim, que o que se fechava era o "doce parêntese" e não o ciclo de comportamento determinado pela natureza[149].

O fragmento termina com a afirmação de que isso o desorientava. É o mesmo teor da conclusão do narrador sobre a perda dos "característicos". Assim, marca por duas vezes a predisposição do menino de conformar os adultos em um regulamento definido a partir das ações deles e, por conseguinte, a confusão gerada com a descoberta de que coexistem atitudes opostas, de que os sujeitos são ambivalentes. Flagrar esse movimento do narrador é importante porque nele está contida uma das tensões presentes na obra, como acompanhamos na história sobre Fernando. Ante os olhares de descoberta da criança para o mundo disparatado dos adultos, o narrador está exprimindo quão complexas são as relações sociais e apontando para aquilo que a criança ainda não sabe, mas o adulto sim: bem e mal coexistem. Esse dilema estará presente em outros capítulos do livro, sempre na observação da criança para um

---

[149] Em uma leitura sobre esse mesmo fragmento, Claudio Leitão (2003, p. 44-45) vai buscar na criação descrita no Gênesis uma correlação entre a origem do mundo e a origem da escrita de Graciliano. O ensaísta evoca, também, a célebre análise de Auerbach sobre *Ulisses*, numa tentativa não muito clara de aproximação. Para o crítico, Graciliano, mesmo "em outra clave", também estaria "investindo contra dogmatismo tão violento quanto o que lê Auerbach" (referindo-se à leitura desse autor sobre o Gênesis). Neste trecho de *Infância* estaria um registro, feito "através da paródia", da "recusa a toda consideração documental dos seus textos". Para Leitão, o narrador constrói uma "evidente paródia da linguagem bíblica" para explicar uma origem de si e de sua escrita. É possível fazer uma relação estilística entre o texto de Graciliano e a Bíblia, como quer o crítico, apontando para a construção polissindética do texto (coordenação de termos por meio da repetição das conjunções) na passagem: "como a chuva e o sol vinham do céu. E o céu era terrível, e os donos da casa eram fortes". Como também é possível interpretar a passagem como algo do tipo: havia de ser assim "porque estava escrito". Contudo, nos parece que a tentativa de utilizar tais imagens para comprovar a sua tese de que o passado é líquido e só se solidifica através da escrita não encontra reverberação nesse trecho. Não há de fato nada que leve a afirmar que o capítulo trata dessa investida de Graciliano contra a interpretação documental de seus livros autobiográficos ou que o escritor se propõe a "reescrever a criação do cosmos" incluindo nela a origem de sua escrita.

sujeito-personagem que se desloca da categorização já estabelecida por ele ou por seus pais ou familiares. É o caso de Fernando ou de José da Luz.

Na chave de leitura aqui escolhida, esse fragmento distingue os pensamentos que marcam os dois tempos da obra. O pensamento do narrador na voz do menino – ou, se preferirmos dizer, de "si-mesmo como outro" – se espanta com a mutabilidade do caráter dos adultos que o cercam. As reflexões que o narrador apresenta como pertencentes àquele menino-personagem admitem um estado estático do mundo e das pessoas, construídas com base em uma experiência prática infantil que recebe como verdadeiro aquilo que é padrão de comportamento. Entretanto, esse menino tem sua convicção solapada pelo estado volúvel dos adultos. Já o pensamento do narrador – adulto – engloba a explicitação dessa relação da criança com o mundo, incorporando em sua narrativa os impasses e ambiguidades trazidos com nessa relação, bem como a tensão entre o sujeito em formação e o ambiente que o cerca.

O primeiro capítulo da tese esboçou a hipótese de que o narrador, nos fragmentos analisados de *Infância*, ordena as memórias a partir de uma narrativa que explicita algumas escolhas. São perceptíveis dois momentos principais que modelam a criação de uma identidade narrativa para si: um é a apresentação das experiências dele menino, que adquirem um sentido vicissitudinário no processo de rememoração; o outro se embasa em uma narrativa afirmativa, de apresentação e sustentação dos caminhos escolhidos já na maturidade. Apresentando conflitos do tempo do enunciado, do menino que não corresponde inteiramente ao adulto, o narrador relata a sua história por meio das cicatrizes deixadas pelas experiências com a violência e o fracasso, e confere a elas um peso importante, como motivadoras das reviravoltas de sua trajetória.

Tais momentos passados chegam ao discurso do narrador, no tempo presente da narrativa, como lições de vida, convergindo (1) para uma apresentação de si de forma a destacar um sujeito da enunciação próximo da escolha de uma vida de aspirações pacíficas, em busca de "viver em paz com a humanidade inteira", e (2) para uma apresentação de suas preferências estéticas conectadas à reflexão sobre tais cicatrizes em sua experiência individual, no que concerne à violência.

Por meio de uma leitura detida e da observação formal de outros fragmentos da obra, foi possível tecer um fio interpretativo entre as análises dos capítulos anteriores mostrando como o narrador conduziu e organizou os episódios a partir dos vestígios de sua experiência de infância, exibidos como elementos de caráter

formador e de efeito duradouro. Assim se criam os traços de uma identidade para o tempo do agora, envoltos em sentimentos benévolos e pacíficos (que acentuamos no segundo capítulo), de modo que o encadeamento da narrativa sugere um narrador mais pacificado consigo mesmo.

Desse modo, chegamos às análises nas quais destacamos fragmentos que continuam a privilegiar o recorte da dimensão do texto que se liga à essa identidade criada para a enunciação, vinculada à violência e à criação literária. Partimos do pressuposto de que o narrador traça uma espécie de genealogia da violência e da não violência em sua vida, não só do ponto de vista ético – como ação propositiva em busca de um mundo mais pacífico –, mas também em busca de uma escrita que, mediante a experiência, traduza a sua maneira de se situar e intervir no mundo.

À procura de sutilezas textuais que favoreçam uma compreensão de como sua história, ou melhor, parte dela está sendo encenada, nos deparamos novamente com outros episódios, cuja narrativa também é elaborada utilizando-se de recursos que acenam para a construção de um lugar para si no mundo, agora por meio da apresentação de dois de seus ascendentes.

É assim, pois, que passamos a analisar agora duas personagens dos capítulos "Manhã" e "Meu avô". Eles contêm uma espécie de explicitação de duas maneiras de se orientar na vida, formuladas a partir da perscrutação de dois indivíduos, o avô paterno e o avô materno. Esses relatos de experiências retomam o passado para narrar a diferença e o conflito, por meio da representação de realidades narrativas cujas linhas se contrapõem.

O narrador diferencia gostos, desejos, aptidões, caráter, e agudamente descreve, analisa e decompõe as personagens que mantêm a narrativa envolta em um senso de contraste, sem, no entanto, se abster de também cruzar as fronteiras entre esses modos de estar no mundo. Sabemos que os matizes subjetivos usados para esboçar cada uma das personagens se combinam em mais de um instante, o que impede uma leitura em blocos rigorosamente separados. Por outro lado, o efeito comparativo da apresentação das personagens lado a lado torna a diferença dos perfis mais fácil de avaliar. Além disso, é evidente também que os dois avôs que o cercavam na infância são apresentados por meio de uma construção textual que delineia não só os traços ancestrais, mas também fixa uma espécie de genealogia simbólica para o narrador, definindo uma identificação mais robusta com um deles.

A mão forte do narrador-escritor está agora bem presente na animação desses sujeitos e na disposição comparativa de características que demandam detida análise e interpretação dos entrechos. Nesse registro, a narrativa de suas memórias, no tempo da enunciação, resgata agora imagens que colaboram para uma apresentação de si sem necessariamente passar pela narrativa de ações das experiências do menino – preponderante nos episódios analisados no capítulo anterior. Muito do que se desenvolve como problemática agora são considerações do narrador já adulto sobre aqueles sujeitos-personagens de sua infância, dando atenção mais reduzida à perspectiva do menino. Em consequência disso, o título do presente capítulo, "as vicissitudes do narrador", pretende marcar a diferenciação do foco, já que partimos para análises de uma narrativa mais focada no tempo do enunciado.

Também observamos uma determinada inscrição de marcas que parece colaborar para dar contorno a uma identidade. O narrador apresenta duas configurações como alternativas de vida, em linhas gerais antagônicas, que fornecem ao leitor algo como um panorama de dois modos de estar no mundo. Ao associar-se a um deles, e não por acaso àquele que é deslocado e fracassado, parece construir um sentido de negação à continuidade da estrutura familiar pungente. Ele se embrenha pela filiação às habilidades sensíveis em oposição a habilidades mais rústicas, ligadas às atividades rurais.

É possível identificar a estruturação de um dos capítulos, "Manhã", como organização formal que fortalece os contrastes vinculados a dois modos de ser: um menos integrado ao contexto e outro com ressonâncias mais presentes, graças a estilística comparativa de contrastes. Também se mostram algumas vivências do contexto da época, especificamente a vila de Buíque e o município de Viçosa, situados no interior do Nordeste, de forma que emergem tensões próprias àquele ambiente.

Desse modo, o livro expõe um conflito de valores que aponta para a questão inicial sobre a construção da identidade a partir da elaboração narrativa das memórias. O narrador chega formalmente a um movimento de condensação com um dos avôs, utilizando a passagem da terceira pessoa do singular para a primeira do plural, em um significativo "nós". Este tipo de manipulação, como veremos, promove a possibilidade de compreender o que estamos chamando de construção vicissitudinária, isto é, uma construção textual na qual o narrador delineia um lugar para si a partir da

sinalização de escolhas e alternativas que teriam tido um papel de destaque na sua trajetória.

No entanto, as memórias como narrativas vicissitudinárias que atribuímos anteriormente às experiências com o conto popular e com José possuem um sentido aparente de inflexão, de uma história de descontinuidades. Já aqui o sentido primeiro de vicissitude não é o de raiz inflexiva, mantendo-se todavia a noção de alternativa. Afinal, coube ao narrador o exercício de reconhecer-se naquele outro, adotá-lo como aquele que legou-lhe algo, ao mesmo tempo em que se desvinculou do legado bruto rural, que o avô materno poderia ter-lhe deixado, conforme a narrativa.

O relato deixa entrever certa descontinuidade – afinal, continua a romper com a tradição patriarcal, viril e forte, e a expectativa de cumprir as qualidades de um homem sertanejo –, mas ao mesmo tempo fornece um sentido de continuidade, demonstrado na escolha por se aproximar de características do avô que possui uma sensibilidade artística peculiar, inerente àquele contexto. As vicissitudes do narrador tornam-se fontes de construção de um si-mesmo na narrativa e estabelecem o seu lugar e a orientação de seus valores.

Depois que observamos o modo como os dois ancestrais são descritos, vai-se formulando aos poucos um questionamento sobre o significado desse movimento do narrador de se aproximar daquele avô que socialmente não possui importância, não é modelo de autoridade, mas detém habilidades artísticas e sensibilidade estética.

Nesse terceiro capítulo, partimos da pressuposição de que as escolhas do narrador convergem para alguns elementos significativos: a apresentação de seu modo de se relacionar com a arte, a reflexão sobre suas próprias intenções artísticas, e seu modo de estar no mundo afastado de um código familiar patriarcal que preza a força e a virilidade como ideal de homem. Uma hipótese possível é a de que a aproximação com o fracasso, mais do que delinear uma imagem negativa do narrador, revela uma identidade narrativa que se quer constituir positivamente a partir da superação de traços de um código social relacionado a um passado com o qual discorda, buscando criar para si uma matriz mais sensível – algo já formulado nas análises e interpretações do primeiro capítulo.

Parece haver por parte do narrador, portanto, (1) uma tentativa de liquidação dos laços com uma estrutura social e não um lamento por ser incapaz de manter o pulso forte do homem do campo – que todavia se mantêm em chave irônica. E (2)

uma apresentação contundente sobre a sua própria criação estética e sua relação com a crítica – ambas relatadas a partir da matização com a experiência do avô materno.

Essas caracterizações podem e devem ser vinculadas aos traços que o narrador perfilou para si mesmo em dois outros episódios analisados, sobre a história do Papa-Hóstia e do moleque José. Aglutinam-se imagens de forma que, em superposição, vão dando contorno e formando impressões de si, por meio das diversificadas experiências individuais. Se o menino é caracterizado pela ambivalência e pelo conflito de querer ser forte e sentir-se fraco, o narrador adulto não parece mais possuir esse conflito como estabelecido no enunciado. Para que essa dimensão seja percebida, parece que Graciliano Ramos cuidou de construir um narrador de forma que as convicções deste estejam bem graduadas com o tempo da narrativa. Elas ajustam-se ao ritmo de sua história, adaptando a densidade e o grau de avaliação conforme o momento de vida rememorado.

3.1. O avô paterno: inclinações artísticas e fracasso

Vejamos a primeira descrição, sobre o avô paterno.

> De um deles, meu avô paterno, ficaram notícias vagas e um retrato desbotado no álbum que se guardava no baú. Legou-me talvez a vocação absurda para as coisas inúteis. Era um velho tímido, que não gozava, suponho, muito prestígio na família. Possuíra engenhos na mata; enganado por amigos e parentes sagazes, arruinara e dependia dos filhos. Às vezes endireitava o espinhaço, o antigo proprietário ressurgia, mas isto, rabugice da enfermidade, findava logo e o pobre homem resvalava na insignificância e na rede. Bom músico, especializara-se no canto. Em recordação imprecisa, revejo mulheres ajoelhadas em redor de um oratório. Meu avô, em pé, cantava – e havia-se tornado enorme. Como podia uma pessoa gritar de semelhante maneira? A grandeza e a harmonia singular hoje desdobram a figura gemente e mesquinha, de ordinário ocupada, apesar da moléstia, em fabricar miudezas. 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 beiços que murmuram palavras imperceptíveis e descontentes. Sentimos desânimo ou irritação, mas isto apenas se revela pela tremura dos dedos, pelas rugas que se cavam. Na aparência estamos tranquilos. Se nos falarem, nada ouviremos ou ignoraremos o sentido do que nos dizem. E como há frequentes suspensões no trabalho, com certeza imaginarão que temos preguiça. Desejamos realmente abandoná-lo. Contudo gastamos uma eternidade no arranjo de ninharias, que se combinam, resultam na obra tormentosa e falha. Meu avô nunca aprendera nenhum ofício. Conhecia, porém, diversos, e a carência de mestre não lhe trouxe desvantagem. Suou na composição das urupemas. Se resolvesse desmanchar uma, estudaria facilmente a fibra, o aro, o tecido. Julgava isto um plágio. 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.

A descrição desse avô inicia-se com a afirmação de que pouco restou da história desse homem. Do ascendente dos Ramos teriam ficado somente traços na memória familiar e um retrato guardado no baú[150]. O avô é apresentado como um velho doente, frágil, tímido, rabugento, mas também paciente, caprichoso e honesto, que costumava ficar deitado na rede fazendo trabalhos manuais que não interessavam a ninguém. Já havia sido dono de engenhos, mas agora dependia dos filhos, pois perdera tudo para parentes espertos que o enganaram. Esse passado comparece, vez por outra, numa tentativa de se impor novamente, "endireitando o espinhaço", quando ressurgiam nele os resquícios de proprietário. As habilidades destacadas do avô são o canto e o artesanato, e o narrador dá especial atenção à originalidade na manufatura das urupemas, espécie de peneiras de palha, que o avô aprendera sozinho a fazer do seu jeito, e que expressavam o seu modo de ser[151].

Esse fragmento revela muito sobre o modo como o narrador constrói a imagem do avô, especificando o lugar social daquele que não se enquadra muito bem no mundo sertanejo prático, utilitário, de lida com a terra pela sobrevivência. O narrador promove, assim, uma ruptura com a visão que seria dos outros familiares mencionados no capítulo e elabora uma visão própria sobre o avô. Para tanto, justapõe os dois tempos da narrativa de modo que pontos de vista diferentes no enunciado e na enunciação conferem uma dimensão complexa sobre o olhar para o outro, as modificações de perspectivas e as ambivalências que enformam os sujeitos.

A arte bruta do avô surge como expressão sensível de sua rusticidade e do fracasso individual de um sujeito cuja vocação não se encontra em harmonia com o modelo familiar. Mais que isso, o narrador relata o processo de constituição de uma estirpe simbólica para si, que se formaliza nesse fragmento, e se proclama herdeiro do inútil. Inútil mas talvez não indesejado, já que a escolha formal de sua aproximação desse avô é indício do próprio movimento de identificação com ele. Não por acaso, a

---

[150] Uma das inovações que transformou o modo como nos relacionamos com a memória foi a fotografia. Segundo Le Goff a fotografia foi capaz de revolucionar a memória: "multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo, assim, guardar a memória do tempo e da evolução cronológica" (2003, p. 460).

[151] Zenir Campos Reis (1991, p. 39) comenta essa passagem afirmando que para ele "aqui há mais que uma poética: julgo ver aí o embrião de uma ética da produção artística e artesanal, fundada no trabalho". É de fato muito interessante essa leitura de Reis porque une o caráter artístico desprivilegiado naquele ambiente à noção de trabalho – esse, sim, valorizado – que teria se formado no narrador adulto. É algo como afirmar que o narrador adquiriu um valor (trabalho) muito prezado por aquela cultura sertaneja por vias não convencionadas por aquela tradição. Indo além, diríamos que também está enunciada aqui a representação de um fazer artístico como parâmetro de conduta do sujeito.

conexão é estabelecida com aquele que está em desarmonia com o meio e cujas habilidades artísticas são sublinhadas, em detrimento da aproximação com a figura do sertanejo clássico, representado pelo avô materno, que veremos mais adiante.

Numa análise formal do trecho, observa-se na primeira sentença que, segundo o narrador, "de um deles" só restaram fragmentos imprecisos e perdidos no tempo, "um retrato desbotado no álbum" de família[152], o que já de saída apresenta a pouca influência do avô no quadro familiar, um esquecimento que parece ser da família, mas também do narrador. Curiosamente, o que vem logo em seguida é a constatação – mesmo com parcimônia, pelo uso do "talvez" – de que esse avô deixou-lhe um legado. Isso equivale a que dizer que o avô deixou uma herança, material ou imaterial. É algo transmitido de uma geração para outra, e que o próprio narrador já começa a atribuir como pertencente a si. Entretanto, não é um legado tido como virtuoso – embora o narrador se valha dele incisivamente em seu livro de memórias. É, sim, um legado impróprio, inútil, tolo talvez. Qualificado como "vocação absurda para as coisas inúteis", deveria ser inaceitável pela ausência de bom senso.

Mas, por escolha, o narrador apropria-se dela, toma para si o legado do avô fracassado, inútil e fragilizado. Seguindo o costume mais comum na transmissão de valores familiares, a figura do avô paterno deveria sustentar a linhagem patriarcal, viril, a ser continuada no pai e seguida pelo filho. No entanto, essa estrutura patriarcal aparece na obra, primeiro, manchada pelo avô e, depois, violada pelo neto já adulto e narrador das memórias. Percebe-se, assim, que a noção de patriarcalismo na linhagem, ou ainda de atavismo – se pensarmos contextualmente as teorias das últimas décadas do século XIX –, não se mantém, figurando somente o pai como representante da força.

---

[152] No curso da história, o surgimento do "álbum de família" teve uma relação significativa com a memória familiar. Para Pierre Bourdieu, "O álbum de família exprime a verdade da recordação social. Nada se parece menos com a busca artística do tempo perdido que estas apresentações comentadas das fotografias de família, ritos de integração a que a família sujeita os seus novos membros. As imagens do passado [...] evocam e transmitem a recordação dos acontecimentos que merecem ser conservados porque o grupo vê um fatos de unificação nos monumentos de sua unidade passada ou, o que é equivalente, porque retém do seu passado as confirmações da sua unidade presente" (apud Le Goff, 2003, p. 460). Essa questão nos sugere como é colocado de forma ambígua o lugar desse avô, uma vez que há uma imagem retratada para posteridade e que está mantida em família, porém essa fotografia está desbotada e guardada no baú, e não compondo a galeria de retratos exposta na parede da sala principal, artifício comum à época.

Há que se notar que a estrutura parental aparece rompida na obra em uma construção com significados distintos[153]. Isto é, a voz do narrador fornece à sua história pessoal um sentido de escolha, própria do tempo da enunciação, enquanto a vivência do avô é narrada como inaptidão e fracasso. Essa diferença está em evidência em alguns sinais da trajetória do avô. Nos argumentos do narrador, vemos que o avô se torna um homem sem prestígio e pobre porque foi enganado por pessoas sagazes e se arruinou economicamente. Isso é tão verdade que o brio de proprietário, "endireitando o espinhaço", vez por outra ressurgia no velho. O avô é mesmo um fracassado, já que não teve fortuna em seu percurso e não manteve a coragem, virilidade e força que configuram o ideal de homem naquele contexto.

Quanto ao narrador, o processo vicissitudinário da narrativa encena a opção de se juntar a ele e deixar de lado aproximações com o outro avô, o materno, mas sem desvalorizar-lhe as qualidades: o narrador apenas não as incorpora em si. Ao primeiro olhar, então, é possível dizer que se combinou ao fracasso do avô paterno. Ele de fato o fez, porém com certo distanciamento, já que não sustenta na descrição a ligação com dada postura social do avô. A forma do fragmento orienta para uma vinculação ao avô fracassado, mas não necessariamente estabelece uma ligação permanente com o fracasso em si, não há uma representação de um eu fracassado. Ao contrário, há escolhas envolvidas, que passam por uma construção de si superando, de algum modo, alguns fracassos vividos pelo menino em formação.

A enunciação parece marcar que o fracasso está atado à inadequação aos valores sertanejos. Há um esforço, como dito no primeiro capítulo, em apresentar os

---

[153] Ver o artigo de KARPA-WILSON (2005) sobre o assunto. A pesquisadora defende a tese de que há em *Infância* um sujeito autobiográfico que desafia o modelo de identidade na qual aquela sociedade mais comumente se pautava. Para ela, a obra é uma construção intelectual de um autorretrato do escritor que traça a jornada na imersão do modelo tradicional para adotar novos valores, optando por um modelo alternativo àquele arranjo social e cujas lições de vida são tratadas como momentos de "epifania moral". Aborda também a existência na obra de dois modelos de identidade que competiriam entre si: um tradicional, cuja criança está inserida – modelo da virada do século, de masculinidade, caracterizado por um *ethos* de violência, poder individual e autoritarismo, que estaria vinculado ao Nordeste brasileiro. E um modelo de sociabilidade – relacionado ao intelectual caracterizado por um *ethos* de empatia com a pobreza e comprometido com a rejeição da violência e do autoritarismo. É claro que há sim determinantes na obra que elaboram essas apresentações dicotômicas e elas ajudam a enriquecer o modo como o narrador vai se definindo, como tempos apresentado aqui nesse capítulo, mas as muitas sutilezas textuais precisam ser observadas. Bem, as sustentações da autora fez lembrar os primeiros rumos que nossa tese tomou até a qualificação, em que o modo como construímos o texto engessou as análises e não permitiu que se vislumbrasse todos os inúmeros impasses que o narrador apresenta para o tempo do enunciado e para o tempo da enunciação. De modo geral, o artigo traz importantes questões, como o fato de ela entender, na esteira de Paul John Eakin, que a escrita autobiográfica é o último passo na história da autoconsciência, que de algum modo recapitula o ritmo da formação identitária.

dilemas e os conflitos de um ele menino em interação constante com os dispositivos dessa determinada ordem. Todavia, a representação de si adulto se dá não mais em choque com essa ordem, conforme é recorrente no enunciado. Ao contrário, ele se afasta dela, e se atrela a outra, o que permite, por exemplo, que ele narre as histórias dos avôs sem deslegitimá-los.

Convém notar algumas contradições. Embora anuncie que o avô talvez o tivesse deixado como representante de uma produção inútil, ele se desmente mais abaixo ao explicitar num registro positivo o que seria tal produção de coisas sem interesse, prestígio ou utilidade prática. Depois, o relativo detalhamento com que descreve as habilidades do avô contraria também a primeira sentença, de que teriam restaram somente "notícias vagas" desse seu antepassado. Podemos pensar essa contradição nos seguintes termos: da memória, de fato, não ficaram muitas imagens a transmitir num livro, apenas uma sensação, mas existe a necessidade de criá-las para compor o sujeito-personagem e assim recriar um avô que se firmará como o outro semelhante e ao mesmo tempo dessemelhante de todos os demais. Por isso mesmo está guardado na lembrança do narrador e esquecido e menosprezado pela tradição ou história da família. Assim, o narrador deixa montado um ramo da estrutura genealógica com o qual simbolicamente se filiará.

As linhas iniciais do fragmento acima evocam o desprestígio e o pouco valor do ancestral ao qual se vincula. A ordem de apresentação das características da personagem inicia-se com a exposição de como o ascendente se portava socialmente, tímido e rabugento, seguida de uma apreciação do narrador sobre o modo como ele pressupunha ser a visão dos parentes: um homem sem "prestígio na família". Essa suposição está respaldada no dizer anterior, sobre as "coisas inúteis" praticadas pelo avô, e no dizer seguinte, sobre a falta de habilidade administrativa: como senhor de engenho, foi enganado, arruinou, perdeu todas as propriedades e passou a depender dos filhos. Ou seja, a suposição do narrador partiu de que o pouco prestígio proveio do tempo perdido em coisas sem préstimos naquela sociedade, e acima de tudo da pouca virilidade exibida durante a vida. É desse quadro comportamental que vem a constatação: "e o pobre homem resvalava na insignificância e na rede".

Composta a imagem até aqui com um vocabulário que predominantemente evidencia o demérito do avô, surge o primeiro adjetivo que o qualifica positivamente. Ele era bom, um bom músico. Mais que isso, era especializado numa

atividade artística, o canto. Essa só não seria a primeira das coisas praticadas pelo avô e qualificadas como inúteis, porque possui uma utilidade social, de cunho religioso. Ao menos ali, e naquele único momento da narrativa, há a afirmação do lugar do avô no seio familiar. Seu ofício é valorado – estava circunscrita ao menos uma esfera de valor para o avô artesão. As "mulheres ajoelhadas" e o "oratório" ajudam a compor a visão do menino, de um avô "tornado enorme" que cantava com extrema energia, isto é, na visão daquele pequeno sujeito o avô se engrandeceu.

É preciso lembrar que isso torna a narrativa complexa, já que expõe a problemática da dessemelhança do ponto de vista do adulto-narrador com o da criança-personagem. A construção do texto pelo narrador está longe de uma leitura ingênua sobre seu passado e sobre seus antepassados. Não se pode dizer o mesmo da voz da criança: nela, falta malícia suficiente para perceber as nuances dos outros. Essa dimensão do texto é muito interessante, porque deixa à vista a preocupação do escritor em manter uma coerência com o tempo do menino, suas descobertas e sua formação. E, por isso, na leitura dessa criança impera o tom de inocência.

Então, dá-se uma inversão interessante, possível somente por causa dos dois tempos do relato. O narrador afirma que "hoje", isto é, com o afastamento temporal, no momento da enunciação, vê "a grandeza e a harmonia singular" do avô desdobrar-se em "gemente e mesquinha". É possível afirmar que esse último julgamento pertença também ao senso comum da família, se a ele juntarmos as informações anteriores sobre o lugar do avô na estrutura apresentada. Já o estabelecimento de uma posição do menino deve ser deduzida com base no "tamanho" assumido pelo seu avô quando executante de sua especialidade, "enorme", e na explicação de que a imagem guardada na memória adveio de uma perspectiva da cena vista e experienciada pelo menino.

Chega até ele, adulto, a percepção de que aquele era um avô diminuído, e que só agora seria possível revisitar o passado para concluir algo por si mesmo. A forma aponta para a posição relevante com que o menino viu o avô na cena do oratório, narrada essencialmente sobre o tempo do enunciado. Em um contexto pensado à distância e afastado do tempo, o avô é retratado como sendo aquele que ocupava um lugar desprezível e pequeno, além de escasso de recursos, três sinônimos que poderiam ajudar na compreensão do uso do termo "mesquinho".

Portanto, uma relação ambivalente, e que se repete em outras relações sociais também, dada pelo choque entre a posição comum dominante e o arranjo formal que

compõe o que seria o pequeno mundo ético em formação do menino. Na imbricação dos tempos e com o distanciamento do narrador, irrompe também uma imagem do avô agora ampliada, em que é possível ver as múltiplas faces que formam aquela figura. Algo como se o conflito, no tempo do enunciado, estivesse estabelecido entre o menino e os demais, já que, para o garoto, o avô estava vinculado de algum modo à grandeza de seus dons artísticos, enquanto que para os demais ele era insignificante.

Já no adulto, o narrador repensa tal posição, para ver que, de fato, o avô estava ali relegado à desimportância. Isso, no entanto, não impede o narrador já adulto de manter na lembrança a figura harmônica, ou seja, perceber mais de uma feição do indivíduo. Ele se junta, assim, a esse avô, mantendo de certa forma o conflito com o pensamento dominante dos outros que o cercavam.

Outras qualidades positivas do avô ainda serão pontuadas, acrescentando-se de certa forma à visão de grandeza e harmonia percebida pelo menino: "habilidade notável", "muita paciência", autodidatismo, originalidade artística na produção das urupemas, "trabalhador caprichoso" e "honesto". E ainda no que respeita às características artísticas do avô, o narrador descreve com cuidado o processo de criação artística do artesão.

Efetua-se, nesse momento, uma passagem que condensa a experiência do avô e a integra a do narrador. Isso vem marcado formalmente no texto pela mudança da voz pronominal de "ele" para "nós" e pelo predomínio do presente verbal. O legado deixado pelo avô é tão marcante, e a tal ponto assumido pelo narrador, que chega a ressoar formalmente no texto, contradizendo, inclusive, o retórico "talvez" utilizado anteriormente. Não só esse fato formal mantém a aproximação dos dois, mas também a opção de narrar todo o processo em um único bloco. A mudança de voz pronominal, da terceira pessoa do singular para a primeira do plural, e depois de volta para a terceira, efetua-se dentro do mesmo parágrafo, promovendo uma ideia de continuidade que se rompe. Ao mesmo tempo, porém, conserva-se pela unidade do parágrafo.

A condensação acontece no meio do parágrafo, durante a divagação sobre o momento da criação artística, primeiro pensado como um estado de "paciência" e logo transfigurado para "uma obstinação concentrada", conceituada como "um longo sossego que os fatos exteriores não perturbam". Os ecos dessa ocasião se estendem a alterações físicas do corpo, apresentadas em "toda a vida se fixa em alguns pontos", numa cadeia de sinédoques que fragmentam o sujeito (o olho, a

mão, os beiços) e ajudam a apontar para o total alheamento do mundo quando envolvido com sua arte. A integração do outro consigo finalmente se concretiza com o verbo na primeira pessoa do plural, "sentimos", e faz ressoar a autorreflexão sobre seu próprio ofício, os árduos caminhos da criação que os outros não conhecem, não reconhecem e não valorizam – dado que aparece na afirmação sobre a certeza de que imaginarão as pausas e interrupções no trabalho como "preguiça".

O conflito entre o eu e o mundo permeia toda a passagem, mostrando como um conflito interno da personagem, um drama individual, transpõe-se para a busca da arte como modo de expressar suas próprias inquietações. Assim, o narrador descreve as dificuldades do ofício de criar e o tempo gasto, "resultando na obra tormentosa e falha", que tanto pode ser aquela produzida pelo avô como a produzida pelo narrador, já que o texto oferece essa ambiguidade, reforçada pela imbricação das experiências por meio do pronome "nós". Perpassa todo esse trecho um tom de bastante sofrimento interno, emoções revolvidas, acentuando o caráter subjetivo dessas emoções e a impraticabilidade de se alcançar a real dor do outro. Como acentuado pelo próprio narrador, na superfície o eu parece estar tranquilo e só o corpo pode revelar ao exterior algum estado indicativo das várias sensações reprimidas.

É como se acusasse de ingenuidade a tentativa de perscrutar o outro partindo das informações coletadas na observação da aparência, ressaltando a impossibilidade de reconhecer a vivência do outro por meio de sua postura social. Algo como a consciência de que os sujeitos não podem ser medidos pelas imagens externas que constroem de si mesmos. Aos olhos do narrador, essa relação direta entre o sujeito social e a subjetividade dá margem a certezas equivocadas, como em "imaginarão que temos preguiça". Há, antes de tudo, uma exposição do seu respeito à faculdade de sentir e de se expressar a seu modo, alheio ao ambiente que é hostil àquela expressão artística.

Ao dizer que os dois gastam uma "eternidade no arranjo de ninharias, que se combinam", expressa por assim dizer seu próprio ofício de escritor em cuidado constante de organizar ideias com palavras, combinando-as. Conforme comentado, pode estar se referindo ao artesanato feito pelo avô ou ao seu próprio ofício de escritor, ambiguidade trazida pelo texto. E, se afirma resultar o esforço em obra "tormentosa e falha", irá justificar isso na sequência, ao dizer que "provavelmente

não gostavam" da obra do avô. Uma autocrítica severa se dá nesse momento[154], um olhar para a própria escrita, já que, com a identificação formal entre ele e o avô, expressa pelo pronome nós, oferece-nos elementos para uma interpretação sobre a apresentação de si mesmo.

Passadas algumas linhas dessa união em um "nós", o narrador se volta para o avô novamente, embora deixe a impressão de que a convergência continua (a escolha de não iniciar novo parágrafo é um indício disso). Acentua o fato de o avô não ter recebido ensino formal ("meu avô nunca aprendera nenhum ofício"), nem mesmo um "mestre" que o instruísse, entretanto possuía conhecimentos diversos. Aliás, o narrador invoca esse fato enfatizando com orgulho o autodidatismo e a originalidade com que o avô trabalhava sua arte rude, sem cópias, sem modelos, compondo sua obra com a própria vivência: dura, seca e sem floreios.

Com a experiência que a vida lhe deu, mas sem a técnica formal, criou o seu "meio de expressão" possível, ignorando a crítica dos outros e perseverando dignamente nas suas escolhas. A noção de "plágio" inserida pelo narrador nessa altura do fragmento, para explicar o motivo pelo qual o antepassado insistia em produzir uma arte peculiar e não imitativa, evoca uma explicação de si mesmo. A procura pelos "seus caminhos" remete à busca pelo modo como as coisas lhe fazem sentido: em vez de copiar outras obras, é dentro de si mesmo que encontrará um caminho. Pode parecer um pouco piegas esta afirmação, mas ela vai ao encontro de todo o conjunto da obra do autor, calcada na própria experiência.

Resumindo, notamos dois fatos a iluminar os caminhos criativos que o narrador trilhou para compor sua história fincada nas raízes do avô artesão. Além da opção por não quebrar o parágrafo, ganha destaque o desacordo entre a primeira afirmação e o desenvolvimento do texto, quando o narrador foca os atributos do avô e deixa de lado o plural aproximativo. A sentença inicial de que pouca coisa teria restado da memória desse avô é contrastada com a riqueza de pormenores com os quais ele é retratado. Dizer que quase nada havia ficado na memória coletiva da

[154] Extrapolando os limites do texto, é possível relacionar a elaboração que o narrador constrói aqui com o próprio escritor Graciliano. É mais do que conhecido seu modo de lidar com a leitura de sua própria obra, desfazendo-se a todo tempo de sua própria produção. O caso mais célebre é talvez sua relação com *Angústia*, publicado quando ainda estava preso. Antonio Candido (2006, p. 9) reproduz a carta que Graciliano lhe enviou, fazendo muitos reparos ao livro. Outras várias manifestações do autor ao longo da vida também se encaminham nesse sentido.

família e encontrar sutilezas descritivas nas descrições sobre como o avô trabalhou sua arte é apresentar, de algum modo, suas próprias escolhas formais.

O narrador mostra delicada e quase imperceptivelmente uma dimensão da elaboração literária das suas memórias que ruma para uma leitura de si mesmo, reforçando o sentido de sua arte "insensível à crítica"[155]. Indica suas primeiras direções estéticas, e também morais, no sentido de que estão pontuadas as escolhas de como conduzir uma arte própria – e não plagiada –, anseio por uma reflexão individual sobre o que é o objeto. À semelhança do modo como construiu o final de suas conclusões sobre a história do Papa-Hóstia, aqui também deixa transparecer a voz do narrador-escritor.

Nos dois casos, a organização estruturada da narrativa inclui as reflexões sobre a própria obra. O fragmento sobre o avô, em particular, apresenta sutilmente características estilísticas e sugere uma mescla de planos, cuja leitura atesta a impossibilidade de separar personagem, narrador, e escritor. A voz do escritor parece surgir mais forte nesse fragmento, e a fronteira entre a experiência vivida e a experiência criada esfumaça-se ainda mais.

Sequencialmente, vamos acompanhando a narrativa sobre a fabricação das urupemas[156], sabendo que o avô "suou na composição" delas. Produto final do meio de expressão do avô, essas urupemas evocam uma relação conflituosa entre arte e utilidade. Tal peneira fabricada artesanalmente possui, em primeiro lugar, uma função utilitária, o processamento de alimentos, mas adquire contornos artísticos na comunidade, fato que vem aludido na afirmação do gosto que as pessoas demonstram por vê-las "enfeitadas". Todavia, na voz do narrador, ela tem um lugar

---

[155] Ao pensarmos no contexto em que *Infância* se insere, tal observação nos leva a refletir sobre a relação de Graciliano Ramos com o Partido Comunista e com os escritores engajados no chamado realismo social. Adriana Florent (2011) discorre sobre essa tumultuada relação. Alguns excertos de discursos de Graciliano e levantamentos de dados sobre como o autor lidou com essa questão sugerem, como já conhecido da crítica, o constante embate do escritor com o partido, por não ceder em nenhum momento à produção de uma literatura fácil, voltada para as massas. Em um dos trechos, Graciliano afirma: "E é claro que nenhuma conveniência haveria em fabricar normas estéticas, conceber receitas para a obra de arte. Cada qual tem sua técnica, o seu jeito de matar pulgas" (FLORENT, 2011, p. 168).

[156] A fabricação das urupemas já foi assunto da crítica. Além de Zenir Campos Reis, já citado, convém lembrar o artigo de Gimenez (2009, p. 246), no qual o crítico considera as urupemas como "símbolo da representação problemática" presente na obra: "A célebre passagem de 'Manhã', na qual Graciliano Ramos pesquisa o próprio estilo por analogia implícita com a arte do avô, ancora na rispidez tanto a matéria danosa quanto a expressão. Testemunhar um estado de coisas severo exige do artesão reproduzir a severidade e, dialeticamente, engastar nela as digitais. A tenacidade do antepassado, absorto no amanho de inutilidades precisas, comunica ao escritor o rigorismo e o calco singular: as urupemas que o velho urdia, peneiras rústicas, são a metáfora do lírico estranho, capaz de coar os grãos e as insignificâncias".

especial. Possui uma forte expressão subjetiva, e ganha uma feição singular para caracterizar a arte pessoal do avô e, como parece, a sua própria arte narrativa.

A execução do objeto é materializada no relato por etapas, como num processo criativo, e o produto final é elevado, então, à condição artística. Com mais de um argumento, o narrador revela peculiaridades que envolvem as peneiras feitas pelo avô. Primeiro, quando distingue o resultado do trabalho em relação às demais urupemas, "tradicionais e corriqueiras, enfeitadas e frágeis", apreciadas pelos outros; depois, quando pontua que o avô "julgava um plágio" desmontar uma peneira para entender como era construída; e, por fim, quando assume que para o avô aquilo não era somente produzir um instrumento de uso cotidiano, mas criar e expressar-se do modo como lhe parecia sensato: "o meio de expressão que lhe parecia mais razoável".

Ainda é preciso comentar aqui sobre a escolha do vocábulo "razoável", termo ligado a algo plausível, racional, que faz uso da razão para estabelecer relações. Algo que parece mais adequado: apresenta o avô em busca de um meio de expressão artística e também, em algum plano, de uma função prática na comunidade. Isso faz pensar sobre a relação entre a arte individual e as aspirações sociais coletivas em sociedades mais remotas.

É enriquecedor remeter ao livro de Antonio Candido, *Literatura e sociedade*, cujo capítulo "A literatura e a vida social" aborda questões referentes à posição do artista dentro da sociedade, problematizando essa relação ao longo da história. Citando o autor:

> Os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as pessoas correspondem a necessidades coletivas; e estas, agindo, permitem por sua vez que os indivíduos possam exprimir-se, encontrando repercussão no grupo. (CANDIDO, 2000, p. 25)

Para Candido (2000, p. 25), em determinadas circunstâncias, o artista pode ou não ser reconhecido como "criador ou intérprete pela sociedade" e, mesmo que em diferentes níveis, sempre possuiu uma função social. Todavia, em sociedades primitivas, esse reconhecimento correspondia às necessidades coletivas (CANDIDO, 2000, p. 27), que soa como necessidades utilitárias. Seguramente, não se trata aqui de uma sociedade primitiva. Entretanto, podemos falar em uma

comunidade rural cujos fortes laços coletivos podem ser observados como uma característica social relevante e na qual o avô poderia cumprir uma função de valor social, fato que não acontece.

O sujeito-personagem apresentado pelo narrador não assumiu esse lugar naquela família e não garantiu um legado ao neto cujo valor positivo fosse reconhecido. Expressando-se de maneira severa e dura, o avô acaba por se tornar representativo dessa tensão entre arte e vida social. Ele vive no meio rural, buscando sua própria maneira de fazer arte, mas ao mesmo tempo produz o artefato artístico procurando corresponder à necessidade da comunidade: ele fabrica algo que possui valor coletivo útil. Todavia, não encontra respaldo naquele ambiente e não encontra significado social para sua arte, já que a família não atribuiu valor a ela.

Um ponto de relevo nessa análise sobre o avô também é a relação entre arte e sensibilidade *versus* espaço geográfico. A disposição, por parte do narrador, de acentuar o caráter sensível desse ancestral atravessado por uma inclinação artística se torna clara desde as primeiras linhas e seguirá tendo relevo por toda a descrição. Mas, se observada em paralelo ao destaque dado para a situação de deslocamento em que se encontra a personagem, essa disposição revela alguns pressupostos do narrador – não necessariamente ratificados, mas sim explicitados por ele.

Parece que, às memórias sobre esse avô, subjaz uma propensão do narrador de estabelecer o espaço narrativo como um lugar em que as manifestações do trabalho artístico não têm, de modo geral, um largo alcance social. Na obra, elas aparecem de maneira bem restrita, associadas às crenças da comunidade ou à ordem prática. Não é possível, portanto, dizer que a expressão artística do avô tem repercussão positiva, e isso talvez porque a vida no campo é, antes de qualquer coisa, uma luta pela sobrevivência, contra as intempéries da natureza, e uma busca por melhores condições financeiras[157]. O sertão daquele avô é, portanto, visto como um lugar bruto que não daria muito espaço para exposições sensíveis e que contribuiria para embrutecer as pessoas – temáticas que o narrador abordará na descrição do outro avô[158].

---

[157] Vale lembrar um trecho da carta de Graciliano Ramos a Antonio Candido (2006, p. 10): "O que sou é uma espécie de Fabiano, e seria Fabiano completo se a seca houvesse destruído a minha gente". O que toca nessa constatação de Graciliano é a sinceridade e uma certa melancolia com que fala sobre si e o fato de ter "escapado" de ser um sertanejo castigado pela seca, pela falta de oportunidade econômica.

[158] Em um recente artigo, Anita Moraes (2012) analisa o pensamento de Antonio Candido em torno de textos que discutiram a relação entre cultura popular e erudita, ou literatura oral e

Mas outra questão a se pensar é que mesmo a obra do avô tendo cumprido o princípio das necessidades práticas do coletivo, ela não foi bem aceita na comunidade. Surge, portanto, uma segunda hipótese de que talvez a questão não passe pelo lugar que a arte ocupa naquele contexto representado, mas pelo fato de aquela obra estar próxima demais da realidade social sofrida. E por esse motivo ela é rechaçada. Haveria, pois, por parte da comunidade, um maior desejo de fuga dos símbolos que retratam a brutalidade com a qual se identificam. Preferem ver coisas "frágeis e delicadas".

Enfim, o que podemos dizer é que a ausência de ressonância do avô naquele seio familiar é indício de haver uma discordância entre o indivíduo e a sociedade na qual está inserido. Fica uma avaliação do narrador que declara o avô como criador de uma arte bruta, não lapidada, assim como o lugar em que vive. Algo como dizer que sua arte é rústica porque feita num espaço igualmente rústico, a partir de sua experiência. A afirmação aproxima-se, desse modo, da tendência do próprio escritor de assumir que a arte só pode ser produzida a partir do que realmente vivenciou e conheceu. O que de certa forma também está dito subliminarmente é que o espaço foi, até certo ponto, condicionante no resultado da criação do avô. Quando a narrativa toma lugar na cidade – o município de Viçosa – outras manifestações, principalmente as literárias, já ocupam um espaço maior e possuem um teor diferente na voz do narrador.

---

escrita. A autora chega à conclusão de que o pensamento de Candido assume de certa forma um caráter evolucionista: "O autor sugere diferentes níveis de estilização da realidade: nível baixo caracterizando a literatura primitiva; nível elevado, a literatura erudita. Sua proposição é de que, na arte primitiva, a realidade material (fisiológica, econômica) alcança expressão direta, sendo que, na erudita, faz-se desfigurada por uma série de mediações. Os vínculos da realidade artística com a realidade exterior, social e material, seriam diretos nas 'sociedades primitivas' e indiretos nas 'sociedades civilizadas' porque, nestas, as 'necessidades imediatas' não são motivo de aflição coletiva (ao menos dentre os grupos que produzem e consomem literatura escrita, ressalva o estudioso). [...] Na literatura erudita, a distância da obra com relação às condições de vida parece ser possível porque ocorre em sociedades (ou grupos sociais) cujas necessidades básicas para manutenção da vida não são mais fator de preocupação permanente, preocupação 'absorvente nas primitivas e menos evoluídas'. A dependência do homem quanto ao meio natural imediato, que caracterizaria estes estádios culturais considerados 'anteriores', parece encontrar paralelo na dependência da poesia oral quanto a elementos externos à palavra. Da mesma maneira que o homem encontra-se fundido ao meio, sua poesia dele não se destaca" (MORAES, 2012, p. 3). Parece-me que as reflexões de Anita podem ajudar a pensar a relação de Graciliano Ramos e o modo como constrói a narrativa sobre o avô. Pode-se pressupor que, ao representar a arte do avô como uma produção que contempla a realidade material e busca ao mesmo tempo uma expressão pessoal, o narrador acaba por trazer uma noção implícita da percepção dos níveis de representação da realidade e o menor ou maior grau de dependência como meio na elaboração artística. Se comparado ao resultado formal da obra *Infância*, é como se observássemos o escritor lançando mão de realidades narrativas diferentes para retratar também diferentes mundos culturais de onde a mediação artística foi produzida.

Ressoa aqui, no pano de fundo sertanejo, um contraste entre a ação de alguns indivíduos e a sensibilidade artística do avô, mais voltado para as paixões pelas miudezas. Junta-se a isso outro contraste: a figura fracassada que o narrador compõe do avô[159] e o que sublinhamos ser o esperado do homem naquela cultura, muito ligada a modelos que passam pelas convenções organizadas em torno do sistema patriarcal, marcado pelo mandonismo, o que de certo modo contrasta também, por extensão, o narrador de *Infância* com o ideal sertanejo.

[159] A falta de acesso à cultura letrada também pode ser uma hipótese plausível para explicar por que tais manifestações não foram tomadas como valor pelos outros familiares. No entanto, somente com a análise sobre o outro avô é que tal consideração pode ser aventada. Talvez por falta de conhecimento ou de aprimoramento do gosto, e por isso mesmo sem reverberações ali naquele contexto, a expressão do avô passa a não possuir eco nenhum. Baseando-nos na informação de que o avô era uma "insignificância" e que não possuía "prestígio na família" podemos então considerar que o narrador acaba assim por apontar para outro lugar em que isso seria possível.

3.2. O avô materno: rusticidade e vigor

O narrador dispensa ao avô paterno, que acabamos de analisar, uma narrativa na qual sobressaem dois eixos principais. Um está no plano que introduz a noção de fracasso, e o outro no plano que apresenta suas vocações artísticas. De maneira distinta, a caracterização do avô materno destaca-lhe os atributos de força e de energia e seu estilo rústico. Vejamos alguns fragmentos sobre o modo como o narrador nos apresenta a ele:

> Meu avô materno, alto, magro, de cabelos e barba como pasta de algodão, muito se diferençava dessa criatura achacada: não desperdiçava tempo em cantiga nem se fatigava em miuçalhas. De perneiras, gibão e peitoral, as abas do chapéu de couro, repuxado para a nuca, a emoldurar-lhe o rosto vermelho, impunha-se. A voz lenta, nasal, pigarreada pelo excesso de tabaco, rolava com um ronrom descontente que nos arranhava os ouvidos, depois se insinuava, se adocicava, tomava a consistência de goma. Tínhamos a impressão de que a fala ranzinza nos acariciava e repreendia. Os gestos eram vagarosos. Homem de imenso vigor, resistente à seca, ora na prosperidade, ora no desmantelo, reconstruindo corajoso a fortuna, em geral não se expandia. [...] Possuía conhecimentos infusos a respeito de tudo quanto se refere a bichos: indicava com segurança as crias das vacas paridas no mato, adivinhava o peso exato dos bois de era. Para vender o seu gado nunca precisou de balança. Esse avô bárbaro dispensava ao civilizado, artífice e cantor, exageros de atenção, em que havia talvez surpresa, desdém, o receio de magoá-lo, estragá-lo com as mãos duras. (RAMOS, 2009, p. 24)

Nas primeiras linhas referentes a esse avô, o narrador já marca que ele "muito se diferençava" do outro descrito anteriormente, pois não gastava tempo com "cantiga" e "miuçalhas". Com base agora num vocabulário mais vigoroso, a primeira apresentação do avô materno, o vaqueiro, é feita por meio de qualidades físicas e uma inevitável comparação com o avô "achacado" apresentado anteriormente. O termo "achacado" serve para reafirmar um estado de enfermidade, mas remete igualmente a alguém que é intimidado e molestado. Essas variações de significado podem apontar para o desprestígio em que resvalava a personagem do artífice, segundo o narrador nos apresentou anteriormente, mas presta-se, principalmente, para determinar por meio do contraste o lugar ocupado pelo avô vaqueiro.

O relato é conduzido de forma a apresentar o "avô bárbaro" primeiro em seu lugar na família e depois exercendo suas funções como fazendeiro. Em primeira observação podemos perceber que a parte do texto dedicada ao artesão é muito maior que essa. Perfeitamente justificável se considerarmos que outro capítulo tratará do tempo em que o menino passou com a mãe na fazenda do avô materno, Pedro Ferro, cujo nome nos é dado a conhecer pela voz da negra Vitória, moradora, ex-escrava e empregada na fazenda. Nesse capítulo, sim, teremos uma descrição detalhada dos hábitos e valores do avô. Pela perspectiva formal da obra, a falta de equidade no que diz respeito ao espaço dedicado a cada um dos avôs confirma uma relação de desigualdade, uma diferença de valoração social entre os dois. Enquanto ao artífice sensível é reservado um pequeno espaço no texto, o vaqueiro que veremos agora figura não só em um capítulo inteiro, com também em algumas outras menções no decorrer da obra.

Esse avô fazendeiro é apresentado com contornos fortes, possuidor da virilidade que se encontra nas características sertanejas enaltecidas pelo senso comum, como a coragem, a resistência e o vigor, três qualidades atribuídas ao ascendente materno[160]. Não só as qualidades físicas, mas também a descrição dos trajes é apresentada: "de perneiras, gibão e peitoral, as abas do chapéu de couro [...] a emoldurar-lhe o rosto, impunha-se". Essa descrição das vestimentas, que não é dada nem é relevante no relato sobre o outro avô, contribui para caracterizar a personagem. Similaridades grandes podem ser notadas quanto à descrição da indumentária do sertanejo euclidiano: "envolto no gibão de couro curtido"; "apertado no colete também de couro; calçando as perneiras, de couro curtido ainda" (CUNHA, 2001, p. 213).

O narrador embrenha-se a seguir nas atribuições e no detalhamento do sujeito-personagem mediante a apresentação do que o reveste e do modo como conduzia seus negócios, conferindo-lhe força e, mais que isso, um lugar comum naquele contexto, completamente harmonizado com o ambiente. Na versão mais detalhada do avô

---

[160] Uma dicotomia entre o sensível e o rústico e as condições da terra bárbara são tópicas presentes na literatura brasileira desde pelo menos o período oitocentista. Está expressa, por exemplo, no "Prólogo ao leitor", das *Obras* de Cláudio Manuel da Costa a "grossaria" que impede a harmonia dos versos, como também está dada, de modo distinto, em *Campo geral* ou *Primeiras histórias*, de Guimarães Rosa. No caso de Graciliano, a tópica baliza de algum modo a caracterização de cada um dos ascendentes, quando apresenta a face mais proeminente de cada um deles e vincula esse modo de ser à ressonância encontrada no meio. Há, de fato, um traço que promove o estranhamento entre o contexto apresentado na obra e a inclinação artística do avô materno.

bárbaro, presente no capítulo "Meu avô", o narrador dá relevo ao perene combate à seca assumido pelo antepassado, numa postura firme e contínua, sem nunca desistir da luta, propagando seu esforço:

> Inúteis os cuidados com os bichos moribundos, porque Deus os condenava e contra as resoluções de Deus ninguém pode. Entretanto meu avô andava para cima e para baixo, furando-se nos espinhos, ordenando, fanhoso e lento, medidas vãs. Sossegaria quando os estragos, completos, abrandassem a cólera divina. Sentar-se-ia de novo na rede, sem credores, isento de culpa. Inquietações e fadigas eram penitência que ele mesmo se impunha. O seu tribunal, antigo e particular, estava longe do de Padre João Inácio. Purgava no extenso verão pecados ligeiros, o inverno ia encontrá-lo forte e altivo. A certeza de proceder bem dava-lhe aquela serenidade perfeita. Cumpria deveres simples, não poderia viver de outra maneira. Tratar do gado, vê-lo multiplicar-se ou diminuir; gerar filhos, criá-los, proporcionar-lhes batismo e casamento, não se afastar muito deles, ampará-los na pobreza e na doença, pôr-lhes a vela na mão, amortalhá-los, conduzi-los ao cemitério e à eternidade. Nenhum pensamento estranho o perturbava, nenhum escrito ia modificar o velho Deus agreste e pastoril. (RAMOS, 2009, p. 141)

Em princípio, há uma assertiva do narrador sobre a condição divina a que tudo está subjugado, uma referência às crenças mais difundidas e populares da ideia de Deus como árbitro do universo[161]. É claro que o tom do relato deixa-nos perceber que o narrador está somente expondo uma crença ordinária, mas não necessariamente ratificando-a. O que ele afirma está, de fato, mais que provado por diversas outras

---

[161] Uma questão problemática que emerge dessa relação entre os homens sertanejos e a providência divina ressoa nas críticas e reflexões acerca da formação do povo brasileiro. Em 1914, Monteiro Lobato escreveu dois artigos muito importantes não só nesse sentido mas abrangendo de modo muito mais amplo questões relativas à vida cultural, social e econômica dos "caboclos". Nos textos *Velha praga* e *Urupês*, neste último onde aparece o termo jeca-tatu, Lobato faz uma crítica contundente ao modo de vida do "caboclo, espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças" (2007, p. 161). É certo que num momento posterior, o escritor revê essas críticas, levando em consideração outros fatores como os econômicos, por exemplo, que retira o "jeca" desse lugar de preguiça e vadiagem. Mas para nós aqui, o que vem ao caso é o fato de a descrição de Lobato estar presente, ao mesmo tempo que ajudou a constituir, no imaginário comum que se tinha do homem do campo, principalmente dos que vivam em regiões mais afastadas do que era então os grandes centros urbanos brasileiros. Quanto à questão religiosa especificamente, Lobato assim ironiza: "A ideia de Deus e dos santos torna-se jeco-cêntrica. São os santos os graúdos lá de cima, os coronéis celestes, debruçados no azul para espreitar-lhes a vidinha e intervir nela ajudando-os ou castigando-os" (2007, p. 176) – impossível não lembrar da cena de Fabiano tentando curar as frieiras do gado benzendo os rastros deixado pelo animal. Quanto à questão artística, que remete a nossa análise do avô materno, Lobato acrescenta: "E na arte? Nada. [...] Esmerilhemos o seu [caboclo] casebre: que é que ali denota a existência do mais vago senso estético?" (2007, p. 177). É claro que nesse caso, o avô do narrador está longe de ser um caboclo, ao contrário possuía resquícios de proprietário, no entanto isso não invalida o que vínhamos refletindo sobre o difícil lugar da arte no contexto apresentado.

passagens de *Infância*: o estatuto religioso dos familiares do narrador se baseia na religião católica e segue a Bíblia sagrada.

Posteriormente, é apresentado o modo como o avô se portava nos meses da seca, não prostrado e esperando que a força divina se abrandasse, mas em atividade, mesmo que "vã", para tentar salvar como pudesse os animais. O intrigante é que essa sentença, seguindo-se à constatação de que com "as resoluções de Deus ninguém pode", abre-se com o conector "entretanto". Ou seja, ao mesmo tempo em que acredita na providência divina, o avô toma medidas concretas para tentar salvar sua propriedade da fúria da natureza e, portanto, de Deus. Algo paralelo ocorre na narração sobre como era o oratório erguido dentro da casa desse avô:

> A religião de meu avô era segura e familiar. Revelava-se diante do oratório erguido na sala, sobre a mesa coberta de pano vistoso. Na gaveta desse altar guardavam-se macetes, chifres de veado, sovelas, cera, pregos, torqueses, pedaços de couro em que se pulverizava fumo torrado. Em cima, na luz, entre fitas e flores secas, litografias piedosas, figurinhas santas esculpidas por imaginários rudes. (RAMOS, 2009, p. 137-138)

Se à luz estavam as imagens sagradas, por debaixo da toalha guardavam-se os instrumentos de uso utilitário na fazenda. Por isso o narrador afirma que a religião do avô era "segura". É exposto um jogo entre o visto (liturgia cristã/ divino) e o não visto (instrumentos concretos/ terreno), como se a religião desse avô não se firmasse exclusivamente na ordem divina e na aceitação do vaticínio de Deus, mas também se respaldasse na convicção de que o homem é agente, árbitro de si próprio. Somente assim podemos entender porque fazia sentido a luta diária contra a ação do clima e da geografia, num contexto em que o domínio da natureza é aceito como insuperável por inúmeros sujeitos.

Desse modo, o narrador cria para o avô a imagem de um indivíduo ligado mais a uma crença divina modelada pelo costume e pela prática cotidiana do que a uma fé inabalável que conduz sua vida. Neste ponto, podemos estabelecer um contraste dessa visão de mundo com aquela atribuída à mãe do narrador, filha desse avô agreste. Nela, a fé e a submissão às ordens divinas e católicas ficam aparentes em dois capítulos do livro: "O fim do mundo" e "O inferno", em que se evidencia como, para a mãe, é fundamental e inquestionável a lei de Deus, da Bíblia e dos padres.

Uma comparação interessante entre as narrativas dos dois avôs é o jogo de imagens antagônicas que o narrador apresenta na relação entre a personagem e o ponto espiritual da casa, o já mencionado oratório mantido na sala principal. O único momento em que o avô sensível se agiganta, e não só aos olhos do menino, foi descrito assim: "Revejo mulheres ajoelhadas em redor de um oratório. Meu avô, em pé, cantava – e havia-se tornado enorme" (RAMOS, 2009, p. 23). O narrador rebaixa as outras personagens. Elas se ajoelham e cria uma dimensão maior para o avô, que se torna enorme ao cantar, "gritar de semelhante maneira". Como acentuamos anteriormente, é um evento exclusivo na vida dessa personagem.

Diferentemente, o avô materno, viril, é descrito num tom repleto de imagens que o distinguem, aumentando-o sempre. No entanto, há um momento único em que ele se apequena: "Ali agachado e contrito, perto da negra Vitória e de Maria Moleca [...], reduzia-se muito [...]. Finda a cerimônia, recuperava a grandeza e o comando" (RAMOS, 2009, p. 137). Nessa imagem, é o avô forte que se agacha e se reduz.

Ainda sobre a relação entre os dois ancestrais, o relato destaca o momento em que as melhores qualidades do avô paterno podem ser mostradas. Esse instante ocorre quando ele assume a ladainha, como se seus atributos estivessem de certo modo mais próximos do sagrado. Já com o avô materno, a história é diferente. Primeiro, é destacada a falta de qualidade ou de interesse do avô nos assuntos que requerem um pouco mais de sensibilidade. Em segundo lugar, surge um contraste entre a grandeza do "Deus agreste e pastoril" e a insignificância frente ao verdadeiro Deus todo poderoso que assola a terra e em que todos creem.

É interessante pensar como o narrador realça o caráter programático do avô, afastado de qualquer pensamento reflexivo. Passa-nos a ideia de um homem que executava funções cotidianas como parte de um ciclo natural e determinado, sempre por uma visão utilitarista da vida ("Cumpria deveres simples / tratar do gado/ gerar filhos/ criá-los/ proporcionar-lhes batismo e casamento/ ampará-los/ conduzi-los"). Para o narrador, a serenidade conquistada por esse avô agreste vinha da certeza de que havia cumprido suas tarefas, seu trabalho, mesmo sabendo que a próxima estação seca haveria de destruir tudo novamente.

E é assim, como um bloco coeso, sem perturbações emocionais, que o narrador apresenta o avô. Como se não houvesse sentimentos que o perturbassem nem o tirassem de seu fulcro ("Nenhum pensamento estranho o perturbava"). Mais que isso, o narrador suprime a subjetividade do avô e limita sua capacidade de

transcendência, chegando mesmo a dizer que naquele mundo as pessoas se tornavam um pouco "animalizadas". A noção de que a rusticidade do avô se adéqua à dinâmica das relações sociais contribui para a construção da personagem abstraída de sentimentos que a fariam entrar em contato com sua dor.

É significativa, também, a denominação dada a esse avô: "velho Deus". Mas a impressão é que esse "Deus" nunca foi tão terreno e concreto, e por isso mesmo é "agreste e pastoril". Senhor sobre todas as coisas ligadas à sua família e propriedades, "nenhum escrito ia modificar" esse Deus do sertão. Dada a apresentação de um sujeito assim tão fechado, surge a pergunta se haveria expansões afetivas nesse avô, alguma sensibilidade que rompesse a rusticidade. Haveria ou não um sujeito sensível quando observamos mais de perto essa casca grossa que o narrador nos apresenta? Talvez não sensível no mesmo sentido atribuído ao outro avô, que flerta com o mundo da cultura e da abstração, mas no sentido de demonstrar afeto e consideração com o outro.

Assim como Bueno (2006, p. 613) observa a brecha que se abre para o outro no ser monolítico da personagem Paulo Honório, em *São Bernardo*, é notável também em *Infância* a fenda que entrevemos nesse avô para dois sujeitos do livro: o avô artesão (paterno) e ele menino. Na relação construída com o primeiro, pelo fato de o narrador ter montado personagens com características tão bem definidas, torna-se mais perceptível o olhar, mesmo que sutil, do rústico para o sensível ("esse avô bárbaro dispensava ao civilizado, artífice e cantor, exageros de atenção"). É índice da confusa percepção sobre o outro e também de certa valorização de um modo diferente de estar no mundo – valorização que traz consigo, igualmente, uma carga de preocupação. O provável desdém convive lado a lado com o receio de magoar ou estragar, que indica apreço: "havia talvez surpresa, desdém, o receio de magoá-lo, estragá-lo com as mãos duras". Assim, mesmo com todo o caráter utilitário impresso pelo narrador na descrição do avô agreste, uma brecha para a sensibilidade se torna palpável e visível, principalmente no contraste entre condutas de vida diferentes.

No que respeita ao menino nota-se, no entremeio do relato sobre a relação com o avô materno durante a temporada do garoto na fazenda, um ou outro vocabulário que balança o vigor, a rusticidade e a dureza de Pedro Ferro, na voz que "adocicava" ou que "acariciava e repreendia". Adentra-se numa possível caracterização afetiva, mesmo que essa não avance muito, porque fica atravessada pela ideia mais presente de que o avô não se dava à expansão de sentimentos.

> De repente o medo findava, uma bondade singular me envolvia, áspera, adstringente, manifesta na fala cavernosa e autoritária, no riso grosso e incômodo. Bondade espessa, com cheiro de curtume, de angico. (RAMOS, 2009, p. 137)

O assunto desse trecho sobre a ideia da "bondade singular" recai sobre as antinomias que formariam a figura do avô materno. Se existe uma bondade perceptível nele, ou seja, uma qualidade de quem é benevolente com o próximo, essa não é uma bondade comum, mas "singular". Essa boa qualidade vem vinculada a atitudes mais ríspidas ("áspera", "adstringente", "autoritária"), as quais aparecem como algumas das características constituintes dos sujeitos mais rudes e rústicos no livro. Digno de nota também é o fato de a singularidade estar relacionada não só ao modo espesso (ou grosso, se preferirmos), mas também aos cheiros exalados: do curtume, que era uma atividade econômica do avô, e do angico, árvore cuja casca adstringente é utilizada pela medicina informal. Ou seja, a expressão de bondade do avô passa pelo modo como aquele ambiente o criou. Há uma possível interdição de expansões sensíveis no mundo da rudeza, para a manutenção de um sistema ideal de macheza. Mas há igualmente uma construção literária que aproxima a natureza agreste de características subjetivas do indivíduo. Lembramos aqui que o narrador também utiliza imagens do sertão para falar dele mesmo, como mencionamos no início deste capítulo.

Está provado que o avô agreste está completamente adaptado em sua região e ao seu modo de vida. Todo o capítulo da descrição do avô está repleto de menções a suas atividades, sua resistência e sua persistência[162]. Torna-se inevitável alguma referência, mesmo que apenas superficial, ao sertanejo descrito em *Os sertões*. A começar pela clássica afirmação euclidiana de que "o sertanejo é, antes de tudo, um forte", o que está em Euclides da Cunha é a ideia de que a adaptação do homem àquela região do Nordeste se fez com muita luta e perseverança[163]. O eterno

---

[162] Mesmo Graciliano Ramos, que nas crônicas combatia a criação desse sertanejo ideal, reforça, por assim dizer, esse homem bruto e resistente já tornado clássico por Euclides da Cunha.

[163] Imprimiram-se, nos dois autores, conclusões empíricas análogas sobre o que caracteriza o homem do sertão. Todavia, há uma diferença de orientação literária que precisa ser anotada. Euclides da Cunha descreve seu sertanejo utilizando-se de observações de campo feitas por ele mesmo, com seu olhar de observador externo, de outra classe e de outro ambiente. Cria uma categoria universal de sertanejo quando o apresenta coletivamente, ou seja, na sua representação do sertanejo do Nordeste, o indivíduo em sua subjetividade e consciência pessoal dá lugar a "o sertanejo": um tipo representado por características comuns. Em outra linha, o sertanejo de Graciliano Ramos que o narrador nos apresenta, apesar de também ter sido elaborado por um escritor que não mais pertence àquele ambiente, nem à mesma classe, é um indivíduo exclusivo:

confronto, ora mais ameno, ora mais cruel, com a natureza agreste tornou-o "forte, esperto, resignado e prático", e iniciou-o cedo na aprendizagem árdua das "surpresas repentinas de uma natureza incompreensível" (CUNHA, 2001, p. 212).

Isso torna o sertanejo, para Euclides, um batalhador que vive comprimido pelas duas estações do ano: a das chuvas, que lhe trazem alguma tranquilidade e abundância, e a das secas, que o desmantela e devasta. Essa dimensão de intermitência da condição de vida no agreste, e a consequência disso nos hábitos de sua população, está presente em *Infância* quando o narrador apresenta a luta do avô contra a seca[164]. Ressurge depois no fragmento abaixo, mas agora acrescentando outra informação relevante sobre a vida do avô:

> A riqueza aparecia no inverno, sem vantagem sensível, desapareceria no verão, sem inconveniente. Na prosperidade, os hábitos da família não se modificavam, porque a ausência de saber limitava os desejos; se a penúria chegava, permaneciam todos calmos, recolhendo-se à boca da noite, rezando o terço. (RAMOS, 2009, p. 140)

A menção à manutenção dos hábitos familiares a despeito das variações na situação econômica é imediatamente encadeada à ideia de que o limitador era, na verdade, a "ausência de saber". Ainda numa mesma sequência, separado apenas por um ponto e vírgula, o narrador manifesta a ideia de resignação, perceptível na escolha de verbos que imprimem um tom de certa passividade (permanecer, recolher). Outro elemento importante é a aparição da religião como prática que conforta a família.

---

um único sujeito com nome, identidade, morada e história. Graciliano não se propõe a construir um tipo, mas sim um testemunho sobre Pedro Ferro, seu avô. O que torna a comparação curiosa, porém, é o fato de as descrições e opiniões dos dois autores coincidirem em alguns pontos, de modo que o arquétipo criado na literatura euclidiana acaba por possuir alguma ressonância no sujeito-personagem de *Infância*, como se Euclides da Cunha e Graciliano Ramos tivessem aplicado a seus textos, respectivamente, as categorias de universal e particular.

[164] Ainda nessa discussão sobre a apresentação de um indivíduo único e singular em contraponto à criação de um tipo, é preciso lembrar o texto de Alfredo Bosi "A escrita de testemunho em *Memórias do cárcere*". Nele, Bosi ressalta o modo como Graciliano construiu o testemunho sobre Luís Carlos Prestes, acentuando que o escritor teria dado relevância à caracterização singular e individual do sujeito, abstendo-se de compor um tipo, "ao passo que o discurso histórico generalizante tenderia a compor um grande número de fisionomias para melhor construir a alegoria de um grupo, de um movimento social ou de toda uma geração" (BOSI, 2002, p. 225). Esse argumento fortalece a tese de Bosi sobre a escrita de testemunho em *Memórias do cárcere*, que pretende situar-se próxima à realidade objetiva dos fatos, mas ao mesmo tempo é produto de um foco subjetivo, visto que narra fatos observados pela testemunha, no caso Graciliano. Nessa complexa situação de fronteira, dá-se que "o testemunho é subjetivo e, por esse lado, se aparenta com a narrativa literária em primeira pessoa". No caso de *Infância*, a narrativa se desenvolve numa complexa zona entre o testemunhal e o literário, que confere ao livro um tom estilístico bastante forte e presente.

Segundo a visão do narrador, não é a falta de posses materiais que restringe o desejo, e sim a falta de saber – no sentido de falta de conhecimento e de estudo proporcionados pelo mundo urbano. Podemos afirmar isso porque é perceptível nos fragmentos selecionados o empenho do narrador em demonstrar os conhecimentos "infusos" do avô "a respeito de tudo quanto se refere a bichos", a sapiência com que se relacionava com a terra e com seus negócios, e a destreza para lidar com os assuntos do campo, ou seja, não lhe falta saber empírico. Entretanto, em relação ao mundo dos livros, (um dos objetos que proporcionam a aquisição de saber, da cultura das artes e da ciência) possuía dificuldade extrema de leitura, "lia de forma esquisita". E na fazenda, os únicos livros que havia eram as "cartonagens insonsas"[165] do menino. O que se nota, enfim, é a aproximação dessa família a um mundo rústico, simples e ignorante e afastada do mundo da cultura, que teria sido gerado pelo pequeno acesso ao saber.

Vimos que a apresentação do avô materno é dada em proximidade à ideia de bárbaro, mostrada não só pelo uso do termo em si, mas também pela linha descritiva utilizada para retratá-lo, acentuando o estado animalizado e rude da personagem, em contraposição ao outro avô descrito como civilizado.

Nesse último fragmento, a noção de saber civilizador comparece quando o narrador assume que a "ausência de saber" interfere diretamente na vida daquelas pessoas. Ou seja, ele associa falta de conhecimento e estado bruto. Intriga, no entanto, que se tentarmos essa mesma associação para o binômio oposto (estudo e estado sensível) veremos que ela não se mantém. Sabemos que o narrador qualifica formalmente o avô paterno como civilizado e o descreve com feições sensíveis. Mas não há nada no livro que associe tais características a um possível acesso desse avô ao saber e que o vincule ao mundo letrado. A oposição entre os dois se dá antes por uma ideia de sensibilidade ligada às paixões e ao mundo não pragmático.

No mesmo espírito das conclusões do narrador quanto à falta de saber se encontram os comentários de Graciliano Ramos sobre o filho. Na biografia do escritor alagoano, Dênis de Moraes cita um trecho de carta dirigida a Cyro dos Anjos, em 1938, na qual Graciliano escreve sobre o filho que acaba de chegar de Pernambuco ao Rio de Janeiro: "O portador desta, meu filho Júnio, é um sujeito ignorante demais,

[165] A grafia correta é "insossa". Não houve cotejamento com os originais, portanto não podemos afirmar se houve erro na transcrição ou se Graciliano criou aqui um neologismo, que apesar de não ser de seu feitio de escrita, viria bem a calhar neste fragmento que aborda a falta de saber.

antigo aluno do pior liceu do país, o de Alagoas [...] poderá orientar fora disso o rapaz, que chegou, há pouco, meio selvagem, do sertão de Pernambuco"[166]. Nos dois casos, tanto as reflexões do narrador sobre o avô, como a apresentação do filho pelo escritor, trazem uma questão de fundo comum que persiste inclusive através dos anos, qual seja, a consciência do atraso da região, percebido na sua história do começo do século e percebido na década de 1930. Nesse caso, o atraso está relacionado a um desenvolvimento sociocultural já sentido nos centros urbanos – lugar de onde o autor escrevia suas reflexões.

Fazendo um pequeno recorte no conceito de civilização para interpretar esse fragmento, digamos que esse conceito tão complexo admite, em suas várias acepções, a ideia de que "abrandamento dos costumes, educação dos espíritos, desenvolvimento da polidez, cultura das artes e das ciências" (STAROBINSKI, 2001, p. 14) formem parte das práticas do homem civilizado, que estariam necessariamente ligadas ao conceito de urbanidade (em oposição ao campo, que seria o correspondente bárbaro). O saber é entendido como um dos valores que formam a noção de civilização e, portanto, ao assumir que está ausente do mundo do avô materno, o narrador pressupõe também o distanciamento desse avô ao acesso à educação formal, ou à cultura das artes, o que justificaria – mas só em parte – seu jeito bruto, grosso e ríspido.

Pensados os avôs nesses termos de análise, cada um deles com propensões maiores a inclinações sensíveis ou ao comportamento mais bruto (mas também se desdobrando em parâmetros de "civilizado" e "bárbaro", palavras que o próprio escritor seleciona), a obra de Graciliano mostra um agreste cuja configuração natural e social é a de um lugar bruto, em grande medida devido às condições geográficas. É preciso ficar claro que não estamos falando de um determinismo geográfico, não ao menos nos moldes naturalistas, mas pensando as relações com o espaço físico como fator de interferência na construção social do sujeito, de como ele influencia e condiciona o modo de vida da comunidade da narrativa em dada região. Tampouco os fatores geográficos, isoladamente, dão conta de explicar a obra. Devemos ter em mente também os fatores contextuais como um todo: os culturais, sociais, políticos e econômicos – este último, aliás, tão prezado por Graciliano Ramos como fator essencial na composição do texto literário.

---

[166] Apud Florent (2011, p. 119). Na edição recém-lançada da mesma biografia, *O velho Graça*, não localizamos a referida carta.

Encaminhando o raciocínio para um fechamento comparativo, podemos perceber que o narrador opera, ao analisar os dois avôs como personagens, com o caráter discrepante de cada uma das histórias de vida, deixando à sombra o que poderia fazê-los convergir, como o ranço de proprietário autoritário que também poderia enformar mais enfaticamente o avô fracassado. Inclusive, ao atentarmos para o esquema narrativo, veremos que é possível extrair um campo semântico específico para cada um dos ancestrais descritos. Assim, teríamos um avô paterno artífice, sensível, "civilizado" e deslocado do seu grupo social, e um avô materno vaqueiro, bruto, rústico, "bárbaro" e ambientado em seu grupo social. Segundo nossa interpretação, os termos "civilizado" e "bárbaro" não estão empregados em chave irônica. Eles servem mesmo para acentuar caracteres culturais distintos e para iluminar o direcionamento dado pelo narrador à situação de deslocamento ou ambientação de cada um dos avôs, direcionamento este que remete ao contexto tratado ou não no livro. Entre a sensibilidade de um e a brutalidade de outro, descrevem-se modelos peculiares, em torno dos quais gravitam as personagens expostas.

Pressupomos, também, que o narrador filia-se a um avô não por querer necessariamente se vincular a uma escolha de conduta de vida em termos morais ou éticos. Isso pode ser afirmado, conforme apresentamos na análise, porque o narrador não nos fornece nenhum indício de que o modo de vida do avô é uma escolha motivada por razões éticas. Aquele que fracassa naquele contexto é insignificante e o avô fracassou por inaptidão. É claro que, ao se juntar a esse modelo de vida, o narrador acaba por se afastar do outro, vigoroso, depositário da característica que prevalece naquela ordem social. Portanto, afasta-se de uma linhagem que provavelmente o pai teria também passado a ele, como vimos no primeiro capítulo da tese. Assim, embora o adulto-narrador guarde distância ao narrar a vida do avô rústico, esse afastamento se reduz na narrativa sobre o avô sensível, chegando a desaparecer em dado ponto específico na narrativa: na união estilística entre personagem e narrador[167].

Mas o que é preciso destacar primeiro nessas representações é que o narrador marca como herança não exatamente a inaptidão do avô, mas sim a aptidão. Ele quer algo que somente o *ele* da enunciação valoriza: um talento, uma verve artística. Por

[167] A relação entre distância estética e posição do narrador é discutida por Adorno (2003) no ensaio "Posição do narrador no romance contemporâneo".

isso a condensação pronominal se refere à obra realizada, àquela que mesmo bruta é representação de si. A hipótese levantada no primeiro capítulo ainda se mantém aqui: há uma construção de si para o *eu* da enunciação, passando por escolhas que se afastam do que é a ordem predominante no espaço narrado. Entretanto, o que se adiciona neste ponto é que ele propõe agora uma espécie de gênese de sua escrita, de sua prática literária. E, ao fazermos a ponte com a história do Papa-Hóstia, temos não mais só a gênese, mas os valores que modelarão a obra.

Na narrativa dos ancestrais, um talento predomina em cada avô. Em um, a vocação artística, e no outro, a do manejo rural com a terra e o gado. Podemos denominar uma como sendo da ordem do sensível, que estaria representada na narrativa pela sensibilidade do artesão; e outra, como sendo da ordem do agreste, que estaria representada pela virilidade do vaqueiro. É certo que a feição desse narrador não é ingênua, por isso ele não constrói sujeitos inteiramente aderidos às práticas típicas que definiriam cada uma dessas ordens. Apesar da predominância coesa que compõe a descrição das personagens, em cada um dos fragmentos evidenciam-se ações dos sujeitos-personagens que remetem ao outro – os componentes matizam-se para compor a caracterização dos avôs. Por vezes, é o avô artesão que retoma a força autoritária e bruta dos donos de terra; por outras é o avô viril que adocica a voz e arrisca demonstrações de afeto.

É também comum aos dois a característica bruta como alicerce das ações mais próximas do sensível: a arte bruta de um avô; o carinho bruto do outro. Essa caracterização retira a possibilidade de falarmos em categorias antagônicas e excludentes. A tensão entre essas categorias é o que torna a obra tão rica e tão mais próxima do realismo buscado pelo autor. E, se o narrador filia-se ao fracasso naquele contexto, ele o faz como resultado de suas memórias ambivalentes. Afinal, ele tem no horizonte narrativo uma construção identitária que se faz afastada daquela vida social, e que cria para si uma história muito mais de superação do que de resvalamento. Mas, por outro lado, ao que parece, continua a buscar em sua história um sentido de enraizamento. Do mesmo modo, está e não está perto do avô artesão, como também não desautoriza o avô materno, não o diminui ao narrar-lhe a história. Ao contrário, valoriza também seus conhecimentos e reconhece nele um afeto, mesmo que truncado. Como em relação ao pai, aqui também não se trata de culpar ninguém. O que temos são histórias de vida sofridas, que por seus fragmentos e vestígios vão simultaneamente reconstruindo e construindo a história pessoal do narrador.

Considerações finais

Que a violência seja um traço distintivo comum no conjunto da literatura brasileira é fato discutido em um considerável volume de estudos críticos a respeito. A especificidade, porém, de como ela se configura em cada obra literária ou que nuances apresenta no trabalho de cada escritor continua sendo um questionamento relevante para a crítica e um espaço produtivo para reflexão e tentativa de compreender problemas envolvendo a sociedade brasileira, seus impasses históricos e suas atuais questões[168].

De modo bastante amplo, e com abordagens distintas, a produção de Graciliano Ramos está envolta em questões que obrigam o leitor a pensar sobre a violência, seja a que se manifesta pelo uso da força legitimada pelo Estado, seja a que permeia as relações intersubjetivas no núcleo familiar ou nos espaços da rua. Em um plano particular, a crítica sobre a obra do escritor também se debruçou de modo amplo e variado sobre o modo como a elaboração da violência aparece em seus escritos.

Esta tese procurou colaborar com o debate sobre a literatura brasileira para a abertura de mais um "clarão no tecido" que compõe a obra de Graciliano Ramos. Dentre as diversas abordagens possíveis, escolhemos pensar em que medida o resultado estético de uma obra contribui para a crítica à violência e ao mesmo tempo promove a luta por uma sociedade mais pacífica[169]. De modo mais específico, ativemo-nos à observação de uma determinada construção identitária do narrador, investigando como aparecem no discurso suas aspirações pacíficas e de que modo elas são elaboradas em comunhão com a seleção de suas memórias, servindo as experiências para dar forma narrativa a essa constituição de si.

---

[168] Jaime Ginzburg (2007, p. 42) levanta alguns pontos sobre os quais a crítica tem se debruçado, por exemplo: (i) "Como a violência social e histórica do Brasil contemporâneo se relaciona com a violência presente nos textos literários? Seria a segunda um efeito da primeira?"; (ii) "Textos literários brasileiros teriam especificidade com relação a textos de outras nacionalidades e produzidos em outros idiomas, no que se refere aos modos de elaborar a violência?"; (iii) "Existe algo de específico, em termos estéticos, na literatura contemporânea, que a distingue da configurações da violência em momentos anteriores da literatura brasileira?"; (iv) "A presença de violência em textos literários estaria de acordo com princípios éticos de crítica da violência, em favor de uma sociedade mais pacífica?".

[169] Utilizando as formulações conforme feitas por Ginzburg (2007), como explicitamos na nota anterior, nosso trabalho se aproxima de uma das questões (a de número iv) apontadas pelo pesquisador como preocupações da crítica atual.

Em textos literários em que a experiência de vida é trazida a primeiro plano, como no caso da prosa memorialística, a matéria narrativa já contempla e implica questões éticas em sua constituição. Retomamos aqui a reflexão de Paul Ricoeur presente no sexto estudo do livro *O si-mesmo como outro*, em cuja parte nomeada "As implicações éticas da narrativa" o filósofo (1991, p. 193) escreve que: "o enraizamento da narrativa literária no solo da narrativa oral permite entender que a função narrativa não existe sem implicações éticas". Essa afirmação de Ricoeur está calcada em reflexões sobre o conceito de experiência em Walter Benjamin – noção já explicitada em nota do Capítulo II deste trabalho.

No que concerne às escritas de si, a experiência é um elemento fundamental na composição e na articulação da narrativa. Afinal, uma das questões que se impõem diante de quem pretende narrar-se é o desejo de testemunhar, expor sua própria visão da história, resgatar da memória informações selecionadas com o intuito de torná-las públicas. Tal função da memorialística esbarra no teor das experiências escolhidas, que podem ter as mais variadas motivações para ser figurar no relato. No entanto, como ponto comum está o fato de que elas procuram transmitir algo, que necessariamente envolve avaliações e reflexões pessoais sobre os assuntos abordados[170].

Nesse sentido, a forma literária escolhida para tratar a violência tem implicações que convergem, simultaneamente, para o afastamento de uma visada maniqueísta do passado e para o exercício da função crítica da literatura. Com o testemunho o autor escreve suas memórias passando por questões de fundo ligadas a um passado histórico vivido, mas sem se desfazer do elo subjetivo que une a testemunha às situações trazidas pela lembrança[171].

O viés que percorremos ao longo das análises textuais procurou estabelecer como as memórias de infância podem ser lidas em sua articulação com uma construção identitária que fixa um lugar para o narrador-escritor em torno da confluência entre ética e estética. Para tanto, analisamos configurações de violência e de não violência para mostrar, a partir das ambivalências e impasses do narrador,

---

[170] A capacidade que o leitor possui de interagir com a obra e acionar o seu senso ético na contemplação da obra promove a via dupla necessária para que a literatura produza novos conhecimentos. Como afirma Ricoeur no mesmo texto, o acionamento de um senso ético se dá mesmo quando encaramos a obra como resultado estritamente ficcional, uma vez que as ações e intrigas do texto nos fazem explorar as personagens e utilizar recursos internos para avaliá-las.
[171] Ver, em Bosi (2002), o ensaio "A escrita do testemunho em *Memórias do Cárcere*".

como este caminha para uma construção de si que subtrai das experiências um sentido de ressignificação da violência e, ao mesmo tempo, de significação do conflito, tendo em vista a possibilidade de elaborá-lo literariamente em uma forma que garanta sua função crítica e desperte a reflexão. O resultado dessa contribuição pode ser entendido como um modo possível encontrado pelo narrador para agir e intervir na sociedade sem abdicar de sua função de escritor.

Embora ele esteja, em grande parte, envolvido com a narrativa de histórias de hostilidade, opressão e brutalidade, sua sensibilidade lhe permite extrair ensinamentos, revelando um olhar para o passado que vislumbra as experiências como produtoras de um si-mesmo mais justo e compreensível.

Durante a análise de tais aspectos, foi possível deslindar um movimento do narrador que se inclina a apresentar um sentido vicissitudinário para suas experiências, tecidas a partir das relações com a violência e com o fracasso – fatores contingentes teriam promovido um momento de inflexão em sua história, cujo sentido trazido com a experiência encerra uma lição de vida e justifica seu caminho. Também foi possível investigar outros planos narrativos, como aqueles em que a reconstrução das experiências do menino reforça o sentido conciliatório e compreensivo como marca estrutural aparente. Base das experiências narradas, a benevolência e a justiça tornam-se o sentido favorável que parece promover a relação de continuidade entre ele-menino e ele-adulto. Expressam-se na voz do narrador também como justificativa para sua propensão a "sentimentos benévolos" e, de modo subliminar, para a necessidade de reavaliar julgamentos.

Em concordância com o pensamento de que a atuação não violenta no mundo não é suficiente como forma de combate à violência, avançamos a análise e a interpretação do livro investigando em que medida o narrador ultrapassou o limite da figuração de si apenas como um sujeito não violento e percorreu um caminho em direção à ação, no caso uma ação estética. Assim, procuramos mostrar que o narrador também elabora a si mesmo mostrando suas escolhas de vida, atravessadas pelo mundo da cultura e das artes. E o faz por meio da reconstrução formal de histórias de vida com diferentes planos de formação, elaborando para si um lugar que o aproxima do mundo da estética, o que deixa à vista a autocompreensão que possui de sua arte, pois não se furta em apontar para a estética seca e sertaneja que o constituiu.

Vimos ao longo das análises um narrador que constrói um discurso distanciado da ordem de valores predominantes nas relações políticas, sociais e

culturais, e que concomitantemente reconhece gradualmente a incultura do ambiente em que cresceu e o isolamento da região. Acompanhamos também o delineamento de um menino em que já se configuram alguns recursos internos para refletir e se opor à brutalidade e à violência das relações em que se envolve.

A construção da sua história de infância se dá na tensão com o ambiente. No entanto, a singularidade da atmosfera compreensiva que a narrativa carrega permite observar como o narrador faz a crítica a toda a estrutura do contexto, sem se descuidar, ao mesmo tempo, de reconhecer as limitações às quais os sujeitos estavam expostos, desculpabilizando-os. Desse modo, problematiza tanto a situação econômica e social como a situação educacional daquele espaço. Fortemente expostas no livro, elas são vistas como fatores que impedem o desenvolvimento da região e daqueles *viventes*.

Enfim, se a impossibilidade de agir no mundo "real" imprimiu marcas melancólicas no narrador, ele transformou esse traço pessoal em possibilidade narrativa, modo encontrado de atuar no mundo e de participar com a construção de uma leitura crítica. Em meio a tudo isso, a observação de que essa construção de si também atravessa a apresentação de si em outras produções escritas do período, permite afirmar a existência de um projeto literário mais abrangente do autor, em consonância com uma luta pela defesa da dignidade humana como direito de todos. Dignidade esta que precisa ser assegurada na luta constante do escritor e da atividade escrita em favor dos direitos à cultura e dos direitos materiais.

Tal proposição é abertura para nova perspectiva de trabalho. Uma vez que a pesquisa que por ora se finda contemplou especificamente a análise de *Infância*, aventamos como possibilidade de futura averiguação as crônicas e os discursos de Graciliano Ramos, escritos principalmente no momento posterior à experiência prisional, entendida como o limite da negação de seus direitos. A proposição assumida é a de que a produção escrita do autor esteja na esteira do que Habermas entende por utopia realista[172], constituindo o substrato do projeto literário do escritor, em cujo solo se firma para agir em favor dessa imensa tarefa que é a busca da paz.

---

[172] Habermas (2011, p. 31-34): "Os direitos humanos formam uma utopia *realista* na medida em que não mais projetam a imagem decalcada da utopia social de uma felicidade coletiva; antes, eles ancoram o próprio objetivo ideal de uma sociedade justa nas instituições de um Estado constitucional. Naturalmente, essa ideia transcendente de justiça introduz uma tensão problemática no interior da realidade política e social. [...] A tensão entre ideia e realidade que a positivação dos direitos humanos introduziu na própria realidade nos confronta hoje com a exigência de pensar e agir de modo realista, sem trair o impulso utópico."

Referências bibliográficas

1. Obras de Graciliano Ramos

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 2011. Edição comemorativa de 75 anos.

____. *A terra dos meninos pelados*. 42. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

____. *Caetés.* 11. ed. Rio de Janeiro: Record, 1975.

____. *Cartas*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

____. *Garranchos.* Organização de Thiago Mio Salla. Rio de Janeiro: Record, 2012.

____. *Histórias de Alexandre*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

____. *Infância*. 18. ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.

____. *Insônia*. 26. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

____. *Linhas tortas*. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

____. *Memórias do cárcere*. 44. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

____. *São Bernardo*. 80. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

____. *Viagem*. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

____. *Vidas Secas*. 109. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

____. *Viventes das Alagoas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

2. Bibliografia sobre Graciliano

BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do cárcere, literatura e testemunho*. Brasília: Editora UnB, 1998.

BERNUCCI, Leopoldo. Euclides disseminado: *Vidas secas* de Graciliano Ramos. *Luso-Brazilian Review*, v. 26, n. 1, p. 1-14, Summer 1989. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3513331>. Acessado em: 27 abr. 2010.

BOSI, Alfredo. Céu, Inferno. In: ____. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. 2a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Fortuna crítica).

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Unicamp, 2006.

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

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006a.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: ____. *Ensaios reunidos 1942-1978.* Rio de Janeiro: UniverCidade; Topbooks, 1999. Vol 1.

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

CONRADO, Regina Fátima de Almeida. *O mandacaru e a flor*: a autobiografia *Infância* e os modos de ser Graciliano. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

COUTINHO, Fernanda. Graciliano e o "os fuzuês de Rocambole": leituras sobre o império da imaginação. *Brasileira de Literatura Comparada*, n. 14, p. 247-261, 2009.

DANTAS, Audálio. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Callis, 2005. (A infância de...)

DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Graciliano revisitado*: coletânea de ensaios. Natal: UFRN-CCHLA, 1995.

FARIA, Octávio de. Graciliano Ramos e o sentido do humano. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

FLORENT, Adriana Coelho. *Graciliano Ramos em seu tempo*: o meio literário na Era Vargas. São Paulo: Terceira Margem, 2011.

_____. Roupa suja se lava em casa. In: RIDENTI, Marcelo; BASTOS, Elide Rugai; ROLLAND, Denis (Org.). *Intelectuais e estado*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim (Org.). *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987. (Escritores brasileiros. Antologia & estudos).

GARCIA, Érica de Lima Melo. *A experiência de infância em Graciliano Ramos*. 2010. 184 f. Tese (Doutorado em Letras – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

GIMENEZ, Erwin Torralbo. Graciliano Ramos, uma poética da insignificância. *Estudos Avançados*, São Paulo, n. 23, p. 231-250, 2009.

_____. Mal sem mudanças – notas iniciais sobre *Angústia*. *Estudos Avançados*, São Paulo, n. 26, p. 209-224, 2012.

GINZBURG, Jaime. Graciliano Ramos: infância e violência. *Expressão*, Santa Maria, v. 1, n. 1, p. 129-132, jan/jun. 2000.

GORENDER, Jacob. Graciliano Ramos: lembranças tangenciais. *Estudos Avançados*. São Paulo, n. 23, p. 323-331, 1995.

HESS, Bernard Herman. *O escritor e o infante*: uma negociação para a representação do Brasil em *Infância*. 2007. 226 f. Tese. (Doutorado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004. (Espírito crítico).

LEBENSTEIN, Ieda. *Graciliano Ramos e a novidade*: o astrônomo do inferno e os meninos impossíveis. São Paulo: Hedra, 2010.

LEITÃO, Cláudio. *Líquido e incerto: memória e exílio em Graciliano Ramos*. Niterói: EdUFF; São João del-Rei: UFSJ, 2003.

____. A cicatriz do escritor nos ouvidos do menino cego. *Alceu*, v. 2 n. 4, p. 123-135, jan./jun. 2002.

LEMOS, Taísa Vliese de. *Graciliano Ramos – a infância pelas mãos do escritor*: um ensaio sobre a formação da subjetividade na psicologia sócio-histórica. Juiz de Fora, MG: UFJF; São Paulo: Musa, 2002.

LINS, Álvaro. Valores e misérias das vidas secas. In: GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim (Org.). *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987. (Escritores brasileiros. Antologia & estudos).

MATTALIA, Eliane Jacqueline. *A selva da seca*: uma poética em *Infância* de Graciliano Ramos. 2003. 276 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. Graciliano Ramos, a infância e o inferno. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12., 2011. Curitiba. *Centro, centros – ética, estética*. Curitiba: UFPR, 2011. Disponível em: <www.abralic.org.br>. Acesso em: 27 abr. 2012.

MELO, Ana Amélia M. C. Graciliano Ramosa negação do mundo e a experiência da subjetividade. *Espéculo*, n. 38, mar./jun. 2008. Disponível em:

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/graramos.html>. Acesso em: 2 mar. 2013.

MEYER, Augusto. Da infância na literatura. In: BARBOSA, João Alexandre (Org.). *Textos críticos*. São Paulo: Perspectiva; Instituto Nacional do Livro – Fundação Nacional Pró-Memória/MINC, 1986.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

_____. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Publifolha, 2004. (Folha explica).

MORAES, Dênis de. *O velho Graça*: uma biografia de Graciliano Ramos. São Paulo: Boitempo, 2012.

_____. Graciliano, literatura e engajamento. *La Insignia*, 7 set. 2006. Disponível em: <http://www.lainsignia.org/2006/septiembre/cul_013.htm>. Acesso em: 18 out. 2011.

NAKAGOME, Patrícia Trindade. *Descoberta e limitação*: os livros autobiográficos de Graciliano Ramos. 2008. 174 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

OLIVIERI, Rita. As máscaras do Brasil nas crônicas de Graciliano Ramos. *Sitientibus*, Feira de Santana, n. 12, p. 21-29, 1994.

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

REIS, Zenir Campos. O trabalho da escrita. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, abr. 1991. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000100004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 28 mar. 2012.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. *Abertura entre as nuvens*: uma reinterpretação de *Infância*, de Graciliano Ramos. São Paulo: Annablume, 2012.

ROSENFELD, Anatol. Graciliano Ramos como poeta da seca. In: ___. *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva; Edusp; Editora da Unicamp, 1994.

SILVA, Márcia Cabral da. Infância*, de Graciliano Ramos*: uma história da formação do leitor no Brasil. 2004. 195 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

SILVA, Sérgio Antonio. *Papel, penas e tinta*: a memória da escrita em Graciliano Ramos. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fapemig, 2012.

WILSON, Sabrina-Karpa. The ethical self in Graciliano Ramos's *Infância*. *Luso-Brazilian Review*, v. 42, n. 1, p. 154-178, 2005.

VIEIRA. José Geraldo. A dioptria de Alexandre. In: RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. 8ª. ed. São Paulo: Martins Fontes (s/ data).

VILLAÇA, Alcides. Imagens de Fabiano. *Estudos Avançados*, São Paulo, n. 21, p. 235-246, 2007.

3. Bibliografia Geral

ABERBACH, David. Creativity and the survivor. In: ____. *Surviving trauma*: loss, literature and psychoanalysis. New Haven; London: Yale University Press, 1989.

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre Arte, Cultura e Literatura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ADORNO, Sergio. Entrevista com Sergio Adorno. *Aurora*, São Paulo, n. 7, São Paulo, p. 12 -15, 2010. Disponível em: <www.pucsp.br/revistaaurora>. Acesso em: 20 abr. 2013.

AGAMBEN, Giorgio. História e infância. In: ____. *Infância e história*: destruição da experiência e origem da história. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. São Paulo: Globus, 2011.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: ____. (Org.). *História da vida privada no Brasil*: Império. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Vol. 2.

ALMEIDA, Tânia Mara Campos. As raízes da violência na sociedade patriarcal. *Sociedade e Estado,* Brasília, v. 19, n. 1, p. 235-243, jan./jun. 2004.

AMATUZZI, Mauro Martins. Experiência: um termo chave para a Psicologia. *Memorandum*, v. 13, 2007. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a13/01Amatuzzi.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo*: esquecer para lembrar. 7ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006

_____. *Boitempo*: menino antigo. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ANDRADE, Oswald. *Um homem sem profissão*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2002.

ANSARA, Soraia. A memória como estratégia de resistência e luta política. In: _____. *Memória política, repressão e ditadura no Brasil*. Curitiba: Juruá, 2008.

ÁRIES, Philippe. *A história social da criança e da família*. 2·. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

ARRIGUCCI Jr, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: PIZZARO, Ana (Org.). *América Latina*: palavra, literatura e cultura. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1995.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Trajetos do Modernismo no Brasil: O romance de 1930 e a sombra do passado no Trânsito do Moderno. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 33., 2009, Caxambu-MG. GT-30: Pensamento Social no Brasil. Caxambu: ANPOCS, 2009. Disponível em: <http//www.anpocs.org.brportalcomponentoption,com_docmantask,doc_downloadgid,407Itemid,85>. Acesso em: 3 mai. 2010.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984.

BASTIDE, Roger. O outro Nordeste. In: _____. *Brasil, terra de contrastes*. 10ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1980.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOTELHO, André. Através do Brasil: um 'romance de formação' da modernidade brasileira". *Ciência e Trópico*, Recife, v. 26, n. 1, p. 7-45, 1998.

CARVALHO, José Murilo de. Mandonismo, coronelismo, clientelismo: uma discussão conceitual. *Dados*, Rio de Janeiro, v. 40, n. 2, 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52581997000200003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 16 ago. 2011.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios.* São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2006.

____. Dialética da malandragem. In: ____. *O discurso e a cidade.* São Paulo: Duas Cidades, 1993.

____. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo: FAPESP; Ouro Sobre Azul, 2008.

____. *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.

____. *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2006b.

____. *Os parceiros do Rio Bonito*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

____. Textos de intervenção. Organização Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.

____. The Brazilian family. In: SMITH, T. Lynn (Org.). *Brazil, portrait of half a continente*. New York: The Dryen Press, 1951.

CARVALHO, Ricardo Souza de. João Cabral de Melo Neto e a tradição do romance de 30. *Estudos Avançados*, São Paulo, n. 23, p. 269-278, 2009.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil*: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

CLASTRES, Pierre. Arqueologia da violência: a guerra nas sociedades primitivas; Infortúnio do guerreiro selvagem. In: ____. *Arqueologia da violência*: pesquisas de antropologia política. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

COSTA, Cláudio Manuel da. Prólogo ao leitor. *Obras de Cláudio Manuel da Costa (Glauceste Satúrnio)*. Lisboa: Bertrand, 19--.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões (campanha de Canudos)*. Edição, prefácio, cronologia, notas e índices de Leopoldo M. Bernucci. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. (Clássicos comentados, 1).

DELLASOPPA, Emilio E. Reflexões sobre a Violência, Autoridade e Autoritarismo. *Dossiê Violência*, n. 9, p. 79-86, mar.-mai. 1991.

DUCATTI, Ivan. Economia feudal no Brasil: para discutir Nelson Werneck Sodré. *Fênix*, v. 6, n. 4, p. 1-13, out./nov./dez. 2009.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. vol. 1.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo*: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4. ed. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997. (Biblioteca básica).

FREIRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

____. *Sobrados e mocambos*: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. 14. ed. São Paulo: Global, 2003.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 7. ed. Lisboa: Nova Vega, 2009.

FURTADO, Celso. Formação econômica do Brasil. 32. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. *Discurso*, v. 13, p. 219-230, 1983.

_____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GINZBURG, Jaime. A violência em um conto de Marcelino Freire. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 42-48, 2007.

_____. Política da memória no Brasil: raça e história em Oliveira Vianna e Gilberto Freyre. *Araucaria*, n. 15, p. 36-45, Abr. 2006.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra; Editora UNESP, 1990.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GOMES, Eugênio. *O mundo da minha Infância*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora, 1969.

GUIMARÃES, Alberto Passos. *Quatro séculos de latifúndio*. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. (Estudos brasileiros, 24).

HABERMAS, Jürgen. O conceito de dignidade humana e a utopia realista dos direitos humanos. In: ____. *Sobre a constituição da Europa*: um ensaio. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

HARDMAN, Francisco Foot. Brutalidade antiga: sobre história e ruína em Euclides. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 10, n. 26, p. 293-310, jan.-abr. 1996.

HOLANDA, Sergio Buarque de Holanda. Cláudio Manuel da Costa. In: ____. *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAMESON, Fredric. A interpretação: a literatura como ato socialmente simbólico. In: ____. *O inconsciente político*: a narrativa como ato socialmente simbólico. São Paulo: Ática, 1992. (Temas, 31).

JELIN, E. Las luchas políticas por la memoria. In: ____. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

KINGLER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. (Espírito crítico).

LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário de psicanálise*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, [s.d.]

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto*: o município e o regime representativo no Brasil. 2. ed. São Paulo: Alfa-Ômega, 1975.

LIMA, Nísia Trindade. Missões civilizatórias da República e interpretação do Brasil. *História, Ciências, Saúde Manguinhos*, v. 5, p. 163-193, 1998. Suplemento. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59701998000400010&script=sci_arttext>. Acesso em: 4 set. 2011.

____. *Um sertão chamado Brasil*: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional. Rio de Janeiro: Revan; IUPERJ, UCAM, 1999.

LIMA, Jorge de. *A mulher obscura.* 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

LUKÁCS, Georg. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister como tentativa de uma síntese. In: ____. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Globo, 2003.

MAAS, Wilma Patrícia. Formação feminista e formação proletária: o Bildungsroman no Brasil. In: _____. *O cânone mínimo*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana. *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008.

MARQUES, Ivan. Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte. São Paulo: Editora 34, 2011.

MAZZARI, Marcus Vinicius. Os *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister* como protótipo do romance de formação. In: *Romance de formação em Perspectiva Histórica*: *O Tambor de lata* de Günter Grass. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

____. O *Bildungsroman* na literatura brasileira: prolegômenos para um estudo. In: *Blickwechsel*: Akten des XI Lateinamerikanischen Germanistenkongresses. São Paulo, Parati, Petrópolis, 2003. São Paulo: Edusp; Monferrer Produções, 2005.

MELLO, Evaldo Cabral de. O fim das casas-grandes. In: ALENCASTRO, Luis Felipe de (Org.). *História da vida privada no Brasil*: Império. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. V. 2.

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

MEYER, Augusto. *Segredos de Infância* (3. ed); *No tempo da flor* (2. ed). Porto Alegre: IEL; Editora da UFRGS, 1996.

MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

MORAES, Anita Martins Rodrigues de. *Os limites da civilização na escrita do sertão*: um estudo das categorias civilização e barbárie em alguns romances brasileiros. 2002. 88 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

NOVAES, Adauto (Org.). *Ética*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito*: narrativa e processo social em *Primeiras estórias* de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin, 2006.

PALMEIRA, Maria Rita Sigaud Soares. Algumas notas sobre a escrita do confinamento em *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos. In: PETROV, Petar (Org.). *Avanços em literatura e cultura brasileiras*: século XX. Santiago de Compostela-Faro: Associação Internacional de Lusitanistas; Através Editora, 2012. V. 1.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Autoritarismo e transição. *Dossiê Violência*, n. 9, p. 45-56, mar.-mai. 1991.

PENNA, João Camillo. Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura*: o testemunho na era das catástrofes. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2003.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et al. (Org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

PEREIRA, Kênia Maria de Almeida. Faces da resistência. In: *A poética da resistência em Bento Teixeira e Antônio José da Silva, o Judeu*. São Paulo: Annablume, 1998.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. 23. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O mandonismo local na vida política brasileira*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 1969.

RAMPHELE, Mamphela. Teach me how to be a man: an exploration of the definition of masculinity". In: DAS, Veena (Org.). *Violence and subjectivity*. California: University of Californis Press, 2000.

REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 53ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora. 1992.

____. *Meus verdes anos*: memórias. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2008.

REIS, Edilberto Cavalcante. *Coronéis de batina*: a atuação do clero na política municipal cearense (1920-1964.). 2008. 287 f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

RICOEUR, Paul. A identidade pessoal e a identidade narrativa. In: ____. *O si-mesmo como um outro*. Campinas, SP: Papirus, 1991.

____. O si e a identidade narrativa. In: ____. *O si-mesmo como um outro*. Campinas, SP: Papirus, 1991.

____. A questão do poder. In: ____. *História e verdade*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Forense, 1968.

____. A questão do sujeito: o desafio da semiologia. In: ____. *O conflito das interpretações*: ensaios de hermenêutica. Porto: Rés, (s/ data).

RICHARDS, Nelly. Políticas da memória e técnicas de esquecimento. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

RICUPERO, Bernardo. Celso Furtado e o pensamento social brasileiro. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 19, n. 53, 2005.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa*: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

ROSA, João Guimarães. Campo Geral. In: ____. *Manuelzão e Miguilim (Corpo de Baile)*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 2000. V. 1.

_____. Estética. In: _____. *Texto/contexto*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. V. 2.

SANTANA, Jorge Alves. Romance de formação e o caso do *Künstlerroman*. *Signótica*, v. 15, n. 1, p. 35-51, jan./jun. 2003.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, Márcia Pereira dos. A compreensão de si mesmo e do outro em autobiografias: contribuições ricouerianas na escrita da história. *Emblemas,* v. 1. n. 2, 2006.

SEGATO, Rita Laura. *Las estructuras elementales de la violência*: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos. Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. (Org.). *História, memória, literatura*: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

_____. *Grande Sertão: veredas* como gesto testemunhal e confessional. *Alea*, v. 11, n. 1, pp. 130-147, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2009000100011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 14 abr. 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaimes; HARDMAN, Francisco Foot. *Escritas da violência*: o testemunho. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. V. 1.

____. *Escritas da violência*: representações da violência na história e na cultura contemporâneas. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. V. 2.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

____. Nacional por subtração. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Laura de Mello e. *Cláudio Manuel da Costa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (Perfis brasileiros).

STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SUSSEKIND, Carlos & Carlos. *Armadilha para Lamartine.* Prólogo de Hélio Pellegrino. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.

YATES, Frances A. *A arte da memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VALLE, Ricardo Martins. A ordem dos afetos: a bucólica de Cláudio Manuel da Costa. *Floema*, Vitória da Conquista, n. 1, 2005.

VILLAS BÔAS, Orlando; VILLAS BÔAS, Cláudio. *A Marcha para o Oeste*: a epopeia da Expedição Roncador-Xingu. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

VOLPE, Miriam. A imagem como ruína: de uma totalidade irrecuperável. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 8, p. 264-271, 2001.