

ÉRICA DE LIMA MELO GARCIA

A EXPERIÊNCIA DA INFÂNCIA EM GRACILIANO RAMOS

BELO HORIZONTE

2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ÉRICA DE LIMA MELO GARCIA

A EXPERIÊNCIA DA INFÂNCIA EM GRACILIANO RAMOS

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria Clark Peres

Coorientador: Prof. Dr. Georg Otte

BELO HORIZONTE
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG
FEVEREIRO DE 2010

Ficha catalográfica elaborada pelos bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

R175i.Yg-e Garcia, Érica de Lima Melo.
A experiência da infância em Graciliano Ramos [manuscrito] / Érica de
Lima Melo Garcia. – 2010.
184 f., enc. ; 30 cm

Orientadora: Ana Maria Clark Peres.

Co-orientador: Georg Otte.

Área de Concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

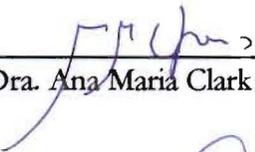
Bibliografia : f. 172-184.

1. Ramos, Graciliano, 1892-1953. Infância – Crítica e interpretação
– Teses. 2. Infância na literatura – Teses. I. Peres, Ana Maria Clark.
II. Otte, Georg. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.
IV. Título.

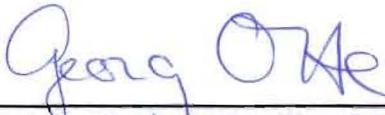
CDD : B869.33



Tese intitulada *A experiência da infância em Graciliano Ramos*, de autoria da Doutoranda ERICA DE LIMA MELO GARCIA, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:



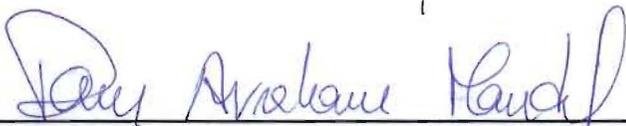
Profa. Dra. Ana Maria Clark Peres - FALE/UFMG - Orientadora



Prof. Dr. Georg Otte - FALE/UFMG



Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto - FALE/UFMG



Prof. Dr. Ram Avraham Mandil - FALE/UFMG



Prof. Dr. Jaime Ginzburg - FFLCH/USP



Profa. Dra. Rachel Esteves Lima - UFBA


Prof. Dr. JULIO JEHA
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 23 de março de 2010.

Aos familiares e amigos que me apoiaram.

AGRADECIMENTO

Agradeço à professora Ana Maria Clark Peres pela orientação e ao professor Georg Otte pela coorientação deste trabalho.

Esta tese contou com o apoio financeiro da Capes.

Aquilo que tem na infância a sua pátria originária, rumo à infância e através da infância, deve manter-se em viagem.

Giorgio Agamben, *Infância e história*

RESUMO

Este trabalho apresenta uma abordagem das relações entre infância, escrita e experiência, na obra do escritor Graciliano Ramos, buscando ampliar a compreensão dessa relação para além do que comumente se fez, até agora, quase que exclusivamente a partir do romance *Infância*. Tomado na maioria das vezes como chave de leitura do universo romanesco e até de compreensão da personalidade do escritor, *Infância*, segundo minha hipótese, insere-se num processo maior de desdobramento da infância, que atravessa grande parte dos escritos de Graciliano e que resulta, a cada vez, numa experiência literária diferente. Num diálogo, sobretudo, com Walter Benjamin e Giorgio Agamben, e levando em conta as complexas relações entre vida e obra, procurei construir nesta tese um percurso dos restos da infância ao longo da obra do escritor, evidenciando como ele consegue, pela escrita, transformar vivências dolorosas em experiência e saber compartilhados. Num percurso desdobrado no tempo e no corpo da obra, a infância torna-se, pelas mãos do escritor, uma experiência essencial para a compreensão tanto do nosso presente quanto de nosso passado.

ABSTRACT

This work presents an approach to the relations between childhood, experience and writing, in Graciliano Ramos's works. The purpose is to extend the understanding of this relationship beyond what has been already done, so far, almost exclusively from the novel *Infância*, taken mostly as a key text to reading the fictional universe of the writer and even to understanding his personality. It is my contention that *Infância* is part of a larger process of unfolding of childhood fragments in Graciliano's writings. In a dialogue especially with Walter Benjamin and Giorgio Agamben, and taking into account the complex relations between life and writing, this thesis follows the trajectory of these childhood fragments along Graciliano's works, showing how he changes painful experiences into shared knowledge. Through the writer's hands, childhood becomes an essential experience to understand both our present and our past.

SUMÁRIO

Introdução	09
Capítulo 1: Infância e experiência	20
Capítulo 2: A infância nos primeiros escritos	47
Capítulo 3: Restos da Infância	69
<i>Angústia</i>	70
Cárcere.....	91
Capítulo 4: A infância em liberdade	103
Capítulo 5: Saber fazer com a infância	135
Conclusão	163
Referências.....	171

INTRODUÇÃO

Michael Löwy nos dá notícia, no prefácio de seu livro *Aviso de incêndio*, publicado no Brasil em 2005, de uma carta de Erich Auerbach a Walter Benjamin, na qual o historiador informa ao filósofo que indicara seu nome para uma vaga de professor de literatura alemã na USP. Auerbach teria enviado o endereço de Benjamin “para as instâncias competentes – mas a coisa não deu em nada...”.¹ Löwy sugere, então que

Algun escritor brasileiro deveria inventar um conto com a história imaginária da estadia do ilustre exilado antifascista no Brasil dos anos 1930: sua chegada a Santos em 1934, onde teria sido recebido por alguns colegas da USP de sensibilidade progressista; suas primeiras impressões sobre o país e sobre São Paulo, a Universidade, os estudantes; seu difícil aprendizado da língua portuguesa; sua tentativa de ler Machado de Assis na língua original, com o intuito de uma interpretação materialista; sua prisão pelo Dops em 1935, denunciado como agente do comunismo internacional; seu interrogatório policial, na presença de um representante da Embaixada Alemã: seu encarceramento em um navio-prisão, onde encontra e se torna amigo de Graciliano Ramos; as notas que toma num caderno, tendo em vista um ensaio comparando Graciliano com Brecht; e sua angústia, enquanto espera que o libertem ou que o deportem para a Alemanha...²

Foi com satisfação que me deparei com a notícia da existência dessa carta e que me enleei na ficção do encontro imaginado por Löwy, entre Graciliano Ramos e Walter Benjamin, no Brasil. Afinal, de alguma forma, no trabalho a que vinha me dedicando há tanto tempo, não estaria eu realizando algum tipo de encontro entre esses dois intelectuais, ambos nascidos em 1892, porém em lugares muito diversos e distantes um do outro? Entretanto, não foi o intuito declarado de aproximar o escritor Graciliano Ramos do filósofo Walter Benjamin o que fez com que esta tese acabasse por trilhar um caminho no qual o estudo da experiência literária do primeiro veio a se beneficiar do pensamento poético-filosófico do segundo.³ Houve um intermediário, um mediador (um responsável?) por esse desvio de rota, também muito presente neste estudo, como será visto: o filósofo

¹ LÖWY, 2005, p. 09.

² LÖWY, 2005, p. 09.

³ Hannah Arendt fala da poesia do pensamento de Benjamin: “O que é difícil de entender em Benjamin é que sem ser poeta, ele *pensava poeticamente...*”. ARENDT, 1999, p. 144.

Giorgio Agamben.⁴ Entre as leituras feitas durante o estudo da infância na escrita de Graciliano Ramos, uma obra de Agamben chamou-me atenção: *Infância e história: a destruição da experiência*.⁵ No prefácio “*Experimentum linguae*”, Agamben fala da infância como uma experiência de linguagem: “A infância que está em questão no livro”, ele nos diz, “não é simplesmente um fato do qual seria possível isolar um lugar cronológico, nem algo como uma idade ou um estado psicossomático que uma psicologia ou uma paleoantropologia poderiam jamais construir como um fato humano independente da linguagem”.⁶ Longe de ser independente da linguagem, trata-se exatamente de um *experimentum linguae*. “É provável que todo pensador tenha precisado empenhar-se ao menos uma vez nesta experiência; é possível, aliás, que aquilo que chamamos de pensamento seja puramente e simplesmente este *experimentum*”.⁷

Quando se trata de um escritor, principalmente de um escritor como Graciliano Ramos, que trabalhava incansavelmente a linguagem literária, é possível dizer que a escrita seja essencialmente uma experiência de linguagem, cujos limites não são buscados fora dela, “na direção de sua referência, mas em uma experiência de linguagem como tal”.⁸ E isso bastaria, então, para dizer que por essa via já se aproximaria da infância de que fala Agamben? Não se trata disso, que seria, em todo caso, apenas um grosseiro silogismo. Há inegavelmente uma relação entre linguagem, infância e experiência na obra de Graciliano, que não basta, no entanto, somente afirmar. E foi no curso do trabalho de evidenciar essa relação que a noção de experiência em Benjamin foi se mostrando de grande alcance.

Wander Melo Miranda, em sua tese de doutorado, *Contra a corrente*, transformada posteriormente em livro, *Corpos escritos*, estabelece uma aproximação entre o narrador de

⁴ Porém, é necessário dizer que já havia outro ponto de contato com o pensamento de Benjamin – seus escritos sobre a criança, o brinquedo e a educação –, uma vez que há uma atenção voltada, aqui, também, para a literatura que se destina às crianças.

⁵ O título da tradução brasileira é *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*.

⁶ AGAMBEN, 2005, p. 10.

⁷ AGAMBEN, 2005, p. 13.

⁸ AGAMBEN, 2005, p. 12.

Memórias do cárcere e o narrador valorizado por Benjamin, ou seja, “aquele capaz de traduzir o vivido em experiência e intercambiá-la”.⁹ Ele esclarece que “o resgate do narrador benjaminiano na atualidade dá-se principalmente no texto memorialista ou autobiográfico, ‘texto da reminiscência’, no qual a ação narrada é indissociável da experiência de quem narra”.¹⁰ Isso porque, nesses textos, a ideia de morte – por exemplo, a perspectiva da morte para aquele que resolve contar sua história – atua como “força de evocação do passado, como fonte de sabedoria”, conferindo-lhe autoridade para narrar¹¹ já que, como afirma Benjamin, “a morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade”.¹²

No caso de *Memórias do cárcere*, esclarece Wander Miranda, é a perspectiva da morte que possibilita ao escritor superar a hesitação em escrever o relato do cárcere e lhe confere a autoridade necessária para a tarefa, porque reconhece nela, então, uma dimensão ética: transformar em experiência compartilhada a vivência pessoal, que, dessa forma, se torna, então, experiência coletiva. Além disso, há também as micronarrativas dos companheiros de prisão espalhadas ao longo de *Memórias do cárcere*, que o escritor também “salva da morte”, ou seja, traz ao conhecimento do leitor, pois compartilha com ele esse novo saber – que ele adquire na prisão – “fundado na experiência do Outro”.¹³ Também na experiência do Outro, esclarece Miranda, Graciliano encontra subsídios para “suportar o vivido” e, posteriormente, desdobrá-lo e comunicá-lo como experiência.¹⁴

Levando em consideração essa aproximação entre os narradores de Graciliano Ramos e o narrador benjaminiano¹⁵, e sem desconsiderar a relação ressaltada por Wander

⁹ MIRANDA, 1992, p. 102.

¹⁰ MIRANDA, 1992, p. 102-103.

¹¹ MIRANDA, 1992, p.103.

¹² BENJAMIN, 1994, p. 208. (Obras escolhidas; v. I).

¹³ MIRANDA, 1992, p.105.

¹⁴ MIRANDA, 1992, p.105.

¹⁵ Wander Miranda observa que também nos romances em primeira pessoa (*Caetés*, *Angústia* e *S. Bernardo*) “a imersão do narrador na ação narrada é o fator determinante para que se possa narrá-la” MIRANDA, 1992, p. 106.

Miranda entre morte e escrita, morte e experiência, interessa-me aqui, no entanto, evidenciar, na obra de Graciliano, a relação entre infância e escrita, infância e experiência, isto é, como a infância funciona na obra do escritor como “força de evocação do passado”, “fonte de sabedoria” e experiência.¹⁶ Diferentemente da maioria dos estudos que abordam a infância na obra de Graciliano Ramos apenas nos textos em que ela está mais visivelmente presente – principalmente no livro de memórias *Infância* – o percurso que proponho atravessa outros textos em que a relação com a infância não é tão óbvia. Pois não se trata aqui de procurar as relações entre essas memórias e os seus romances da mesma maneira pela qual muitos já o fizeram. Na verdade, o ponto de partida não é *Infância*, que serviria, então, como já foi afirmado, como chave de leitura e compreensão do universo romanesco do autor e mesmo de sua personalidade. Igualmente não se trata de perceber somente em *Infância* o esforço reflexivo do autor sobre sua meninice. Como se vai ver, a relação entre infância e escrita em Graciliano Ramos inicia-se muito antes da produção de *Infância*, obra que surge, então, a certa altura de um processo longo e de variadas facetas.

Esquecer o passado não é, como se pode perceber, então, a tarefa a que se dedica o escritor Graciliano Ramos, ainda que o esquecimento opere no trabalho da memória. Ao contrário, pode-se dizer que o escritor percebe a importância de reconhecer que o passado não passou, e que nas chances de sua compreensão repousam também as chances de compreensão do presente. Mas o escritor parece igualmente saber que a esse passado não se tem acesso pelas vias ordinárias, estabelecidas. E esse é um problema vital. É preciso

¹⁶ Essa discussão se mostra bem atual se considerarmos pertinente a hipótese de que a sociedade contemporânea procura de toda forma evitar a experiência da morte, o que quer dizer, evitar a morte como experiência. Benjamin comentara essa mudança no “rosto da morte”: “no decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a idéia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação. [...] Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte. [...] Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do mundo dos vivos”. BENJAMIN, 1994, p. 207. (Obras escolhidas; v. I). Segundo Giorgio Agamben, “agora o limite da experiência se inverteu: não se encontra mais em direção à morte, mas retrocede à infância” AGAMBEN, 2005, p. 51.

criar novas vias de acesso. E no seu campo de ação, que é o da literatura, isso significa dizer que é preciso criar novas narrativas, novas experiências literárias.

Freud coloca em dúvida o fato de termos realmente alguma lembrança *da* nossa infância. Lembranças *relativas* à nossa infância, ele esclarece, podem ser tudo o que, em verdade, possuímos. Pois, segundo ele, nossas lembranças infantis não nos mostram nossos primeiros anos como eles realmente foram, mas, sim, como nos apareceram nos períodos posteriores, nos quais essas lembranças foram despertadas. Acostumamo-nos, entretanto, a chamá-las de lembranças infantis. Para ele, essas “lembranças infantis” não *emergem*, mas são *formadas*, no momento em que são despertadas. “E inúmeros motivos, sem nenhuma referência à precisão histórica, participam de sua formação, assim como da seleção das próprias lembranças.”¹⁷

A hipótese principal desta tese é a de que Graciliano Ramos faz de sua infância uma experiência, ou ainda, faz experiência de sua infância. Para essa experiência, que, afirma-se aqui, tem lugar nos textos do escritor, é imprescindível o acúmulo, a repetição e o desdobramento dos restos da infância ao longo do tempo e do corpo da obra. Mas é necessário também o choque, o assombro, a ruptura. Isso porque, ao contrário do nexo causal buscado e estabelecido, por exemplo, em um relato contínuo da infância até a vida adulta, relato de vivência, em que os acontecimentos são “desfiados”, um a um, como “as contas de um rosário”, nessa experiência interessa construir configurações, experiências literárias, que põem em contato, de maneira inaudita, mas muito precisa, acontecimentos separados no tempo. A tarefa, então, não é recordar algo, para depois interpretá-lo, mas é “comunicar um choque” à continuidade narrativa de uma vida, que as lembranças infantis, *encobridoras* como Freud já demonstrara, insistem em impor a um indivíduo. As lembranças de um indivíduo procuram zelar por um *status quo*, qual seja sua identidade,

¹⁷ FREUD, 1976, p. 354. (v. III).

sua unidade imaginária. Mas na escrita, pelo menos na escrita de Graciliano Ramos, não se trata da explicação ou fixação de uma identidade, mas, sim, da explosão dessa identidade que aprisiona.

São bastante conhecidos, a partir do relato do próprio escritor, os apelidos de infância, “cabra-cega” e “bezerro-encourado”, atribuídos por sua própria mãe, e que tantos sofrimentos lhe causaram. A dureza com que apresenta, no romance *Infância*, as figuras de pai, mãe, professores e pessoas com que conviveu nos primeiros anos de vida foi recebida com certo assombro por parte da crítica. Seu filho Ricardo Ramos comenta que o pai normalmente não respondia às críticas que seus livros despertavam, fossem elas positivas ou negativas. Porém, no caso de *Infância*, o escritor se manifestou. Sentia que não compreendiam o trabalho que ele realizara. “Se aparecia como um tosco e troncho menino, por que esperar o abrandamento dos demais?”¹⁸ Havia ali um compromisso com a desmistificação da criança e com a apresentação de uma realidade bastante dura, que devia ser tomado em consideração. Ademais, e principalmente, tratava-se de um trabalho de construção, de ficção, e desconsiderar isso equivaleria a desconsiderar seu próprio trabalho de escritor.

Desde então algumas propostas de leitura e releitura vêm buscando ampliar as possibilidades de compreensão do romance, ressaltando seu caráter ficcional. Não é o escopo do presente estudo registrar a variedade da recepção crítica da obra, ainda que, para o estabelecimento do enfoque que aqui se propõe, trilhou-se certo percurso por sua fortuna crítica. Cabe, entretanto, pontuar que mesmo que existam estudos em que os recursos literários são analisados e nos quais a relação vida e obra é buscada por vias menos documentais, resta ainda uma área inexplorada, para a qual esta tese procura dar sua contribuição. Isso porque a percepção que a embasa é a de que, como já dito anteriormente,

¹⁸ RAMOS, 1992, p. 26.

a infância do escritor perpassa grande parte de seus escritos. Ou seja, não é só no livro de memórias que o autor faz experiência de sua infância.

Não foi de uma só vez, de um só golpe, que o escritor buscou “ficar em paz”, se é que se pode falar assim, com os fantasmas surgidos a partir da infância. Além dos infames apelidos, também é bastante comentado o enunciado “enigmático” que tanto impressiona o menino em fase de aprendizagem da leitura, “Fala pouco e bem: ter-te-ão por alguém”. Há no pensamento e na prática psicanalítica a compreensão de que parece haver, na contingência da história particular de um indivíduo, alguns enunciados essenciais.¹⁹ Esses enunciados, a que um analisando só chega porque se colocou no caminho da fala, podem se destacar de algo que foi dito a um sujeito e que tomou para ele o valor de um “oráculo”, seja porque dedicou toda a sua existência a verificá-lo, para torná-lo verdadeiro, seja porque se precipitou a desmenti-lo.²⁰ Sem cair em generalizações, parece-me que essa percepção de que haja efeitos surpreendentes da inscrição de uma palavra dita na história de um sujeito pode ajudar a ampliar a compreensão de tais passagens do romance, bem como da relação que se afirma haver aqui entre a infância do escritor e sua obra. Graciliano parece ele mesmo apontar, nesse sentido, para a importância dos apelidos e de “Terteão” em seu “destino” de escritor. Parece-me possível afirmar que o escritor vai, ao longo dos desdobramentos da infância em sua obra, descobrindo até que ponto traz as marcas e sofre os efeitos desses enunciados, e, no mesmo movimento, adquirindo uma espécie de saber, saber fazer com o trauma, fundado na experiência da infância.

Não se trata, todavia, de igualar o trabalho de análise ao trabalho da escrita. Escrita e psicanálise são “coisas” diversas. Lacan afirma, em uma nota, no Seminário “O ato psicanalítico” que “a análise, isso faz alguma coisa” e mais adiante que “a poesia

¹⁹ MILLER, 1998, p.48.

²⁰ “Pode ser um enunciado dos personagens que encarnam o grande Outro para ele, seja sob a forma de um imperativo – isso é verdade –, seja sob a forma de uma afirmação eternizada – você será sempre isso – e, por vezes, uma palavra inédita, que tomou para ele ressonâncias excepcionais. Pode ser também um equívoco, uma homofonia feita pela língua”. MILLER, 1998, p.49.

[diríamos, a escrita], isso faz alguma coisa”.²¹ Cabe distinguir tanto o fazer, quanto essa “alguma coisa” da literatura e da psicanálise. As alegorias produzidas no seminário “O osso de uma análise” ajudam a colocar de boa maneira a questão. Jacques-Alain Miller se vale do poema de Carlos Drummond de Andrade, “No meio do caminho”, para introduzir o assunto que ali lhe interessa, qual seja o osso de uma cura, o osso de uma análise, uma pedra no meio do caminho de uma análise. Expondo de maneira bastante resumida “a dialética entre a pedra e o caminho”, a que Miller dedica boa parte de sua fala, diríamos que a pedra é o obstáculo que condena um sujeito a uma repetição inconsolável, porque ela está ali, no meio do caminho, e ele tropeça. Mas ela é também o que o permite ver o caminho, instaurar, no mundo, no qual se encontra a pedra, seu caminho que encontra essa pedra. Percebe-se, então, que é necessário se pôr a caminho, seja na análise, seja na escrita. Mas trata-se de caminho e pedra tomados de maneira diferente tanto na escrita quanto na análise. Sintetizando ainda mais o que é desenvolvido no seminário, poderíamos dizer, com Dominique Fingerman, que na escrita literária, trata-se de “fazer um caminho a partir de uma pedra”, enquanto na análise trata-se de “fazer uma pedra a partir de um caminho”.²²

Tudo isso para dizer que se pretende aqui pensar a infância como uma pedra a partir da qual Graciliano Ramos faz um caminho de escrita. Não para que, dizendo sua infância, queixando-se, lamentando-se, ressentindo-se ou vingando-se de quem o injuriou, ele faça literatura, mas, ao contrário, para que fazendo literatura ele possa *também* dizer a sua infância. Através de uma escrita que constrói seu caminho com rigor, que burila a pedra preciosa da palavra, mas também a pedra, o tropeço, a *cabeçada*, que leva alguém a escrever, a ser artista, a “ser *gauche* na vida”, bastardo, esquerdo, herético por fazer uma

²¹ LACAN *apud* MILLER, 1998, p. 52-53.

²² Miller aproveita a alegoria de Dominique Fingerman para explicitar que o papel do analista é o de fazer a pedra. Tarefa difícil para o analista e também para o analisando, caso chegue à sua pedra e não consiga ultrapassá-la: “viver com sua pedra é uma coisa pesada para ele mesmo e para os demais também”. MILLER, 1998, p. 52-53.

escolha. Pois *haeresis*, que designa a ação de fazer uma escolha, é o que realmente especifica o herege, aquele que escolhe a via mais difícil, menos autorizada, por onde tomar a verdade.²³ E por isso, às vezes choca, mas o choque é necessário.

É uma proposta de caminho da infância na escrita de Graciliano Ramos que se vai percorrer nos capítulos desta tese. Para iniciar o percurso foi necessário, no primeiro capítulo, colocar em inter-relação algumas noções que norteiam este trabalho, para evidenciar a particularidade da relação do escritor com o passado, em sua escrita, na qual a infância exerce papel crucial, bem como para indicar em que termos compreendo essa relação. Assim, a partir das noções benjaminianas de “redenção do passado”, “expropriação da experiência”, “experiência” e “vivência”, e da asserção de Agamben da infância como experiência, proponho acompanharmos a *experiência da infância* na escrita de Graciliano Ramos como uma construção a partir das ruínas do passado, para a qual concorrem a memória involuntária e a imaginação, mas, igualmente, a rememoração e a citação, que interrompem o desdobramento infinito dos restos da infância em enunciações que atravessam os diversos tempos de uma história pessoal e coletiva, que põem em contato passado e presente de maneira a possibilitar um “saber” diferenciado sobre ambos.

O segundo capítulo acompanha os primeiros movimentos da infância no sentido de emergir na escrita. Nas crônicas, ela aparece, ainda, filtrada e contida pela consciência do escritor, mas já começa a forçar passagem nos primeiros romances. O terceiro capítulo testemunha a irrupção da infância na escrita, no romance *Angústia*, no qual se rompe a “repressão racionalista”,²⁴ revelando a “nova” relação entre escrita e infância que se desdobrará, também, em outras experiências literárias do escritor. Seguimos percorrendo a via aberta pela irrupção da infância na escrita, intensificada pela prisão do escritor, para, no quarto capítulo, determo-nos sobre o momento pós-cárcere, no qual, por uma inopinada

²³ LACAN, 2007, p. 16.

²⁴ Cf. CARVALHO, 1983.

incursão pela literatura infantil, o escritor vai se abrir, ainda, para uma nova inflexão da infância em sua escrita. No capítulo final, acompanhamos o olhar que da altura de muitos anos (e muitos escritos) se volta sobre o tempo da infância. É o momento da escrita das memórias de infância, na qual o escritor estaria em condições de, então, recolher essa experiência desdobrada no tempo e fazer da infância um *outro* romance.

CAPÍTULO 1
INFÂNCIA E EXPERIÊNCIA

Vivemos um momento de profusão – de imagens, de tecnologias, de informações etc – no qual parece estar em descrédito a experiência advinda da leitura lenta, demorada, da linguagem escrita. Nada do *festina lente*, mas, ao contrário, só a pressa, intensificada pelas enormes quantidades de quase tudo, pelo excesso. Em contraposição a esse estado de coisas, o autor aqui estudado é daqueles cuja literatura se fez lenta e trabalhosamente; cuja obra é grande não pela quantidade de livros, mas, principalmente, pela densidade dos mesmos. Graciliano Ramos não apressava o tempo: da escrita, da reescrita. Não escrevia fácil e fartamente, porém demorada e obstinadamente. Um trabalho artesanal, um tempo artesanal.²⁵

Esse escritor-artesão soube tornar literariamente comunicável o mal-estar de seu tempo – tempo de modernidade, de desmoronamento da tradição –, porém sem ser nostálgico ou ingênuo. Se traz o passado de volta, não é para erigi-lo em ideal, mas, principalmente, para pensar o presente. É nesse esforço de tradução do mal-estar de nossa “modernidade tardia”²⁶ que Graciliano se destaca pela sua lucidez: solapa o otimismo progressista do projeto moderno, para o qual o passado era algo a ser superado, visando o “futuro melhor”, e põe a nu a inverossimilhança, a incoseqüência e a perversidade do saudosismo nostálgico. O escritor trabalha com um passado em ruínas.

Essas ruínas, esses cacos do passado guardam a força germinativa de narrativas, o que o escritor sabe bem perceber. Mas as narrativas que lhe interessam não são aquelas que visam à construção de uma imagem eterna de um passado distante no tempo, separado para sempre do presente, nem de um presente sem passado, direcionado apenas para o futuro.

²⁵ Essa idéia de uma escrita artesanal também está presente em Walter Benjamin, como, por exemplo, em “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, texto no qual o filósofo compara a narrativa (tradicional) a um objeto artesanal: ela seria como um vaso que guarda as marcas das mãos do oleiro. BENJAMIN, 1994, p. 205 (Obras escolhidas; v. I).

²⁶ O sentido de modernidade tardia, aqui, não reforça a idéia de uma modernidade que venha atrasada ou defasada, mas, sim, de uma modernidade composta de vários tempos, espaços, jeitos e feições. Tardio aponta para a diferença, a heterogeneidade, a pluralidade, o deslocamento, a “superposição de temporalidades distintas”, enfim. Assim, tardio pode servir como conceito teórico capaz de revelar a pluralidade e a riqueza das modernidades que se produziram no Brasil. SOUZA (Org.), 1998.

Interessam, sim, narrativas capazes de fazer do passado uma experiência, e mais, uma experiência comunicável e essencial para a compreensão do presente. Podemos dizer que, nesse sentido, Graciliano visa, com sua escrita, aquela “redenção do passado” de que nos fala Walter Benjamin. Também para Graciliano Ramos o passado não passou, continua presente e lança um apelo por “redenção”: apelo que o escritor não rejeita.

Para Benjamin, “redimir” o passado implica explodir o *continuum* da história, ou seja, romper com a visão totalizante da história, que instaura um tempo homogêneo e vazio. É o que ele propõe, por exemplo, em seu último texto, intitulado “Sobre o conceito de história”. Assim, redimir o passado é entregar-se a “um encontro secreto marcado entre as gerações precedentes e a nossa”; é levar em conta que “nada do que um dia aconteceu está perdido para a história”; é “arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela”; é “apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” e o perigo é o de “entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento”; é apropriar-se do passado, enfim, a ponto de poder citá-lo. Para Benjamin, “somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos”.²⁷ Como esclarece Georg Otte, a explosão de que fala Benjamin, à primeira vista um tanto anarquista, seria necessária para livrar a história do caráter linear que lhe foi imposto, pois é essa linearidade que mantém o presente distante do passado. Essa distância só pode ser eliminada, paradoxalmente, mediante a “explosão”, pois é ela que possibilita a aproximação entre tempos distantes:

Se Benjamin postula, em três teses seguidas (da 14ª à 16ª), a “explosão” do *continuum*, não se trata, portanto, de um ato gratuito, mas da destruição de uma ordem imposta e repressiva que, ela mesma, se revela como destrutiva. Essa explosão é “redentora” na medida em que os elos da cadeia linear são liberados de sua sequencialidade forçada para poder se relacionar com os elos distantes: a “‘construção’ pressupõe a ‘destruição’” [...] A interrupção do *continuum*, do

²⁷ BENJAMIN, 1994, p. 223-30. (Obras escolhidas, v. I).

dinamismo constante do presente, é necessária para dinamizar um passado supostamente estático e inalterável.²⁸

Nesse contexto, contar uma história representa muito: para aquele que conta e para aqueles que leem. A “redenção” pode ser, ao mesmo tempo, tanto pessoal quanto coletiva. Na escrita de Graciliano Ramos, a infância, principalmente, parece lançar-lhe esse apelo. Podemos dizer que, pela escrita, a infância ganha destaque nessa relação com o passado e que há, por assim dizer, um uso pessoal da escrita. Seria possível mesmo afirmar que a infância impõe sua presença nessa escrita, insiste, persiste, que seja, enfim, causa de escrita. A hipótese é a de que, pela escrita, Graciliano vai se apropriando de sua própria infância. O livro *Infância* seria o ponto mais visível desse processo, mas é necessário também reconhecê-lo em outros escritos. Há em toda obra do autor um querer-dizer da infância e um trabalho de torná-la uma experiência compartilhável pela escrita.

A infância que perpassa os escritos de Graciliano Ramos é a infância tomada em sua íntima relação com a exclusão e a opressão, a violência e a inadequação da educação. Mas também como a experiência humana fundamental, a partir da qual o indivíduo “nasce para o mundo”. E desse nascimento pode surgir (ou não) um indivíduo crítico e livre. Porém, não se trata, para Graciliano, de uma liberdade incondicional e ilimitada, mas, sim, advinda da consciência de que é inerente à condição humana a relação com uma privação, frente à qual toda atitude implica escolhas. Como o autor mesmo afirmou, liberdade completa ninguém tem e é “nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei” que nos podemos mexer.²⁹ A preocupação do escritor com a educação da infância, por exemplo, é recorrente em diversos escritos, não porque ele endosse o projeto pedagógico moderno, mas porque identifica, com clareza, os efeitos, sobre a infância, das contradições da modernização que se processava no Brasil. E mais, para além de um processo nacional e

²⁸ OTTE, 2009, p. 02.

²⁹ RAMOS, 2008, p.120.

temporalmente determinado, percebe no cerne da questão da educação uma questão humana fundamental: o que significa para o ser humano “ser educado”?

Graciliano Ramos menciona a infância em algumas crônicas, mas é a partir dos romances, principalmente de *Angústia*, que se vai tornar mais intenso e visível um processo de desdobramento de restos de sua infância em experiência. Neste romance, o esforço de rememoração da infância é revelador de um “estado de crise de experiência”. Giorgio Agamben retoma o tema benjaminiano da “expropriação da experiência”, enquanto marca da modernidade, evidenciando como ela se processa ainda hoje: também nós teríamos perdido a capacidade de fazer, ter e compartilhar experiências. Segundo o filósofo italiano, somente seria possível recuperar a experiência como sabedoria, nos dias de hoje, retomando o lugar intermediário que ocupa o sujeito *in-fans*, aquele que por não ser desde sempre falante experimenta ao mesmo tempo a afonia e a própria faculdade ou potência de falar.³⁰ Para Agamben, a experiência possível hoje seria a experiência *in-fans*: caberia ao homem “fazer experiência do seu ser falante”.³¹ A infância por ele considerada não estaria limitada por uma concepção cronológica do tempo, nem por uma perspectiva biologista e psicologizante. A qualquer tempo poderíamos aceder à infância, que seria uma posição do ser, uma singularidade, uma abertura para um saber a partir de um não-saber, uma abertura para uma fala, a partir da condição daquele que ainda não fala. “A potência – ou o saber – é a faculdade especificamente humana de manter-se em relação com uma privação, e a linguagem [...] contém estruturalmente esta relação, não é nada além desta relação”.³²

Pode-se buscar compreender essa experiência de que fala Agamben, na experiência de que fala Barthes, uma experiência de “desaprender”:

³⁰ Cf. AGAMBEN, 2005.

³¹ AGAMBEN, 2005, p. 17.

³² AGAMBEN, 2005, p. 14.

Há uma idade em que se ensina o que se sabe; mas vem em seguida outra, em que se ensina o que não se sabe: isso se chama *pesquisar*. Vem talvez agora a idade de uma outra experiência, a de *desaprender*, de deixar trabalhar o remanejamento imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que atravessamos.³³

Para Barthes essa experiência tem o nome de *Sapientia* e era para onde deveria se dirigir seu ensino, naquele momento em que assumia a cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França, em 1977. Segundo ele, entrava, então, numa *vita nuova*. Esta vida nova se referia menos à nova cadeira e à entrada no Colégio de França do que ao renascimento que ele julgava necessário a qualquer ensino que visasse “baldar, desprender, ou pelo menos aligeirar” o poder que lhe pudesse tornar opressivo. A *Sapientia*, a despeito de seu “nome ilustre e fora de moda”, implicaria desprendimento: “nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor possível”.³⁴ Fazer-se mais jovem, renascer, eis o método, os meios para manter um discurso sem o impor, eis o ensino desejado, a experiência almejada, “desaprender” para se aproximar do jogo da criança:

Gostaria, pois, que a fala e a escuta que aqui se trançarão fossem semelhantes às idas e vindas de uma criança que brinca em torno da mãe, dela se afasta e depois volta, para trazer-lhe uma pedrinha, um fiozinho de lã, desenhando assim ao redor de um centro calmo toda uma área de jogo, no interior da qual a pedrinha ou a lã importam finalmente menos do que o dom cheio de zelo que deles se faz. Quando a criança age assim, não faz mais do que desenrolar as idas e vindas de um desejo, que ela apresenta e representa sem fim.³⁵

Alguns artistas da passagem do século XVIII para o XIX reivindicavam uma “virada para a infância”: “Precisamos nos tornar crianças se quisermos atingir nosso melhor”, proclamava Philipp Otto Runge.³⁶ “As forças do destino não a tocam, na criança somente há liberdade. Nela há paz, ela não está ainda alienada de si mesmo”, escrevia Friedrich Hölderlin, nos últimos anos do século XVIII.³⁷ Se, como observa Werner Hofmann, esses apelos contêm algo do credo de Jean-Jacques Rousseau, de que a criança é

³³ BARTHES, 1978, p. 47.

³⁴ BARTHES, 1978, p. 47.

³⁵ BARTHES, 1978, p. 44.

³⁶ RUNGE, *apud* HOFMANN, 1998, p. 03.

³⁷ HÖLDERLIN, *apud* HOFMANN, 1998, p. 03.

ainda completa por não ter sido alienada de seu próprio ser, propõem, por outro lado, uma virada subversiva, contrária à ideia, sustentada pela racionalidade do Iluminismo, de um desenvolvimento em etapas, começando na criança e dirigindo-se à maturidade e auto-realização no adulto. Contrariamente a essa ideia de evolução, por essa “virada”, na arte, a criança não seria o símbolo do início do processo, mas de seu ponto alto. Obviamente Rousseau não teria aprovado essa “virada”, que, pela lógica da evolução em etapas, seria interpretada como uma regressão. Todavia, para alguns artistas da passagem do século XVIII para o XIX, “a criança-messias” pertencia às suas “esperanças de rejuvenescimento” da arte.³⁸

Diferentemente do ideal do “bom selvagem”, de Rousseau, ou da representação sentimentalista de crianças do Romantismo do início do século XIX e, ainda, da concepção burguesa de infância da segunda metade do século XIX, artistas modernistas, no século XX, como por exemplo os pintores, também viram na infância fonte de inspiração, assim como o fizeram com artes tribais e outras manifestações artísticas distantes da cultura ocidental. Muitos modernistas admiraram e colecionaram a arte das crianças.³⁹

Nas artes plásticas, artistas autodidatas, intitulados *naïve*, eram considerados possuidores da pureza mental das crianças, e sua valorização se inseria no contexto de repúdio ao academicismo que, por sua vez, era a expressão de um repúdio ainda maior: aos valores burgueses. Assim, se para muitos artistas a tônica da pureza infantil ligava-se principalmente às experiências formais e de linguagem, bem como a uma ampliação do conceito de “obra-de-arte”, para outros, tratava-se de denunciar como essa “pureza” era prerrogativa das classes altas: as crianças das classes baixas tinham, na verdade, suas infâncias roubadas pela pobreza. Para outros, tratava-se ainda de criticar a instituição mor da burguesia, a família burguesa. E em alguns casos, até a utilização dessa “domesticação”

³⁸ HOFMANN, 1998, p. 03.

³⁹ Mario de Andrade foi um desses artistas. Possuía uma enorme coleção de desenhos feitos por crianças.

burguesa da criança por regimes fascistas, como os trabalhos da artista alemã Lea Grundig denunciam: “não só a rígida imposição da ‘domesticidade’, mas a proliferação de pequenos Nazis”.⁴⁰

Na filosofia, Friedrich Nietzsche, no “Discurso das três metamorfoses” de Zaratustra, coloca a figura da criança no final do almejado desenvolvimento do espírito: “Três metamorfoses, nomeio-vos, do espírito: como o espírito se torna camelo e o camelo, leão e o leão, por fim, criança”.⁴¹ Walter Benjamin, em um pequeno texto intitulado “Depois da consumação”, coloca, no último estágio da criação, a figura de uma criança, o primogênito, filho de sua própria obra: “[...] aqui também se pode falar de um nascimento. Ou seja, em sua conclusão, a criação torna a parir o criador. [...] É o primogênito masculino da obra, que foi por ele concebida”.⁴² Para Katrien Vloeberghs, toda a gama de figurações da criança do modernismo literário situam-se cronológica e conceitualmente entre os versos de Zaratustra, “aquele que está perdido para o mundo”, do “Discurso das três metamorfoses” e “o primogênito”, de “Depois da consumação”, de Walter Benjamin. Nas figurações da infância em textos modernistas, ela observa que se repetem três níveis de reflexão: a conceitualização da subjetividade e dos processos de observação de uma criança, da temporalidade e memória de uma criança ou de uma infância biográfica ou ficcional e do estado pré-lingüístico infantil ou da nascente competência lingüística da criança pequena. Segundo ela, nos trabalhos de muitos artistas modernistas, seria possível perceber a relação entre essa figuração da infância, das memórias de infância, da linguagem infantil e a poética, as ambições e as buscas modernistas.⁴³

Vale a pena voltar ao discurso de Zaratustra para perceber a força que nele tem a figura da criança. Segundo o profeta, o espírito de “suportação” é qual o camelo que

⁴⁰ VLOEBERGHES, 2007, p. 292.

⁴¹ NIETZSCHE, 2008, p. 51.

⁴² BENJAMIN, 1995, p. 277. (Obras escolhida; v. II).

⁴³ VLOEBERGHES, 2007, p. 293.

marcha carregado para o deserto: é um espírito que marcha para o deserto. Mas esse espírito “suportador” e respeitador, cujo caminho é barrado pelo “Tu deves”, precisa virar leão, para impor o seu “Eu quero”. Precisa virar leão para conquistar o direito de criar novos valores. Para o espírito de “suportação” e de respeito, essa tarefa é a mais difícil, pois tem de opor um não ao que julgava sagrado, o dever. Por isso o leão, como um animal rapinante, é necessário. Porém, o leão é capaz de criar para si a liberdade de criar novos valores, mas não é ainda capaz de criar novos valores:

Mas dissei, meus irmãos, que poderá ainda fazer uma criança, que nem sequer pôde o leão? Por que o rapace leão precisa ainda tornar-se criança? Inocência é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda que gira por si mesma, um movimento inicial, um sagrado dizer “sim”. Sim, meus irmãos, para o jogo da criação é preciso dizer um sagrado “sim”: o espírito, agora, quer a *sua* vontade, aquele que está perdido para o mundo conquista o *seu* mundo.⁴⁴

Em “André Gide: *La porte étroite*”, Walter Benjamin defende a ideia de que é necessário alcançar uma certa altura (altura de muitos anos) para então voltar o olhar para infância e perceber a seriedade e a alegria que verdadeiramente nela se encerram. Ao contrário, o caminho contínuo, que vai da infância à vida adulta, não é capaz de descortinar “a seriedade da infância, plena de afinidades com a tristeza do adulto”.⁴⁵ Novamente vemos proposta uma “virada para infância”.

Foi Octavio de Faria quem afirmou que, em Graciliano Ramos, o menino nunca morreu inteiramente:

Em Graciliano Ramos, o menino Graciliano é tudo. Seus heróis são o menino, sua timidez é a do menino, seu pessimismo é o do menino, sua revolta é a do menino. Em uma palavra: o sentido que tem do humano é o que o menino adquiriu no contato com os homens que o cercavam, com quem travou as primeiras relações, de quem recebeu as primeiras ordens, que conheceu nas suas inúmeras fraquezas.⁴⁶

Essas palavras já foram interpretadas como referendando uma abordagem biográfica tradicional de *Infância*, que tomava o livro como documento da vida do autor.

⁴⁴ NIETZSCHE, 2008, p. 53.

⁴⁵ BENJAMIN, 2002, p. 50.

⁴⁶ FARIA, In: RAMOS, 1993, p. 251.

Tal abordagem já foi suficientemente criticada como inadequada para a apreciação da obra, e não é um retorno a ela que se propõe aqui. Se volto ao texto de Faria é por achar preciosa e, por isso, merecedora de uma retomada, a hipótese da persistência da infância no adulto. Porém, adota-se, neste trabalho, perspectiva diferente daquela adotada pelo crítico, quando ele, por vezes, toma o livro como uma “reprodução” do vivido, ao dizer que se tratava para o escritor de “reproduzir o mundo que vira” e de ser fiel “à exatidão dos fatos”.⁴⁷

Contrariamente a isso, trata-se, a exemplo do que Benjamin propõe como tarefa do historiador materialista, não de conhecer o passado “como ele de fato foi” (o que seria, de toda forma, impossível), mas de citar o passado no presente, de fazer do passado “uma experiência única”.⁴⁸ O presente não é simples transição para o futuro, mas o momento mesmo em que se escreve a história.⁴⁹ Trata-se, ainda, de buscar correspondências “surpreendentes” entre o passado e o presente, a exemplo da busca empreendida por Proust: “Proust não reencontra o passado em si – que talvez fosse bastante insosso –, mas a presença do passado no presente e o presente que já está lá, prefigurado no passado”.⁵⁰ Nesse sentido, fica claro que não há nem mesmo “um passado em si”, mas um “passado no presente”: reminiscências, ruínas, fragmentos, vestígios que o escritor, por meio da escrita, reúne em uma metáfora.

Assim sendo, o sentido para o “menino que nunca morreu inteiramente” não é aqui o que se depreende do ensaio de Faria. Pode-se mesmo dizer que se vai afastar bastante da leitura que ele desenvolve, ainda que, aparentemente, partindo da mesma percepção: a de que, em Graciliano Ramos, nas tramas da escrita, os “fios” da infância parecem ser os principais. Porém, Faria percebe um movimento unidirecional: “a criação levando ao

⁴⁷ FARIA, In: RAMOS, 1993, p. 258.

⁴⁸ BENJAMIN, 1994, p. 231. (Obras escolhidas; v. I).

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ GAGNEBIN, 1994, p. 15.

criador e o criador levando à criança, ao menino que nele existiu”.⁵¹ Álvaro Lins também propõe essa abordagem. Nas suas palavras: “é a obra que explica o homem. Quero dizer: o homem interior, o homem psicológico”.⁵² Esse “naturalismo de almas” corre o risco de simplificar muito a relação “vida” e literatura.⁵³ O risco é o de se cair num determinismo empobrecedor tanto da “vida” quanto da literatura. Segundo esse determinismo, a linguagem é tomada como transparência e a literatura como documento. Portanto, não interessa aqui, no “menino que nunca morreu inteiramente”, a explicação do homem Graciliano Ramos (nem mesmo do “homem psicológico” de que fala Lins), nem a explicação de sua obra, nem ainda, como define Octavio de Faria, a reprodução, com o máximo de honestidade e rigor literário, da infância sofrida. Ao contrário, vai-se distanciar aqui dessa leitura que naturaliza e reduz o fato ficcional. Como salienta Eneida Maria de Souza, “a interpretação do fato ficcional como repetição do vivido [...] reduplica os erros cometidos pela crítica biográfica praticada pelos antigos defensores do método positivista e psicológico, reinante no século XIX”.⁵⁴

Ademais, em sua obra, Graciliano Ramos não reconstrói o passado, não reconstrói sua infância, mas, ao contrário, constrói uma infância composta de elementos do passado e do presente, uma “imagem dialética”, como diria Walter Benjamin. Para Benjamin, a reconstrução, que se dá pela empatia, é unidimensional, enquanto que a construção implica a destruição, a “explosão da continuidade”: “Para que um fragmento do passado seja

⁵¹ FARIA, In: RAMOS, 1993, p. 253.

⁵² LINS, In: RAMOS, 1970, p. 09.

⁵³ Sainte-Beuve descrevia a si mesmo como um “naturalista de almas”. Seu método foi chamado de *psicobiografia*, por George Saintsbury. Como jargão, *psicobiografia* refere-se à importância da vida de um autor numa obra de arte, usando-se dados da primeira para “explicar” a segunda. “O psicobiógrafo, então, estará em busca de revelar detalhes na vida de um autor para ver que relação eles têm com sua arte”. CUDDON, 1999, p.709 – tradução minha. “O método peculiar de Sainte-Beuve é derivado da idéia Romântica de buscar as origens da poesia no poeta. Sua forma predileta era o “*portrait*”, no qual ele caracterizava a sensibilidade de um autor referindo-se tanto à obra quanto à vida”. HARLAND, 1999, p. 78 – (tradução minha). Sainte-Beuve chegou a dizer: “Eu posso gostar de uma obra, mas é-me difícil julgá-la independentemente do meu conhecimento do homem que a produziu, e estou inclinado a dizer que, *tel arbre, tel fruit* – o fruto é como a árvore” Cf. HARLAND, 1999.

⁵⁴ SOUZA, 2008, p. 06.

tocado pela atualidade não pode haver qualquer continuidade entre eles”.⁵⁵ Isso não quer dizer que o escritor crie a partir do nada, mas, sim, que, em sua criação, as ruínas do passado são combinadas de uma maneira inteiramente nova e fecunda.

Portanto, o movimento que se vai procurar evidenciar aqui não é unidirecional, assim como a leitura da intersecção “vida” e escrita não procura estabelecer relações de causalidade. “O próprio acontecimento vivido pelo autor – ou lembrado, imaginado – é incapaz de atingir o nível de escrita se desconhece um mínimo grau de distanciamento e invenção”.⁵⁶ Mesmo a “vida” seria resultado de uma construção: quando o autor escreve, sua vida está “em construção”, “em obra(s)”. Nesse caso, seria apropriado “nomear tanto a literatura quanto a vida como domínios da representação e do artifício”.⁵⁷

Dessa forma, vai-se buscar evidenciar outros sentidos dessa persistência do menino no adulto (que não se confunde com traços psicológicos infantis), a partir de seus desdobramentos na escrita. Sentidos que só poderão emergir se não se perder de vista que, se a literatura assume muitos saberes, não se confunde com nenhum deles: “a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá lugar indireto, e esse indireto é precioso”. Porque o discurso da literatura não é epistemológico, mas dramático.⁵⁸ E isso não é sem conseqüência para o saber que se pode buscar na literatura. Esse saber não se relaciona a um experimento científico, ou seja, a uma ciência (qualquer que seja), mas, sim, a uma experiência.

Por muito tempo se insistiu demasiadamente no caráter negativo e penoso da infância de Graciliano Ramos, a partir do que se lê no livro *Infância*. Penso que a ênfase no vivido foi responsável pela construção de uma percepção deturpada do que se oferece, na referida obra, como experiência da infância. Sinto ser necessário ampliar a leitura do que

⁵⁵ BENJAMIN, 2007, p. 512 (N 7,6).

⁵⁶ SOUZA, 2008, p. 06.

⁵⁷ SOUZA, 2008, p. 07.

⁵⁸ BARTHES, 1978, p. 18-19.

ali se apresenta: não reforçar o vivido de acontecimentos sofridos, mas se interessar pelo que está estruturado como experiência. “O importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. [...] Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento?”.⁵⁹ Escrever seria, então, uma forma de “redimir” o passado e a experiência, um compósito de passado e presente, uma forma de extrair da dor um saber humano, um *páthei máthos*.⁶⁰

Walter Benjamin, em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, estabelece uma diferença entre vivência e experiência, de que me valho aqui. Essas considerações benjaminianas ocupam lugar central no presente estudo, não só no que se refere ao livro *Infância*, como indicado pelo exposto acima, mas no tocante à presença e ao sentido (direção) da infância ao longo de toda a obra de Graciliano Ramos. A atenção está voltada para as maneiras pelas quais o escritor faz, das vivências, experiências.

Ao comentar as condições desfavoráveis de receptividade da poesia lírica à época de Baudelaire, Benjamin sinaliza para o que ele chama de uma mudança na estrutura da experiência do leitor. E que leitor seria esse a quem se dirigia o poeta, aliás, a quem dedicava seu livro *As flores do mal*, e a quem chamou de “Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão”? Segundo Benjamin, esse leitor seria pouco propenso à poesia lírica, preferiria os “prazeres dos sentidos” e seria afeito ao “*spleen* (melancolia) que anula o interesse e a receptividade”.⁶¹ Esse leitor seria a perfeita figuração da experiência, ou mais precisamente, da experiência de não-experiência, que se apresentava aos olhos de Baudelaire e da qual o poeta fazia matéria fértil de sua experiência poética.

O fulcro desse ensaio de Benjamin, e de seu interesse para o presente estudo, é a oposição entre *Erfahrung* e *Erlebnis*, respectivamente experiência e vivência. A

⁵⁹ BENJAMIN, 1994, p. 37. (Obras escolhidas; v. I).

⁶⁰ AGAMBEN, 2005, p. 27.

⁶¹ BENJAMIN, 1994, p. 103. (Obras escolhida; v. III).

experiência seria a “experiência no sentido pleno”, que é acumulada sem intervenção da consciência. A vivência seria a “experiência vivida”, na qual intervém a consciência:

Erfahrung é o conhecimento obtido através de uma *experiência* que se *acumula*, que se *prolonga*, que se *desdobra*, como numa *viagem*; o sujeito integrado numa comunidade dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas com o tempo. *Erlebnis* é a vivência do *indivíduo privado, isolado*, é a impressão forte, que precisa ser assimilada às pressas, que produz efeitos imediatos”.⁶²

Mas por que foi dito anteriormente que o que se apresentava a Baudelaire seria, em verdade, uma experiência de não-experiência? Exatamente porque ela seria, segundo Benjamin, da ordem da vivência e não da experiência. Seria a vivência do choque, do isolamento do indivíduo, da solidão em meio à multidão, da vida normatizada, massificada, desnaturada, industrializada, enfim, a vivência urbana e moderna, na qual estariam ausentes tanto o longo tempo de assimilação dos incidentes e impressões, quanto a vida em comunidade, essenciais para a experiência.

Não é só em *Infância e Memórias do cárcere*, ou seja, na escrita memorialística, que Graciliano transforma as vivências mais dolorosas em experiência, ou seja, tira delas um saber sobre a condição humana, mas, antes, em toda sua obra. Não é que elimine a dor. Ao contrário, a dor está lá, mesmo porque é sua incansável missão, obsessão até, entender a dor humana. Porém, não faz relato da dor, não busca assimilá-la às pressas, nem obter efeitos imediatos, seja de denúncia, seja de indignação de seu leitor.

É necessário evidenciar, portanto, que a infância, na escrita de Graciliano Ramos, não se faz presente somente no livro de memórias *Infância*, mas perpassa toda a obra do escritor e se torna, em sua escrita, um *topos* privilegiado para tratar da opressão. Se, em Graciliano Ramos, o menino é tão importante, não é porque ele se mantenha “infantil” ou preso à vivência “infantil”, mas é porque ele reconhece no infante o paradigma da condição humana e dá lugar de destaque a esse sujeito dentro de seu projeto literário, seja

⁶² KONDER In: BENJAMIN, 1994, p. 146. (grifo meu).

nos seus textos sobre a infância, ou para a infância. Já adulto, ele busca aproximar-se de sua infância, por meio de um romance (mas não só, como veremos). E há nesse gesto tanto um sentido para si mesmo quanto para o outro.

A infância aparece em seus textos desde as crônicas de jornais, passando pelos romances, pelos contos para criança. Ela é central ao projeto literário do autor, seja como tema que se repete, seja como o que, pela repetição, indica um nó que ele tenta enlaçar, um novelo que ele procura deslindar.⁶³ Assim, os textos endereçados às crianças se inserem nesse movimento e apresentam, por isso, características que os diferem muito de outros textos ditos “infantis”.

Um escritor que também se dedicou a fazer a narração de sua infância, e dessa forma buscou se “apossar de sua própria experiência”, foi Marcel Proust. Em sua leitura de Proust, Walter Benjamin observa que, segundo o escritor, ficaria “por conta do acaso se cada indivíduo adquire ou não uma imagem de si mesmo, se pode ou não apossar-se de sua própria experiência”.⁶⁴ Porém, para Benjamin, essa “dependência do acaso”, essa dificuldade de acesso às inquietações da nossa vida interior e a impossibilidade de fazer delas experiência são resultado da privatização da vida, do individualismo, do enfraquecimento da tradição, da transformação da sociedade em uma sociedade da informação, do desaparecimento da narrativa tradicional e da vida em comunidade. Nesse contexto de “expropriação da experiência”, Benjamin destaca o trabalho de Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, dentre as obras filosóficas que buscavam uma experiência diferente

⁶³ Toma-se a noção de projeto literário, no presente estudo, a partir das elaborações de Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria*. Assim, projeto é “intenção em ato” e mesmo “assinatura”, em pelo menos dois sentidos: como um conjunto de traços distintivos, percebidos como repetições, insistências, diferenças e paralelismos, que apontam para uma “autoria”, e como um sistema de questões e proposições reunidas sob um nome (que vai além do nome próprio do autor empírico), que a obra de um escritor não cessa de nos apresentar como sua parte “viva”, provocadora de leituras e releituras. Intenção em ato não significa premeditação, nem consciência de todos os detalhes do que a escrita realiza. Querer dizer alguma coisa não significa premeditar dizer alguma coisa. O próprio Graciliano Ramos comenta a questão: “Julgo impossível em trabalho de ficção o escritor prever todas as minudências. Um elemento inesperado pode entrar na ação, incorporar-se, levar o autor a lugares que ele não desejaria percorrer” RAMOS *apud* MIRANDA, 1992, P. 44-45.

⁶⁴ BENJAMIN, 1994, p. 106. (Obras escolhida; v. III).

daquela manifesta na vida normatizada da época da industrialização em grande escala.⁶⁵ A obra de Proust, *Em busca do tempo perdido*, seria, segundo Benjamin, “a tentativa de reproduzir artificialmente a experiência tal como Bergson a imagina, pois cada vez se poderá ter menos esperanças de realizá-la por meios naturais”.⁶⁶

Benjamin se interessa pelo que Bergson demonstra sobre a estrutura filosófica dessa *outra* experiência: esta formar-se-ia com dados inconscientes acumulados, que afluem à memória. À vida contemplativa, na qual é possível a experiência, só se tem acesso pela memória, mais especificamente, pela memória pura. Porém, para Bergson, o acesso a essa memória pura seria voluntário. Para Proust seria exatamente o oposto e é por isso que utiliza o termo “memória involuntária”.⁶⁷ Segundo o escritor, nosso passado só se abre realmente para nós pela memória involuntária e não pela memória voluntária: “É assim com nosso passado. Trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência permanecem inúteis”. O passado encontrar-se-ia “em algum objeto material (na sensação que nos daria esse objeto material)” – nas ruínas, segundo Benjamin, – fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação. “Esse objeto, só do acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não o encontremos nunca”.⁶⁸ Esse objeto em Proust é a madalena: foi o sabor desse pequeno bolo, comido em uma determinada tarde, que lhe trouxe de volta o passado, que ele buscava, até então, por meio da razão. Pela memória voluntária, ele conseguira apenas informações sobre o passado, que não guardavam nenhum traço pessoal. O sabor da madalena com chá promoveu o “curto circuito” necessário para abolir a distância entre passado e presente.

⁶⁵ BENJAMIN, 1994, p. 105. (Obras escolhida; v. III).

⁶⁶ BENJAMIN, 1994, p. 195. (Obras escolhida; v. III).

⁶⁷ Em entrevista ao jornal *Le temps*, Proust esclarece: “[...] meu livro será talvez como um ensaio de uma seqüência de ‘Romances do Inconsciente’: não teria vergonha nenhuma de dizer de ‘romances bergsonianos’, se acreditasse nisso, pois em todas as épocas ocorre de a literatura tentar se ligar – naturalmente de forma tardia – à filosofia predominante. Mas (dizendo isso) não seria exato, pois minha obra está dominada pela distinção entre a memória involuntária e a memória voluntária, distinção que não somente não aparece na filosofia de Bergson, mas é até mesmo contradita por ela”. PROUST, 2006, p. 510-11.

⁶⁸ PROUST, 2006, p. 71.

Esse “efeito madalena”, destacado por Benjamin no trabalho de Proust, será importante aqui também, principalmente porque o filósofo procura pensá-lo não só no âmbito dos objetos, mas também das palavras. Assim, uma palavra pode ter também o “efeito madalena” de citar o passado, assim como, pela madalena, foi possível a Proust citar sua infância. E mais, não só no âmbito das memórias pessoais, mas nas narrativas em geral. Dessa forma, no pensamento de Benjamin, a citação se aproxima da rememoração e ambas estabelecem elos com o passado. Segundo ele, para a redenção do passado são essenciais a rememoração e a citação.⁶⁹ A rememoração permite a união do passado e do presente, além de contribuir para a construção de uma tradição resistente ao esquecimento.⁷⁰ A citação também estabelece um elo entre o presente e o passado, além de revelar como um autor se posiciona com relação a esse passado, pois “citar é rememorar o passado a partir do ponto de vista específico de um determinado presente”.⁷¹

A ideia de *Eingedenken* ou rememoração é importante para entendermos a relação entre passado e presente no pensamento de Benjamin: ela não é regida pelas leis da causalidade e da linearidade. Com *Eingedenken*, contra o conceito de um passar linear dos anos, o filósofo propõe o de uma ligação vertical com os anos passados. Nas teses “Sobre o conceito da história”, *Eingedenken* refere-se à união desses dois níveis temporais diferentes: passado e presente. União que, segundo ele, acontece, por exemplo, nos dias festivos de um calendário. O filósofo comenta que os calendários não marcam o tempo como os relógios: nos feriados ou dias de festas de um calendário, que ele chama de “dias da reminiscência”, passado e presente se unem em torno de um acontecimento. Esses dias são, ao mesmo tempo, novos e velhos, fazem parte do ano novo e repetem o mesmo dia dos anos anteriores.⁷² A repetição desses dias ao mesmo tempo promove a redenção do

⁶⁹ OTTE, 1996, p. 211.

⁷⁰ OTTE, 1996, p. 213.

⁷¹ OTTE, 1996, p. 211.

⁷² OTTE, 1996, p. 213.

passado e a construção de uma tradição. Com esse retorno cíclico dos dias de festa, a rememoração estabelece uma ligação ‘vertical’ com os anos passados, constituindo um tempo que poderia ser representado, segundo Georg Otte, “em forma de espiral, que, vista de lado, cresce continuamente, mas, vista de cima, mantém sempre a mesma forma circular”.⁷³ Tempo que “não segue uma progressão linear que se afasta cada vez mais das suas origens, porém uma progressão vertical que acontece ‘em cima’ de sua origem”.⁷⁴

Para Benjamin, a rememoração não visaria evocar a lembrança de um passado, esquecendo-se do presente, mas, sim, reanimar esse passado no presente, relacionar esse passado com o presente. Há nesse ponto uma proximidade entre o pensamento de Benjamin e a psicanálise e, em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, o filósofo chega mesmo a se reportar a Freud, como veremos mais à frente. De maneira geral, a aproximação se dá na concepção do passado, ou melhor, da relação entre passado e presente. Na experiência analítica, o que realmente importa não é o passado factual, mas o passado que se presentifica e se manifesta: o passado que não passou. Estabelece-se uma relação dialética entre o passado e o presente, segundo a qual não é só o passado que dá significado ao presente, mas o presente que dá sentido ao passado, ou seja, o passado é ressignificado pelo presente:

Esta dialética do presente e do passado está presente em Freud. Ao contrário do que comumente se diz, para Freud o que antecede não determina mecanicamente o que vem depois, em vários de seus relatos clínicos, Freud demonstra que certos acontecimentos permanecem parcialmente ou até totalmente sem significado para o paciente. É apenas retrospectivamente, à luz de novas experiências, que o paciente compreende o que viveu e dá sentido aos fatos. Há uma inversão no tempo: o presente influencia o passado. Se não fosse assim a experiência analítica teria pouco sentido. Ela é exatamente o lugar onde o passado é revivido e ressignificado. O passado passa a ser experimentado de um modo tão novo que não é exagero dizer que ele foi alterado.⁷⁵

⁷³ *Ibidem.*

⁷⁴ OTTE, 1996, p. 213.

⁷⁵ GOUVÊA FRANCO, 1995, p. 230.

Benjamin também acreditava que o passado poderia ser “alterado”. Aliás, esse seria inclusive um dos sentidos da redenção: liberto, o passado seria alterado; alterado, o passado seria libertado.

De maneira mais pontual, no já mencionado texto sobre Baudelaire, Benjamin faz referência a um texto de Freud, de 1921, “Além do Princípio de Prazer”. Destaca, principalmente, desse ensaio, a seguinte proposição: de que “a conscientização e a permanência de um traço mnemônico são incompatíveis entre si para um mesmo sistema”.⁷⁶ Ou seja, a permanência de resíduos mnemônicos ocorre quando não se dá sua conscientização. Benjamin relaciona essa hipótese freudiana à memória involuntária de Proust e a seus próprios conceitos de vivência e experiência: “Traduzindo em termos proustianos: Só pode se tornar componente da *mémoire involontaire* aquilo que não foi expressa e conscientemente ‘vivenciado’, aquilo que não sucedeu ao sujeito como ‘vivência’”.⁷⁷

Duas considerações, pelo menos, fazem-se necessárias aqui. Primeiro, que o acaso em Proust não exclui o trabalho – trabalho da escrita – (muito trabalho, aliás, ao longo de quase três mil páginas de *Em busca do tempo perdido*). Aponta, em verdade, para um trabalho para o qual concorre de maneira decisiva a memória involuntária (termo cunhado pelo próprio escritor). Segundo, que a expressão “apossar-se de sua experiência”, utilizada pelo próprio Proust e aplicada aqui também a Graciliano Ramos, não coincide exatamente com tomar posse de uma experiência que existisse previamente. “Apossar-se” talvez não seja o melhor termo, mas, sim, “lançar-se” a fazer experiência. Como bem observou Jeanne Marie Gagnebin, “O golpe de gênio de Proust não foi escrever ‘memórias’, mas sim, empreender uma ‘busca’”.⁷⁸

⁷⁶ BENJAMIN, 1994, p. 108. (Obras escolhida; v. III).

⁷⁷ BENJAMIN, 1994, p. 108. (Obras escolhida; v. III).

⁷⁸ GAGNEBIN, 1994, p. 15.

Essa busca pode também ser chamada de viagem, deslocamento, percurso. Mais do que por um desenvolvimento, ela se caracteriza principalmente pelo movimento. É o movimento o objeto dos mapas que se constroem na trajetória que se processa na arte. Essa atividade cartográfica da arte, segundo Deleuze, assemelha-se à atividade cartográfica da criança: “À sua maneira, a arte diz o que dizem as crianças. Ela é feita de trajetos e devires, por isso faz mapas, extensivos e intensivos. Há sempre uma trajetória na obra de arte”.⁷⁹

Ainda segundo Deleuze, não se escreve com as próprias neuroses, porque "a neurose, a psicose não são passagens de vida, mas estados em que se cai quando o processo é interrompido, impedido, colmatado".⁸⁰ A doença não é processo, mas parada do processo, assim como “o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico de si próprio e do mundo”.⁸¹ Talvez seja excessivo dizer que não se escreva com as próprias neuroses, ou que existam na neurose e na psicose somente parada, interrupção, negatividade. Todavia, é conveniente reconhecer a particularidade do trabalho literário e, mais, essa dimensão de tratamento da escrita, mais evidente em alguns escritores do que em outros, é verdade. Assim é que, em Graciliano Ramos, o voltar-se para a infância, não consiste em um retorno à neurose, nem ao “eterno papai-mamãe, estrutura edipiana que se projeta no real ou se introjeta no imaginário”.⁸²

“Escrever é um caso de devir”.⁸³ Devir-criança é, em Graciliano Ramos, a condição e o meio para se apropriar de sua infância. Devir-criança não é imitar uma criança, identificar-se com uma criança, mas encontrar uma zona de vizinhança com ela.⁸⁴ Pois

⁷⁹ DELEUZE, 1997, p. 78.

⁸⁰ DELEUZE, 1997, p.11.

⁸¹ DELEUZE, 1997, p.13.

⁸² DELEUZE, 1997, p.12.

⁸³ DELEUZE, 1997, p. 11.

⁸⁴ Sem intenção de exaurir as possibilidades e significações do conceito de devir no pensamento de Deleuze e Guattari, o emprego do termo aqui se refere especificamente ao que é desenvolvido por Deleuze no ensaio “O que as crianças dizem”, constante de *Crítica e clínica*. Assim, “uma lista de afectos ou constelação, um mapa intensivo, é um devir [...]. É o devir que faz, do mínimo trajeto ou mesmo de uma imobilidade no mesmo lugar, uma viagem; e é o trajeto que faz do imaginário um devir. O dois mapas, dos trajetos e dos afectos, remetem um ao outro”. DELEUZE, 1997, p. 77. Pode-se pensar o devir-criança em Graciliano Ramos, então,

voltar aos meios, ao percurso, pela exploração da criança, por uma “concepção cartográfica” e não “arqueológica”, pode ter a força de deslocamento necessária para revirar uma situação. Para Deleuze, a concepção arqueológica vincula demasiadamente o inconsciente a uma memória “comemorativa ou monumental”, na qual os meios são apenas terrenos capazes de conservar, identificar ou autenticar pessoas e objetos. A “concepção cartográfica”, ao contrário, não é comemorativa, mas de mobilização: nela, trata-se de um inconsciente cujos objetos não estão “afundados na terra”, mas “levantam voo”. Interessam os meios, os trajetos e os devires.

É possível observar em Graciliano Ramos um esquema que seria mais ou menos este: na irrupção da angústia, angústia de escrever, o conto é o primeiro recurso, no conto fica armazenada a matéria-prima que depois, lenta e trabalhosamente, se tornará romance. Pois é ao conto que o escritor vai “voltar”, a certa altura do percurso de sua obra, chegando a produzir contos para crianças e romances de capítulos-contos: *Vidas secas* e *Infância*. Recorte e colagem são as experiências fundamentais com o papel, diz-nos Compagnon, e a leitura e a escrita não são senão suas formas derivadas. “Imagino que, quando bem velho – se eu ficar bem velho – reencontrarei o puro prazer do recorte: voltarei à infância”.⁸⁵

Além do recortar e colar, do qual derivar-se-iam a leitura e a escrita, o fantasiar, originado do brincar, também remontaria ao que se pode chamar de uma infância. Em “Escritores criativos e devaneios”, Freud nos conta como o brincar da criança torna-se, na vida adulta, fantasiar. E como esse brincar é uma atividade afim à criação literária: “O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele

como o trajeto dos afetos e dos restos da infância no corpo da obra e do escritor, através do qual ele realiza uma construção da infância, ao contrário de uma interpretação (ou ainda, talvez, retificando certas interpretações).

⁸⁵ COMPAGNON, 2007, p. 11.

leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade”.⁸⁶

Quando brinca, a criança liga os objetos e situações imaginados às coisas visíveis e tangíveis do mundo, ainda que mantendo a distinção (e não a oposição) entre seu mundo de brinquedo e a realidade. “Essa conexão é tudo o que diferencia o ‘brincar’ infantil do ‘fantasiar’”.⁸⁷ Ou seja, segundo Freud, o que diferencia o fantasiar do adulto e o brincar da criança é o elo que esta estabelece entre as criações de sua imaginação e os objetos à sua volta. Para Freud, tanto a atividade literária do escritor quanto os devaneios do adulto são uma espécie de “continuação, ou um substituto, do que foi o brincar infantil”.⁸⁸ O que ocorre é que, no fantasiar, diferentemente do que ocorre no brincar, o adulto procura esconder suas fantasias: “o adulto envergonha-se de suas fantasias por serem infantis e proibidas”, já que dele é exigido que, ao crescer, encare “as realidades da vida com a devida seriedade”.⁸⁹ Ele abdica do elo com os objetos, mas não do prazer que obtinha ao brincar, e pode ser que, em algum momento de sua vida, ele possa se colocar “numa situação mental em que mais uma vez desaparece essa oposição entre o brincar e a realidade”.⁹⁰

A retomada desse raciocínio de Freud não visa aqui infantilizar ou psicanalizar a literatura, reduzir toda uma *ars poetica* a uma neurose infantil ou a um devaneio ingênuo. Interessa o valor do jogo, do brincar, da retomada de um exercício que não é só psíquico, mas sobre o mundo as coisas, no qual a imaginação significa ação. A relação entre o brincar e a realidade, ou entre o fantasiar e a realidade, mantendo-se os termos que Freud utilizou em “Escritores criativos e devaneios”, não é a de oposição entre o falso e o verdadeiro, ou entre o que não existe e o que existe.

⁸⁶ FREUD, 1976, p. 150. (v. IX).

⁸⁷ FREUD, 1976, p. 151. (v. IX).

⁸⁸ FREUD, 1976, p. 157. (v. IX).

⁸⁹ FREUD, 1976, p. 151. (v. IX).

⁹⁰ FREUD, 1976, p. 150. (v. IX).

No brinquedo, por exemplo, temos não uma falsificação da realidade, mas, como pontua Giorgio Agamben, um objeto eminentemente histórico, “que pertenceu – *uma vez, agora não mais* – à esfera do sagrado ou à esfera prático-econômica”.⁹¹ Ou seja, o brinquedo não é um objeto que não existe na realidade, mas, sim, um objeto que teve sua existência alterada por uma manipulação muito particular:

[...] o brinquedo, desmembrando e distorcendo o passado ou miniaturizando o presente – jogando, pois, tanto com a *diacronia* quanto com a *sincronia* – presentifica e torna tangível a temporalidade humana em si, o puro resíduo diferencial entre o “uma vez” e o “agora não mais”.⁹²

Na desvalorização do brincar da criança, por exemplo, é interposta a oposição entre falso e verdadeiro, ou entre o que existe e o que não existe, numa categorização do que seja “infantil”, em contraste com o que seja “adulto”. A partir dessas categorias, é que se constrói a ideia da imaginação como uma atividade prioritariamente “infantil”, inócua, ligada ao artificial, ao falso, sem força de verdade, apartada da realidade. E o passo final desse processo de desqualificação da imaginação é circunscrevê-la ao que se chama, então, também pejorativamente, “universo infantil”.

Giorgio Agamben comenta como a mudança ocorrida no significado da experiência provocou uma “reviravolta” no estatuto da imaginação: “[...] a imaginação, hoje eliminada do conhecimento como sendo ‘irreal’, era para a antiguidade o *medium* por excelência do conhecimento”.⁹³ Segundo ele, como mediadora entre sentido e intelecto, a imaginação (ou fantasia), ocupava, “na cultura antiga e medieval, exatamente o mesmo lugar que a nossa cultura confere à experiência”.⁹⁴ O *mundus imaginabilis* tornava possível a comunicação entre o *mundus sensibilis* e o *mundus inteligibilis*, e era, portanto, a condição do conhecimento.⁹⁵ Essa função mediadora da imaginação era, na cultura medieval, de extrema importância, como se pode inferir da máxima, do aristotelismo de São Tomás de

⁹¹ AGAMBEN, 2005, p. 86.

⁹² AGAMBEN, 2005, p. 87.

⁹³ AGAMBEN, 2005, p. 33.

⁹⁴ AGAMBEN, 2003, p. 33.

⁹⁵ *Ibidem*.

Aquino: “nada pode o homem conceber sem a imaginação”.⁹⁶ Porém, a partir de “Descartes e o nascimento da ciência moderna, a função da fantasia é assumida pelo novo sujeito do conhecimento: o *ego cogito*”:⁹⁷

A expropriação da fantasia, que daí decorre, manifesta-se na nova maneira de caracterizar a sua natureza: enquanto ela não era – no passado – algo de “subjetivo”, mas era, sobretudo, a coincidência entre subjetivo e objetivo, de interno e externo, de sensível e de inteligível, agora é o seu caráter combinatório e alucinatório, que a antiguidade relegava ao plano de fundo, a emergir em primeiro plano. De sujeito da experiência, o fantasma se torna o sujeito da alienação mental, das visões e dos fenômenos mágicos, ou melhor, de tudo aquilo que fica excluído da experiência autêntica.⁹⁸

Esse “desencantamento do mundo”, por sua vez, também altera o estatuto da experiência, que passa a se caracterizar, principalmente, por uma “inapropriabilidade” e uma “inexauribilidade” constitutivas. Desejo e fantasia, pela cultura medieval, eram “estritamente conexos”. Porém:

[...] sendo a fantasia excluída da experiência como irreal e seu posto ocupado pelo *ego cogito* (tornado sujeito do desejo, “*ens percipiens ac appetens*”, nas palavras de Leibniz), o desejo muda radicalmente de estatuto e torna-se, na sua essência, insatisfazível, enquanto o fantasma, que era mediador e garante da apropriabilidade do objeto do desejo (sendo, portanto, aquilo que permitia fazer deste experiência), torna-se agora o próprio signo de sua inapropriabilidade (da sua “inexperenciabilidade”).⁹⁹

Essa transformação do sujeito da experiência altera a experiência tradicional. “O velho sujeito da experiência, na verdade, não existe mais”.¹⁰⁰ Segundo Agamben, para a antiguidade, o problema central do conhecimento não era o da “relação entre um sujeito e um objeto”, mas o da relação entre “o uno e o múltiplo, entre o inteligível e o sensível, entre o humano e o divino”.¹⁰¹ O pensamento clássico não conheceria, assim, “aquilo que se coloca, para nós, como problema da experiência”.¹⁰² A experiência tradicional, afirma Agamben, “mantém-se fiel” à “separação da experiência e da ciência” e, em seu âmbito, o

⁹⁶ AGAMBEN, 2003, p. 34.

⁹⁷ “[...] é preciso notar que, no vocabulário da filosofia medieval, *cogitare* significava antes o discurso da fantasia que o ato da inteligência” AGAMBEN, 2003, p. 34.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ AGAMBEN, 2005, p. 36.

¹⁰⁰ AGAMBEN, 2005, p. 33.

¹⁰¹ AGAMBEN, 2005, p. 27.

¹⁰² *Ibidem*.

saber humano, saber de experiência, seria um *páthei máthos*, ou seja, “um aprender somente através de e após um sofrimento, que exclui toda possibilidade de prever, ou seja, de conhecer com certeza coisa alguma”.¹⁰³

A ciência moderna, “em sua busca pela certeza”, abole a separação entre experiência e ciência e “faz da experiência o lugar – o ‘método’, isto é, o caminho – do conhecimento”. Porém, “[...] para fazer isto, deve proceder a uma refundição da experiência e a uma reforma da inteligência, desapropriando-as primeiramente de seus sujeitos e colocando em seu lugar um único novo sujeito [...] o *ego cogito* cartesiano, a consciência”.¹⁰⁴ Esse sujeito moderno da experiência e do conhecimento (marcadamente científico) reuniria em si “as propriedades do intelecto separado e do sujeito da experiência”, e estaria liberado do *páthei máthos*, cabendo-lhe fazer experiências (na verdade, experimentos), mas impedido de ter experiências.

Neste contexto, apresenta-se como irreduzível a oposição racionalismo/irracionalismo, que só poderia ser superada, segundo Agamben, com o “restabelecimento de uma dimensão na qual ciência e experiência encontrassem individualmente o seu próprio lugar”.¹⁰⁵ Para Agamben, a experiência tradicional, cujo “fim era o de conduzir o homem à maturidade, ou seja, a uma antecipação da morte como idéia de uma totalidade consumada da experiência”, era, “algo de essencialmente finito, e logo, era algo que se podia *ter* e não somente *fazer*”. Porém, “uma vez referida ao sujeito da ciência”, a experiência vai-se tornar “algo de essencialmente infinito, [...] algo que se pode somente *fazer* e jamais *ter*”.¹⁰⁶

Frente a essa oposição racionalismo/irracionalismo, não bastaria, explica o filósofo, para sair do impasse, buscar recuperar a experiência tradicional, o que, de fato, seria

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ AGAMBEN, 2005 p. 28.

¹⁰⁵ AGAMBEN, 2005, p. 31.

¹⁰⁶ AGAMBEN, 2005, p. 32-3.

impossível. Quem a isso se propusesse “deveria, em primeiro lugar, cessar de fazer experiência, suspender o conhecimento. Mas isto não significa que, apenas com isto, reencontraria a experiência que se pode, simultaneamente, fazer e ter”.¹⁰⁷ Encontramo-nos expropriados de experiência, não porque não existam mais experiências, mas porque estas “se efetuam fora do homem”, que “olha para elas com alívio”. Liberados, mas também expropriados, do *páthei máthos*, experimentamos a opressão de um cotidiano, repleto de eventos significativos, que não se traduzem em experiência.

Mas Agamben, ao mesmo tempo em que reconhece, na contemporaneidade, aquela pobreza de experiência identificada por Benjamin, na modernidade, acredita em uma experiência futura, já em germe. Ele “aposta” na infância como experiência possível hoje. Uma infância da humanidade e não apenas de parte dela, as crianças. “A vida humana enquanto *ethos*, enquanto vida ética” é para o filósofo a “tarefa infantil da humanidade que vem”.¹⁰⁸

Em Graciliano Ramos, o lugar da experiência é a escrita. Em sua obra, como sintetiza Wander Melo Miranda, “literatura e experiência formam a urdidura de uma trama comum”, na qual não se separam “os romances das memórias, dos contos e mesmo dos textos circunstanciais”, não se separam, enfim, literatura e vida.¹⁰⁹ E a experiência que percorre toda sua obra, ou melhor, que se desdobra no tempo e no espaço de sua escrita é a da infância.

Se é verdade que a obra de Graciliano Ramos tem muito a nos dizer sobre “um período crucial da história brasileira, que culmina com o Estado-Novo”¹¹⁰, também o é que ela ultrapassa os limites, referenciais, nacionais ou temporais, e tem muito a nos dizer sobre os destinos de nossa comunidade humana, de nossa co-humanidade, ainda hoje. E é

¹⁰⁷ AGAMBEN, 2005, p. 33.

¹⁰⁸ AGAMBEN, 2005, p. 17.

¹⁰⁹ MIRANDA, 2006, p.131.

¹¹⁰ MIRANDA, 2006, p. 132.

igualmente verdade que o escritor não deixa de fora dessa comunidade as crianças, endereçando-lhes também três textos: *Histórias de Alexandre*, *Pequena História da república* e *A terra dos meninos pelados*, sem resvalar para a estéril dicotomia racional/irracional, verdadeiro/falso, imaginação/verdade, que por vezes domina a literatura infantil.

CAPÍTULO 2
A INFÂNCIA NOS PRIMEIROS ESCRITOS

Rui Mourão afirma que há em Graciliano Ramos, desde o primeiro romance, como que uma preocupação em “cortar o passo à imaginação, entendida como instrumento inadequado para a sondagem da verdade das coisas”.¹¹¹ No romance de estréia, *Caetés*, a rejeição à imaginação teria sido, segundo Mourão, empecilho a entravar o trabalho do personagem-narrador, aspirante a escritor, João Valério, dentro do romance, e, “no plano do romance cá fora”, o trabalho do próprio Graciliano.¹¹² Segundo Mourão, João Valério, “influenciado pela estética realista-naturalista”, cultivaria um preconceito contra a imaginação: sempre que “ela tentava alçar vôo”, em sua escrita sobre os caetés, tomava medidas enérgicas para “despistá-la”. “Acabava transpondo para o mundo imaginado dos índios apenas a realidade que o cercava, e os habitantes da cidade apareciam grotescamente encarnados nas figuras dos selvagens”.¹¹³ Mas o que Mourão vê como despiste da imaginação – a “transposição” da realidade que cercava Valério, para o mundo “imaginado” dos índios – não poderia ser exatamente o trabalho da imaginação? E mais, seria mesmo uma “transposição” e apenas este o movimento presente no livro?

A oposição “mundo imaginado” e “apenas a realidade que o cercava” não parece dar conta do incessante intercâmbio entre selvagem e civilizado na obra. Mesmo porque o “mundo imaginado” dos índios, que João Valério está tentando criar, não é uma virtualidade total, mas, sim, composto de pedaços de realidade: informações sobre os índios, que restaram das leituras feitas na escola primária, de livros de Gonçalves Dias e de José de Alencar, restos vistos de um cemitério indígena encontrado perto da cidade, palavras “grandiosas” lidas em algum lugar e que lhe restaram na lembrança. Ao mesmo tempo, não se pode falar em “apenas a realidade que o cercava”, como se dessa realidade não fizessem parte as fantasias, elucubrações e projeções imaginárias do protagonista.

¹¹¹ MOURÃO, 1987, p. 453.

¹¹² *Ibidem.*

¹¹³ *Ibidem.*

Na verdade, longe de “cortar o passo à imaginação”, João Valério é vítima de uma intensa atividade imaginativa, que invade não só a escrita do romance histórico, como também seu dia-a-dia. Imagina a todo momento: o escândalo da descoberta de sua traição ao patrão, a conseqüente demissão, carícias e confissões feitas à amada Luísa, casamentos, não só com Luísa, mas também com Marta Varejão, os filhos que teria, viagens ao Rio de Janeiro, o sucesso de seu livro. Como ele mesmo explica, seu ofício de guarda-livros “se presta às divagações do espírito”¹¹⁴, e confessa que lhe agradam “os desregramentos da imaginação”.¹¹⁵

Então, pode-se dizer que o fracasso da escrita do romance histórico não se deve à rejeição do uso da imaginação, mas, ao contrário, ao excesso imaginativo do protagonista? Bem, essa parece ser a desculpa que Valério dá, não só para o abandono do romance (e da literatura), mas também para todas as atitudes pouco nobres que vai tomando conforme vai alcançando o objetivo de “subir na vida”. Alega que esse seu desregramento da imaginação seria o que ele tem de selvagem, de caeté. Porém, desistir do romance e abandonar Luísa também pode ser visto como resultante do fato de João Valério ter conseguido o lugar que queria na sociedade de Palmeira dos Índios sem precisar da literatura ou do casamento com Luísa. Assim, o empecilho ao trabalho literário de Valério não teria sido nem sua vinculação à estética realista-naturalista nem sua rejeição à imaginação, mas, sim, a falta de um interesse verdadeiro pela literatura: esta só lhe interessava enquanto meio de ascensão social. Isso se entendermos que João Valério realmente abandona a literatura. Ou seria ainda outra coisa?

“No plano do romance cá fora”, a questão da imaginação, de fato, é relevante, tendo Graciliano se manifestado algumas vezes sobre ela. Como sinônimo de “manto diáfano” a encobrir as duras realidades, é forçoso afirmar que o escritor a combatia. Se significa

¹¹⁴ RAMOS, 1986, p. 37.

¹¹⁵ RAMOS, 1986, p. 222.

escrever sobre o que não viu, nem observou, o escritor se considera sem imaginação. Porém, no seu combate ao sentimentalismo, ao bacharelismo, à retórica vazia, talvez não devêssemos falar de uma recusa da imaginação por parte do escritor Graciliano Ramos, mas de um rigor. Ocorre que, a cada romance, veríamos o escritor aprimorar seu rigor no “uso” da imaginação e caminhar para uma incorporação cada vez maior desta em sua escrita. Ou seja, tomada como meio de experiência, Graciliano Ramos sempre exercitou a imaginação em sua escrita, chegando a dizer que seus personagens eram projeções de si mesmo. Mas sempre houve um rigor no uso dessa imaginação. Esse rigor pode ter em Graciliano o nome de concisão, comedimento, ironia, verossimilhança.

Intimamente ligadas a esse movimento da imaginação na escrita, temos as reminiscências da infância do escritor que, nos romances iniciais, *Caetés* e *S. Bernardo*, contribuem para a caracterização de personagens e ambientes. Mas pode-se dizer que a infância já estava de alguma forma presente em sua escrita, desde seu primeiro texto publicado aos onze anos, “Pequeno mendigo”, e nas crônicas do então jovem aspirante a escritor, que colaborava para jornais.

Em “Pequeno mendigo”, publicado no jornal *O Dilúculo*, é a criança pobre que aparece. Alterado quase que completamente por Mário Venâncio, agente dos Correios, literato e professor do Internato Alagoano, que fundara o jornal e escrevia a maioria dos artigos e notícias que nele figuravam, o texto traz pouco ou quase nada do Graciliano Ramos que conhecemos, a não ser esse olhar dirigido aos excluídos da sociedade e um motivo muito caro ao escritor: a criança abandonada. Anos mais tarde, em *Infância*, ele vai dizer: “Sempre tive inclinação para crianças abandonadas”.¹¹⁶

Em 1915, quando ele já tinha 23 anos, aparece a seguinte frase, em uma crônica publicada no jornal *Paraíba do Sul*: “Em tempos de criança, davam-me um apelido gentil,

¹¹⁶ RAMOS, 2003, p. 218.

coisinha suave, que me desgostava ao extremo”. Pode-se dizer que esta seja a primeira vez que o então cronista e aspirante a escritor faz menção, em uma de suas crônicas, a um aspecto central de sua própria infância. Mas o faz de passagem e protegido por um pseudônimo. Esse aspecto reaparecerá, 30 anos depois, desenvolvido no capítulo “Cegueira”, de *Infância*, no qual descobrimos que os apelidos que ganhara, quando menino, não tinham, em verdade, nada de gentil e suave: bezerro-encourado e cabra-cega.¹¹⁷ Mas a crônica de então não versava sobre isso, e, sim, sobre a troca de uma letra do pseudônimo com o qual o cronista decidira assinar seus textos naquele jornal: ao invés de R.O., saíra impresso A.O. A menção ao apelido de infância parece estar simplesmente a serviço de certo efeito irônico do texto, mas, na verdade, permanece ali como indício de um ponto nodal que seria retomado mais tarde pelo autor.¹¹⁸

Em outra crônica para o jornal *Paraíba do Sul*, aparece a figura do moleque vendedor de jornais. Embora possamos ter uma boa noção da situação do moleque na sociedade da época, espécie de precursor dos meninos de rua de hoje, não se trata aqui da mesma preocupação presente no texto “Pequeno mendigo”. O moleque funciona aqui como pretexto para o cronista falar de outra coisa: ele se utiliza de sua figura para, na verdade, criticar o comportamento dos jornalistas:

Não é somente o jornalista que explora vantajosamente os crimes – ele, o garoto endiabrado, também sabe tirar partido das mais insignificantes perturbações da ordem, revestindo todos os fatos de acessórios que lhes dão proporções extraordinárias. Parece que tem o dom de pôr um grande vidro de aumentar em cima dos acontecimentos. [...] Enfim, sob certos pontos de vista, o pequeno garoto vendedor de jornais é uma espécie de jornalista em miniatura...¹¹⁹

¹¹⁷ Outra passagem dessa crônica impressiona, se pensarmos que Graciliano Ramos seria realmente preso em 1936 e, na Colônia Correccional, seria identificado por um número (3335 ou 3535): “Penso sempre com desgosto que, se algum dia tiver necessidade de recolher-me a uma colônia correccional ou a um asilo de alienados, inda poderei ver minha firma transformada em uma série de algarismos. Muito desagradável”. RAMOS, 2005, p. 29.

¹¹⁸ Na verdade, não só os apelidos constituem esse nó, mas, relacionado a isso, a própria troca de letras do pseudônimo (assunto da crônica) e a constante troca de seu nome de que era vítima o escritor (o que ele menciona em outra crônica e em cartas) apontam para um aspecto da incidência da linguagem no sujeito, já que a língua, antes de ser discurso, é nomeação. “Esse Gratuliano de Brito tem-me atrapalhado a vida, é a segunda vez que me toma o lugar. Paciência”, carta de 1937 a Heloísa Ramos. RAMOS, 1982, p. 180.

¹¹⁹ RAMOS, 2005, p. 45.

É em 1921, no jornal *O Índio*, que Graciliano Ramos dedica uma crônica inteira a falar da criança e da infância, revelando, ainda que sob um pseudônimo, J. Calisto, outra passagem de sua época de criança, que o marcara profundamente: a da leitura dos “estopantes” livros infantis na escola primária. As cartilhas de aprender a ler, as seletas clássicas, a gramática “pedantesca”, a história do Brasil de perguntas e respostas, a geografia presumida e cheia de erudição vazia, tudo isso lhe deixara uma terrível impressão e ele lamentava a sorte das crianças que tinham que passar pelo mesmo que ele passou:

Amo as crianças. [...] Sofro com o sofrimento delas. E é por isso que detesto o livro infantil. [...] Aquelas coisas maçadoras, pesadas, estopantes, xaroposas, feitas como que expressamente com o fim de provocar bocejos, revoltam-me. [...] Ainda guardo com rancor a lembrança de uma delas, pançuda, tediosa, soporífera, que me obrigaram a deletrear aos nove anos e idade. [...] O que me aconteceu a mim deve ter acontecido aos outros.¹²⁰

E continua explicando que, exatamente na idade em que a inteligência começa a despertar, leva-se a melhor parte da vida a ler esses pavorosos “narcóticos impressos”, que parecem ter o fim de embrutecer a infância, num ambiente escolar que lembra muito mais o do cárcere.¹²¹

Essas crônicas, publicadas nos jornais *Paraíba do Sul* e *O Índio* e assinadas com os pseudônimos R.O. e J. Calisto, contêm embrionariamente temas que aparecerão em seus livros futuros: nelas já é visível a relação da infância com a exclusão e a existência de pontos nodais da própria infância do escritor que insistirão em toda sua obra.¹²² Mas prevalece ainda uma perspectiva distanciada, como se o cronista estivesse protegido pelo tempo, que o afasta da remota infância, pelo pseudônimo,¹²³ que, teoricamente, lhe

¹²⁰ RAMOS, 2005, p. 92.

¹²¹ RAMOS, 2005, p. 93.

¹²² As crônicas reunidas no volume *Linhas tortas* vão de 1915 a 1952. Porém, aqui se faz referência somente àquelas publicadas entre 1915 e 1921.

¹²³ Thiago Mio Salla em seu estudo sobre as crônicas de Graciliano Ramos publicadas em *Linhas tortas* – “Entre a literatura e o jornalismo: as crônicas de Graciliano Ramos” – chega a dizer que J. Calisto não seria apenas um pseudônimo, mas uma personagem criada por Graciliano, uma espécie de observador sociocultural que assume uma postura superior aos que o leem. Poderíamos pensar, talvez, em um

ocultaria a identidade e pela ironia com que se aproveita da possível trivialidade (ainda que fingida) do gênero crônica, a ponto de dizer em uma delas: "Não esperes, pois, encontrar nestas crônicas coisas transcendentais. A profundidade assusta-me e é muito provável que assuste também a ti, leitor amigo. Fiquemos calmamente à superfície".¹²⁴

Mas a “calma” não estava destinada a Graciliano Ramos, nem a seus protagonistas. É o que vemos já nos dois primeiros romances, *Caetés* (1933) e *S. Bernardo* (1934). Aqui já podemos ver a infância radicada na escrita não mais na preocupação e na “consciência” daquele que escreve (como nas crônicas), mas sim, nas instâncias inconscientes que de alguma forma marcam os personagens. Se, nas crônicas assinadas por R.O. e J. Calisto, tínhamos como que a voz do cronista a falar a partir de sua observação e da “consciência” daquilo que observava (pelo menos essa era sua atitude, sua “pose”), nos romances, o inconsciente, as reminiscências e as fantasias infantis alimentam o desejo de escrita dos personagens.

É importante notar, entretanto, que, nos dois primeiros romances, a infância não ocupa o primeiro plano do texto, aparecendo, em verdade, como um período da vida dos protagonistas sobre o qual eles pouco falam e que, aparentemente, não teria muita relação e importância para o momento presente de cada um deles. Porém, se a infância está fora de cena, não está, entretanto, ausente. Diferentemente em cada um dos romances, uma rápida menção da infância (quase uma omissão) é significativa: é exatamente aí, em algo dessa infância, que o escritor sugere que possa haver também algo da situação (ou da condição) dos personagens.

Em *Caetés*, não se sabe praticamente nada do período em que o protagonista, João Valério, era criança: há uma única referência a leituras, na escola primária, de algumas “mentiras interessantes” sobre os índios caetés, em livros de Gonçalves Dias e José de

heterônimo. Essa perspectiva é interessante porque ajuda a explicar a sensação que se tem de estar o cronista “protegido”, mesmo quando fala de vivências pessoais.

¹²⁴ RAMOS, 2005, p. 73

Alencar.¹²⁵ Sobre seu passado recente, cinco anos antes, João Valério diz muito pouco: ficou órfão, teve sua herança “roubada” por uma mulher de nome Felícia e foi admitido como guarda-livros no estabelecimento comercial de Adrião Teixeira.¹²⁶ Foi então que surgiu seu desejo de escrever um livro. Essa orfandade e pobreza, mencionadas uma única vez pelo narrador, como que de passagem, poderiam guardar o verdadeiro nó da questão do protagonista do livro: a chave para seu desejo de escrita? Uma hipótese é a de que a literatura teria, para João Valério, caráter compensatório para “o mundo muito mal arranjado” no qual vivia e no qual se sentia injustiçado. Estaria na origem do romance, do desejo de romance, então, a vontade de refazer a vida em condições ideais: o desejo de João Valério de ressignificar essa orfandade e essa pobreza. Porém, podemos pensar, também, que o romance histórico serviria a um propósito mais pragmático: “subir na vida”.

João Valério deseja escrever um livro sobre uma história que, segundo João Luiz Lafetá, se localiza *nas origens*.¹²⁷ O que Lafetá quer dizer com isso? Quer dizer que há mais de um sentido para o fato de João Valério querer escrever sobre o encontro dos selvagens caetés com os portugueses lá nas “origens” do Brasil. Através do romance, João Valério bordejaria seu próprio “romance familiar”.

Foi Lamberto Puccinelli quem identificou o “édipo latente” no romance *Caetés*, a partir de pormenores, que, depois de destacados, em verdade, chamam atenção. Como por exemplo, o ponto de partida de sua argumentação, o “contraditório” desejo de João Valério por Luísa, que é forte enquanto ela ainda é casada com Adrião Teixeira e que acaba quando ela fica viúva e, portanto, livre para ficar com ele. Segundo Puccinelli, para entender essa aparente contradição, é necessário ir além do que o romance oferece como “fatos concretos”; é necessário interpretar o sentido da ação de escrever um romance

¹²⁵ RAMOS, 1986, p. 23.

¹²⁶ João Valério apaixonou-se por Luísa, esposa de Adrião Teixeira, e estabelece-se um triângulo amoroso, que teria, segundo Lamberto Puccinelli, a estrutura do complexo de Édipo.

¹²⁷ LAFETÁ, 2001, p. 114.

histórico. No romance histórico que tenta escrever, João Valério projeta seus desejos inconscientes, e a fantasia dos caetés serve tanto para justificar sua “atitude selvagem” de desejar a esposa de seu patrão, quanto para redimi-lo da culpa de sua traição ao chefe, bem como de seu desinteresse posterior por Luísa.

João Luiz Lafetá procura, servindo-se desse estudo de Puccinelli, tornar mais clara a estrutura edipiana presente no triângulo João Valério-Luísa-Adrião, e, a partir do estudo de Marthe Robert sobre o romance, mostrar que no desejo de escrita de João Valério encontrar-se-ia aquela “fatia de literatura não escrita”, o “romance familiar” identificado por Freud em seus pacientes e estudos. Segundo Freud o “romance familiar” é consciente na criança, mas é recalcado no adulto, permanecendo como resto, fragmento, como atividade fantasmática, principalmente no neurótico. Esse “romance familiar” seria uma atividade imaginativa que se ocupa das relações familiares. Assim, quando a criança é ou sente-se negligenciada pelos pais, ela começa a criar fantasias sobre sua “verdadeira” origem e a “escolher” para si outros pais, geralmente de “melhor linhagem”.¹²⁸

Assexuais no início, essas fantasias ganham conteúdo sexual na fase em que a criança tem conhecimento dos diferentes papéis desempenhados pelo pai e pela mãe nas relações sexuais. Dá-se aí uma mudança no romance familiar. Na primeira fase do “romance familiar”, fase pré-edipiana, prevalecem os desejos de vingança e represália misturados ao afeto e carinho pelos pais. Os pais imaginados, ainda que mais nobres, guardam semelhanças com os pais verdadeiros. Na segunda fase do “romance familiar”, entram os conteúdos sexuais e a criança desenvolve predileção por um dos pais e rivalidade pelo outro. As fantasias dessa “segunda versão” do romance familiar são atravessadas pelo complexo de Édipo, ainda que permaneçam elementos da “primeira versão”, como a vingança, a represália, o narcisismo, o animismo e a onipotência infantis.

¹²⁸ FREUD, 1976, p. 245. (v. IX).

Em ambas as versões, entretanto, a criança procura dar certa verossimilhança a suas fantasias, submetê-las ao “princípio da realidade”. Pois “ao fantasiar seu romance familiar, a criança não suprime a vida tal como ela é – tenta modificá-la pela imaginação e adequá-la a seu desejo”.¹²⁹

Para Marthe Robert, as origens do romance se encontram nesse “romance das origens”, nessa fantasia infantil que é o “romance familiar”. Segundo ela, o que estaria alimentando “o desejo de romance” de todos os romancistas seria essa necessidade, presente no “romance familiar”, de “refazer a vida em condições ideais”.¹³⁰ Ela identifica duas atitudes básicas dos romancistas, correspondentes a dois tipos básicos de romance: a atitude romântica do Enjeitado e a atitude realista do Bastardo. O Enjeitado, “sem conhecimentos e sem meios de ação, esquiva-se do combate pela fuga e pelo amuo”, enquanto o Bastardo é “conduzido a se engajar em direção ao mundo”, a enfrentá-lo, mesmo que guarde ainda uma sombra do Enjeitado, que permaneça um pouco “prisioneiro de sua antiga magia”.¹³¹

Segundo Lafetá:

Se formos examinar a obra de Graciliano Ramos na ótica da teoria acima exposta, não teremos muita dúvida em classificá-lo na grande linhagem realista dos Bastardos, ao lado de Balzac, Dostoievski ou Faulkner, escritores conduzidos “a se engajar em direção ao mundo”. Entretanto, apesar da visada predominantemente realista do autor e de seus personagens narradores, não há como deixar de ver também, por trás desses últimos, a sombra sempre presente do Enjeitado: a fuga pela fantasia de João Valério, a paixão súbita e inexplicável de Paulo Honório por Madalena, mulher que é em tudo o contrário do que ele [acha que] deseja, a frustrada megalomania literária de Luís da Silva. A mescla, como veremos, é bastante complicada.¹³²

Lafetá chama a atenção para o fato de que João Valério é autor de dois livros com o mesmo nome, *Caetés*. Um é o livro sobre os índios e continua inacabado. Outro é, segundo Lafetá, o livro sobre a aprendizagem de João Valério: a aprendizagem do Bastardo. Já foi

¹²⁹ LAFETÁ, 2001, p.109.

¹³⁰ ROBERT, 2007, p. 53.

¹³¹ ROBERT, 2007, p. 56-57.

¹³² LAFETÁ, 2001, p. 112.

comentado o caráter compensatório que a criação literária teria para João Valério: a criação artística, para ele, funcionaria como “satisfação compensatória da realidade amesquinhada”, uma maneira de “compensar a vida insípida” que levava naquela cidadezinha, depois que ficara órfão e sem herança.¹³³ Também a escrita do romance sobre os caetés torna-se oportunidade para João Valério ficcionalizar o conflito que vive (sua paixão “incestuosa” por Luísa). Lafetá vai além e se pergunta por que João Valério escreve *Caetés*, o livro que chega ao fim. Pelos mesmos motivos pelos quais escreve um autor, ele nos diz: “Pela necessidade de retomar a história de sua aprendizagem, necessidade de refazer a própria vida em condições ideais, necessidade de – escrevendo a própria vida – ter o sentimento de estar corrigindo-a”.¹³⁴

Para Lafetá, João Valério também abandona o Enjeitado e adota a versão do Bastardo. O romance histórico, que guarda mais proximidade com os elementos da versão do Enjeitado (o onírico, o primitivo, o selvagem, o “infantil”), é abandonado. O outro romance, o romance propriamente dito, o do Bastardo, esse se realiza. Mas lembra que a sombra do Enjeitado permanece no Bastardo e que *Caetés* se encerra com João Valério reconhecendo-se um caeté, “um selvagem, ligeiramente polido, com uma tênue camada de verniz por fora”.¹³⁵

Longe de fechar questão, essa leitura de Lafetá apenas começa a desenrolar um fio, de muitos possíveis, a partir de um nó, um detalhe colocado no texto: “inicie [a construção do livro] depois que fiquei órfão, quando a Felícia me levou o dinheiro da herança”. Não precisamos cair no extremo da generalização de Marthe Robert que, segundo Deleuze, realiza uma redução edipiana do romance,¹³⁶ nem rotular *Caetés* de “romance oblíquo do Complexo de Édipo”, como o fez Lamberto Puccinelli. Ainda que seja justa a crítica de

¹³³ LAFETÁ, 2001, p. 92-93.

¹³⁴ LAFETÁ, 2001, p. 123.

¹³⁵ RAMOS, 1986, p. 221.

¹³⁶ DELEUZE, 1997, p. 12.

Deleuze de que Marthe Robert levou ao extremo a infantilização e psicanalização da literatura, que ela não deixou outra escolha ao romancista senão a de Bastardo ou de Criança Abandonada, será que o que ela desenvolve não nos diz nada de útil? Lafetá aproveita algo, em seu ensaio sobre *Caetés*.¹³⁷ Afinal, o que se poderia dizer da intensa atividade imaginativa de João Valério? Será que a orfandade, rapidamente mencionada, não teria relevância?

Não precisamos tomar a orfandade e o roubo da herança como fatos reais na história de João Valério. Afinal, temos um narrador em primeira pessoa bastante implicado na história que narra. Ao invés de esclarecer sobre sua “origem”, o comentário rápido, incompleto, sobre uma orfandade, uma herança roubada e apenas o nome de uma mulher, rasura essa “origem”, seja para torná-la ilegível, seja para modificá-la. Nada obriga o leitor a acreditar completamente no que diz esse narrador que se admite, ao final do livro, inconstante, dissimulado até. É ele que nos diz estar escrevendo o livro há cinco anos, estar apaixonado por Luíza há três anos, que fora obrigado a vender casa, gado e aceitar o simples emprego de guarda-livros no estabelecimento de Adrião Teixeira. Inúmeras vezes nos conta das fantasias pelas quais se envereda, em plena luz do dia, nas quais ele se casa, tem filhos, muda-se para o Rio de Janeiro, ou então, tem seu livro publicado e comentado, nas barbearias, no cinema: os moradores da cidade elogiam-no e recomendam sua leitura. E há um episódio em que vemos João Valério chegar a mentir para parecer esperto aos olhos do Vigário e de seu amigo Isidoro: afirma ter percebido desde o início as intenções políticas do artigo escrito por Barroca, para “puxar o saco” do prefeito, quando, na verdade, demorou a perceber a “cavação” do advogado.

Enfim, a verdade é que, já nesse primeiro romance, Graciliano Ramos propõe uma escrita que vai além da observação e descrição “naturalista” da vida, para criar um texto

¹³⁷ LAFETÁ, 2001, p. 86-123.

habitado por sentidos latentes. O recurso, nesse primeiro romance, a um narrador que escreve um livro dentro do livro, a uma narrativa (ainda que não levada a termo) dentro da narrativa, criando “simetrias simbólicas”, produz um texto que ao mesmo tempo mascara e revela seu sentido (sentidos) nunca pleno(s) nem totalmente presente(s).

Em *S. Bernardo*, Paulo Honório já nos diz um pouco mais sobre o período de sua “meninice”. Informa que sua certidão de nascimento menciona padrinhos, mas não menciona nem pai nem mãe: “Se tentasse contar-lhes a minha meninice, precisava mentir. [...] Sou, pois, o iniciador de uma família”.¹³⁸ Rapidamente mencionados, esses fatos, no entanto, parecem ser determinantes para a história do personagem, que dedica toda sua vida a superar ser “mal nascido e mal amado”. Nesse esforço, Paulo Honório torna-se um bruto, razão talvez de sua incapacidade em compreender a esposa, Madalena. Também um detalhe no texto, uma fala de Paulo Honório, trai um pouco mais do que o protagonista narrador aparentemente desejaria revelar de si mesmo. Pelos seus “cálculos”, não ter uma família não seria só um infortúnio: teria a vantagem de liberá-lo de qualquer amarra, inclusive moral. Porém, essa fantasia de onipotência, “Sou, pois, o iniciador de uma família”, é desmentida pelo fracasso da própria família que iniciara: sua esposa suicida-se e ele, como reconhece ao final de sua narrativa, nem sequer consegue ter amizade a seu filho.

Se nas crônicas a infância aparecia de maneira tímida, ora como motivo de preocupação – o cronista evidenciando os sofrimentos impostos à criança, principalmente, pela violência e coação da educação –, ora como metáfora de outras questões a que o cronista se dedica, ainda assim sua presença chama a atenção, principalmente se observarmos os momentos em que o cronista busca compartilhar com o leitor lembranças de sua própria infância e identificarmos certos indícios que retornarão ao longo da obra

¹³⁸ RAMOS, 2004, p.16.

como restos cada vez mais condensados. Em meio à argumentação do cronista, invariavelmente irônica e de um humor refinado, os restos da infância sob a forma de lembranças – a leitura dos “estopantes” livros infantis, os apelidos de menino, os sofrimentos na escola primária – eram absorvidos, sem muitas dificuldades, pelo texto, transformados em substância própria da crônica, postos a serviço da argumentação do cronista. Porém, a partir do primeiro romance, começam a aparecer, ainda que timidamente, restos condensados, não totalmente assimilados.

Em *Caetés*, trata-se de restos mortais:

[...] D. Maria José referiu o caso medonho de uma preta que morrera queimada na semana anterior. Espalhou-se pela mesa uma sombra de morte. Baixei a cabeça, com pena da negra. O Dr. Liberato interrogou D. Maria com exagerado interesse, pedindo minudências, o que me trouxe aborrecimento e nojo. O italiano, que é robusto, tomava café e sorria. A mulher tinha perdido no fogo os braços e as pernas, e do nariz corria um grude esverdeado.¹³⁹

Tal passagem não chamaria, a princípio, muita atenção, caso não a encontrássemos de novo, anos mais tarde, em outro livro. Apesar de aparentemente incorporados ao assunto do capítulo de *Caetés*, no qual aparecem – inserem-se numa seqüência de outras imagens de morte –, esses restos resistem e reincidem no livro *Infância*. Vejamos uma passagem de *Infância*, onde o *caso medonho* ocupa um capítulo inteiro – “Um incêndio”:

Desviei-me de um objeto escuro, semelhante a um toco chamuscado. Os olhos em redor estavam fixos naquilo, e pouco a pouco distingui palavras no alarido, o esboço do caso medonho. [...] A narração me embrulhava o estômago. [...] Nesse torrão cascalhoso sobressaía a cabeça, o que fora cabeça, com as órbitas vazias, duas fileiras de dentes alvejando na devastação, o buraco do nariz, a expelir matéria verde, amarelenta.¹⁴⁰

Esse objeto que retorna e que é formado de restos, que é resto, monturo, “um lixo negro e quente”, assombra o menino de *Infância* e tem relação com dois campos da condição humana em que a angústia ameaça o sujeito: a morte e o sexo. Atraído pela

¹³⁹ RAMOS, 1986, p.41.

¹⁴⁰ RAMOS, 2003, p. 94.

possibilidade de ver de perto o poder excessivo do fogo, não do fogo doméstico, disciplinado, mas do fogo desmesurado, capaz de devastação volumosa, o menino deixa para trás seu “carneiro branco” e se envereda pelos ranchos “onde fervilhavam os diabinhos maliciosos que afligiam as mulheres da lavoura”.¹⁴¹ Os garotos, dentre os quais o moleque José, infernizavam as mulheres espalhando flores de mulungu pelo chão, nas quais elas percebiam “formas indecentes”. O menino Graciliano não captava o conteúdo sexual da brincadeira e essa ignorância o fazia se sentir humilhado. O convite de José para ver um incêndio excita-lhe a curiosidade. Porém, ao chegar ao local, o menino se sente logrado: esperava ver o espetáculo do fogo, “labaredas subindo aos céus, madeira estalando, nuvens rubras”, mas só encontra porcarias, rescaldo, restos.¹⁴²

Entretanto, esses restos acabam por revelar um poder muito maior do que o fogo imaginado pelo menino. Este é tomado de um intenso sentimento de estranheza frente àquele objeto, que se transforma em objeto de terror. E para agravar a situação, ao chegar em casa, os pais tentaram transformar o horror em fato ordinário, não o puniram, não o castigaram, como de costume, não ofereceram, enfim, nenhum limite que o protegesse do desatino com que aquela alteridade estranha o ameaçava. Perseguem-no a visão das órbitas vazias, do buraco no nariz de onde saía uma matéria verde, e dos dentes: uma máscara pavorosa, enfim.

Em *S. Bernardo*, é uma cantiga popular que chama a atenção, por sabermos que ela retorna no livro *Infância*:

Eu nasci de sete meses,
fui criado sem mamar.
Bebi leite de cem vacas
na porteira do curral

Novamente, apesar de inserido na trama do romance, esse fragmento se destaca, não se entrega completamente, parece não esgotar a carga de afeto que encerra e reaparece,

¹⁴¹ RAMOS, 2003, p. 93.

¹⁴² RAMOS, 2003, p. 94.

então, em *Infância*. Já no próprio contexto de *S. Bernardo*, essa cantiga aponta, no discurso de Paulo Honório, para um resto “varrido para debaixo do tapete”, mas que retorna, emerge, reaparece. Senão, vejamos: segundo a imagem que tem de si mesmo, construída a partir de um ideal e de uma suposta consciência de si, Paulo Honório nos conta, como fato de ínfima importância, ter sido abandonado por pai e mãe ainda bebê. Isso, no início do romance. Porém, a partir da metade do romance, quando a escrita já promoveu a desconstrução desta pretensa unidade do *eu*, Paulo Honório lamenta a sorte do filho, segundo ele, negligenciado por Madalena:

Eu dizia comigo: – Se ela não quer bem ao filho! E o filho chorava, chorava continuamente. *Casimiro Lopes era a única pessoa que lhe tinha amizade*. Levava-o para o alpendre e lá se punha a papaguear com ele, dizendo histórias de onças, cantando para o embalar as cantigas do sertão. O menino trepava-lhe às pernas, puxava-lhe a barba, e ele cantava.¹⁴³

A “fala” de Paulo Honório mal esconde que, mais do que sobre o filho, era sobre si mesmo que estava falando. Tomado pelos ciúmes, a ver inimigos por toda parte, sentindo-se ele mesmo negligenciado, traído por Madalena, Paulo Honório via em Casimiro Lopes a única pessoa que o compreendia bem.

Em *Infância*, retorna não só essa mesma cantiga, na boca de outro caboclo, José Baía, como também esse sentimento de uma ligação especial entre o menino solitário e o sertanejo, simples, forte e leal:

Mais vivo que todos, avulta um rapagão apumado e forte, de olhos claros, risonho. Calçava alpercatas, vestia a camisa branca de algodão que usa o sertanejo pobre do Nordeste, áspera, encardida, ordinariamente desabotoada, as pontas das aberturas laterais presas em dois nós. Chamava-se José Baía e tornou-se meu amigo, com barulho, exclamações, onomatopéias e gargalhadas sonoras. Sentado, escanchava-me nas pernas e sacudia-me, sapateava, imitando o galope de um cavalo; em pé, segurava-me os braços, punha-se a rodopiar, cantando:

Eu nasci de sete meses,
fui criado sem mamar.
Bebi leite de cem vacas
na porteira do curral

¹⁴³ RAMOS, 2004, p. 161.

Além desses restos, que se inserem nos romances *Caetés* e *S. Bernardo* e reaparecem em *Infância*, chamam também atenção certos procedimentos narrativos, como, por exemplo, a inserção de narrativas menores dentro da narrativa maior. Em *Caetés*, trata-se do que João Luiz Lafetá chamou de procedimento de *retardamento*: o conflito central, o nó, como ele diz, é apresentado logo nos primeiros parágrafos do romance e, depois, o desenrolar da narrativa “afasta-se do nó para descrever o grupo de figurantes em sua existência monótona na cidadezinha do interior brasileiro, no começo do século”, sem que o conflito central seja abandonado de todo.¹⁴⁴ Em *S. Bernardo*, narrativas menores também entremeiam a narrativa principal. Para Álvaro Lins, tais trechos da narrativa seriam “enxertos” e poderiam “figurar ou não no conjunto da obra, indiferentemente, como o capítulo VII, com a história de Seu Ribeiro”.¹⁴⁵ Entretanto, longe de serem dispensáveis, podemos perceber aí nesses “retardamentos” ou “enxertos”, nesses rodeios, enfim, em que as narrativas se enovelam, um procedimento que começava se repetir e se intensificar.

Na verdade, tais “rodeios” é que permitem uma outra escrita: não a do romance histórico, em *Caetés*, ou a do romance “feito pela divisão do trabalho”, em *S. Bernardo*. Isso porque põem em questão, ao mesmo tempo, a referencialidade da narrativa e a unidade do *eu*. Assim, ainda que tais obras encontrem lugar entre os romances realistas, já se trata de um lugar diferenciado. Tanto João Valério quanto Paulo Honório partem de uma “imagem de si”, na qual inicialmente se apóiam, mas é a escrita que acaba se revelando o “verdadeiro” apoio. Ambos acabam por sentir a escrita como algo que é preciso fazer, independentemente de qualquer retorno imaginado: prestígio, dinheiro, etc.

Em *Caetés*, os “retardamentos” alteram o andamento da narrativa, que “vai deter-se de modo minucioso nos costumes e hábitos de Palmeira dos Índios, deslocando para o primeiro plano (muitas vezes) o grupo de figurantes, e segurando atrás, latente e semi-

¹⁴⁴ LAFETÁ, 2001, p. 88.

¹⁴⁵ LINS *apud* SILVA, 2006, p. 132.

ocultado, o triângulo amoroso” formado pelo protagonista João Valério, Luísa e seu marido Adrião.¹⁴⁶ A narrativa vai fazendo volteios em torno desse nó central do romance, aparentemente “escamoteando-o”, dele se afastando, mas, em verdade, circunscrevendo-o. Além disso, temos a divisão, também já observada, entre o livro que João Valério imagina escrever, sobre os índios, e o livro que ele realmente escreve.

Também em *S. Bernardo*, temos a divisão entre o livro imaginado, a ser “construído pela divisão do trabalho” e o livro efetivamente realizado. Essa divisão é aqui marcada de maneira bem pontual: pode-se dizer que o romance é “partido ao meio”. Do primeiro até o décimo oitavo capítulo, o narrador vai contando sua história numa seqüência linear, de progresso: seu progresso na vida. Essa narrativa linear está intimamente ligada a uma imagem do *eu* constituído sobre a imagem do próprio corpo, como se vê no terceiro capítulo:

Começo declarando que me chamo Paulo Honório, peso oitenta e nove quilos e completei cinquenta anos pelo S. Pedro. A idade, o peso, as sobrancelhas cerradas e grisalhas, este rosto vermelho e cabeludo tem-me rendido muita consideração. Quando me faltavam estas qualidades, a consideração era menor.¹⁴⁷

Porém, a partir do décimo nono capítulo, a relação de Paulo Honório com a escrita se transforma: “Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever”.¹⁴⁸ É esse imperativo da escrita que cinde o livro imaginado, e revela que o *eu* que se pretendia sede do conhecimento de si, da consciência de si, é na verdade sede de *desconhecimento*. E é exatamente nesse capítulo, que se inicia uma “metamorfose do corpo do narrador-personagem”.¹⁴⁹ Metamorfose que é a dolorosa perda da unidade imaginária de seu *eu*, revelando-lhe uma divisão e uma

¹⁴⁶ LAFETÁ, 2001, p. 88.

¹⁴⁷ RAMOS, 2004, p. 15.

¹⁴⁸ RAMOS, 2004, p. 117.

¹⁴⁹ OLIVEIRA NETO, In: RAMOS, 2004, p. 225.

hostilidade, que primeiramente se dirige aos outros, principalmente a sua esposa, e volta-se, enfim, contra seu próprio *eu*. Ele se vê, então, mais do que dividido, estranho a si mesmo. Assim, seu corpo que, no início do livro, reúne as qualidades que lhe rendiam muita consideração, no capítulo final, compõe um retrato completamente desfavorável do protagonista. A descrição que, então, faz de si mesmo é a de um monstro, de um lobo mau, de um lobisomem:

Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos de outros homens. *E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes.* Se Madalena me via assim, com certeza me achava extraordinariamente feio. Fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exhibe essas deformidades monstruosas.¹⁵⁰

No início da narrativa, Casimiro Lopes, braço direito, funcionário fiel, capanga e cúmplice, funcionava como uma duplicação protetora de Paulo Honório. Este sentia que ele e o matador se compreendiam mutuamente, um chegando mesmo a antecipar as ações, a adivinhar o pensamento, a completar as ideias do outro. Porém, a partir de certo momento, essa identificação começa a revelar o que tem de fantasmático:

De repente achei que Madalena estava sendo ingrata com o pobre do Casimiro Lopes. Afinal... [...] Casimiro Lopes levava o filho dela para o alpendre e embalava-o, cantando, aboiando. Que trapalhada! Que confusão! Ela não tinha chamado assassino a Casimiro Lopes, mas a mim. Naquele momento, porém, não vi nas minhas idéias nenhuma incoerência. E não me espantaria se me afirmassem que eu e Casimiro Lopes éramos uma pessoa só.¹⁵¹

Opera-se, então, um deslocamento e uma identificação inesperada: de Paulo Honório com seu filho, segundo ele, também preterido por Madalena. Vemos Paulo Honório regredir a um estado de desamparo e a figura de Casimiro Lopes se transformar de um assassino em uma alma boa. Revela-se a linha de ficção em que esse *eu* está enredado. Tanto a fantasia do abandono do menor desamparado quanto a da ingratidão da mulher para com a “alma boa”, permitem-lhe a vazão da agressividade. O ciúme se transforma em

¹⁵⁰ OLIVEIRA NETO, In: RAMOS, 2004, p. 221.

¹⁵¹ OLIVEIRA NETO, In: RAMOS, 2004, p. 167- 168.

paranóia. “Fui indo sempre de mal a pior. Tive a impressão que me achava doente, muito doente. [...] Os fatos mais insignificantes avultaram em demasia. Um gesto, uma palavra à toa logo me despertavam suspeitas”.¹⁵² Paulo Honório passa a se comparar com todos os homens que freqüentavam sua casa e que tinham contato com Madalena. E cada vez mais a imagem especular de seu corpo, antes imaginariamente unitária, vai-se despedaçando, desmantelando-se e se vai formando uma imagem de monstro.

Essa ruptura do *eu*, em *S. Bernardo*, como já dito, atinge o corpo do texto de maneira pontual, dividindo-o ao meio. A intrusão de restos da infância (desamparo e abandono) se concentra em uma única imagem, numa cena: na relação Paulo Honório – Casimiro Lopes – filho (menino magro, feio como os pecados, direitinho uma *rês* casteada).¹⁵³ Exatamente quando escrevia o capítulo XIX, Graciliano Ramos sofreu uma queda, que lhe trouxe complicações. Foi diagnosticada uma inflamação em um músculo de sua perna direita. Internado às pressas, o escritor foi submetido a uma operação para retirada de um abscesso que se formara.¹⁵⁴ De alguma maneira, a ferida na perna alcançou a escrita. Haja vista a mudança por que passa o protagonista de *S. Bernardo* e o próprio romance, exatamente a partir desse capítulo. Longe de forçar uma interpretação, qualquer que seja, interessa aqui a relação entre o que afeta o corpo de um escritor e sua escrita, ou ainda, entre uma *memória do corpo* e a escrita.

Marcel Proust, no início do tomo I de *Em busca do tempo perdido, No caminho de Swann*, fala de seu corpo como o “fiel zelador” de um passado que seu espírito nunca deveria esquecer. Segundo ele, seu corpo tinha uma memória própria, “a memória de suas costelas, de seus joelhos, de suas espáduas”, e recordava, antes mesmo que seu pensamento pudesse fazê-lo, os vários quartos nos quais ele dormira no passado, bem como os

¹⁵² MORAES, 1996, p. 163.

¹⁵³ Chama a atenção a proximidade entre o significante que nomeia o menino em *S. Bernardo*, “*rês casteada*”, e o apelido que o menino recebe em *Infância*, “*bezerro encourado*”.

¹⁵⁴ MORAES, 1996, p. 163.

pensamentos que tivera em cada um deles. Essa memória involuntária dos membros do corpo, como a chamou Benjamin, funcionava, segundo Proust, como um impulso à memória:

Mas, embora soubesse que não me achava nesses quartos [...], a verdade é que me fora dado um impulso à memória; em geral, não tentava adormecer logo em seguida; passava a maior parte da noite a recordar a minha vida de outrora, em casa de minha tia-avó em Combray, em Balbec, em Paris, em Doncières, em Veneza, em outras partes ainda, a recordar os lugares, as pessoas que ali conhecera, tudo o que delas tinha visto, o que me haviam contado a seu respeito.¹⁵⁵

Walter Benjamin não deixou de comentar a importância dessa memória do corpo na obra de Proust:

Proust trata desses “outros sistemas” [que acumulam traços permanentes como fundamento da memória] de maneiras diversas, representando-os, de preferência, por membros do corpo humano, falando incansavelmente das imagens mnemônicas neles contidas e de como, repentinamente, elas penetram no consciente independentemente de qualquer sinal deste, desde que uma coxa, um braço ou uma omoplata assumam involuntariamente, na cama, uma posição, tal como o fizeram uma vez no passado. A memória involuntária dos membros do corpo é um dos temas favoritos de Proust.¹⁵⁶

Sérgio Antônio Silva chama atenção para esse momento do percurso de Graciliano Ramos, no qual *S. Bernardo* significa um deslocamento, seja pela novidade do trabalho de linguagem, seja pela projeção em que o romance lança o escritor, ou ainda pelo seu entusiasmo com a obra, bem diferente da rejeição de *Caetés*. Mas também por conta da queda e da cirurgia na perna, que se tornam matéria de escrita: a memória da queda, que participará da escrita de textos futuros, se constrói com elementos que misturam trauma e dor física.¹⁵⁷ No fragmento de *Caetés*, destaca-se o nojo de João Valério ao ouvir a narração da morte da moça queimada. Esses cacos de sensações corporais retornarão mais intensamente em obras seguintes.

A contenção da infância nos dois primeiros romances condiz com o estilo enxuto do escritor, com a forma romanesca trabalhada com concisão, que não se banaliza com

¹⁵⁵ PROUST, 2006, p. 27.

¹⁵⁶ BENJAMIN, 1994, p. 108-109. (Obras escolhidas; v. III)

¹⁵⁷ SILVA, 2006, p. 128.

explicações psicológicas dos personagens dentro do texto. Mas indica também a resistência do escritor em “romancear” sua infância.¹⁵⁸ Porém, há um querer-dizer da infância que insiste e começa a encontrar espaço na escrita sob a forma dos restos acima mencionados e pela via do acontecimento corporal que deixa cicatrizes. Nesse movimento, a escrita de Graciliano busca deixar “de lado o passado calcado na relação edipiana”,¹⁵⁹ rumo a uma outra construção.

¹⁵⁸ A partir do significado de romanceado: que transcorre como nos romances.

¹⁵⁹ SILVA, 2006, p. 82.

CAPÍTULO 3
RESTOS DA INFÂNCIA

Angústia

É no terceiro romance de Graciliano Ramos, *Angústia*, que restos da infância do escritor vão invadir de vez o tecido da escrita. Aqui, opera-se um corte através do qual essa infância emerge despedaçada, caótica e virulentamente como algo que não pode ser somente “romanceado” e que demanda outra abordagem. Nesse sentido, pode-se dizer que a infância transborda a estrutura do romance, inclusive do “romance familiar”: surge um novo texto, que surpreende o próprio autor.

O impacto de ruptura que *Angústia* representa em relação aos dois romances anteriores, e mesmo em relação ao que se costuma considerar como traço característico da escrita de Graciliano, a concisão, é sempre comentado. Sobre o caráter inovador da obra, Silviano Santiago ressaltava a subversão que ela representa tanto ao cânone luso-brasileiro quanto ao “cânone graciliânico”, e a qualidade da “psicologia de composição” do romance, única e original dentro da literatura luso-brasileira. Em *Angústia*, ele conclui, “não há palavra certa no lugar certo, porque palavra e lugar perderam o estatuto de certeza conferido pela narrativa realista e objetiva”.¹⁶⁰

Em sua tese de doutorado, *Papel, penas e tinta*, Sérgio Antônio Silva propõe tomarmos *Angústia* como ponto de passagem na obra do escritor, de “travessia da angústia de escrever, na qual o corte supõe, mais do que o encerramento, a mudança de um ciclo, uma fase, um modo, um saber lidar com a angústia da escrita, para outro, ainda mais centrado em certa vontade de verdade”.¹⁶¹ E o que irrompe nesse corte, nessa ruptura? A infância. Nesse “romance excessivo”, como o chamou Antonio Candido, a infância, ou melhor, os restos da infância do escritor são transformados em matéria literária de uma

¹⁶⁰ SANTIAGO, In: RAMOS, 2004, p. 292-293.

¹⁶¹ “Essa vontade de verdade, presente em *Angústia*, contudo, não se deve confundir como uma verdade do autor, pois, desenhando sua escrita sobre uma superfície em torção, sem lados, portanto, ele se esquivava de um centro”. SILVA, 2006, p. 159.

forma tão inusitada, que deixou perplexa parte da crítica. Lúcia Helena Carvalho entende que não preside *Angústia* o mesmo rigor da escrita de *Vidas secas* ou de *S. Bernardo*.¹⁶² No entanto, a meu ver, trata-se exatamente desse rigor que, em Graciliano Ramos, leva-o a percorrer caminhos imprevisos. É por “ceder” ou responder a isso que insiste em tomar o caminho de se escrever, que ele realiza a escrita de *Angústia*, só aparentemente destoante de seu estilo. É nesse sentido que se pode falar que a infância, isso que insiste, seja causa de escrita. A irrupção da infância no romance não contradiz o rigor, ainda que implique mudança na forma romanesca.

Nesse contexto a infância é, para o adulto, o que dela restou, e dos restos da infância o escritor faz literatura. Mas a infância é resto não só porque nos chega por meio de fragmentos de nossa história, do passado, nosso e dos outros, ou seja, porque a construímos com o que resta em nossa memória, mas igualmente porque ela resta indomada e indomável, no adulto: resto da operação de civilização. É resto, ainda, por sua relação privilegiada com o que a sociedade relega como sobra, como lixo, como incompleto e impreciso. As crianças, diz-nos Benjamin, sentem-se irresistivelmente atraídas pelos locais nos quais possam encontrar detritos originados do trabalho com os objetos, seja na construção, na jardinagem, na marcenaria, etc. “Nesses produtos residuais elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas”. Longe de reproduzir as obras dos adultos, elas se empenham em estabelecer relações novas e incoerentes entre esses restos e materiais residuais, formando seu próprio mundo de coisas, “um pequeno mundo inserido no grande”.¹⁶³ A infância é, enfim, também o que permanece de alguma forma nos gerando, não só lá no “passado de nossa história”, mas, ainda, no presente.

¹⁶² CARVALHO, 1983, p. 21.

¹⁶³ BENJAMIN, 2002, p. 57-58.

O quê, pergunta-nos Jean-François Lyotard, poderemos chamar de humano no homem? “A miséria inicial da sua infância ou a sua capacidade de adquirir uma ‘segunda’ natureza que, graças à língua, o torna apto a partilhar da vida comum, da consciência e da razão adultas”?¹⁶⁴ Mas essa razão e essa consciência já não provaram a que ponto de inumanidade podem chegar? “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”, diz-nos Benjamin. E diz mais: bárbara também é a transmissão da cultura.¹⁶⁵ Cultura, civilização, educação, seja qual for o nome que receba essa operação que toma a infância como inumanidade a ser corrigida, miséria e atraso a serem superados, promessa a ser realizada à luz da razão, o fato é que ela deixa um resto.

Afinal, e se “for ‘próprio’ do homem ser habitado pelo inumano”?¹⁶⁶ Lyotard fala de dois tipos de inumano, que devem ser mantidos dissociados. Um é o resultado do sistema em curso de consolidação que, sob o nome de desenvolvimento, afasta e faz esquecer tudo aquilo que lhe escapa. É o desmentido do humanismo, seu tiro no próprio pé. O outro seria este que secretamente nos habita e que o sistema quer fazer esquecer.

Mas a angústia, o estado de um espírito assombrado por um hóspede familiar e desconhecido que o agita fá-lo delirar, mas também pensar – se pretendemos excluí-lo, se não lhe damos uma saída, agravamo-lo. O mal-estar aumenta com esta civilização, a exclusão com a informação.¹⁶⁷

Desenvolvimento, informação e pressa andam juntos, ou melhor, correm juntos, na contramão da escrita e da leitura vagarosas, e por que não dizer, da infância, com seu atraso e prematuridade característicos. Nesse contexto, a infância é, para o *processo civilizador*, a pedra no sapato, a pedra no meio do caminho, o incontornável, o irreduzível.¹⁶⁸ A infância irreduzível se revela, diz-nos Lyotard, na eterna luta do adulto para tentar estar em conformidade com as instituições; luta que trai também um desejo

¹⁶⁴ LYOTARD, 1990, p. 11.

¹⁶⁵ BENJAMIN, 1994, p. 225. (Obras escolhidas; v. I.).

¹⁶⁶ LYOTARD, 1990, p. 10.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ O termo processo civilizador é aqui utilizado em referência tanto ao texto de Freud “O mal-estar na civilização”, quanto ao estudo de Norbert Elias *O processo civilizador*.

enorme de se lhes escapar. Essa resistência do homem às instituições, a dor de suportá-las e o poder de criticá-las se revelam em muitas atividades humanas, dentre as quais a literatura. “Trata-se, também aqui, do rasto de uma indeterminação, de uma infância, que persiste mesmo na idade adulta”.¹⁶⁹ A infância seria, assim, o outro inumano, único capaz de fazer frente, de opor resistência ao inumano desenvolvimento. A infância seria esse resíduo, esse irreduzível que o *processo civilizador* não consegue expurgar, limpar, eliminar.

Na obra de Graciliano Ramos, a infância resta de diferentes maneiras, sob diversas formas: reminiscências, sobras do vivido, pedaços de histórias, mas também, ruínas, destroços, detritos, vestígios. A infância tem mesmo, aí, aspecto de coisa, de objeto-resto, ela é muito mais matéria do que abstração. Como vimos, desde o primeiro romance começam a aparecer resíduos da infância do escritor, que não são totalmente assimilados pelo texto. Tais “impurezas” se alojam nas narrativas como corpos estranhos, prenes de alguma coisa outra, que não se entrega inteiramente, como aquelas sementes de trigo de que fala Benjamin, “que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas”.¹⁷⁰ Os dois fragmentos destacados anteriormente – o corpo incendiado e a cantiga popular – sinalizam uma perturbação nos campos da visão e da audição. Porém, em *Angústia*, o que estava condensado e de certa maneira preservado nos fragmentos se irradia para toda a narrativa, sobressaindo a exacerbação da audição e da visualidade do protagonista. Logo no início de sua narrativa, Luís da Silva menciona visões terríveis que o perseguiram à noite durante o tempo em que ficara acamado. Agora que ia despertando da letargia e se decidira a escrever sua história, as visões permaneciam como sombras que ainda lhe causavam calafrios.

¹⁶⁹ LYOTARD, 1990, p.11.

¹⁷⁰ BENJAMIN, 1994, p. 204. (Obras escolhidas; v. I.).

Se, no modo de composição de *Caetés* e *S. Bernardo*, predomina o uso das lembranças da infância do escritor a serviço da “melhor” caracterização dos personagens e dos ambientes nos quais se desenrolam os romances, em *Angústia*, opera-se um trabalho diferente, pois restos da infância do escritor, que vinham de alguma forma forçando passagem, precipitam-se na narrativa, “tomam de assalto” o texto, não para garantirem a “melhor” forma e fluência da narrativa principal, mas, ao contrário, para miná-la, explodi-la por meio da superabundância de micronarrativas.¹⁷¹ Esses restos penetram no texto sob a forma de reminiscências da infância do protagonista e recuperam personagens, lugares, situações e impressões que receberão novo tratamento em *Infância*, muitos anos depois. São eles: Amaro Vaqueiro, mestre Antônio Justino, padre Inácio, a empregada Quitéria, cabo José da Luz, Teotoninho Sabiá, seu Acrísio, Filipe Benício, André Laerte, Carcará, D. Conceição, José Baía, Rosenda, sinha Terta, o papagaio, a cantilena dos sapos do açude da Penha, a mudança para a vila, a tristeza dos dias de chuva, o Cavalo-Morto, a escola triste, o balcão da loja do pai, o silêncio incômodo da casa, a réstia de luz do sol marcando o passar das horas na parede, o olho de vidro de padre Inácio, roseiras no jardim, Amaro Vaqueiro cortando mandacaru para o gado, a gargalhada de Carcará, sentimentos de solidão, desamparo, de ser insignificante, um bichinho abandonado.

No início da narrativa, são os giros de bonde pela cidade que põem em movimento fragmentos da infância de Luís da Silva. No movimento do bonde em velocidade, “os postes cintados de branco passam correndo” e a imagem cinzenta e lúgubre da cidade se desfaz para dar lugar a uma imagem de sonho. Luís ruma em direção ao tempo de sua infância. Trata-se de pequenas experiências de vertigem, que permitem a Luís misturar coisas antigas e atuais, tornar-se criança novamente.

¹⁷¹ Sobre as micronarrativas de *Angústia* ver CARVALHO, 1983.

Mas esse movimento vertiginoso vai tomando conta da própria narrativa, à medida que se põem em marcha cada vez mais acelerada três processos de rememoração: a rememoração de um ano e meio da vida de Luís, em Maceió, a rememoração dos trinta anos de sua vida, antes de conhecer Marina, e um terceiro processo de rememoração, que Silviano Santiago identificou como sendo “rememorações do texto”, e que se constitui pela repetição e realce de elementos e passagens do próprio texto. “Esse terceiro processo, que chamaremos de *interno*, produz uma quantidade apreciável de *casulos de redundância* no tecido narrativo”.¹⁷² Trata-se dos tais “excessos” que causaram estranhamento em parte da crítica. Porém, segundo Santiago:

Dos casulos de redundância nascerão borboletas! O romance é excepcional porque recebeu a composição justa. A superabundância dos detalhes foi alimentada pela imaginação enraivecida do apaixonado. A compulsão à repetição foi impulsionada pela escrita do paranóico obsessivo. [...] Composto de outra forma, *Angústia* não teria sido tão exitoso.¹⁷³

O “carrossel” inicial de lembranças vai ganhando tonalidades sombrias, já que as cenas “felizes” da infância trazem incrustadas em si mesmas fragmentos de vivências traumáticas. A rememoração mais ou menos organizada da infância cede lugar a uma sucessão caótica de imagens – cenas vistas e ouvidas pelo protagonista e outras criadas por sua imaginação exacerbada – que condensam, refletem e/ou prefiguram a ação nuclear do romance, o assassinato de Julião Tavares.¹⁷⁴ Cometido o crime, Luís cai de cama: “vou deitar-me, não me agüento nas pernas”¹⁷⁵ e o romance se encerra num delírio do protagonista:¹⁷⁶

Ia mergulhar outra vez, mergulhar para sempre, fugir das bocas da treva que me queriam morder, dos braços da treva que me queriam agarrar. O som de uma

¹⁷² SANTIAGO, In: RAMOS, 2004, p. 291.

¹⁷³ SANTIAGO, In: RAMOS, 2004, p. 292.

¹⁷⁴ CARVALHO, 1983, p. 27.

¹⁷⁵ RAMOS, 2004, p. 272.

¹⁷⁶ O filho Ricardo Ramos comenta sobre a escrita do solilóquio final de Luís da Silva: “Escreveu todo o capítulo de uma sentada. Contrariando os seus hábitos de realização lenta e parcelada, saiu de uma vez. Mais de dez páginas impressas, sem um parágrafo, naquela atmosfera opressiva que sabemos. Começou a trabalhar de manhã, num fim de semana, passou o dia e entrou pela noite. A certa altura, pôs-se a beber. E como escreveu muito, e demorou muito a terminar, naturalmente bebeu muito. De madrugada, foi dormir sabendo apenas que tinha acabado o livro”. RAMOS, 1992, p. 44-45.

vitrola coava-se nos meus ouvidos, acariciava-me, e eu diminuía, embalado nos lençóis, que se transformavam numa rede. Minha mãe me embalava cantando aquela cantiga sem palavras. A cantiga morria e se avivava. Uma criancinha dormindo um sono curto, cheio de estremecimentos.¹⁷⁷

Também os procedimentos narrativos iniciados em *Caetés* e em *S. Bernardo* – rodeios e enxertos – culminam numa “explosão” em *Angústia*, já que aqui não se trata mais de rodear, retardar ou desdobrar até um certo limite a grande narrativa, mas, sim, de lhe impor uma repetição vertiginosa que lhe rompe a linearidade. Além disso, a referência de Luís da Silva à sua imagem corporal é de início negativa: “As mãos já não são minhas: são mãos de velho, fracas, inúteis”.¹⁷⁸ “Além de tudo sei que sou feio. Perfeitamente, tenho espelho em casa. Os olhos baços, a boca muito grande, o nariz grosso”.¹⁷⁹ Sua situação de exclusão social, ou melhor, sua precária inclusão na sociedade, sua história de errância desde a morte do pai, parecem-lhe impor como inescapável ser igualado ao estatuto de dejetos, de rebotalho, de resto. Mas é exatamente disso que ele quer escapar, ainda que não saiba como: “Não sou um rato, não quero ser um rato”.¹⁸⁰

Luís da Silva é o indivíduo “emparedado dentro de si próprio”.¹⁸¹ Luís tem algo do homem da multidão, do conto homônimo de Edgar Allan Poe, que, depois de longa enfermidade, se aventura no burburinho da cidade. O narrador do conto de Poe, através da janela de um bar, observa a multidão que passa na rua, sombria, confusa, empurrando-se, trombando-se, compondo, a seus olhos, um espetáculo estranho e ameaçador. Igualmente para Luís da Silva há algo de ameaçador na “multidão” de vagabundos, políticos, negociantes, de literatos que oferecem seus escritos a basbaques que não os compreendem, de tipos bestas que fuxicam dias inteiros nos cafés, enfim, “grupos” que de todas e várias maneiras lhe trazem desgosto, incômodo, ameaças. Ele “não é simples marginalizado

¹⁷⁷ RAMOS, 2004, p. 273.

¹⁷⁸ RAMOS, 2004, p. 08.

¹⁷⁹ RAMOS, 2004, p. 41.

¹⁸⁰ RAMOS, 2004, p. 11.

¹⁸¹ MOURÃO, 2003, p. 106.

dentro da organização social, porém precisamente um encurralado”, sem lugar entre os ricos, entre os miseráveis, ou mesmo entre os que poderiam formar-lhe uma classe: pequenos funcionários, pequenos jornalistas, etc.¹⁸²

Há o grupo dos médicos, o dos advogados, o dos comerciantes, o dos funcionários públicos, o dos literatos. Certos indivíduos pertencem a mais de um grupo, outros circulam, procurando familiaridades proveitosas. Naquele espaço de dez metros formam-se várias sociedades com caracteres perfeitamente definidos, muito distanciadas. A mesa a que me sento fica ao pé da vitrina dos cigarros. É um lugar incômodo: as pessoas que entram e as que saem empurram-me as pernas. Contudo, não poderia sentar-me dois passos adiante [...].¹⁸³

Luís é o indivíduo isolado para quem a cidade grande é uma fantasmagórica multidão inumana. Essa face inumana da multidão urbana fora descrita por Engels, em *Situação da Classe Operária na Inglaterra*, como nesta passagem que Benjamin cita:

Uma cidade como Londres, onde se pode vagar horas a fio sem se chegar sequer ao início do fim, sem se encontrar com o mais ínfimo sinal que permita inferir a proximidade do campo, é algo realmente singular. Essa concentração colossal, esse amontoado de dois milhões e meio de seres humanos num único ponto, centuplicou a força desses dois milhões e meio... Mas os sacrifícios... que isso custou só mais tarde se descobre. Quando se vagou alguns dias pelas calçadas das ruas principais... só então, se percebe que esses londrinos *tiveram de sacrificar a melhor parte de sua humanidade para realizar todos os prodígios da civilização, com que ferveja sua cidade; que centenas de forças, neles adormecidas, permaneceram inativas, e foram reprimidas...*¹⁸⁴

Para Benjamin, Engels, vindo de uma Alemanha ainda provinciana, “talvez não tenha confrontado jamais a tentação de se perder em uma torrente humana”.¹⁸⁵ Seu espanto e reação moral frente à multidão londrina difere em tudo da desenvoltura e graça com que se move o *flâneur* em meio à multidão parisiense. Para o parisiense, mover-se em meio a essa massa era natural e, especificamente para o *flâneur*, era mesmo sua maneira de misturar-se a ela e dela se isolar; de se entregar a ela e, ao mesmo tempo, resistir-lhe, impondo-lhe seu andar e seu olhar fora do ritmo e da norma. Benjamin vê, assim, uma grande diferença entre a multidão londrina e a multidão parisiense, entre o homem da multidão e o *flâneur*. O “homem da multidão não é nenhum *flâneur*. Nele o

¹⁸² MOURÃO, 2003, p.107-08.

¹⁸³ RAMOS, 2004, p. 28.

¹⁸⁴ BENJAMIN, 1994, p. 114-115. (grifo meu). (Obras escolhidas; v. III).

¹⁸⁵ BENJAMIN, 1994, p. 115. (Obras escolhidas; v. III).

comportamento tranqüilo cedeu lugar ao maníaco".¹⁸⁶ Na Paris de Baudelaire "havia o transeunte, que se enfia na multidão, mas havia também o *flâneur*, que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade".¹⁸⁷ O *flâneur* é, para Benjamin, elemento de resistência à vida normatizada, já que, "o indivíduo só pode flunar se, como tal, já se afasta da norma".¹⁸⁸

A diferença que Benjamin ressalta, comparando Paris a Londres, é que "a Paris de Baudelaire guarda ainda alguns traços dos velhos bons tempos".¹⁸⁹ Esses resquícios do passado – balsas cruzando o Sena, liteiras extravagantemente circulando entre veículos modernos, soleiras e ladrilhos antigos e, principalmente, as galerias, nas quais o *flâneur* se faz, não o transeunte apressado e fustigado pelos veículos, mas um pedestre provocador que leva tartarugas a passear – tornam possível a experiência do *flâneur*. No caminhar do *flâneur*, "suas solas recordam", a rua o conduz em direção a um tempo que desapareceu, o tempo de uma infância. Seus passos despertam uma surpreendente ressonância que torna o chão sobre o qual caminha um duplo chão: de um tempo que é simultaneamente o de sua vida vivida, e de um passado que não é o seu próprio, particular, e que por isso mesmo o enfeitiça.¹⁹⁰ E o *flâneur* se entrega a esse feitiço, a esse encontro marcado com o passado em cada soleira, ladrilho, esquina, nome de rua, cujos segredos se abrem para ele e somente ele, que sabe se acercar do *genius loci* pelo detalhe.

Mas para Luís da Silva, o chão que percorre de bonde, ainda que se desdobre, não se torna o mesmo *solo de experiência* que, segundo Benjamin, o *flâneur* emula em suas experimentações pela cidade. Ao contrário do que ocorre ao *flâneur*, a cidade não interessa a Luís. "Não sei para que diabo quero olhos", ele diz. Luís quer voltar a um tempo e lugar irremediavelmente perdidos, antes de sua mudança para a cidade grande, antes até de sua

¹⁸⁶ BENJAMIN, 1994, p. 121. (Obras escolhidas; v. III).

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ BENJAMIN, 1994, p.122. (Obras escolhidas; v. III).

¹⁸⁹ BENJAMIN, 1994, p. 121. (Obras escolhidas; v. III).

¹⁹⁰ BENJAMIN, 2007, p.461-462. (M 1, 1).

mudança da fazenda do avô para a vila. “[...] procuro um refúgio no passado. Mas não me posso esconder inteiramente nele. Não sou o que era naquele tempo. Falta-me tranqüilidade, falta-me inocência, estou feito um molambo que a cidade puiu demais e sujou”.¹⁹¹ Luís é o provinciano para quem a cidade grande é hostil, e não o cidadão que pode “flanar”, inserir-se na cidade e nela recuperar o tempo (ainda que seja o de um instante) de experiência. É na escrita que Luís vai buscar esse tempo. Entretanto, os incessantes encaixes de narrativas e micronarrativas, umas dentro das outras, em ritmo frenético, alucinatório, dizem bem do fracasso dessa busca.

Benjamin foi muito sensível às possibilidades de “novas” experiências, numa época que ele mesmo diagnosticou como sendo de pobreza de experiência. Não se trata de emulações ou reconstituições da experiência tradicional desaparecida, mas, sim, de experiências possíveis na modernidade, a partir dos próprios traços e elementos da modernidade. Para Benjamin, “onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo”, e “as recordações voluntárias e involuntárias perdem, assim, sua exclusividade recíproca”.¹⁹² Por isso, segundo ele, o conceito de memória involuntária de Proust teria sido criado exatamente porque essa experiência no sentido estrito não mais existia na modernidade: a memória involuntária “pertence ao inventário do indivíduo multifariamente isolado”.¹⁹³ Ou seja, rigorosamente falando, a experiência que contava para Benjamin não mais existia à época em que ele mesmo escrevia sobre ela. Sem fazer uma história da experiência – não precisa completamente seu momento histórico –, ele, no entanto, situa-a num passado essencialmente diferente de sua atualidade, ou seja, da modernidade.

Giorgio Agamben explica que, na sociedade da experiência, descrita por Benjamin, qualquer evento “tornava-se a partícula de impureza em torno da qual a experiência

¹⁹¹ RAMOS, 2004, p. 24.

¹⁹² BENJAMIN, 1994, p. 107.

¹⁹³ *Ibidem*.

adensava, como uma pérola, a própria autoridade”.¹⁹⁴ Nessa sociedade “pré-capitalista”, haveria uma confiança de que tudo que fosse humano, por mais estranheza que contivesse, pudesse ser de alguma forma encaixado e compartilhado: “nada nesse mundo artesanal permanece isolado”.¹⁹⁵ A estranheza era a garantia da sobrevivência da narrativa, ao mesmo tempo em que a narrativa era a garantia da possibilidade de compartilhamento até mesmo da estranheza, do enigma que é o próprio homem. Em oposição a esse ritmo vagaroso, na modernidade com seus processos acelerados e violentos, o estranho é sentido como choque. E o choque, como marca da modernidade, instaura a necessidade de uma *outra* experiência.¹⁹⁶ Ocorre que, segundo Benjamin, nossas chances de integrar o que quer que aconteça a uma experiência comum diminuíram. Concorrem para esse estado de coisas as “formas narrativas” típicas da modernidade, como, por exemplo, os jornais: a informação jornalística e seu subproduto, a “sensação”, aumentam a distância em relação ao estranho, na medida em que substituem o caráter não-linear e lacunar da narrativa pela explicação, plausibilidade e inteligibilidade jornalísticas. E para o homem expropriado de experiência, as inquietações de sua vida interior assumem um caráter irremediavelmente privado.¹⁹⁷

Porém, ainda que, por sua linguagem poética, os escritos benjaminianos sobre a experiência – tão importantes ao que se vem desenvolvendo aqui – possam, por vezes, parecer demasiadamente nostálgicos e românticos, principalmente o ensaio sobre Leskov, mas também a sua visão da figura do *flâneur*, os fragmentos das *Passagens* ou mesmo os textos sobre a educação dos jovens, sobre a criança, os brinquedos e os livros infantis, há

¹⁹⁴ AGAMBEN, 2005, p. 22.

¹⁹⁵ OTTE, 2009, p. 04.

¹⁹⁶ Na verdade, comenta Giorgio Agamben, “observando bem, a poesia moderna – de Baudelaire em diante – não se funda em uma *nova* experiência, mas em uma ausência de experiência sem precedentes. Daí a desenvoltura com a qual Baudelaire é capaz de colocar o choque no cerne do próprio trabalho artístico”. AGAMBEN, 2005, p. 52. (grifo meu).

¹⁹⁷ BENJAMIN, 1994, p. 106-107.

que se entender o caráter revolucionário do romantismo e da nostalgia em Benjamin.¹⁹⁸ Jeanne Marie Gagnebin observa que o depauperamento da experiência e da arte de narrar é expresso por Benjamin como “uma perda dolorosa”, mas é também “reconhecido como um fato ineludível que seria falso querer negar, salvaguardando ideais estéticos que já não têm qualquer raiz histórica real”.¹⁹⁹ Como o próprio Benjamin expõe, no ensaio sobre o narrador, “esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele um ‘sintoma de decadência’ ou uma característica ‘moderna’”. E acrescenta que esse processo, ao mesmo tempo em que “expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo [...], dá uma nova beleza ao que está desaparecendo”.²⁰⁰

Assim, longe de defender tentativas estéticas de recriação da experiência coletiva (*Erfahrung*), a partir das experiências vividas isoladas (*Erlebnisse*), Benjamin buscava, na arte moderna, novas formas de narratividade, que levavam em conta, exatamente, a perda da experiência e o esfacelamento da tradição. “Essas tendências ‘progressistas’ da arte moderna, que reconstroem um universo incerto a partir de uma tradição esfacelada”, seriam “mais fiéis ao legado da grande tradição narrativa” do que qualquer tentativa de recriação.²⁰¹ Benjamin via tanto na escrita de Proust quanto na de Baudelaire e de Kafka, por exemplo, alternativas, possibilidades de novas experiências, numa época de expropriação da experiência. Ou seja, o mundo a partir do qual escrevem Baudelaire, Proust e Kafka não é mais aquele da “pré-modernidade artesanal”, descrita por Benjamin, na qual o indivíduo encontrava-se inserido em uma comunidade, mas, sim, um mundo que se transformara completamente. Aquela vida em comunidade era propícia ao

¹⁹⁸ Terry Eagleton comenta que, em Benjamin, “a nostalgia possui um potencial verdadeiramente revolucionário. Para a maioria, o passado é inalterável e o futuro é aberto. O filósofo Walter Benjamin, ao contrário, cultivava a estranha idéia de que pudéssemos mudar o passado – de que este pudesse ser transformado com base naquilo que fizéssemos no presente. [...] Não podemos mudar o destino daqueles que lutaram no passado por justiça e pagaram seus esforços com a vida. Mas podemos, mediante as nossas ações de hoje, reescrever suas histórias para dar-lhes um clássico final feliz. Benjamin acreditava que, dessa maneira, poderíamos, de certa maneira, redimir os nossos antecessores”. EAGLETON, 2009, p. 05.

¹⁹⁹ BENJAMIN, 1994, p. 12. (Obras escolhidas; v. I).

²⁰⁰ *Ibidem.*

²⁰¹ *Ibidem.*

compartilhamento de experiências e à construção de uma tradição resistente ao esquecimento, e a arte de narrar era fundamental para esses processos. Na vida moderna, ao contrário, narrativa, experiência e tradição não se conjugam mais harmonicamente para formar um solo comum, mas, antes, apresentam-se como problema, como questão:

Poderíamos arriscar um paradoxo e dizer que a obra de Kafka, o maior “narrador” moderno, segundo Benjamin, representa uma “experiência” única: a da perda da experiência, da desagregação da tradição e do desaparecimento do sentido primordial. Kafka conta-nos com uma minúcia extrema, até mesmo com certo humor, ou seja, com uma dose de jovialidade (“Heiterkeit”), que não temos nenhuma mensagem definitiva para transmitir, que não existe mais uma totalidade de sentidos, mas somente trechos de histórias e de sonhos. Fragmentos esparsos que falam do fim da identidade do sujeito e da univocidade da palavra, indubitavelmente uma ameaça de destruição, mas também – e ao mesmo tempo – esperança e possibilidade de novas significações.²⁰²

Em *Angústia*, ainda que Luís da Silva pareça desejar “recuperar”, nas narrativas orais, nos casos de sua terra natal, na figura mítica do vaqueiro, do sertanejo forte e leal, uma sabedoria coletiva, a experiência, enfim, de que se via privado, e um lugar nessa comunidade desaparecida (mas principalmente mítica), ele mesmo tem consciência de que essa busca está fadada ao fracasso. Sua escrita se fará como uma *outra* experiência. É nesse sentido que sua escrita pode ser tomada como uma alternativa, sua alternativa, à expropriação de experiência. Ou seja, ao escrever o choque, ao impor o choque à própria escrita, ao corpo do texto, Luís buscaria cingir o real de sua experiência vivida. Nesse sentido também é que podemos falar que, pela escrita, sua desesperada vivência (*Erlebinis*) particular, privada, despoja-se de seu caráter contingente e limitado e ganha consistência de experiência compartilhável. Também Luís da Silva e o próprio Graciliano Ramos nos dão testemunho da experiência “moderna” da perda da experiência, da desagregação da tradição e do desaparecimento do sentido primordial.

O que não quer dizer que se trata de, pela escrita, alcançar a verdade “reveladora” de uma existência, de uma vida ou do que quer que seja. Para aquele que escreve (e em

²⁰² BENJAMIN, 1994, p. 18. (Obras escolhidas; v. I).

certa medida também para aquele que lê), os mapas que essa escrita constrói de rotas desgarradas, caminhos indiretos, acidentados e vertiginosos, desenham, por subtração, os restos que ocupam o centro incógnito do movimento de uma vida.²⁰³ Uma micronarrativa rasura a outra, que rasura outra e assim por diante, infinitamente. Rui Mourão também ressalta uma sucessão que tende ao infinito:

Com a seqüência “ar, mar, rima, arma, ira, amar”, o autor nos oferece uma idéia concreta da estrutura romanesca que vai erguendo. Aquelas palavras sacadas do nome de Marina são como uma caixa que tiramos de dentro de outra caixa, que por sua vez contém outra caixa, que por sua vez contém outra caixa, e assim sucessivamente até o infinito. O personagem faz sair uma emoção, uma visão, uma recordação de outra emoção, outra visão, outra recordação, e por aí até o infinito da sua experiência, quer dizer, até esgotar de todos os compartimentos e subcompartimentos da sua lucidez, que ficam reunidos no bojo de um só instante – a caixa maior que encerra todas as demais.²⁰⁴

Sucessão de traços que se recobrem e abrem sulcos no texto, erodindo-o, criando enclaves, encaixes, que Lúcia Helena Carvalho interpretou como uma forma de construção em abismo:

Desdobramento infinito e repetição, conjugados, processam o adentramento vertiginoso que instaura a virtualidade significativa que entendemos por abismo. Enquanto se desdobram, os fragmentos retornam ao discurso e, aí retornando, mais e mais se desdobram e se adentram. A narrativa gira em torno de seu próprio eixo, cumulando-se de séries significantes entrecruzadas; fios que trançam a malha textual em superposições e deslizos de sentido e matizam o tecido de insuspeitada polissemia, o que, em última instância, caracteriza a eficácia da construção em abismo.²⁰⁵

Esses enclaves perturbam a tranqüilidade, a unidade da narrativa. O que não significa que *Angústia* não tenha uma unidade, um corpo. Tem: um corpo cheio de excessos, de corpos estranhos, de sobras, repetições, abundâncias e redundâncias. A integridade física do romance é obtida, como esclarece Silviano Santiago, pela soldagem de sobras, num processo próximo ao processo cinematográfico da *sobreimpressão*. “Uma imagem desaparece pouco a pouco (*fade out*). Outra imagem, semelhante e/ou diferente,

²⁰³ Cf. VIEIRA, 2008.

²⁰⁴ MOURÃO, 2003, p. 91.

²⁰⁵ CARVALHO, 1983, p. 25.

vai sobrepondo-se pouco a pouco à anterior (*fade in*)”.²⁰⁶ Esta *sobreposição* de frases, seqüências, micronarrativas e macronarrativa produzem um efeito de contaminação (*contaminação abusiva*) pela qual se opera a soldagem do fluxo narrativo.²⁰⁷

É a mestria do escritor, sua mão, seu *estilo cirúrgico*, sua angústia de concisão, que garantem a forma justa, a expressão exata, a própria existência do romance. Paradoxalmente, o corte produz, aqui, não a concisão das poucas palavras, do laconismo, da brevidade e da economia. Ou antes a economia aqui é outra. Afinal, “rebater com força, espedaçar batendo, cortar em bocadinhos” está também na origem da ação de cortar, que mantém, entretanto, como concisão, a exigência da precisão. Há precisão em *Angústia* não só porque há a necessidade, o imperativo da escrita, mas também porque há a perícia de quem corta e nem sempre sutura: às vezes deixa as fissuras por onde a escrita possa respirar, por onde a falta se deixa ver.²⁰⁸

Mas se essa perturbação da “unidade” da narrativa, no corpo do texto é, em *Angústia*, muito mais intensa e claramente perceptível, algo dela já se podia fazer notar nos romances anteriores, como se viu. Ocorre que, em *Angústia*, a desagregação do *eu* e o mal-estar com a própria imagem atingem níveis insuportáveis para o protagonista Luís da Silva. Segundo Lúcia Helena Carvalho, o psiquismo de Luís regride ao estágio do corpo despedaçado (*corps morcelé*), de que fala Lacan:

Esse corpo despedaçado, cujo termo também fiz ser aceito em nosso sistema de referências teóricas, mostra-se regularmente nos sonhos, quando o movimento da análise toca num certo nível de desintegração agressiva do indivíduo. Ele aparece, então, sob a forma de membros disjuntos e de órgãos representados em exoscopia, que criam asas e se armam para perseguições intestinas.²⁰⁹

E o esfacelamento radical do sujeito implicou o esfacelamento do próprio texto, do próprio romance, em que pululam fragmentos da infância, as micronarrativas autobiográficas.

²⁰⁶ SANTIAGO, In: RAMOS, 2004, p. 291.

²⁰⁷ SANTIAGO, In: RAMOS, 2004, p. 295.

²⁰⁸ Cf. BRANDÃO, 2005, p. 49-53.

²⁰⁹ LACAN, 1998, p.100.

Luís da Silva é o primeiro protagonista de Graciliano Ramos que empreende (abertamente) uma busca do tempo perdido da infância. Nos dois primeiros romances, como já dito, há um quase silêncio sobre a infância dos protagonistas, sendo esse quase bastante significativo. Mas ainda que os efeitos de certas marcas da infância se façam sentir nos personagens, ou seja, os efeitos do passado no presente, a infância não assume o primeiro plano da narrativa.

É em *Angústia* que a infância ganha destaque. Luís da Silva esforça-se por “tornar-se criança” novamente para escapar de uma insularidade dolorosa. Tem à sua volta poucos amigos: apenas Moisés, que ele acha que lhe dá pouca importância, e o colega de trabalho Pimentel. Além desses amigos de pouca qualidade fraternal, convive ainda com a empregada Vitória, com suas estranhas manias, e com seu Ivo, faminto e miserável. Por isso, busca se cercar, na lembrança, dos parentes mortos, tão remotos, diluídos em tantos anos de separação. Luís da Silva é o indivíduo isolado, expatriado, sem comunidade. Chega a dizer que, de tão solitário, agradavam-lhe os passageiros que lhe pisavam os pés, nos bondes, e se voltavam atenciosos, pedindo desculpas. Ou, então, os transeuntes que lhe pediam informações sobre ruas.²¹⁰ A cidade é para Luís um “deserto”, no qual se sente abandonado, vítima do silêncio e da indiferença.²¹¹

Abandono, silêncio e indiferença sentidos na infância. Mas, então, por que Luís deseja tornar-se criança, voltar a ser criança, se a lembrança da infância trará de volta a dor que ainda hoje o faz sofrer? Talvez porque, ainda que dolorosa, a lembrança da infância lhe restitua algo de sua “humanidade”. Naquilo que o marcou na infância, “tanto para o bem quanto para o mal”, ele reencontrará sua condição de humano, perdida na hostilidade da cidade grande: nem molambo, nem rato, mas um homem.

²¹⁰ RAMOS, 2004, p. 30.

²¹¹ “Estava tão abandonado neste deserto... Só se dirigiam a mim para dar ordens [...] Fora daí o silêncio, a indiferença”. RAMOS, 2004, p. 30.

“O tédio é sempre o lado externo dos acontecimentos inconscientes”, diz-nos Benjamin.²¹² Ele é “o ponto mais alto da distensão psíquica”, é “o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência”. Mas “seus ninhos – as atividades intimamente associadas ao tédio – já se extinguíram na cidade e estão em vias de extinção no campo”²¹³:

O tédio é um tecido cinzento e quente, forrado por dentro com a seda das cores mais variadas e vibrantes. Nele nós nos enrolamos quando sonhamos. Estamos então em casa nos arabescos de seu forro. Porém, sob essa coberta, o homem que dorme parece cinzento e entediado. E quando então desperta e quer relatar o que sonhou, na maioria das vezes ele nada comunica além desse tédio. Pois quem conseguiria com um só gesto virar o forro do tempo do avesso?²¹⁴

Virar do avesso o forro do tempo, cobrir-se com as cores da infância, mesmo que nem tão vibrantes, macias ou variadas, mesmo que ásperas, pode servir a Luís. Mas para que isso se realize em suas frágeis experiências no bonde, é preciso que o carro realize menos paradas, que ele não pare, que fique vazio e atravesse o cinza da cidade. Mas isso só começa a acontecer com a aproximação do fim da viagem, do fim da linha. Trata-se de uma experiência que não se completa, em que há urgência e precariedade.

É o esforço de rememoração da infância, como experiência perdida, que torna mais aguda a percepção que o protagonista tem de sua existência. Ameaçado pela estranheza de um mundo no qual ele não se reconhece e cuja temporalidade se apresenta como uma força corrosiva, destruidora da vida, Luís evoca uma felicidade primeira e original, uma espécie de harmonia entre o eu e o mundo, na qual teria sido possível a ele reconhecer-se. Porém, essa felicidade e harmonia não existem senão como perda e impossibilidade, e sua evocação aguça a consciência que o protagonista tem de sua derrocada e das condições de seu presente que o privam de tal experiência.

Poder-se-ia dizer, talvez, que a experiência de Luís da Silva, a exemplo do que Benjamin observa em seus ensaios sobre poemas de Charles Baudelaire, funda-se na

²¹² BENJAMIN, 2007, p. 146.

²¹³ BENJAMIN, 1994, p. 204-05. (Obras escolhidas; v. I.).

²¹⁴ BENJAMIN, *op.cit.*, p. 146.

relação entre *spleen* e *ideal*, e, nesse sentido, nada mais é do que a própria experiência moderna.²¹⁵ Relação esta que definiria a modernidade: “oposição entre a consciência aguda da dissolução da experiência, no sentido enfático do termo, pelas condições de vida de uma cidade grande (*spleen*) e a necessidade de rememoração desta experiência impossibilitada (*ideal*)”.²¹⁶ Ou seja, o *ideal* não é um espaço – natureza ou paraíso – anterior ao homem, depositário da inocência do mundo, mas um esforço do próprio homem, um espaço “produzido pela linguagem do poema” de Baudelaire:²¹⁷ o “*ideal*, antes de tudo, é um esforço de representação de uma experiência plena em um estado de crise de experiência”.²¹⁸

Porém, se em Baudelaire há a esperança de reencontrar a perfeição, a plenitude da infância, de uma “vida anterior” pela realização estética,²¹⁹ em Graciliano Ramos, as imagens do passado infantil iluminam o escuro do presente para retomar o fio de uma história soterrada pelo progresso, para revelar um futuro que não se cumpriu e do qual a ação do presente deve dar conta. A busca angustiante de Luís por suas “raízes sentimentais”, plantadas no Brasil da República Velha, acentuam a percepção de sua situação precária na cidade “moderna”; sinaliza que essa passagem do Brasil arcaico para o Brasil moderno foi catastrófica, deixou restos não assimilados, inassimiláveis, indivíduos, como ele, que não se encaixam na “nova” ordem, que não se beneficiam dela. O que ele busca caoticamente tentar compreender é como foi parar nesse presente indigno, tão aquém de uma vida digna e plena. “Tenho a impressão de que uma objetiva me pegou, num instantâneo. Ficarei assim, com a perna erguida, a pasta debaixo do braço, o chapéu embicado. Luís da Silva, a caminho da repartição, lesando, pensando em defuntos”.²²⁰

²¹⁵ Esses dois termos nomeiam o primeiro ciclo de poemas do livro *As Flores do Mal*.

²¹⁶ GATTI, 2008, p. 127.

²¹⁷ GATTI, 2008, p. 129.

²¹⁸ GATTI, 2008, p. 128.

²¹⁹ GAGNEBIN, 1999, p. 148.

²²⁰ RAMOS, 2004, p. 27.

As reminiscências de Luís, como já dito, são “tomadas de empréstimo” das reminiscências do próprio escritor. A exemplo de seu protagonista, Graciliano Ramos, ao escrever, parece também “desenhar” o movimento de sua própria vida pelo manuseio dos restos e cingir um “centro incógnito”. Certas insistências percorrem sua obra, das quais podemos destacar algumas atitudes do próprio escritor, por vezes presentes em seus protagonistas:²²¹ uma espécie de angústia de concisão, a desconstrução das aparências por meio da ironia, a auto-reflexão, a busca de recuperação de locuções e expressões idiomáticas da “língua do sertanejo”, a sistemática auto-depreciação, a rejeição à ordem constituída, a busca de compreensão e do respeito à diferença, a necessidade de evasão da realidade imediata, o enfrentamento, pela escrita, de sentimentos contraditórios, do sentimento de abandono e inferioridade, bem como o corpo marcado, a relação entre a literatura e a experiência vivida, o trauma e a obsessão.

É como insistências também que se podem compreender, por exemplo, algumas palavras que reincidem na escrita e fazem aí consistência de objeto, daí podermos tomá-las também como fragmentos, pedaços, restos, das quais destacamos mundéu, insignificâncias, papagaio, espinhos, cobras, lobisomem, rato, relógio. “As mesmas vinte palavras girando ao redor do sol que as limpa do que não é faca”, ressaltadas por João Cabral de Melo Neto, em seu poema intitulado “Graciliano Ramos”. Cláudio Leitão já chamara a atenção para o sentido do poema de João Cabral, que longe de sugerir um vocabulário parco, restrito, por parte do romancista, não fala de palavras poucas, mas da agudeza de um estilo cortante.²²²

Para Walter Benjamin, em cada palavra se cristaliza algo da experiência e, numa combinação rara, tornadas excepcionais, as palavras podem adquirir o efeito de redenção do passado (efeito de madalena), através do qual a experiência pode ser citada e compartilhada. Para ele, essa combinação rara, excepcional parecia ocorrer na narrativa

²²¹ Não se trata, obviamente, de igualar escritor e personagens.

²²² Cf. LEITÃO, 2003.

tradicional, esta podendo ser, assim, exemplo, citação e espelho da experiência. Essas “palavras-madalena”, em Graciliano Ramos, geralmente parecem estar carregadas de afetos desagradáveis. Sua função na obra não se liga a uma expressão estética, mas à pressão que certos afetos exercem buscando expressão na escrita.

Mas também são insistências certas lembranças carregadas de intensidade sensorial, que persistem na escrita, “contrabandeando-se” de uma obra a outra, resistindo à interpretação e excedendo a representação. Esses “excessos sensoriais” incrustados nas lembranças apontam para o que nelas foge ao sentido e se apresenta com uma dimensão alucinatória: apontam para o que, na própria representação (lembrança), é irrepresentável, não-simbolizável, que ex-siste a toda representação, mas que ainda assim se impõe, emerge, o real.²²³ O nojo de João Valério ao ouvir a narração do caso da moça queimada, o ciúme paranóico de Paulo Honório, a sensibilidade acentuada ao pio da coruja, o erro de interpretação ao ver Madalena escrevendo e ao encontrar um pedaço da carta, o sentimento de desamparo ao ver o filho magro, miúdo e descuidado apontam para algo nas cenas que não se articula, que escapa, que excede. Frente a esse excesso, os protagonistas se encontram incapazes de se defender, deparam-se com um desamparo absoluto. No episódio do incêndio é também esse desamparo absoluto que se apresenta ao menino. Em *Angústia*, a exacerbação da imaginação, da audição e da visão do protagonista aponta igualmente para um excesso sentido como violência, aponta, enfim, para o traumático. Na conformação do trauma participam a surpresa, o encontro com algo que é sentido como excessivo e, muitas vezes, o equívoco sobre o sentido da cena, das palavras. Essa configuração do trauma, condensada no fragmento da moça queimada e da cantiga popular

²²³ O real não é a realidade externa, material ou não, tampouco a realidade psíquica de Freud, constituída pela fantasia. O real é o que subsiste a toda simbolização, é o que sempre resta, o impossível de simbolizar. Lacan vai afirmar que “só podemos chegar a pedaços de real. [...] O real, aquele de que se trata no que é chamado de meu pensamento, é sempre um pedaço, um caroço. É, com certeza, um caroço em torno do qual o pensamento divaga, mas seu estigma, o do real como tal, consiste em não se ligar a nada. Pelo menos é assim que concebo o real”. LACAN, 2007, p. 119.

como “cristal da experiência total”, “mônada mínima” que não apenas representa o traumático, mas, principalmente, preserva seus elementos principais, migra de uma obra a outra e se desdobra em *Angústia*. Esse mesmo excesso sensorial é experimentado por Graciliano em momentos críticos, como na cirurgia da perna, na prisão ou mesmo nos momentos de escrita sob o efeito do álcool. Trazidas para a escrita, essas impressões mnemônicas permitem ao escritor reativar impressões mais arcaicas, como a oftalmia da infância.

A utilização das reminiscências da infância na composição de seus romances, essa “cessão” de pedaços de sua infância a seu protagonista Luís da Silva são apenas o ponto mais visível desse processo de escrita no qual a obra se trama com fios da vida, mas isso não é tudo: também uma vida é entretecida na obra. Não só a “vida das personagens”, mas a vida daquele que escreve. Não se trata de encarar a obra como reflexo ou como uma “exposição disfarçada” da vida de um autor, mas de conceber que a obra também produz efeitos sobre a vida de um autor:

[...] uma obra se trama, a partir da vida do autor, como uma espécie de resposta que advém do real de sua existência, mas que também produz efeitos sobre essa vida e não se limita a ser um simples reflexo do autor que a viveu. [...] há um *uso* que o autor faz de sua própria criação, um uso que escapa a toda concepção psicológica do autor ou da obra.²²⁴

Assim, com a obra, um autor poderia, também, “amarrar a trama de sua vida”, “estabelecer uma parceria, com a qual ele procura responder ao que afeta seu corpo”, como um ser que é, ao mesmo tempo, falante e falado,²²⁵ ou ainda, como um ser que é tanto autor quanto obra de palavras.²²⁶ Pode-se dizer que, sob essa perspectiva, trata-se de reconhecer que se escreve também, e talvez principalmente, com o corpo. Reconhecer o corpo na escrita, e assim, o que ela tem de vivo, ou, ainda, o que ela tem da vida daquele que escreve.

²²⁴ LAIA, 2001, p. 95.

²²⁵ Cf. MILLER, 1988.

²²⁶ LAIA, 2001, p. 95.

Os fragmentos do caso da moça queimada viva e da cantiga popular já apontam para o que, em *Angústia*, transborda na narrativa e muitos anos depois vai reaparecer em *Infância*, sob novo tratamento literário. Como “lembranças infantis”, esses restos já são uma “escrita”, na medida em que inscrevem, mesmo que de modo encoberto, algo do passado do escritor.²²⁷ Mas trata-se de *outra* escrita quando esses restos se tornam matéria literária.

Mas de que infância se trata, então, na escrita de Graciliano Ramos? Trata-se de uma infância que é desdobrada em experiência na escrita. Nesse movimento um escrito rasura o outro, produzindo laçadas, que parecem tentar enlaçar, bordejar, cortar, cingir, circundar, cernir, circunscrever mais de perto algo que não se extrairia por uma escrita linear, mas que vai ganhando consistência de uma escrita a outra. Podemos dizer que é em *Angústia* que a infância se revela a Graciliano Ramos como uma intrusa em sua escrita, como um hóspede ruidoso, desconhecido e ao mesmo tempo familiar. Os efeitos dessa aparição vão se desdobrar no tempo, no corpo das obras seguintes.

Cárcere

Assim que termina a escrita de *Angústia*, Graciliano Ramos é preso. O dia é 3 de março de 1936. A bem da verdade, ele não julgava que realmente terminara o *Angústia*. Como vai escrever anos mais tarde, em *Memórias do cárcere*, considerava que teria sido necessário cortar pelo menos uma terça parte do romance, e assim se referia a seu

²²⁷ Essa maneira da memória inscrever encobridores foi descrita por Freud em seu artigo “Lembranças encobridoras”. O processo em operação nessas lembranças envolveria um conflito entre duas forças opostas: uma que procuraria fazer lembrar e outra, a resistência, que buscaria evitar a lembrança. Segundo Freud, essas forças não se anulam, e seu conflito desemboca em uma conciliação: a impressão relevante é preservada, mas sob a forma de uma outra impressão substitutiva. O valor dessa *lembrança encobridora*, então, segundo Freud, não se encontra em seu próprio conteúdo, mas nas relações desse conteúdo com algum outro que foi suprimido. Freud ressalta a variedade e a complexidade dos processos “envolvidos na construção de nosso estoque de lembranças”. Ele chega mesmo a firmar que o processo descrito na *lembrança encobridora* deve ocorrer, na verdade, na formação de qualquer lembrança que nos chega à consciência. FREUD, 1976, p. 333-354 *passim*. (v. III).

protagonista: “O meu Luís da Silva era um falastrão, vivia a badalar à toa reminiscências da infância”.²²⁸ Ao que se sabe, Graciliano vai “reclamar” de *Angústia* até o final de sua vida, ainda que, segundo seu filho Ricardo Ramos, esta seja a obra de que o escritor mais gostava.²²⁹

Escrevera o romance durante o ano de 1935, enquanto ainda era funcionário da Instrução Pública de Alagoas. Nos finais de semana, isolava-se quase que completamente, em casa, perto da praia de Pajuçara, para escrever. Apenas ao amigo Aurélio Buarque de Holanda era concedido algum tempo para conversas. Aurélio conta particularidades sobre o processo de escrita de Graciliano:

Eu olhava pelo buraco da fechadura da porta de entrada, que dava para um alpendre, onde usava ficar o escritor, sentado a uma mesa nua, na qual se via, entre outras coisas, um maço de cigarros Selma, uma garrafa de aguardente, não me lembro bem se também uma garrafa térmica ou um bule, com café. Com a cachaça e o fumo, era o café um de seus materiais de trabalho – quase tão indispensável quanto o papel, a pena, o tinteiro, o dicionário de Aulete e uma régua. [...] A régua servia-lhe para os cortes das palavras, frases, períodos inteiros considerados inúteis. Que Graciliano não se limitava a riscá-los à mão livre, não; era um minucioso trabalho de desenhista: aplicava a régua na parte correspondente ao extremo superior das letras, passava um traço; no extremo inferior, novo traço; depois enchia de tinta, inutilizando-o, sereno, com vagar, acaso com volúpia, o espaço entre dois riscos.²³⁰

O próprio Graciliano Ramos vai, em *Infância*, falar sobre seu lento e artesanal trabalho de escrita:

Paciência? Acho agora que não é paciência. É uma obstinação concentrada, um longo sossego que os fatos exteriores não perturbam. Os sentidos esmorecem, o corpo se imobiliza e curva, toda a vida se fixa em alguns pontos - no olho que brilha e se apaga, na mão que solta o cigarro e continua a tarefa, nos beijos que murmuram palavras imperceptíveis e descontentes. Sentimos desânimo ou irritação, mas isto apenas se revela pela tremura dos dedos, pelas rugas que se cavam. Na aparência estamos tranqüilos. Se nos falarem, nada ouviremos ou

²²⁸ RAMOS, 2008, p. 21.

²²⁹ “O seu livro de eleição, conforme todos os indícios, era *Angústia*. Falava nele de maneira diferente, o tom mudava e as palavras também, a gente notava. Um envolvimento maior, talvez uma ligação mais pessoal. Relendo suas dedicatórias familiares, que são sempre informais, bem-humoradas e tendentes à glosa dele próprio, vejo que a exceção é *Angústia*. [...] quando chegava a vez desse romance, desviava-se para o seco, o sóbrio, o sério. Quem sabe o seu livro mais sofrido? Em vários sentidos, creio. [...] não sei de alegria maior, nunca o vi tão satisfeito como após a leitura, numa revista americana, de artigo considerando *Angústia* não apenas o romance de um drama pessoal, um ensaio sobre a loucura chegando ao crime, mas, e principalmente, a crônica da condição do intelectual nos país subdesenvolvidos da América Latina. RAMOS, 1992, p.109-110.

²³⁰ HOLANDA *apud* MORAES, 1996, p. 96.

ignoraremos o sentido do que nos dizem. E como há freqüentes suspensões no trabalho, com certeza imaginário que temos preguiça. Desejamos realmente abandoná-lo. Contudo gastamos uma eternidade no arranjo de ninharias, que se combinam, resultam na obra tormentosa e falha.²³¹

Este o estado propício à escrita: assemelha-se a um transe, no qual o corpo ignora os estímulos externos e se abre a “outros estados de consciência”. Porém, Graciliano nem sempre encontrava esse sossego para escrever. Em 1936, morando novamente com a esposa e alguns filhos, o escritor desejava revisar o *Angústia*, mas as discussões conjugais e as preocupações financeiras, agravadas por sua demissão do cargo da Instrução Pública de Alagoas, criavam um ambiente totalmente impróprio para sua escrita. Sonhava com uma viagem para um interior, longe de Alagoas, longe das discórdias domésticas, onde ele pudesse rever o romance e corrigir-lhe as “falhas”.²³²

É nesse contexto que, segundo o que escritor nos conta em *Memórias do cárcere*, ele recebe a notícia de sua prisão. E, como seu protagonista Luís da Silva, enleia-se na fantasia de encontrar atrás das grades o sossego necessário para escrever.

Nenhuma saudade, nenhuma dessas meiguices românticas, enervadoras: sentia-me atordoado, como se me dessem um murro na cabeça. Julgava-me autor de várias culpas, mas não sabia determiná-las. Arrepentia-me vagamente de asperezas e injustiças, ao mesmo tempo supunha-me fraco, a escorregar em condescendências inúteis, e queria *endurecer o coração, eliminar o passado, fazer com ele o que faço quando emendo um período – riscar, engrossar os riscos e transformá-los em borrões, suprimir todas as letras, não deixar vestígio de idéias obliteradas*. Aquela viagem era uma dádiva imprevista. Estivera a desejá-la intensamente, considerando-a difícil, quase irrealizável, e alcançava-a de repente.²³³

Porém, não lhe será possível, na cadeia, cortar, eliminar, nem as “sobras” de *Angústia*, nem as “sobras” da infância. Ao contrário, a condição carcerária vai precipitar a emergência de mais restos da infância. Na prisão, retornam lembranças de uma situação passada e com elas fragmentos da infância. Trata-se daquela cirurgia na perna, a que fora submetido anos antes. A lembrança dessa cirurgia vai perpassar toda a narrativa de

²³¹ RAMOS, 2003, p. 23.

²³² RAMOS, 2008, p. 20-22.

²³³ RAMOS, 2008, p. 35. (grifo meu).

Memórias do cárcere, sempre associada à recordação de outras dificuldades por que passara o escritor e, principalmente, aos horrores da prisão. O próprio escritor reflete sobre os motivos das lembranças do hospital voltarem com tanta força no cárcere: “Minúcias dessa época voltavam-me com insistência, talvez por me ver em dificuldade semelhante: desemprego, inércia obrigatória, longínquos deveres a perturbar meu sono”.²³⁴

A primeira referência, no texto de *Memórias do cárcere*, à situação da cirurgia, aparece logo no segundo capítulo, quando o escritor nos conta sobre telefonemas anônimos que lhe dirigiam ameaças e sobre sua demissão do cargo na Instrução Pública de Alagoas. Mas a associação com a situação do hospital está ainda calcada numa base de comparação entre as dificuldades financeiras presentes e vindouras e as passadas. “Esforçava-me por julgar aquilo uma insignificância. *Já me havia achado em situação pior, sem emprego, numa cama de hospital, a barriga aberta, filho pequenos, o futuro bem carregado*”.²³⁵ Porém, conforme a narrativa sobre o cárcere avança, as menções à cirurgia e às dificuldades vividas no hospital vão-se tornando mais frequentes e vão ganhando contornos mais sombrios. Em capítulo sobre a viagem nos porões do navio *Manaus*, a narração abandona a atitude reflexiva e envereda pela descrição de imagens de pesadelo, loucura e abjeção: “rostos brancos, em desalento, vermelhos, nas convulsões da tosse, os vultos esmorecidos pelos cantos, cabeças erguendo-se à toa, desgovernadas, bocas escancarando-se no horror da sufocação”.²³⁶ Imagens que o narrador custa a acreditar serem reais: “imaginei-me louco. [...] Talvez me achasse de novo no hospital com o ventre rasgado, a queimar de febre”.²³⁷ Lembra-se, então, dos loucos mansos conhecidos na juventude, Chico de Beca e Argentina. “As cordiais relações com dementes agora me

²³⁴ RAMOS, 2008, p. 19.

²³⁵ RAMOS, 2008, p. 19.

²³⁶ RAMOS, 2008, p. 112.

²³⁷ *Ibidem*.

pareciam significativas: era possível que houvesse entre nós alguma semelhança. Um doido lúcido.²³⁸

Na breve ancoragem do navio *Manaus*, em Macéio, a esperança de escapar um pouco da situação enlouquecedora dos porões do navio, e encontrar, entre as pessoas do cais, uma figura amiga, receber notícias, o faz se lembrar do padre José Leite, que o acompanhara ao hospital. “Em ocorrência tão difícil a santa criatura abandonava os seus negócios e ficava tempo sem fim tentando, com histórias de papas, minorar-me as dores”.²³⁹ Mas já na prisão, no Rio de Janeiro, as recordações voltam, principalmente a partir das dores que retornam no lugar da operação: “Fadiga, torpor nas coxas, dor aguda no ventre, a recordar-me o hospital, médicos, enfermeiros”.²⁴⁰ E cada vez mais, a marca no corpo associa-se, na escrita, às marcas de seu destino: “Pesavam sobre mim condições particulares. O horror ao trabalho insípido, mecânico, às miudezas burocráticas. Dormência na perna, efeito do bisturi no hospital, a coxa e o pé da barriga insensíveis a beliscões e alfinetadas”.²⁴¹ Ao que ele associa uma “vida estreita, [...] Existência vã, fastidiosa, cansadas, eternas desavenças conjugais, absurdas e inevitáveis”, enfim, “estorvos ordinários a acumular-se, a estender-se, estragando-me a vida”.²⁴² E mais e mais cacos de memórias sensoriais somam-se a essas reflexões, até suplantá-las. Trata-se de sons, visões, sensações corporais que vão abrindo, na narrativa, espaço para a recuperação de detalhes da vivência do hospital, que ficaram marcados no corpo do escritor. Essas sensações corporais lembradas e atuais – o tique-taque de um relógio, gemidos, choros de criança, a voracidade ao comer uma lata de goiabada, semelhante à hiperfagia sentida no hospital, a dor no local onde ficara a sonda – vão reaproximando o escritor do núcleo da vivência traumática do hospital: os delírios de ser dois seres em um só.

²³⁸ *Ibidem.*

²³⁹ RAMOS, 2008, p. 116.

²⁴⁰ RAMOS, 2008, p. 176.

²⁴¹ RAMOS, 2008, p.

²⁴² RAMOS, 2008, p.

Depois dos sofrimentos nos porões do navio *Manaus*, no Pavilhão dos Primários e na Colônia Correccional, onde tivera a cabeça raspada e ficara longo período sem conseguir se alimentar, seu corpo entra em colapso. A lembrança do hospital se apresenta mais viva do que nunca: “Arriei na cama, a gemer [...] Era assim que me comportava naqueles dias pavorosos, a barriga aberta, um pedaço de borracha a furar-me as entranhas. Impossível calar-me. Os gritos renovavam as torturas do hospital”.²⁴³ Uma angústia o impele a escrever, desejo “de narrar sonhos, doidice, rumor de ferros na autoclave, os gritos horríveis de uma criança, um rosto sem olhos percebido na enfermaria dos indigentes e as ronceiras pancadas de um relógio invisível”.²⁴⁴ A ideia de escrever sobre o delírio do hospital já havia surgido na Colônia Correccional, mas agora se impunha: “necessidade urgente de escrever dois contos: pegar de qualquer jeito o relógio do hospital e Paulo. Seriam contos? Não sei fazer contos: precisava livrar-me daquilo, afastar o hospital e dormir”.²⁴⁵

Em *Angústia*, o protagonista chegara aos limites da quase desagregação total, de que magistralmente testemunha o delírio que fecha o romance. Acontece que é exatamente essa quase desagregação total que reaparece nos dois contos escritos na prisão: “O relógio do hospital” e “Paulo”. E neles, a infância emerge dos delírios do hospital, atualiza-se na condição carcerária e na escrita.

Logo no início de “O relógio do hospital”, a incisão no corpo remete o narrador à sua infância: “Não julguei que a incisão tivesse sido profunda. [...] Considerava-me quase defunto, mas no começo da operação esta idéia foi substituída por lembranças da aula primária. Um aluno riscava figuras geométricas no quadro-negro”.²⁴⁶ E, associada à ideia de seu corpo morto, perturba o narrador a imagem de uma horrível figura sem olhos: “Uma

²⁴³ RAMOS, 2008, p. 565.

²⁴⁴ RAMOS, 2008, p. 568.

²⁴⁵ *Ibidem.*

²⁴⁶ RAMOS, 2003, p. 34.

cara me perseguia, cara terrível que surgira pouco antes, na enfermaria dos indigentes. [...] feita de tiras de esparadrapos, [...] manchas amarelas, um nariz purulento, o buraco negro e uma boca, buracos negros de órbitas vazias”.²⁴⁷ Como no episódio da moça queimada, impressiona e angustia a abjeção da máscara pavorosa, as órbitas vazias, o nariz a expelir pus.²⁴⁸ O mesmo arrependimento que veremos se abater sobre o menino de *Infância*, ao ver os restos do incêndio, acomete o narrador do conto: “Por que fui abrir os olhos diante da amaldiçoada porta [da enfermaria dos indigentes]? [...] Dois passos aquém, dois passos além – e eu estaria livre da obsessão”.²⁴⁹ Agora, a figura sinistra lhe perseguia, “a boca desgovernada, as órbitas vazias negreando por detrás da grade alvacenta” feita de esparadrapos.²⁵⁰

Essas sensações fragmentadas e alucinadas, que o escritor procura, apesar do caos, transformar em conto, promovem o curto-circuito necessário para romper a separação estanque que a consciência costuma impor entre o passado e o presente, nas lembranças. E é por essa *colportagem* do tempo, que as “maçadas antigas” da infância penetram no texto,

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ No texto *Das Unheimliche*, de 1919, Freud, a partir, principalmente, do conto “O Homem de Areia” (1817), de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, escreve sobre “o estranho”. De início, ressalta o sentido peculiar do termo dentro da categoria mais ampla do assustador. Ou seja, estranho não seria simplesmente o que provoca medo e horror, de maneira geral, mas o que, ao amedrontar, desperta um intenso e poderoso sentimento de estranheza. A palavra *unheimlich* contém em si o elemento *heim*, (em inglês *home*), isto é, lar, casa, indicando se tratar de algo não-familiar, que não é “de casa”. Porém, Freud vai dizer que, ainda que, de maneira geral, a palavra alemã *heimlich* (doméstico) seja o oposto de *unheimlich*, ela comporta, dentre os diferentes matizes de significados, um que é idêntico ao seu oposto. “Assim, o que é *heimlich* passa a ser *unheimlich*”. Dessa forma, ele vai além da vulgar definição do “estranho” como aquilo que não é familiar. Portanto, contrariamente ao que se poderia inicialmente pensar – que estranho seria aquilo que não é familiar –, Freud vai afirmar exatamente que “o estranho é aquela categoria de assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”: estranhamente familiar. O conto “O Homem de Areia” é particularmente representativo de um tema recorrente na narrativa fantástica: a experiência do estranho. Predominam nos contos desse período sugestões visuais, construções de imagens fantásticas, aparições fantasmagóricas, grotescas, diabólicas, visões angustiantes. Freud afirma que o sentimento de estranheza no conto de Hoffmann está ligado à figura do Homem de Areia e à idéia de ter os olhos roubados. Explica que o medo de ferir ou perder os olhos é um dos maiores temores das crianças, e que esse temor persiste em muitos adultos. Lacan, em *O Seminário*, livro 10, abordará a angústia a partir desse artigo de Freud, *Das Unheimlich*: “Assim como abordei o inconsciente através do *Witz*, [...] abordarei a angústia pela *Unheimlichkeit*” (2005, p. 51). Essa perspectiva de Lacan poderia ser particularmente útil para tratarmos, no livro *Angústia*, nos dos dois contos de *Insônia*, “O relógio do hospital” e “Paulo”, em *Infância* e em *Memórias do cárcere* desses restos da infância que retornam de maneira aterrorizante e angustiante. FREUD, 1976, p. 273-318. (v. XVII).

²⁴⁹ RAMOS, 2003, p. 37.

²⁵⁰ *Ibidem*.

evocadas pelas batidas de um relógio fanhoso. Um relógio pelo qual não é possível contar as horas, mas cujas badaladas atualizam impressões acústicas de tempos antigos.²⁵¹

Esse pequeno percurso evidencia, a meu ver, o quanto a condição carcerária vai precipitar a emergência da infância na escrita de Graciliano Ramos. Serve também para tornar claro o entrelaçamento que existe entre as sensações fragmentadas e alucinadas tornadas matéria dos contos escritos na prisão, e as sensações fragmentadas e alucinadas que se encontram em *Infância* e em *Memórias do cárcere*. Entrelaçamento que foi ressaltado por Wander Miranda, em *Corpos escritos*, e a partir do qual ele explorou as intrincadas relações intertextuais existentes entre *Memórias do cárcere* e *Infância*. Nos contos, a retrospectiva da cirurgia mobiliza a retrospectiva da infância. Na escrita de *Memórias do cárcere*, a retrospectiva do cárcere mobiliza a retrospectiva da escrita dos contos, e a retrospectiva da emergência de restos da infância em momentos críticos na prisão.

Nesses momentos críticos, o corpo do escritor se arruína denunciando, ele mesmo, a impossibilidade de manutenção de uma unidade de *eu*, num ambiente e numa situação em que se encontram reunidas, na exclusão, as multiplicidades tornadas abjetas e indesejáveis pela ficção de normalidade que a sociedade forja para estabelecer a lei e a ordem.

A infância, em *Angústia*, havia vencido a força reterritorializante das lembranças infantis, que tende a homogeneizar um fluxo que é, na verdade, caótico no sujeito. Desenterrados do solo “firme” da lembrança, os restos da infância, à deriva no sujeito e no

²⁵¹ “Noite. A treva chega de repente, entra pelas janelas, vence a luz da lâmpada. Uma friagem doce. A chuva açoita as vidraças. Durmo uns minutos, acordo, adormeço novamente. Neste sono cheio de ruídos espaçados – rolar de automóveis, um canto de bêbedo, lamentações dos outros doentes – avultam as pancadas fanhosas do relógio. Som arrastado, encatarroado e descontente, gorgolejo de sufocação. Nunca houve relógio que tocasse de semelhante maneira. Deve ser um mecanismo estragado, velho, friorento, com rodas gastas e desdentadas. Meu avô me repreendia numa fala assim lenta e aborrecida quando me ensinava na cartilha a soletração. Voz autoritária e nasal, costumada a arengar aos pretos da fazenda, em ordens ásperas que um pigarro interrompia. O relógio tem aquele pigarro de tabagista velho, parece que a corda se desconchavou e a máquina decrépita vai descansar”. RAMOS, 2003, p. 36.

romance, vão construindo um quadro bem mais amplo da situação do protagonista, que extrapola a cronologia da história de vida pessoal que ele rememora, na escrita, alcançando um passado mais remoto, uma história coletiva. É nesse sentido que se pode falar que, nesse romance, o trabalho com a infância despedaçada é revelador não apenas de um drama pessoal, mas, e principalmente, de dramas coletivos, seja no que se refere à condição do intelectual no Brasil, seja na ressonância que adquire em relação à situação de outros “deserdados da terra”.

No cárcere, a vivência traumática comunica choques ao pensamento, pois, segundo Benjamin, “pensar não inclui apenas o movimento das idéias, mas também sua imobilização”.²⁵² Não se trata de uma imobilização qualquer, mas daquela capaz de render ao esforço reflexivo do escritor uma compreensão e um desnudamento maior da violência dos processos de socialização e marginalização operantes sobre os indivíduos. O pensamento pára diante do que se apresenta como inassimilável, impensável, inimaginável, intolerável. As oposições nas quais se fundam a individualidade e a normalidade – eu e outro, sujeito e objeto, dentro e fora, limpo e sujo, saudável e doente, cultura e natureza – são minadas, na vivência e posteriormente na escrita do cárcere, enquanto certezas do indivíduo. “Já não me era possível saber o que estava dentro ou fora de mim”, diz-nos a certa altura o narrador de *Memórias do cárcere*. O abjeto, que emerge dos porões do navio, da convivência carcerária, abala identidades, sistema e ordem e revela que tais oposições são a estrutura mesma da opressão. Porque o sujeito dito normal, torna-se tal através “de uma repressão e deslocamento de sua própria inabilidade para estar completamente de acordo com uma determinada ordem social”.²⁵³ Na escrita de Graciliano, essa “inabilidade” toma a forma de uma peculiar habilidade de sofrer, resistir e desmascarar os

²⁵² BENJAMIN, 1994, p. 231. (Obras escolhidas; v. I).

²⁵³ MCCANN, 1997, p. 145-55.

mecanismos da opressão. O próprio corpo, tomado como lugar da alienação e do sofrimento, fornece um novo saber àquele que reflete sobre uma vivência incomensurável.

Trata-se de um aspecto crucial do peculiar trabalho de escrita de Graciliano Ramos, já apontado por Wander Miranda, e nem sempre levado em consideração nos estudos sobre o escritor: os eventos reminiscentes que passam pelo corpo do sujeito desempenham papel fundamental no esforço de liberar o passado do esquecimento e de compreensão do presente. A atitude auto-reflexiva do escritor não se resume às reflexões autocríticas, que entrecortam as narrativas das memórias, e que são, sem dúvida, importantes, mas passa também por um corpo que sofre a desconsolada repetição de vivências traumáticas que se entrelaçam às vivências dolorosas do presente da escrita. O passado não é para Graciliano Ramos passível de uma racionalização pura e fria, imune ao afeto daquele que escreve.²⁵⁴

O agenciamento dos restos da infância adquire ressonâncias éticas na escrita sobre o cárcere, já que a infância é “desterritorializada do espaço da família e ramificada no espaço do cárcere”.²⁵⁵ Os eventos reminiscentes da infância, marcados no corpo do escritor, entram em relação com os eventos do cárcere, evidenciando uma espécie de solidariedade entre aqueles que sofrem no corpo a violência do poder, seja a criança, ou o preso. Essa solidariedade, entretanto, não opera no sentido de igualar os sofrimentos e nem de justificar as ações dos diversos presos com os quais o escritor é obrigado a conviver na prisão, mas afirma-se no compromisso, levado a termo, no texto de *Memórias do cárcere*, de dar voz à diferença, dar visibilidade às alteridades com a quais é confrontado na prisão.

Os efeitos do período prisional sobre o escritor e sua obra não passaram despercebidos por críticos e estudiosos. De maneira geral é salientada uma abertura para o conhecimento do Outro, a partir da vivência carcerária. Já foi mencionado anteriormente o que Wander Miranda chamou de um novo saber adquirido na prisão, “fundado na

²⁵⁴ MIRANDA, 1992, p. 121.

²⁵⁵ MIRANDA, 1992, p. 126.

experiência do Outro”.²⁵⁶ No que interessa mais de perto ao percurso proposto neste estudo, cabe ressaltar a relação entre a experiência do cárcere e a experiência da infância, para a qual o próprio escritor chama atenção, por exemplo, ao escrever em *Infância*: “Eu vivia num grande cadeia. Não, vivia numa cadeia pequena, como papagaio amarrado na gaiola”, ou ainda, “não há prisão pior que uma escola primária do interior”.²⁵⁷

Na experiência do cárcere, o corpo do escritor, em ruínas, franqueia acesso às ruínas da infância. O corte na perna, que a cicatriz e as dores presentificam, remetem a outras fendas no corpo, orifícios por onde o corpo é afetado, os olhos e os ouvidos. Assim, impressões acústicas e visuais do hospital e do cárcere atualizam outras, mais remotas, que recuam cada vez mais atrás no passado, em direção à infância. Uma infância que é menos um período cronológico determinado que uma dimensão original do humano, momento em que o corpo é primeiramente afetado. Momento que não se esgota lá no passado, mas se desdobra logicamente a partir do presente.

Interessa particularmente, nesse sentido, a aproximação entre as impressões acústicas e visuais gravadas nos contos da prisão, as perturbações visuais que acometem Graciliano no cárcere, como se lê em *Memórias do cárcere* e a oftalmia que periodicamente se manifestava no menino de *Infância*. Do ponto de vista da experiência do cárcere, a convergência desses eventos corporais vividos e revividos na cadeia para a oftalmia infantil, insere a rememoração desse incidente pessoal, como já demonstrou Wander Miranda, numa rede de significações abrangentes, nas quais o olho danificado, mutilado, torna-se sinal eloqüente da opressão que se inscreve diretamente no corpo, mas é também paradigmático do doloroso processo de re-visão do passado. Do ponto de vista da experiência da infância, as surpreendentes interrelações dos restos da infância com os fragmentos pretéritos da cirurgia e os momentos críticos do cárcere, fazem da experiência

²⁵⁶ MIRANDA, 1992, p.105.

²⁵⁷ RAMOS, 2003, p. 206.

do cárcere, por sua vez, paradigmática da infância, metáfora possível da infância. Nesse sentido, é interessante notar que, na crônica de 1921, sobre o livro infantil, mencionada anteriormente, o escritor já aproximara cárcere e escola. Diz-nos o cronista que nos tempos da escola “nos habituaram” a confundi-la com o cárcere.²⁵⁸

²⁵⁸ RAMOS, 2005, p. 93.

CAPÍTULO 4
A INFÂNCIA EM LIBERDADE

Depois de dez meses de prisão, Graciliano Ramos é solto. As dificuldades pressentidas na cadeia colocam-se, então, como desafios: “A perspectiva de liberdade assustava-me. Em que iria ocupar-me?”²⁵⁹ Decidido a não mais voltar para Alagoas, o escritor vai-se instalar no Rio de Janeiro e escreverá contos em busca de recursos para o seu sustento e o de sua família. Assim é que, dois meses depois de sua libertação, ele termina de escrever o conto “Um pobre diabo”. Em carta de 14 de março de 1937, ele se refere assim ao texto:

Terminei ontem um conto horrivelmente chato. O protagonista não tem nome, não fala, não anda. Está parado num canto da parede e escuta um político também sem nome. A chateação, que saiu comprida, é para descobrir o que o personagem pensa, encolhido, calado. A pior amolação deste mundo. Um sujeito disse no *Jornal* que os romancistas de hoje são todos muito cacetes e o mais cacete de todos sou eu. Ele tem razão. O conto que terminei ontem é uma estopada que nenhum leitor normal agüenta.²⁶⁰

Mas antes mesmo de começar a escrever o conto “chato”, Graciliano Ramos vinha se dedicando a uma escrita bem diferente. Trata-se de um texto para crianças, com o qual ele iria participar de um concurso de livros infantis. *A terra dos meninos pelados* é, assim, na verdade, a primeira peça de ficção que Graciliano Ramos escreve depois do cárcere. Convencido por José Lins do Rego e pela esposa Heloísa a participar do concurso, o escritor vai reencontrar, nessa inopinada incursão pela literatura infantil, o prazer de escrever, e vai se abrir para uma nova inflexão da infância em sua escrita.

Essa nova inflexão terá conseqüências importantes para o processo de desdobramento da infância em experiência ao longo de sua obra. Tematicamente já estava presente, nos romances em primeira pessoa, a divisão conflituosa dos protagonistas entre as saudades de algumas leituras da infância e a escrita do adulto: basta nos lembrarmos das “mentiras interessantes” que João Valério lera na infância, e das quais não consegue se libertar inteiramente, e também do desejo de Luís da Silva de entregar-se, no quintal de sua

²⁵⁹ RAMOS, 2008, p. 659.

²⁶⁰ RAMOS, 1982, p. 190.

casa, às “leituras fáceis”, folhetinescas e românticas. Porém, os protagonistas encontravam-se impedidos de satisfazer essa “paixão infantil”, pelos rumos que tomam suas escritas, como já vimos. E quanto ao escritor, vivia ele também uma tal divisão, cuja origem ele será capaz de localizar, muitos anos depois, em *Infância*:

Feria-me, às vezes, porém, uma saudade viva das personagens de folhetins: abandonava a agência, chegava-me a biblioteca de Jerônimo Barreto, regressava às leituras fáceis, revia condes e condessas, salteadores e mosqueteiros brigões, viajava com eles em diligência pelos caminhos da França. Esquecia Zola e Vitor Hugo, desanuviava-me. Havia sido ingrato com os meus pobres heróis de capa e espada. Não me atrevia a exibi-los agora. Disfarçava-os cuidadoso e, fortalecido por eles, submetia-me de novo ao pesadume, ia buscar o artifício e a substância, em geral muito artifício e pouca substância.²⁶¹

Porém, nesse momento de experimentação com a literatura infantil, não se trata mais da figuração, através de personagens, do conflito do sujeito dividido entre a literatura “fantasiosa” e a literatura “séria”, mas, sim, da manifestação, em sua própria escrita, dessa força que vinha represada, alimentando a obra de Graciliano de um lirismo peculiar.²⁶² Trata-se de outro modo de ser da repetição, pode-se dizer, de outra face da repetição, mais luminosa, menos sombria: a do jogo.²⁶³ Porque o que afeta o corpo não apenas o mortifica, também o vivifica. Porque a repetição é também “a alma do jogo”.²⁶⁴ Pois é exatamente um lugar na obra de Graciliano Ramos que essa dimensão mais luminosa da infância, de

²⁶¹ RAMOS, 2003, p. 89.

²⁶² Para Otto Maria Carpeaux, “O lirismo de Graciliano Ramos, porém, é bem estranho. Não tem nada de musical, nada do desejo de dissolver em canto o mundo das coisas”. CARPEAUX, 1943, p. 340.

²⁶³ “O que o homem repete, segundo a psicanálise? Em primeira instância, ele repete a sua infância. Tal como os mitos, que nos remetem aos começos (o tempo original de que nos fala Mircea Eliade), Freud nos remete ao nosso começo, à nossa infância concebida aqui como um destino; não um destino já inscrito *ab aeternitatae*, mas um destino inscrito *ab initio*. Esse começo, tal como o começo mítico, pertence a um outro tempo. Marcel Detienne fala-nos do *aedo* do poeta da Grécia arcaica que, inspirado pelas musas, tinha acesso ao tempo original, ao tempo mítico dos começos. Esse tempo não é um tempo passado, assim como a memória do poeta não é uma memória psicológica; o poeta, no estado de êxtase, ‘vê’ esse outro tempo como presente, ou melhor, ele presentifica o tempo e o espaço sagrados. As musas não lhe fornecem um relato dos feitos dos deuses e dos heróis, esses acontecimentos primordiais são ‘vividos’ pelo poeta como presentes. O tempo sagrado é o tempo *aion*, feito de passado e futuro, que o presente do poeta contempla. De forma análoga, o começo que o psicanalista nos leva a contemplar, ou melhor, a repetir, não se apresenta como um passado cronológico. Não se trata de construir um relato fiel do passado psicológico de cada um de nós, mas de possibilitar um acesso a esse lugar mítico que está aí e que é vivido em contemporaneidade com nosso presente histórico”. GARCIA-ROZA, 1986, p. 59.

²⁶⁴ “A obscura compulsão por repetição não é aqui no jogo menos poderosa, menos manhosa do que o impulso sexual no amor. E não foi por acaso que Freud acreditou ter descoberto um ‘além do princípio do prazer’ nessa compulsão. E, de fato, toda e qualquer experiência mais profunda deseja insaciavelmente, até o final de todas as coisas, repetição e retorno, restabelecimento da situação primordial da qual ela tomou o impulso inicial”. BENJAMIN, 2002, p. 101.

jogo e vida, encontra, no momento pós-cárcere. E, além de *A terra dos meninos pelados*, ele ainda escreve mais dois textos para crianças: *Histórias de Alexandre* e *Pequena história da república*. Essa escrita, além de dar vazão a uma “paixão de infância” represada, permitirá ao escritor compartilhar experiências também com as crianças.²⁶⁵ Mas mais do que isso, permitirá ao escritor romper a nefasta força de atração que o cárcere insistia em exercer na sua vida em liberdade. Podemos dizer, servindo-nos das palavras de Silviano Santiago, que será o primeiro passo para o escritor fincar os pés no seu presente e construir com caminhadas diferentes o seu futuro.²⁶⁶

Ainda no cárcere, a dimensão do jogo invadira a vida do escritor. A brincadeira inventada pela psiquiatra Nise da Silveira, para tentar minorar os efeitos da intensa convivência obrigatória na prisão, deu origem ao “mundo do Caralâmpio”. Um pequeno refúgio criado pela imaginação e pelo jogo com as palavras, ao qual só era permitido acesso a poucos, tipos “aluados”, “das nuvens”, dentre eles, Graciliano Ramos. Já em liberdade, Graciliano, Nise e uns poucos ex-companheiros não abandonam a brincadeira iniciada na prisão. O escritor e a psiquiatra continuam, na Livraria José Olympio, suas conversas “meio malucas” configuradoras do fantástico mundo do Caralâmpio. Graciliano vai aproveitar a experiência lúdica para escrever seu primeiro conto infantil.

Como observa a filha do escritor, Clara Ramos, é o tema do renascimento que se impõe agora em liberdade. Graciliano vai se permitir, através do conto maravilhoso, “uma fantástica evasão para lugares oníricos, onde se é amado em vez de perseguido”.²⁶⁷ Será, portanto, por meio do conto maravilhoso e da fábula, que o escritor primeiramente vai

²⁶⁵ O escritor Michel Tournier, em artigo intitulado “Existe uma literatura infantil?”, argumenta que escrever uma obra que qualquer um pudesse ler, “até mesmo as crianças”, tornou-se para ele como que seu “ideal literário”, raras vezes alcançado. No seu entender, não faz sentido algum falar em “livro infantil”, mas, sim, em obras cujo rigor, concisão e limpidez as fazem tão depuradas que “até mesmo as crianças” podem ler. Observa que a idéia de uma “biblioteca *ad usum delphini*” remonta a uma concepção apriorística da criança diretamente derivada do século XIX, que resultou num mercado editorial especializado que acaba por expulsar a “verdadeira literatura” de seus domínios. Cf. TOURNIER, 2003.

²⁶⁶ SANTIAGO, 1994, p. 61.

²⁶⁷ RAMOS, 1979, p. 117.

romper o silêncio imposto pelo cárcere. Pois na fábula, “é o mundo da *boca aberta*, de raiz indo-européia **bha* (de que deriva a palavra ‘fábula’), que o conto de fadas faz valer contra o mundo da *boca fechada*, de raiz **mu*”.²⁶⁸ Como a criança, que pega um objeto tornado lixo pelos adultos, objeto arcaico, fora de uso, obsoleto e faz dele um objeto que se encaixa em sua experiência, Graciliano pega também esses objetos literários arcaicos – conto maravilhoso, fábula, história fantástica – e os encaixa em sua experiência. Para Benjamin, o conto maravilhoso é produto de resíduos – resíduos do processo de constituição e decadência da saga –, “talvez o mais poderoso que se encontra na história espiritual da humanidade”. Segundo o filósofo, a criança lida com o conto maravilhoso da mesma maneira com que manipula retalhos de tecido e sobras da construção, “constrói o seu mundo com os motivos do conto maravilhoso, ou pelo menos estabelece vínculos entre os elementos do seu mundo”.²⁶⁹

Assim é que no conto *A terra dos meninos pelados* o escritor vai poder falar da prisão sob a forma de um conto maravilhoso, ou seja, de maneira bastante alegórica. Mas continuará a dar tratamento também, ao mesmo tempo, aos restos da infância que já vinham se apurando. As marcas no corpo associadas, em momentos de dificuldades e de angústia, à marca de um destino desfavorável, de uma vida difícil, até mesmo de um “caiporismo”, que tragédias pessoais pareciam confirmar, transformam-se, não só no conto *A terra dos meninos pelados*, mas também em *Histórias de Alexandre*, em uma qualidade, um “valor a mais”, metáfora de um olhar diferenciado e subversivo. Olhar que pode ser encontrado também na irreverência, ironia e sarcasmo com que o narrador de *Pequena história da república* desmistifica a história do Brasil.

Tanto o menino Raimundo de *A terra dos meninos pelados*, quanto Alexandre, de *Histórias de Alexandre* são marcados por olhos diferentes. Raimundo tem um olho azul e o

²⁶⁸ AGAMBEN, 2005, p. 78

²⁶⁹ BENJAMIN, 2002, p. 58.

outro preto, além de ter sua cabeça raspada, o que lhe rendeu o apelido de Raimundo Pelado. Alexandre é estrábico, ou, na linguagem do conto, tem um olho torto. Ambos trazem no corpo a marca de sua exclusão. Raimundo é discriminado, zombado, excluído, pelas outras crianças, por seu aspecto diferente. Alexandre se encontra como que à margem da vida, da riqueza, da sociedade, enfim, cercado, em sua casa pequena, de poucos bens, da esposa Cesária e de ouvintes tão à margem quanto ele, seu vizinhos, seu Libório, cantador de emboladas, o cego Firmino, Mestre Gaudêncio curandeiro e Das Dores, benzedeira.

Porém, ambos vão ressignificar o corpo marcado e a exclusão. A palavra parece oferecer uma saída para essa situação: a palavra dita, no caso de Alexandre e a palavra “imaginada”, no caso de Raimundo. No seio da própria linguagem que os oprime, eles vão construir um jogo de re-encenação do traumático e de estilização de suas existências, de desdobramento da vivência traumática em experiência, por meio de narrativas.

Assim é que Raimundo não rejeita o apelido que ganha – até passa a assinar nas paredes “Dr. Raimundo Pelado” – mas, ao contrário, vai exatamente criar uma experiência narrativa a partir desse mesmo significante que o marca. Note-se que, no que se refere ao menino Raimundo, a narrativa, tem a peculiaridade de ser “encenada” e não, exatamente, narrada. Como num teatro, que toma lugar em sua cabeça, Raimundo “imagina” uma terra onde todos, até plantas e objetos, têm os olhos como os dele: um azul e outro preto. Os humanos são todos crianças, que, além dos olhos diferentes, têm também a cabeça “pelada”, como a do menino. Entretanto, ele não encontra, na terra que ele mesmo cria, a ausência de conflitos, a unanimidade de opinião, a indulgência, ou a utopia da igualdade plena. Ao contrário, as situações ali encenadas colocam-no em contato novamente com o cerne de sua questão. Neste “teatro imaginado”, o menino dramatiza sua vivência. Este desdobramento de sua vivência, no tempo e no espaço da narrativa mentalmente encenada,

apresenta-se como uma possibilidade de experiência, da qual ele retira uma espécie de saber sobre a vida.

A cena da conversa de Raimundo com o menino sardento sintetiza bem este “aprendizado”. Sardento apresenta para Raimundo seu plano de pintar o rosto de todos os meninos pelados, para que fiquem iguais a ele, com manchas na cara. Raimundo lembra-se dos meninos que o ridicularizavam por sua cabeça pelada e por seus olhos desiguais. Ainda assim, conclui que não seria uma boa idéia igualar os meninos, que “gente não é rapadura”.²⁷⁰ Levado a aconselhar o menino sardento, Raimundo acaba por compreender sua própria situação sob uma perspectiva nova.

Mas a imaginação de Raimundo não se esgota em fuga ou escapismo. Antes mesmo de se entregar completamente à sua própria criação, ele já vinha tentando construir, com pedaços do mundo à sua volta, um outro mundo, no qual ele pudesse agir: assinava nas paredes seu apelido, “Dr. Raimundo Pelado”, conversava sozinho, desenhava na calçada o país de Tatipirun, “onde não há cabelos e as pessoas têm um olho preto e outro azul”, criava, com areia molhada, a serra de Taquaritu e o rio das Sete Cabeças, maravilhas que encontraria na Terra dos Meninos Pelados. Sua imaginação parte da ação e significa ação. Pois como observa Benjamin,

A criança age [...]. Para ela, porém, não bastam duas vezes, mas sim sempre de novo, centenas de milhares de vezes. Não se trata apenas de um caminho para assenhorar-se de terríveis experiências primordiais mediante o embotamento, conjuro malicioso ou paródia, mas também de saborear, sempre de novo e da maneira mais intensa, os triunfos e as vitórias. O adulto, ao narrar uma experiência, alivia seu coração dos horrores, goza duplamente uma felicidade. A criança volta a criar para si todo o fato vivido, começa mais uma vez do início. Talvez resida aqui a mais profunda raiz para o duplo sentido nos ‘jogos’ alemães: repetir o mesmo seria o elemento verdadeiramente comum. A essência do brincar não é um ‘fazer como se’, mas um ‘fazer sempre de novo’, transformação da experiência mais comovente em hábito. Pois é o jogo, e nada mais, que dá à luz todo hábito. [...] Formas petrificadas e irreconhecíveis de nossa primeira felicidade, de nosso primeiro terror, eis o que são os hábitos.²⁷¹

²⁷⁰ RAMOS, 1991, p. 122.

²⁷¹ BENJAMIN, 2002, p. 102.

Assim, no conto infantil de Graciliano Ramos, o maravilhoso não é simplesmente a antítese do “real”, mas uma forma de enfrentá-lo; a liberação do pequeno herói de sua situação opressora não se dá por um passe de mágica; a fantasia não se resume a uma função reparatória, à manifestação de um desejo insatisfeito. Raimundo joga e representa, ainda que o faça sozinho, por ser uma criança solitária.

Mas para além do enredo propriamente dito, *A terra dos meninos pelados* é também alegoria tanto da infância quanto da própria condição do escritor no momento pós-cárcere. O Rio de Janeiro de 1937, muito diferente daquele conhecido em 1915, era constante fonte de surpresas para Graciliano, assim como a terra de Tatipirun não cessava de surpreender o menino Raimundo. O preso Graciliano nos conta, em suas memórias, como era obrigado a dolorosas revisões de conceitos e preconceitos, na prisão. E, em *Infância*, cada episódio rememorado tem a força de um choque, do espanto, do impacto de um acontecimento, que revela para o menino uma nova aprendizagem. Aprendizagem que não se dá tranquilamente, seguindo supostas etapas do desenvolvimento cognitivo da criança, mas, sim, bruscamente, por saltos, arrancos e topadas, como a cabeçada que o menino dá num esteio sintetiza bem.

Igualmente em *Histórias de Alexandre* e em *Pequena história da república*, Graciliano nos oferece textos para crianças que marcam uma diferença em relação a outras obras infantis contemporâneas às suas, e mesmo de épocas anteriores e posteriores. E mais ainda, a própria relação de Graciliano Ramos com a escrita do texto para crianças se revela bastante peculiar, diferindo muito da atitude normalmente assumida pelos escritores já consagrados, quando se dedicam também à literatura infantil. Atitude que reforça e aumenta a distância entre o adulto, fonte de uma mensagem moral e educacional, e a criança, destinatário passivo do apelo literário. Nesse sentido, pode-se afirmar que, com esses três textos para crianças, Graciliano busca diminuir essa distância construída e

alimentada no curso do processo civilizatório,²⁷² e, especificamente no caso da literatura infantil, acentuada pela missão pedagógica que o gênero assume para si, desde seu surgimento.²⁷³ É notável, nesse sentido, o comentário de Benjamin sobre a esterilidade da literatura infantil pedagógica: “[...] é de um preconceito inteiramente moderno que se originou a atual literatura romanesca para jovens, criação sem raízes tomada por uma seiva baça. Trata-se do preconceito de que as crianças são seres tão distantes e incomensuráveis que é preciso ser especialmente inventivo na produção do entretenimento delas”.²⁷⁴

As razões de ser dessa relação especial do escritor Graciliano Ramos com a literatura infantil parecem poder ser encontradas na persistência e desdobramento da infância em sua obra, como vem sendo aqui demonstrado, bem como na persistência da coerência de seu projeto literário, mesmo no contexto das condições específicas do momento no qual o escritor se dedica a escrever os textos para crianças. Condições essas tanto pessoais quanto do momento político-cultural do país. Em sua literatura infantil, diferentemente de praticamente todos os seus contemporâneos, Graciliano Ramos não se

²⁷² Para Norbert Elias, “a distância em comportamento e estrutura psíquica total entre crianças e adultos aumenta no curso do processo civilizatório. (...) o processo específico de ‘crescimento’ psicológico nas sociedades ocidentais, que com tanta freqüência ocupa a mente de psicólogos e pedagogos modernos, nada mais é do que o processo civilizador individual a que todos os jovens, como resultado de um processo civilizador social operante durante muitos séculos, são automaticamente submetidos desde a mais tenra infância, em maior ou menor grau e com maior ou menor sucesso”. ELIAS, 1994, p. 15. Freud já apresentara o ponto de vista de que o desenvolvimento da civilização era um processo e de que haveria uma “semelhança” impressionante “entre os processos civilizatórios e o desenvolvimento libidinal do indivíduo”. FREUD, 1974, p. 117-118. Mas evidenciara também, além das analogias possíveis entre o processo civilizatório e desenvolvimento individual - como, por exemplo, a presença, em ambos os processos, de uma luta entre Eros e o instinto de morte, ou ainda, a idéia de que também a comunidade, assim como o indivíduo, desenvolve um superego -, uma distinção fundamental. Isso porque o objetivo primordial no processo de desenvolvimento do indivíduo seria encontrar a satisfação da felicidade. No processo civilizatório, porém, o que mais importa não é a felicidade do indivíduo, mas sim a criação de uma grande comunidade humana. FREUD, 1974, p. 165.

²⁷³ “Educar e divertir, eis a razão teleológica da literatura infantil nos seus primórdios, já que a literatura nascia vinculada ao livro didático. Desde o Iluminismo, no século XVIII, vem-se desenvolvendo determinada moral utilitária, que recomenda se ensine divertindo, através da manipulação das letras”. ZILBERMAN; LAJOLO, 1986, p. v.

²⁷⁴ BENJAMIN, 2002, p. 57.

compromete com o projeto de modernização do Brasil em curso nas décadas de 20, 30 e 40.²⁷⁵ Mantém sua postura crítica e independente e a coerência de seu projeto literário.

No dia 29 de abril de 1936, o ministro da Educação e Saúde do governo constitucional do presidente Getúlio Vargas, Gustavo Capanema, cria a Comissão Nacional de Literatura Infantil, a CNLI. Tal comissão tinha, dentre outras, as atribuições de levantar a situação da Literatura Infantil Brasileira, classificar as obras existentes, por faixa etária, censurar obras consideradas “perniciosas”, promover o desenvolvimento desse gênero literário, organizar um projeto de bibliotecas infantis e selecionar livros estrangeiros para tradução. Em dezembro de 1937, Capanema funda o Instituto Nacional do Livro, o INL, que, sob a direção de Augusto Meyer, deveria “espalhar” bibliotecas pelo país. Em dezembro de 1938, instala a Comissão Nacional do Livro Didático, responsável por selecionar a literatura didática a ser utilizada na rede pública. Era preocupação do Ministério da Educação e Saúde, como se pode ver, a implementação de uma política de incentivo à leitura no Brasil. O alvo principal dessa política era a assim chamada *juventude*, que compreendia a faixa etária em idade escolar.²⁷⁶

Interessa-nos, particularmente, nesse panorama, as ações da CNLI, mais especificamente, certo concurso de livros infantis que ela promoveu e cujo edital foi lançado em setembro de 1936. Trata-se, na verdade, de três concursos, conforme a faixa etária: para crianças até sete anos, de oito a dez anos e de mais de dez anos de idade. E por

²⁷⁵ Sobre o panorama político-cultural do Brasil, no período de 1920 a 1945, durante o qual se desenrola o que foi chamado de segunda fase da Literatura Infantil Brasileira, Zilberman e Lajolo ressaltam a desigualdade do processo de modernização política, administrativa e cultural do país. Se, por um lado, facilitava-se a industrialização da região Centro-Sul, e se atendia às reivindicações da burguesia urbana contra a hegemonia de “grupos tradicionais remanescentes do Império”, por outro lado, favorecia-se a permanência “do mandonismo vigente nas regiões mais pobres e tradicionais, como o Nordeste”. Ou seja, o regime promovia a modernidade, o desenvolvimento e o progresso somente entre alguns grupos sociais e somente em algumas regiões do país. Além disso, elas destacam também a íntima relação entre o gênero literatura infantil e os interesses do regime político: “As contradições perpassam a cultura, como perpassaram o regime. Porém, raros setores talvez tenham sido tão explícitos na manifestação disso, como a cultura popular e a literatura infantil do período: ambas sobreviveram e expandiram-se em decorrência de seu atrelamento aos interesses do Estado e às instituições que o serviam. Carnaval e escola flagram o fenômeno – as escolas primárias no caso da literatura infantil; as escolas de samba, no caso da literatura popular”. ZILBERMAN; LAJOLO, 1993, p. 61.

²⁷⁶ Cf. GOMES, 2002; GOMES, 2003.

que esse concurso nos interessa? Porque Graciliano Ramos dele participa e obtém o terceiro lugar no grupo de textos para crianças de oito a dez anos de idade.

A CNLI começa seus trabalhos em maio de 1936, sob a coordenação de Murilo Mendes. Faziam parte também do “pequeno e primoroso grupo”, além do intelectual mineiro, “literatos e pedagogos (ou as duas coisas ao mesmo tempo) do melhor renome, como Capanema gostava de fazer”: primeiramente, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, José Lins do Rego, Elvira Nizinska e Cecília Meireles.²⁷⁷ Depois, Cecília Meireles deixa a Comissão, na qual ingressam Maria Eugênia Celso e Lourenço Filho. A primeira questão que o grupo se propõe a responder é esta: o que é literatura infantil?

A primeira constatação da Comissão é a de que essa era uma questão de difícil resposta, já que uma gama imensa de textos poderia se colocar sob a rubrica literatura infantil, inclusive gêneros e textos literários adultos, que poderiam ser adaptados para esse fim: poesias, romances, lendas, contos, histórias folclóricas, histórias maravilhosas, fábulas, histórias bíblicas, narrativas de viagem, de aventuras, narrativas cívicas e patrióticas, biografias, antologias etc. Ângela de Castro Gomes, a partir dos documentos da CNLI, consultados no arquivo privado de Gustavo Capanema, conclui que:

[...] o caminho da comissão foi, em boa medida, definir o que *não* é literatura infantil, o que foi respondido por todos, com um razoável consenso. Não é literatura infantil todo um conjunto de textos com explícitos objetivos didáticos e programáticos, além daqueles de caráter técnico e científico, não importando a faixa etária a que se destinavam. Isso significava que a Comissão definia (desejava e projetava) como literatura infantil aquela que, por excelência, investia na imaginação infanto-juvenil e, nesses termos, contribuía para educar. A “fantasia”, como se dizia, deveria presidir o texto, que teria que ser “recreativo”, para, dessa maneira, ser “instrutivo”. Ou seja, a forma literária e não o conteúdo programático conformava o campo que a CNLI queria delimitar e promover.²⁷⁸

Imediatamente se percebe, nos termos do debate que se desenvolve dentro da CNLI, aqueles mesmos impasses e ambigüidades que marcam a literatura infantil desde

²⁷⁷ GOMES, 2003, p. 118

²⁷⁸ GOMES, 2003, p. 118.

seu surgimento. Quer dizer, a questão que eles se colocaram – o que é literatura infantil? – e a necessidade, evidenciada na resposta que deram, de exclusão dos textos didáticos, para se concentrarem nos “livros de histórias”, ou seja, na literatura propriamente dita, atualizam, na década de 30, no Brasil, o debate da questão mais tormentosa sobre o gênero, seu calcanhar-de-aquiles: sua divisão conflituosa (e não resolvida) entre a arte e a pedagogia. E, ainda que os intelectuais da Comissão tenham quase que unanimemente priorizado a “forma literária” sobre o “conteúdo programático”, acabam mantendo operante o apelo pedagógico ao frisarem que a virtude e o poder do texto infantil estavam em educar apelando para a imaginação das crianças.²⁷⁹

Assim, nos critérios de avaliação debatidos, aprovados e sistematizados em fichas de julgamentos para o concurso, por exemplo, encontram-se, ao lado da fantasia e das qualidades gráficas (papel, diagramação e, sobretudo, as ilustrações), a moralidade, a correção e propriedade da linguagem. No que concerne ao critério moralidade, era dada ênfase ao combate a preconceitos (raciais e sociais) e ao cuidado de veicular personagens que tivessem virtudes, mas também defeitos, de maneira que o leitor criança não se sentisse inferiorizado por suas próprias dúvidas e dificuldades.²⁸⁰ A julgar pelos critérios, pode-se dizer que permanece a preocupação de educar o leitor infantil, ainda que o concurso seja de livros de literatura e não de livros didáticos ou paradidáticos.

Oitenta livros participaram do concurso, aos quais foram atribuídos pontos segundo os critérios estipulados nas fichas de julgamento. Os nove premiados tiveram que alcançar no mínimo setenta pontos nessas fichas, além de obter a indicação de pelo menos três membros integrantes da CNLI. Além dos nove premiados, a CNLI resolveu fazer uma menção honrosa a mais dezessete livros. Em cada categoria, o primeiro, segundo e terceiro lugares receberam, respectivamente, prêmios de três, dois e um conto de réis.

²⁷⁹ O “instrui e diverte” inaugurado por Charles Perrault, com o seu *Histoires ou contes du temps passé* (1697), marco inicial do gênero Literatura Infantil.

²⁸⁰ GOMES, 2003, p. 121.

Graciliano, como costumeiramente fazia ao se referir a seus escritos, demonstrava atitude ambivalente em relação ao conto que iria remeter para o concurso: *A terra dos meninos pelados*. Nas cartas enviadas à esposa Heloísa, é possível perceber a oscilação entre a expectativa e o carinho depositados na história dos meninos pelados e o desânimo e a dúvida quanto ao valor do conto e suas possibilidades de vitória.

Na primeira das cartas de fevereiro de 1937, vemos essa passagem, na qual o escritor se refere carinhosamente à esposa, a alguns conterrâneos e conhecidos como personagens de seu conto infantil:

Conte a Tatá a história dos meninos pelados. Diga-me qual é a opinião dele. Adeus, Talima. Você é uma santa, você é uma sujeita como há poucas. De ruim só tem os pés, muito menores que os meus. Os seus sapatos não me servem, o calcanhar fica de fora. Paciência, não há ninguém perfeito. Só Deus. Beije Tatá, Lulu e Clarita. Muitas lembranças aos meninos pelados que encontrar: Valdemar, Aurélio, Diegues, Barreto, Ulisses, etc. Abraços a seu Américo e Helena. Good bye, Talima, santa Talima. Graciliano.²⁸¹

Clara Ramos, filha do escritor, lembra estas analogias que ele fazia, na vida real e nas dedicatórias dos volumes que oferecia, entre as personagens do livro infantil e as pessoas com as quais convivia:

Ao filho Márcio ele apelida Pirengo, o garoto mal-humorado que vive se contrapondo ao protagonista Raimundo. A Heloísa, chama Talima, a garotinha doce, de coração grande, que toda hora troca o nome do companheiro, como se não lhe aceitasse a identidade. Duas pessoas são associadas a Caralâmpia: Nise da Silveira e a filha mais nova [] que em 1937 chega ao Rio. É, no entanto, a Nise que a personagem intimamente se liga.²⁸²

Vemos aqui um Graciliano leve, solto, que estabelece ludicamente relações entre a fantasia e a ternura do mundo imaginado no conto e a realidade à sua volta. É de se notar também o humor, encontrado nas primeiras crônicas (de 1915 a 1921) e no primeiro romance *Caetés*, mas absolutamente ausente em *S. Bernardo* e *Angústia*.

²⁸¹ RAMOS, 1982, p.173.

²⁸² RAMOS, 1979, p. 117.

Porém, na carta seguinte, de 14 de fevereiro de 1937, o escritor se diz “bastante aborrecido”, “num dia de chateação medonha”.²⁸³ E é com esse estado de espírito nada favorável que ele entra a duvidar do valor de seu conto. Ainda assim, permanece o interesse pelo concurso, como se pode perceber nos comentários sobre o trabalho com o qual Santa Rosa iria concorrer, na categoria de livros para crianças de até sete anos de idade:

Nada fiz depois de sua saída. Apenas acabei de emendar os meninos pelados, que não sei se prestam. Vi hoje uns desenhos admiráveis que o Santa vai mandar para o mesmo concurso de coisas infantis. Os meus meninos não valem nada diante das figuras do nosso amigo, um circo de cavalinhos formidável. Formidável.²⁸⁴

O concurso ainda é assunto na carta seguinte, do dia 21 do mesmo mês. Graciliano está dividido entre a esperança e a desconfiança, esta última motivada, aparentemente, pelo fato de o escritor não ter recebido ainda o dinheiro do prêmio que lhe fora concedido pela *Revista Acadêmica*:

Gastei horas e horas consertando os meninos pelados, que afinal foram ontem para a escola Remington, donde voltarão copiados amanhã. Até agora há poucos livros na comissão, conforme disse o Zélins. Provavelmente não aparecerão coisas muito melhores que os meninos pelados. Mas não acredito no prêmio, como não acredito no da *Revista Acadêmica*. Isso está parecendo uma grande safadeza. Enfim, vamos ver. [...] Adeus, sinha Ló. Abraços em seu Américo, em Helena e nos rapazes. Você continua Talima para todos os efeitos. Um grande abraço, etc.²⁸⁵

Ainda falando sobre o concurso, na carta seguinte, do dia 28, Graciliano toca em uma questão delicada, verdadeira fonte de mal-estar e incômodo para ele:

Comecei a escrever um conto muito chato, fiz uma carta ao Garay e revi a cópia datilografada dos meninos pelados, que foram para o Ministério da Educação. Vi lá, num corredor, o nariz e o beijo caído de s. exa. o sr. Gustavo Capanema. Zélins acha excelente a nossa desorganização, que faz que um sujeito esteja na Colônia hoje e fale com ministros amanhã; eu acho ruim a mencionada desorganização, *que pode mandar para a Colônia o sujeito que falou com o ministro*.²⁸⁶

²⁸³ RAMOS, 1982, p. 173

²⁸⁴ RAMOS, 1982, p. 173.

²⁸⁵ RAMOS, 1982, p. 176-177.

²⁸⁶ RAMOS, 1982, p. 178.

Por esse comentário, pode-se perceber que, apesar de especialmente motivado com essa nova possibilidade de escrita, sua incursão no gênero literatura infantil – como visto anteriormente, ele se refere ao outro conto que escrevia como muito chato – Graciliano mantém seu olhar crítico sobre o panorama político, cultural e social que, então, se delineava. Enxerga, para além da aparência de modernidade cultural, o retrocesso político que se agravava, o reformismo que mal disfarçava sua face conservadora, hostil a qualquer verdadeira transformação da sociedade. Graciliano não se empolgara com o Modernismo de 22, não se empolgaria agora também com esse surto de modernidade, que se expressava nas formas arquitetônicas, nas representações pictóricas e esculturais (também objeto de concursos promovidos pelo ministério de Capanema), mas não em termos políticos. Sempre atento aos “mundéus”, percebe as armadilhas das manobras estatais: não vê com bons olhos essa cooptação de artistas e intelectuais de esquerda. E mais, a inversão no final da frase, “que pode mandar para a Colônia o sujeito que falou com o ministro”, aponta, ainda, para um temor (de nova prisão) alimentado pelos constantes rumores de um golpe de estado, pelo acirramento da política reacionária, mas também pela lembrança bastante viva da cadeia, marcada no corpo debilitado e na cabeça raspada.

Na carta de 1º de março, o escritor não toca no assunto do concurso. Escrita em São Paulo, para onde viajara com Zélin, nela Graciliano ocupa-se em relatar os detalhes de seu encontro com Oswald de Andrade, que lhe acenava com a possibilidade de algum emprego na capital paulista. Novamente o escritor se mostra dividido entre a descrença e a vontade de acreditar em possíveis saídas para sua precária condição financeira. Primeiramente diz: “Não creio muito nisso, que está me parecendo fácil demais, o que nunca me acontece”.²⁸⁷ Mas depois, arrisca-se a imaginar que talvez a viagem lhe seja útil.²⁸⁸

²⁸⁷ RAMOS, 1982, p. 181.

²⁸⁸ Graciliano faz, neste ponto, um comentário sobre a ocorrência repetida do número treze durante a viagem: “O número treze tem-me perseguido. O lugar onde me deitei no *wagon* era número treze, a cadeira onde me

Na carta seguinte, de 3 de março, ele retoma o assunto do concurso, mas não sem antes comentar a importância daquela data: há exatamente um ano atrás, fora preso sob suspeita de simpatia aos comunistas. “Lozinha: Era indispensável mandar-lhe uma carta hoje, porque faz precisamente um ano que o patriotismo alagoano me considerou um perigo nacional”.²⁸⁹ Novamente o prazer que experimentava com sua inopinada relação com a literatura infantil pode ser percebido nos comentários sobre o trabalho de Santa Rosa e agora também sobre o de Luiz Jardim:

Fui à livraria, encontrei Zélines, Santa, Jardim. Fomos ao Ministério levar os álbuns dos dois últimos e os contos de Bárbara [esposa de Oswald de Andrade]. Os desenhos de Santa, um circo de cavalinhos, estão maravilhosos, mas também gostei dos de Jardim, uma história de bichos muito engraçada. José Olympio acha isso admirável, o que já se fez de melhor para crianças no Brasil.²⁹⁰

Porém, abate-se novamente sobre o escritor a desesperança. Na carta de 8 de março, Graciliano se mostra aflito, cansado e desiludido com os esforços para conseguir dinheiro com seus outros escritos. Refere-se a eles como “tolices”, “miséria”, “horror que não vale cinco tostões”.²⁹¹ Nenhuma notícia sobre a possível colocação em São Paulo, nada do pagamento do prêmio da *Revista Acadêmica*.²⁹² E, para piorar a situação, sua participação no concurso do Ministério da Educação e Saúde parecia estar ameaçada:

Tudo isso é uma pilheria desagradável, e foi um desastre Valdemar ter metido aquelas notas na *Gazeta*. E desastre maior haver noticiado a publicação dos meninos pelados. Como você sabe, essa história foi escrita para um concurso e mandada para o ministério com pseudônimo. O nome do autor não podia ser descoberto antes do julgamento. É verdade que eu não tinha esperança de alcançar o prêmio, mas enfim havia oitenta concorrentes e eu era um deles. Agora, dois meses antes da apuração, a nota da *Gazeta* me exclui do concurso. O intuito de Valdemar não foi esse, é claro, mas se ele soubesse que a história tinha sido escrita para um concurso, não publicaria aquilo. Não desejo que se diga

sentei no banquete número treze. No bilhete de volta, que já me chegou, parece que a cama também é treze. Estou ficando supersticioso. É um bom número, nunca me fez mal” RAMOS, 1982, p.182. Mais tarde, já de volta ao Rio, Graciliano escreve a Heloísa: “A minha cama, segundo previ, tinha mesmo o número 13. Diga isso a seu Américo [pai de Heloísa]”. RAMOS, 1982, p.184.

²⁸⁹ RAMOS, 1982, p. 183.

²⁹⁰ RAMOS, 1982, p. 184.

²⁹¹ Cf. RAMOS, 1982.

²⁹² “Nenhuma notícia de São Paulo. Provavelmente aquela história é uma tapeação semelhante ao prêmio da *Revista*. Bem. Era tudo muito incerto, como lhe disse. Nenhuma decepção, portanto. É conveniente não pensar nisso, não tenho fé em bilhetes de loteria. Se um deles sair premiado, será uma surpresa agradável; mas se não sair, é besteira a gente se aperrear”. RAMOS, 1982, p. 187.

mais nada sobre os meninos pelados e sobre a conversa da *Revista*. É bom que ele não pense que estou ressentido (realmente não estou), mas qualquer publicidade me prejudica. Afinal o meu afastamento do concurso foi um bem: não me preocuparei com essas coisas incertas. Eu só tinha feito aquilo por insistência do Rodrigo. Acabou-se, não tem importância.²⁹³

Felizmente, o afastamento do concurso, “fato consumado” nas elucubrações do escritor, não acontece. Em carta de 11 de abril de 1937, ainda uma vez mais, Graciliano deixa transparecer alguma esperança de êxito no concurso, mesmo que dizendo o contrário, ou seja, na sua peculiar maneira arrevesada:

Por falar em prêmio, o negócio do Ministério da Educação está sendo lido. Os álbuns de figuras foram julgados, como você viu. E saiu vitoriosa gente nossa: Santa, Jardim e Paulo. Agora é uma torcida braba em torno dos livros de literatura. Marques Rebelo anda cheio de veneno como uma cascavel. Creio que Bandeira gostou do livro dele. Rodrigo me disse que não é coisa muito boa. E Marques já se julga derrotado antes do julgamento, fala mal de todo mundo, acha a comissão incapaz e todos os concorrentes idiotas, menos ele. Certamente os meus meninos pelados se enterram. É bom. Você ficaria satisfeita se eles conseguissem o terceiro lugar. Tolicie. É melhor não terem coisa nenhuma. Um terceiro lugar seria um desastre. E não acredito que paguem esses prêmios. Convém não pensar nisso.²⁹⁴

Como já sabemos, *A terra dos meninos pelados* recebe, como “previra” Heloísa Ramos, o terceiro lugar entre os textos para crianças de oito a dez anos de idade. O primeiro lugar é concedido a *Fada Menina*, de Lúcia Miguel Pereira e o segundo lugar para *A Casa das Três Rolinhas*, de Marques Rebelo e A. Tabayá. Dentre as obras para crianças de até sete anos de idade, temos em primeiro, segundo e terceiro lugares, respectivamente, *O Circo*, de Santa Rosa, *O Tatu e o Macaco*, de Luiz Jardim e *Carnaubeira*, de Margarida Estrela e Paulo Werneck. No grupo de obras para crianças de mais de dez anos de idade, o primeiro prêmio foi para *O Boi Aruá*, de Luiz Jardim, o segundo para *A Grande Aventura de Luiz e Eduardo*, de Ester da Costa Lima, e o terceiro para *As Aventuras de Tibicuera*, de Érico Veríssimo.²⁹⁵

Como se vê pelos nomes dos premiados nesse concurso e também pelos nomes que figuraram numa lista de livros “aprovados e recomendados” para uso em bibliotecas

²⁹³ RAMOS, 1982, p. 186.

²⁹⁴ RAMOS, 1982, p. 197.

²⁹⁵ GOMES, 2003, p. 121.

infantis – lista que a CNLI, sob coordenação de Elvira N. da Silva, elaborou e da qual constavam 68 títulos – estavam envolvidos com a literatura infantil no Brasil, naquele momento, alguns literatos já consagrados e outros que iriam se consagrar por sua obra adulta. Assim, constavam, na referida lista, por exemplo, os nomes de José Lins do Rego, com *Histórias da Velha Totônia*, Jorge Amado e Matilde Garcia Rosa, com *Descoberta do Mundo* e Erico Veríssimo, com *Os Três Porquinhos Pobres*.²⁹⁶ José Lins do Rego já havia publicado *Menino de Engenho* (1932), *Doidinho* (1933) e *Bangüê* (1931). Jorge Amado já era conhecido por *O País do Carnaval* (1931), *Cacau* (1933) e *Jubiabá* (1935). Erico Veríssimo não havia ainda se consagrado, apesar da publicação de *Fantoches* (1932). Graciliano Ramos havia escrito e publicado *Caetés* (1933), *S. Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936).

A partir desses autores é possível pensarmos algumas questões sobre a escrita para crianças na década de 1930, no Brasil. Pode-se dizer que temos aí três diferentes tipos de relação dos escritores com o gênero infantil. José Lins do Rego e Jorge Amado, por exemplo, fazem uma incursão pontual no gênero, que resulta em uma ou duas obras.²⁹⁷ Trata-se, não de uma escrita essencial para os escritores, mas, sim, de uma benevolência, uma contribuição que, generosamente, oferecem, para usar os termos de “Zélin”, “aos meninos do Brasil”. Erico Veríssimo, por sua vez, dedica-se realmente ao gênero, projeta-se, primeiramente, como escritor de literatura infantil, no período de 1935 a 1939, produzindo, ao todo, onze obras. Seis “livros de histórias”, ou seja, que podem ser considerados literatura infantil *strictu sensu*: *As aventuras do avião vermelho* (1936), *Os Três Porquinhos Pobres* (1936), *Rosa Maria no Castelo Encantado* (1936), *O Urso com Música na Barriga* (1938), *Outra Vez os Três Porquinhos* (1939). E cinco narrativas cujo discurso e propósito didáticos são mais evidentes: *A vida de Joana D’Arc* (1935), *Meu*

²⁹⁶ GOMES, 2003, p. 120.

²⁹⁷ *Descoberta do mundo* foi escrito por Jorge Amado em parceria com Matilde Garcia Rosa. Mais tarde ele escreverá *A andorinha sinhá* e *Bola no pé*.

ABC (1936), *As Aventuras de Tibicuera* (1937), *Aventura no mundo da higiene* (1939) e *Viagem à Aurora do Mundo* (1939).

Já Graciliano Ramos fala de outro lugar. Muito mais próximo do infante, por sua própria situação de cerceamento, não se permite falar à criança com deferência. A simplicidade do conto e sua concisão não se relacionam a nenhuma teoria sobre a cognição infantil ou a formação moral da criança, mas, pela minha hipótese, resultam de uma relação muito peculiar do escritor com a infância, distinguindo-se, assim, de certos padrões e tradições. Nesse sentido, pode-se dizer que o escritor acaba por dar uma resposta a essa literatura infantil pedagógica, resistindo às pressões políticas e pedagógicas, não fazendo concessões.

Note-se que *As Aventuras de Tibicuera* é hoje considerado muito mais próximo do livro paradidático e continuador de toda uma tradição de narrativas históricas para crianças.²⁹⁸ Na verdade, se observarmos as outras obras que foram premiadas no concurso, perceberemos a reincidência de fórmulas, chavões, hábitos já tornados “tradicionais” em termos de literatura infantil: Luiz Jardim com a fábula e a narrativa folclórica: *O Macaco e o Tatu* e *O Boi Aruá*; Paulo Werneck e Margarida Estela, com a lenda folclórica *Carnaubeira*; *A Grande Aventura de Luiz e Eduardo* e *Fada Menina*, apostam na fuga pela imaginação. E *A terra dos meninos pelados*? Ora, não é um conto maravilhoso, ou seja, também tradicionalmente constituinte da chamada literatura infantil? Sim, é. Mas que conto maravilhoso ele é?

²⁹⁸ A literatura infantil brasileira se inicia sob a marca de um projeto de nacionalização do gênero, a partir de adaptações do acervo infantil europeu para o português do Brasil. No momento seguinte, essa nacionalização vai tomando as feições de nacionalismo, servindo a literatura infantil como meio de difusão das imagens de grandeza e modernidade do país, na mesma medida em que ela mesma se utiliza, para sua legitimação, da missão patriótica, que assumia. As obras veiculavam esse nacionalismo seja pela exaltação da natureza brasileira, como ocorrera, na literatura não-infantil, no período do Romantismo, seja pela proclamação de uma grandeza e unidade nacionais, apesar da diversidade, ou, ainda, pela exaltação de vultos e de episódios da história do Brasil e da língua nacional. Destacam-se, nessa vertente, algumas obras como *Por que me ufano de meu país*, de Afonso Celso, *Contos Pátrios* de Olavo Bilac e Coelho Neto, *Histórias da nossa terra*, de Júlia Lopes de Almeida, *Através do Brasil* de Olavo Bilac e Manuel Bonfim e *Alma infantil*, de Francisca Júlia. Essa atitude nacionalista e esse ufanismo retornam revigorados na literatura infantil do período de 1920 a 1945. Cf. ZILBERMAN; LAJOLO, 1986.

Silviano Santiago, no livro *Em Liberdade*, pontua aspectos importantes do conto:

Na história procurei não cair em três armadilhas comuns nas histórias infantis de que me lembro: nada de tom piegas ou sentimental; nenhuma referência concreta ao chamado mundo real (é um “conto maravilhoso”); nenhuma distinção precisa entre crianças e adultos.

O sentimento, o realismo e a diferença de geração estão ao nível das intenções e não ao nível da execução. Joguei constantemente com os dois níveis, e só espero que tenha obtido, no final, um verdadeiro conto maravilhoso que fala de problemas do homem concreto. Estão vendo que optei por uma narrativa de caráter alegórico. O livro é sobre o conformismo e a divergência, a prisão e a liberdade. São dois os personagens principais: um garoto com um olho preto e outro azul a quem raspam a cabeça, e uma princesa, nem menina nem mulher, sedutora e mágica, ingênua e fatal, a quem dei o nome de Caralâmpia, numa alusão a uma palavra que usávamos constantemente na Casa de Detenção.²⁹⁹

Como já dito, uma questão que se apresenta para o gênero literatura infantil, desde seu surgimento, é seu eterno dilema: arte ou pedagogia? É a “boa intenção” de *educar* o leitor criança. Intenção que, desde o Iluminismo, está sempre ligada a um projeto maior: de uma humanidade “iluminada”. Assim, na literatura infantil, surgida dentro desse projeto de “iluminação” da humanidade, os limites são borrados, a confusão é grande porque o pedagógico ou o didático invade até mesmo os textos que se pretendem mais literários.³⁰⁰ Incluídos no gênero Literatura Infantil, os três textos de Graciliano Ramos para crianças acabam por atrair para si uma gama de questões próprias a esse gênero literário, como, por exemplo, a presença constante e o papel do “folclore” e do “popular”, da fantasia inócua e escapista e do discurso monológico e persuasivo nos textos para crianças.³⁰¹ Questões às quais os textos de Graciliano, entretanto, “respondem” com alternativas.

²⁹⁹ SANTIAGO, 1994, p.144-145.

³⁰⁰ No Brasil, o surgimento de uma literatura nacional para crianças começa no final do século XIX, coincidindo com a abolição da escravatura e com a proclamação da República. Em seu minucioso trabalho *Um Brasil para crianças*, Regina Zilberman e Marisa Lajolo fazem uma leitura desse surgimento em relação ao contexto histórico e social da época, que nos fornece bases para percebermos uma missão para a literatura infantil nacional, em muitos pontos, análoga ou comparável ao que se passou na Europa. A serviço do projeto de modernização do país, a literatura infantil exerceu papel cívico-pedagógico de difusão da língua culta e dos valores patrióticos e morais. Ou seja, também no Brasil, o gênero se inicia com a missão de instruir. Outra aproximação com o gênero europeu se percebe, igualmente, em algumas características e temas dos textos. As adaptações e traduções dos clássicos europeus precederam a produção nacional e “o início da literatura infantil brasileira foi marcado pelo transplante de temas e textos europeus adaptados à linguagem brasileira” ZILBERMAN; LAJOLO, 1993, p. 17-19.

³⁰¹ “As *Histórias de Alexandre*, por exemplo, repousam na sombra dos títulos centrais da obra. Contudo, se não merecem compor o núcleo primeiro, não deixam de o apontar como satélite intrinsecamente ligado ao projeto do autor. Essas breves narrativas sofrem ainda, para as lançar à margem, dois preconceitos: literatura infanto-juvenil e recolha de folclore nordestino. Tais selos se convertem em prejuízos à sua interpretação,

Assim é que, em *Histórias de Alexandre*, o escritor marca sua diferença em relação a outros textos infantis de sua época, que tinham como cenário, ou retratavam de alguma forma, o mundo rural: por exemplo, os textos de Monteiro Lobato sobre o Sítio do Pica Pau Amarelo, o *Cazuza*, de Viriato Corrêa ou as *Histórias da Velha Totônia*, de José Lins do Rego. Nesses textos – predominantes nesse período – tornou-se comum a transposição literária de um hábito tradicional da educação brasileira, quando esta não era ainda administrada pela escola: a narração de histórias de origem folclórica feitas por uma senhora, geralmente uma ex-escrava, para uma platéia de crianças.³⁰²

Viriato Corrêa descreve o tipo em *Cazuza*, no capítulo “A contadeira de histórias”:

Vovó Candinha é outra figura que nunca se apagou de minha recordação. Não havia, realmente, mulher que tivesse maior prestígio para as crianças de minha idade. Para nós, era um ser à parte, quase sobrenatural, que se não confundia com as outras criaturas. É que ninguém no mundo contava melhor histórias de fadas do que ela. Devia ter seus setenta anos: rija, gorda, preta, bem preta e a cabeça branca como algodão em pasta.³⁰³

José Lins do Rego, por sua vez, em “Aos meninos do Brasil”, prefácio de *Histórias da Velha Totônia*, assim descreve a personagem:

Ainda me lembro hoje da Velha Totônia, bem velha e bem magra, andando de engenho a engenho, contando as suas histórias de Trancoso. Não havia menino que não quisesse um bem muito grande, que não esperasse, com o coração batendo de alegria, a visita da boa velhinha, de voz tão mansa e de vontade tão fraca aos pedidos dos seus ouvintes. Todas as velhas Totônias do Brasil se acabaram, se foram. E outras não vieram para o seu lugar. Este livro escrevi pensando nelas. Pensando na Velha Totônia do Sergipe, Sílvio Romero recolheu estas mesmas histórias que eu procuro contar aos meninos do Brasil. Quisera que todos eles me ouvissem com a ansiedade e o prazer com que eu escutava a Velha Totônia do meu engenho. Se eu tiver conseguido este milagre, não precisarei de maior alegria para a minha vida.³⁰⁴

pois levam a ignorar o trabalho de recriação desses gêneros, e pior, desviam o leitor de Graciliano Ramos de ver aí firmada, em chave metafórica, a sua marca autoral. Datadas de 1938, essas histórias de feito popular se põem exato na passagem da ficção à confissão: o escritor parece desprender-se então do romance, em textos curtos e descontínuos, ensaiando já os quadros da infância que, se aqui surgem por meio dos relatos ouvidos no sertão (e ora recriados), adiante irão narrar as experiências pessoais” GIMENEZ, 2004, p. 186.

³⁰² ZILBERMAN; LAJOLO, 1993, p. 65.

³⁰³ CORRÊA, 1983, p. 24

³⁰⁴ REGO, 2007, p. xi.

Porém, na obra de Graciliano Ramos, a platéia não é composta por crianças, mas pelos próprios “tipos populares”. Essa aparentemente pequena diferença do texto do escritor, em relação aos seus contemporâneos, vai-se revelar, em verdade, de grande alcance. Alexandre e suas histórias, não são, de maneira alguma, simplesmente a transposição literária, o registro da existência ou da lembrança de um desses contadores, ou “contadeiras” de histórias que existiram no Brasil. Apesar de o escritor parecer querer criar a ilusão de consistir o seu trabalho em uma simples compilação de histórias folclóricas, trata-se de outra coisa. Tanto a epígrafe, na folha de rosto, quanto o prefácio de apresentação de Alexandre e Cesária já são, na verdade, parte da fabulação dessa narrativa de caráter labiríntico. A confissão de não autoria que encerram, como explica Rui Mourão, “é tão falsa como aquelas dos fingidos descobridores de narrativas dos romances ancestrais em que, para lá do desejo de sustentar uma pose, buscava-se insinuar a estrutura de uma época”.³⁰⁵ A época que o escritor busca fazer emergir, sem, no entanto, destruir a ambiência mítica e lendária do relato,

[...] é a de um Nordeste ainda envolto em atmosfera pré-capitalista, anterior ao rádio e a televisão, no qual contingentes da população humilde e analfabeta, na aceitação complacente do seu próprio destino, transitavam de fazenda em fazenda, transmitindo de boca em boca a saga de uma região de mistério e encantamento.³⁰⁶

Esse estratagema desenvolvido pelo escritor vai resultar num texto que, exatamente por evitar explicações excessivas sobre os aspectos exteriores da situação que circunscreve, permite um mergulho no universo daquelas personagens que, ainda segundo Mourão, assim como as próprias histórias que Alexandre conta, têm existência igualmente mítica. “É no terreno da lenda que todos existem”.³⁰⁷

³⁰⁵ MOURÃO, 2003, p. 138.

³⁰⁶ MOURÃO, 2003, p. 138.

³⁰⁷ MOURÃO, 2003, p. 139.

Alexandre, antigo proprietário de terras, vai contar as histórias de seu passado, para sua platéia cativa de vizinhos tão pobres quanto ele se encontra no presente, sempre se enaltecendo, exagerando passagens que se tornam fantásticas, acrescentando, enfim, o tempero necessário para dar sabor a suas narrativas. Já em outras obras, na figuração das “contadeiras” de história, ainda que possam estar registradas narrativas interessantes, o ato em si de narrá-las é apresentado de maneira insossa.³⁰⁸ Apenas alguns adjetivos para caracterizar a emoção sentida quando ouviam as histórias das velhas senhoras, estas descritas como bondosas e mansas. O passado assim lembrado parece estático, harmônico, livre de conflitos de qualquer espécie. Já Alexandre apimenta suas narrativas, dinamiza o passado. Altera o curso das histórias a cada vez que as conta, ao sabor do momento e de seu interesse particular. O protagonista faz uso de sua “infindável loquacidade” para entreter, mas também iludir seus ouvintes.

As suas histórias, cheias de prodígios heróicos, se entroncam numa tradição épica, naturalmente rebaixada nas voltas do tempo: da epopéia clássica para as narrativas medievais, as canções de gesta, vindo aclimar-se na cultura nordestina – embora se notem muitas conversões nesse percurso, o tom venturoso do herói que supera a condição humana sempre se conserva. Ocorre que, com a mudança de foco, isto é, narradas as aventuras pelo seu próprio protagonista, o maravilhoso que forma a lenda já soa como mentira, pois não mais se trata da exaltação de um povo, mas de louvor a si mesmo. Se se permite à voz coletiva ferir os limites da verossimilhança, ao relato do indivíduo não se faz igual concessão.³⁰⁹

E é este foco, esta mirada original, já que “o herói salta da fábula para nos contar ele próprio as suas façanhas”,³¹⁰ que rende à narrativa não só seu sabor mas também seu poder de crítica mordaz. Questionado a todo momento pelo cego Firmino sobre as incongruências e inverossimilhanças de suas histórias, Alexandre, ajudado por Cesária, escapa de ser desmascarado pela engenhosidade das peripécias narrativas que consegue

³⁰⁸ No início da literatura infantil brasileira, inclusive, as histórias recolhidas do folclore eram vertidas em textos em português castiço, como nos trabalhos de Alexina de Magalhães Pinto. O objetivo era o aprimoramento da expressão verbal das crianças pela “exposição” as tais textos ZILBERMAN; LAJOLO, 1986, p. 20. O academicismo desses textos soavam, na maioria das vezes, a um rebuscamento gratuito e estéril, como o próprio Graciliano vai, em *Infância*, mencionar.

³⁰⁹ GIMENEZ, 2004, p. 186-96.

³¹⁰ *Ibidem*.

agilmente articular. E é exatamente esse risco e essa perícia que rendem à narrativa sua qualidade viva ao mesmo tempo que revelam a “visão histórica do escritor”:

[...] que *verdade* está escamoteada na *mentira* de Alexandre? Em tudo, a sua situação é de declínio: descendente da aristocracia rural, ele herdou do pai vastas propriedades e os códigos típicos da velha ordem, dentro dos quais desfrutava de grande privilégio, como senhor de terras e da política local; depois, passou a negociar gado, amealhando muito dinheiro – esse tempo de fausto volta melancolicamente em sua fala; na época da enunciação das histórias, entretanto, aparece destituído de toda soberania, em razão das reviravoltas que deslocaram o centro do poder para o meio urbano, fazendo emergir uma nova classe dominante. Agora, mudado em sujeito inútil, num pobre rancho de ribeira, tenta resistir ao presente evocando o passado – daí o fantasioso entrar nas suas narrativas, como elemento de exaltação daquilo que insiste em não morrer, a despeito da realidade. Alexandre simboliza, assim, o canto nostálgico dos velhos proprietários, já destronados, cuja estratégia é renegar a modernização e reportar o país arcaico como a bela miragem que se deve restaurar.³¹¹

O olho torto de Alexandre, “hábil e de má consciência”, que inventa heróis e grandezas, entretém e diverte, mas é o olho torto de Graciliano, “o de ver claro nas coisas”, que abre os olhos do leitor para as trapaças possíveis pela linguagem.³¹² Afinal, contar uma história e contar a História não são atividades assim tão díspares.³¹³ “Há, na História, uma acentuada tendência para subtrair aos fatos o que têm de trivial, ridículo, pedestre, acrescentando-os, em compensação, com uma aura de magnificência”.³¹⁴ Pois em seu terceiro texto para crianças, *Pequena História da República*, Graciliano opera um desmonte da história oficial da república brasileira, ao mesmo tempo em que dá também uma resposta aos “organizadores de histórias infantis” que abusavam da literatura infantil para incutir valores patrióticos nas mentes das crianças. Sobre as circunstâncias de produção desse texto, Osman Lins nos conta que a revista *Diretrizes*, um ano antes,

³¹¹ GIMENEZ, 2004, p. 186-96.

³¹² Expressões entre aspas retiradas de LINS, In: RAMOS, 1991, p. 200.

³¹³ O termo alemão *Geschichte*, no sentido de história, “designa tanto o processo de desenvolvimento da realidade no tempo como o estudo desse processo ou um relato qualquer”. Como lembra Jeanne Marie Gagnebin, as teses de Benjamin “Sobre o conceito de história” “não são apenas uma especulação sobre o devir histórico ‘enquanto tal’, mas uma reflexão crítica sobre nosso discurso a respeito da história (das histórias), discurso esse inseparável de uma certa prática”. Perpassa os escritos de Benjamin, nos quais se pode recolher sua “teoria da narração”, a questão sobre o sentido de se contar uma história, histórias, a História, já que “a questão da escrita da história remete às questões mais amplas da prática política e da atividade da narração”. GAGNEBIN, 1994, p. 07.

³¹⁴ LINS, In: RAMOS, 1991, p. 198.

organizara um concurso convocando autores a escreverem uma história da República para crianças. Graciliano não participa do concurso, mas escreve sua versão da história.

Segundo Osman Lins,

[...] o propósito de concorrer ao concurso instituído pela revista *Diretrizes* estava fora de cogitação. A *História da República* de Graciliano Ramos é exatamente uma espécie de resposta desabusada, ferina às muitas outras histórias – todas, decerto, convencionais – que seriam enviadas à Comissão Julgadora.³¹⁵

Sua dúvida quanto à história oficial, e quanto ao valor de uma literatura a serviço desse discurso, o autor já a expressara em seu romance de estréia, *Caetés*. Lembremo-nos do livro que João Valério planejava escrever a partir do episódio histórico em que o bispo Dom Pêro Sardinha foi devorado pelos índios caetés e que permanece inconcluso. Mas a crítica aparece também por meio de outra personagem, Nicolau Varejão, que sempre diz se lembrar de suas encarnações passadas nas quais participou de algum episódio da história do Brasil. Confunde datas, nomes e acaba virando uma das chacotas da cidade. Os companheiros comentam com ironia: “Que informações preciosas sobre a história do Brasil!”.³¹⁶

Em *Pequena História da República*, o autor retoma a crítica, agora se dirigindo também às crianças. Na história da República que apresenta ao público infantil, o escritor destila sua ironia nos grandes vultos e na grandiloquência da História, além de explicitar impasses e problemas fundamentais de nossa República. Aqui, o olho torto, aquele que enxerga melhor, despe o discurso grandiloquente da História de sua linguagem artificial e abre os olhos do leitor, inclusive criança, para os engodos da história oficial, do patriotismo e do nacionalismo veiculados não só nos livros de História, mas igualmente nos livros de histórias infantis.

Graciliano vai aproveitar, em *Pequena História da República*, a agilidade e vivacidade da narrativa popular para desqualificar tanto o heroísmo enaltecido da história

³¹⁵ RAMOS, 1991, p.198.

³¹⁶ RAMOS, 1986, p. 20.

oficial, quanto o heroísmo romanceado da história na “boca do povo”. Substituindo os clichês, com que a História costuma ser escrita, por expressões corriqueiras, vulgares, ele vai evidenciar os interesses pouco nobres que verdadeiramente motivaram os episódios mais marcantes da transição da monarquia para a república, bem como o alheamento da maioria da população da vida política: “as criaturas vulgares permaneciam indiferentes ou iam para onde as empurravam. [...] Homens novos semeavam idéias novas e abundantes promessas. A multidão bocejava. Não lhe seria desagradável experimentar mudanças”.³¹⁷

A importância dessa incursão pela literatura infantil, para o escritor, pode ser mensurada, igualmente, a partir das considerações que ele fará, anos mais tarde, em *Infância*, sobre sua própria relação com os livros, quando menino. Em certo sentido, a oportunidade de escrever textos para crianças é utilizada, por Graciliano, como forma de “responder” a toda essa literatura pedagógica que tanto o tornou infeliz, na infância, com suas lições de moral e o total desconhecimento do que realmente importa à criança. O menino de *Infância* não estranhava os bichos falarem – imaginava, por exemplo, que os sapos do açude da Penha, que ele se acostumara a ouvir cantar, constituíam uma sociedade, conversavam entre si, chorando, reclamando, quase humanos. Era-lhe possível identificar no “choro” dos sapos uma dor semelhante à sua. Porém, nos contos da cartilha do Barão de Macaúbas, pássaros e insetos falavam com pedantismo, e era impossível ao menino reconhecer-se no comportamento exemplar dos bichos, obter qualquer conforto nos conselhos e admoestações que proferiam. O que o menino estranhava eram os irracionais bem intencionados e bem falantes dos contos da cartilha, mas admitiria de bom grado se eles narrassem aventuras curiosas em linguagem simples, pois, então, seu “mundo exíguo podia alargar-se um pouco, enfeitar-se de sonhos e caraminholas”.³¹⁸ É exatamente um

³¹⁷ RAMOS, 1991, p. 137.

³¹⁸ RAMOS, 2003, p. 130.

pouco de sonhos e caraminholas que o escritor vai oferecer a si mesmo e às crianças, muitos anos depois, no conto *A terra dos meninos pelados* e em *Histórias de Alexandre*.

No momento pós-cárcere, a escrita para crianças vem trazer uma dimensão também essencial da infância para a escrita de Graciliano Ramos, como se pôde notar. Há também um saber que se funda e se renova nesse novo fazer literário, revelando que a experiência da infância não se reduz aos aspectos traumáticos, que lhe são inerentes, mas pode incluir, igualmente, a celebração da vida, apesar das inúmeras forças da morte que a ameaçam. Nesse sentido, é notável que a experiência do cárcere tenha no conto *A terra dos meninos pelados* sua primeira “aparição”, muitos anos antes da escrita de *Memórias do cárcere*. O conto é também a alegoria de um renascimento coletivo – da esperança de vida pós-cárcere, esperança de liberdade – que se dirige aos companheiros de cadeia, na recuperação que faz de situações vividas e de frases ditas na prisão. São eles que também renascem na figura da princesa Caralâmpia, “capaz de transformar flores e vermes em jóias; tirar calungas da lama; efeitos lúdicos das sombras”.³¹⁹ Caralâmpia, que é também alegoria da liberdade, “uma liberdade vestida de menina, coroada de flores e invulnerável, inclusive aos répteis”.³²⁰

Mas há também desdobrados no conto uma experiência e um saber (saber-fazer) que se dirigem de maneira mais direta ao escritor. Os olhos diferentes, olhos que sofrem – sinais eloquentes da dura aprendizagem de uma posição marginal na família e na sociedade – recebem, no conto, um destino mais positivo. Caralâmpia acolhe o menino diferente e o sustenta na sua dissidência.³²¹ O escritor estende o exercício de tolerância a si mesmo, ensaiando, no conto, a busca da compreensão da experiência da infância do menino Graciliano, que irá empreender, anos mais tarde, em *Infância*.

³¹⁹ RAMOS, 1979, p. 118.

³²⁰ RAMOS, 1979, p. 117.

³²¹ SANTIAGO, 1994, p. 145.

Além dos contos infantis, Graciliano escreverá, neste período, o conto “Baleia”, de onde brotará, em seguida, *Vidas secas* e outros contos que se encontram, hoje, reunidos no volume *Insônia*, e nos quais se podem sentir, igualmente, os efeitos desse novo saber e fazer literário de Graciliano Ramos.³²²

Segundo Letícia Malard, o contato de Graciliano Ramos com a cidade do Rio de Janeiro, assim que é posto em liberdade, afetará as diretrizes de seus contos: “Ao contrário das narrativas concluídas na cadeia, as desse tempo retratam os diversos conflitos político-ideológicos de uma cidade hostil e ameaçadora que o escritor precisa enfrentar”.³²³ Mas a ensaísta observa também uma abertura para “um certo romantismo temático, para a realização de desejos antes impossíveis”, que poderia ser verificada em contos como “Um ladrão”, “Ciúmes”, “Silveira Pereira”, “Uma visita” e, principalmente, “Luciana” e “Minsk”:

[...] talvez influenciado pela companhia das filhas que vieram juntar-se ao escritor no Rio após a libertação, Graciliano vem de criar uma protagonista-criança nos contos “Luciana” e “Minsk”, envoltos no mesmo clima das histórias de fada que inspiram *A terra dos meninos pelados* [...] A aventura desejante de Luciana, usando saltos altos quando incorpora a figura imaginária de d. Henriqueta da Boa-Vista, é fugir de casa e passear sozinha pela cidade/pelo mundo afora [...].³²⁴

Sem deixar de ser um intérprete de sua época, já que os contos podem e devem ser vistos como alegorias dos conflitos e contradições político-culturais das décadas de 30 e 40, Graciliano Ramos vai-se permitindo circular por campos literários antes não explorados por ele. Uma mescla de circunstâncias pessoais e sociais (político-culturais) contextualiza essa passagem da posição de romancista para a de “contador de casos”.

A convivência com bandidos, na prisão, por exemplo, pode ter fornecido a autorização interna e o material para o escritor criar personagens de classe diferente da sua. No conto “Um ladrão”, ele aproveita o conhecimento obtido com os “causos” ouvidos do

³²² Além dos contos reunidos no volume *Viventes das Alagoas* e de crônicas constantes do volume *Linhas Tortas*.

³²³ MALARD, 2003, p. 153.

³²⁴ MALARD, 2003, p. 155.

bandido Gaúcho, na prisão. A “viagem” forçada pela prisão dá-lhe acesso a casos de “terra distantes”.³²⁵ Assim, o escritor sempre tão escrupuloso, que dizia só poder escrever sobre a coisa vista, observada, vai-se permitir incorporar, na sua escrita, os casos ouvidos na prisão.

A necessidade de se sustentar com sua literatura leva-o a escrever artigos e contos para serem publicados em jornais do Brasil e da Argentina. O que também o coloca numa posição nova: a de escrever mais rápido do que de costume, com menos revisões do que ele desejaria, e de se dedicar, neste período, aos contos e não aos romances.

E principalmente sua situação de ex-presos político e o acirramento do retrocesso político no país vão levá-lo a “inventar” novas formas de escrever. Impedido de falar, de locomover-se livremente, por conta do patrulhamento ideológico, dos rumores de um golpe de estado e pela precária situação financeira, o escritor terá de reafirmar, mais do que nunca, sua vocação de escritor.³²⁶ Além disso, a vivência incomensurável da prisão, vivência de choque, contribui também para essa condição de quase emudecido. Porém, o escritor tem que “falar”, escrever para sobreviver. Como fazê-lo? “Fascismo não é proibir de dizer, mas obrigar a dizer”.³²⁷ O fascismo getulista buscava fazer, dos intelectuais de esquerda, porta-vozes da nação imaginária que queria impor à população. Nesse sentido, obrigava a dizer. Como já dito, a situação financeira obrigava Graciliano a “dizer”, entenda-se, escrever: escrever contos, “retalhos de literatura”, “cinquenta mil reis de literatura”, como ele mesmo diz em carta à esposa. A convivência com novos amigos e conhecidos no Rio de Janeiro, intelectuais, muitos dos quais tomaram conhecimento do

³²⁵ Benjamin fala que a figura do narrador pode ser mais claramente perceptível em dois grupos de narradores anônimos: aqueles que viajam muito, que vêm de longe e, portanto, têm muito a contar sobre terras distantes e aqueles que, sem sair do seu país, conhecem bem as histórias e tradições de sua terra. Mas é na figura do artífice que se interpenetram esses dois tipos arcaicos. No sistema corporativo medieval, mestres sedentários e aprendizes migrantes teriam aperfeiçoado a arte de narrar, ao associarem o saber das terras distantes com o saber do passado. BENJAMIN, 1994, p. 199.

³²⁶ Vinte e dois anos depois de sua primeira tentativa de carreira literária no Rio de Janeiro, interrompida por uma tragédia familiar.

³²⁷ BARTHES, 1978, p. 14.

escritor por causa de sua prisão, colocavam-no na incômoda posição de ter que falar sobre a dolorosa vivência carcerária. Como falar, como não ficar mudo, como não dizer o que não queria dizer, como dizer o que queria dizer?

O escritor enfrentava desafios tanto financeiros, quanto literários. Sobre a escrita do conto “Baleia”, ele vai comentar a peculiaridade do que, então, empreendia, ao tentar “adivinhar” os pensamentos de uma cachorra. “Referindo-me a animais de dois pés, jogo com as mãos deles, com os ouvidos, com os olhos. Agora é diferente. O mundo exterior revela-se a minha Baleia por intermédio do olfato, e eu sou um bicho de péssimo faro”.³²⁸ Pode-se dizer que o escritor vai criar, já adulto, um personagem nos moldes do que desejara ter encontrado nas primeiras leituras infantis, ao invés das cartilhas recheadas de virtuosos e pedantes animais falantes: um bicho no qual reconhecemos nossas dores, mas também nossos sonhos, que é quase gente, que sonha, como todos nós, com um mundo cheio de preás.³²⁹ Uma lembrança da infância será o mote para a escrita do conto: o sacrifício de um cachorro que ele teria presenciado quando criança.³³⁰

Depois da publicação do conto, Graciliano vai-se ausentar da Livraria José Olympio por três dias: teria talvez ficado envergonhado de escrever um conto sobre um animal?³³¹ Afinal, não se tratava mais de um conto para crianças. Como explicar que dirigia a adultos uma pequena “fábula”? Apesar dos temores do escritor, o conto foi bem recebido, motivando elogios, que ele, claro, recebeu com reserva e desconfiança.

A ousadia de Graciliano ao inventar a interioridade de um animal, a cachorrinha Baleia, permite-lhe “alargar” seu território literário, como pontua Antonio Candido, e

³²⁸ RAMOS, 1982, p. 201-02.

³²⁹ RAMOS, 1982, p. 201.

³³⁰ MORAES, 1996, p. 161.

³³¹ “Pode parecer irreal, mas o fato é que, por uns dois ou três dias, o romancista não colocaria os pés fora da pensão. Tinha-se convencido de que dera um escorregão com o conto da cachorra. Bobagem. Na tarde em que tomou coragem para enfrentar os monstros sagrados da roda literária, Afonso Arinos, Augusto Frederico Schmidt e José Lins do Rego o aguardavam com palavras de admiração. José Maria Belo o chamaria a um canto: - Graça, você acredita que eu chorei com o sacrifício da Baleia? – Será que estava tão piegas assim? – responderia Graciliano, quase numa recaída” MORAES, 1996, p. 162.

explorar a interioridade das personagens retirantes, distantes dele por uma situação de classe. E por mais poética que seja a invenção de Baleia, ele não resvala para o sentimentalismo. Baleia é fundamental em *Vidas secas*, pois é por meio dela que o escritor penetra no universo dos seus outros de classe, pois ela lhe permite vislumbrar por uma fresta uma felicidade impossível. Trata-se de um exercício imaginativo, difícil como expressou o escritor, no qual um animal revela ao homem sua humanidade perdida, pois, como na definição medieval da fábula, “homem e natureza trocam seus papéis antes de reencontrarem a parte que lhes cabe na história”.³³² Trata-se de um artifício, através do qual é permitido ao animal sair da pura língua da natureza para falar, no caso de Baleia, para pensar, para sonhar. Nesse intervalo que se abre, o sonho de Baleia com um mundo cheio de preás para todos acena com a possibilidade de “uma vida autenticamente humana”, ao mesmo tempo em que expõe a dura realidade de “um mundo da escassez, no qual apenas a vida reificada tem lugar”,³³³ um mundo sacralizado e expropriado pelo capital³³⁴, um mundo onde tudo é necessário e nada é possível.

Parece-me possível afirmar a influência da experimentação com a escrita para crianças nos contos que o escritor irá produzir nesse período. “Baleia”, por exemplo, foi escrito pouco depois da feitura de *A terra dos meninos pelados*. Surgem, em seguida, outras personagens infantis – o menino mais novo e o menino mais velho de *Vidas secas* e Luciana, dos contos “Luciana” e “Minsk”. E o tema da liberdade reaparece, em contos como “Um ladrão”, “Luciana”, “Minsk”, “Ciúmes”, “Silveira Pereira” e “Uma visita”, a partir da perscrutação – que o escritor já iniciara no conto “Um pobre diabo” – para descobrir o que os personagens pensam encolhidos, calados, encarcerados entre desejos

³³² AGAMBEN, 2005, p. 78.

³³³ BRUNACCI, 2008, p. 170.

³³⁴ Como explica Selvino J. Assmann, “apoiando-se em Benjamin, para quem o capitalismo é visto como religião”, Agamben apresenta ‘a profanação do improfanável’, que é o capitalismo, “como ‘a tarefa política da geração que vem’”. O que atualmente se trata “de procurarmos libertar-nos da asfixia consumista em que estamos metidos” ASSMANN, In: AGAMBEN, 2005, p. 10.

irrealizáveis – que não deixam de ser desejos de felicidade e liberdade – e a incompreensão de que se sentem vítimas. Emudecidas as personagens, é seu mundo mental que temos nos contos. É nos pensamentos que sonham com outra vida que não aquela em que vivem aprisionados em seus “estojos”, nas “bainhas em que a sociedade os prendeu”, em seus pequenos cárceres; que refletem sobre uma vida que podia ter sido diferente, mas não foi, que poderia ser diferente, mas não é.

Mas, além disso, arrisco-me a dizer que o escritor se envereda, nesse momento, por uma relação um pouco diferenciada com a infância, via escrita. Como se a via aberta por *Angústia* e intensificada no cárcere, visasse predominantemente às sombras e o escritor buscasse agora lançar luz, atravessar as sombras, ou, pelo menos afastá-las para o segundo plano. Isso não quer dizer, de maneira alguma, abandonar sua visada crítica. Talvez o esforço de se livrar da sombra do cárcere explique essa mudança:

Vêm a minha experiência na cadeia como a sombra que trago comigo dia e noite. Curioso: sempre se fixam primeiro na sombra e, em seguida, acompanham a projeção dela sobre o meu corpo de carne e osso, de dor e emoção. Cometem uma inversão: sou eu quem anda atrás da minha sombra. Esta passa primeiro. As palavras que dizem vão conseguindo acabar com a diferença, em detrimento da minha personalidade, pois soldam a sombra ao meu corpo, de tal forma que passo a ser compreendido só pelo meu lado escuro. [...] Eis a armadilha. Se caio nela, não terei a sensação do presente, porque este se reduz a reviver o passado. Não poderei saber o que é olhar para trás; o ontem não existe enquanto tal, marmóreo e isolado.³³⁵

Daí o esforço do escritor para preservar a possível diversidade de sua personalidade e evitar que a reduzam “a uma seta voltada para ontem”.³³⁶ Não se trata de esquecer o passado, mas, exatamente, de garantir que ele possa verdadeiramente olhar para ele injetando-lhe o dinamismo do presente, necessário para sua libertação. Por isso é necessário lançar luzes, percorrer caminhos ainda não percorridos.

³³⁵ SANTIAGO, 1994, p. 61.

³³⁶ SANTIAGO, 1994, p. 62.

CAPÍTULO 5
SABER FAZER COM A INFÂNCIA

Em 1938, Graciliano Ramos retoma o projeto de um livro, cuja ideia inicial lhe surgira em 1936, quando ainda se dedicava a “consertar” o *Angústia*. Em carta de janeiro de 1936, ele escreve à sua esposa Heloísa:

Um dia destes, no banheiro, veio-me de repente uma ótima idéia para um livro. Ficou-me logo a coisa pronta na cabeça, e até me apareceram os títulos dos capítulos, que escrevi quando saí do banheiro, para não esquecê-los. Aqui vão eles: *Sombras, O Inferno, José, As Almas, Letras, Meu Avô, Emília, Os Astrônomos, Caveira, Fernando, Samuel Smiles*. Provavelmente me virão idéias para novos capítulos, mas o que há dá para um livro. Vou ver se consigo escrevê-lo depois de terminado o *Angústia*. Parece que pode render umas coisas interessantes.³³⁷

Pelos títulos dos capítulos, percebemos que se trata do que viria a ser *Infância*. Porém, o projeto é interrompido por sua prisão e será somente no momento pós-cárcere que o escritor poderá se dedicar à tarefa. Entretanto, é bem provável que a obra realizada difira bastante de sua ideia inicial, ainda que tenham permanecido os títulos de alguns capítulos. Isso porque, como vimos, tanto o período prisional quanto seus primeiros anos em liberdade tiveram efeitos sobre os rumos que sua escrita viria a tomar. Além disso, é traço característico do processo de criação do escritor esse desenvolvimento lento, metódico, avesso ao improvisado e ao imediatismo.

Assim, em meio à produção de contos, artigos e contos infantis, com os quais, como vimos, o escritor procurava se sustentar e à sua família, ele começa a escrever relatos, também para venda e publicação em periódicos, nos quais retomava momentos de seu período de infância. E é quando da publicação do quarto relato, “Um cinturão”, que, segundo nos conta o próprio escritor, começa a surgir “vagamente o projeto de, reavivando cenas e fatos quase apagados, tentar reconstruir uns anos de meninice perdida no interior”.³³⁸ A percepção do próprio escritor de que um novo projeto surgia quando ele já se dedicava à escrita dos relatos reforça essa noção de diferença entre o livro idealizado e o

³³⁷ RAMOS, 1982, p. 161.

³³⁸ RAMOS *apud* MORAES, 1996, p. 177.

livro realizado. Assim como ocorrera em *Vidas secas*, os relatos avulsos irão, depois, compor um romance.

É somente, então, da altura de muitos anos, de muitos périplos e escritos que Graciliano vai se dedicar à escrita de suas memórias de infância. Sua publicação se dá em 1945. Ao atentarmos para seu processo de produção, reconhecemos nele também as circunstâncias que afetavam a escrita de Graciliano no momento pós-cárcere: em vários sentidos, a necessidade de escrever para viver. Ao todo foram quase seis anos de trabalho, durante os quais Graciliano escreveu e entregou para publicação em jornais quarenta relatos, dos quais trinta e nove vieram a compor a obra *Infância* (o conto “Minha gata” não foi incluído na edição em livro).

Cláudio Leitão comenta o talhe folhetinesco dos relatos e sua posterior reciclagem na composição do livro: “Cada relato isolado por um título tem o corte conclusivo e, ao mesmo tempo, suspensivo dos folhetins distribuídos por entrega”, criando o suspense que atrai o leitor para o episódio seguinte.³³⁹ A utilização da forma folhetinesca, ao mesmo tempo paródia e testemunho da existência dos relatos orais, buscaria “recuperar, em novo território, o rico e vasto universo vocal, no formato de contos impressos”.³⁴⁰ Em novo território, em nova experiência literária, podemos dizer, já que o interesse pela oralidade perpassa toda a obra do escritor e, como ele mesmo vai dizer, nas memórias, adquirira da infância o “hábito de corrigir a língua falada”, seu ofício de tradutor do universo da oralidade em letra impressa, sua, enfim, “origem” de escritor.

Mas o que significa dizer que na infância se encontra sua origem de escritor?³⁴¹ Em sentido usual, isso corresponderia a identificar, na vivência do menino, a formação do futuro escritor. Ou seja, tomado como uma espécie de “romance de formação”, *Infância*

³³⁹ LEITÃO, 2003, p. 273.

³⁴⁰ LEITÃO, 2003, p. 270.

³⁴¹ Cláudio Leitão fala dessa “origem” como uma “cicatriz do escritor, ferida visível no menino de *Infância*”. LEITÃO, 2003, p. 79.

recobre o período que vai das primeiras lembranças de menino, passando pelo seu conturbado processo de aprendizagem da leitura e da escrita, seus primeiros contatos com a literatura, seus primeiros manuscritos literários. No entanto, sem desconsiderar que a obra pode ser lida assim, como “romance de formação” de um escritor, interessa no percurso desenvolvido aqui ressaltar não o caminho que vai da infância à vida adulta, mas o olhar que da altura de muitos anos (e muitos escritos) se volta sobre o tempo da infância, ou seja, interessa um certo fazer literário com a infância. Porque nesse percurso, *Infância* é um ponto de chegada (o que não quer dizer um ponto final). Porque foi necessário o percurso para que Graciliano pudesse escrever *Infância*. E, principalmente, porque a infância como origem não se refere, nesse sentido, a “uma localização em uma cronologia, uma causa inicial que separa no tempo um antes-de-si e um depois-de-si”, mas, sim, a “algo que ainda não cessou de acontecer”.³⁴²

Igualmente sem desconsiderar a riqueza da obra e a diversidade de abordagens que suscita, será feito aqui um recorte muito específico, necessário, entretanto, para a trajetória proposta. Por isso, cabe evidenciar ainda mais de que infância se vai tratar. A infância, tantas vezes revisitada pela literatura em representações edênicas, ou no seu contrário, em representações de sofrimentos infernais, é tomada, na maioria das vezes, como um fato humano isolável cronologicamente – trata-se de uma idade que o ser humano atravessa e deve superar – e como um fato humano independente da linguagem. No entanto, interessa aqui a infância tomada como experiência de linguagem ou, ainda, a relação entre infância e linguagem, nos termos propostos por Agamben:

[...] infância e linguagem parecem [] remeter uma à outra em um círculo no qual a infância é a origem da linguagem e a linguagem a origem da infância. Mas talvez seja justamente neste círculo que devemos procurar o lugar da experiência enquanto infância do homem. Pois a experiência, a infância que aqui está em questão, não pode ser simplesmente algo que precede cronologicamente a linguagem e que, a uma certa altura, cessa de existir para versar-se na palavra, não é um paraíso que, em um determinado momento, abandonamos para sempre afim de falar, mas coexiste originalmente com a linguagem, constitui-se aliás ela

³⁴² AGAMBEN, 2005, p. 61-62.

mesma na expropriação que a linguagem dela efetua, produzindo a cada vez o homem como sujeito.³⁴³

Nesse sentido, a infância não desaparece nunca, não coincide com o período cronológico inicial da vida de um indivíduo, mas, antes, extrapola-o. Porque a afonia de que se trata na experiência *in-fans* não é a pura impossibilidade de falar, causada por um desenvolvimento psíquico-motor ainda incompleto, mas se trata de “uma impossibilidade de falar *a partir de uma língua*” e é esta a “morada infantil” de todo ser humano, de onde ele não pára de surgir.³⁴⁴ E os escritores talvez sejam dentre os viventes aqueles que se lançam repetidas vezes a fazer experiência de seu ser falante, de seu ser falado, e não seria excessivo dizer que *Infância* também trata dessa experiência.

Na obra, a infância, experiência de linguagem, revela-nos como a captura que o dispositivo linguagem opera no ser falante se dá muito cedo,³⁴⁵ e mais, nunca chega a seu termo. Em *Infância*, o escritor não trabalha com a ideia de uma “substância psíquica” pré-subjetiva, nem nos apresenta um sujeito “pré-lingüístico”. O infante na obra, etimologicamente aquele que não fala, nasce para um mundo que já é o da linguagem e, por isso, é paradigmaticamente humano: um ser que tem a potência de falar, mas que não é desde sempre falante. Um ser para o qual a faculdade de falar está em estreita ligação com a constituição de sua subjetividade. E, finalmente, mas não menos importante, um ser que é falado, mesmo antes de nascer (o falasser de que fala Lacan):

Na medida em que se fala, somos de fato falados pela língua. O descobrimento do inconsciente por Freud não é outra coisa senão isso. Quando o psicanalista convida o sujeito a falar, o sujeito se descobre imediatamente, ele próprio, falado pela língua, como esteve desde sempre. [...] a linguagem transforma o indivíduo humano até em seu corpo, no mais profundo de si mesmo, transforma suas necessidades, transforma seus afetos.³⁴⁶

³⁴³ AGAMBEN, 2005, p. 59

³⁴⁴ AGAMBEN, 2005, p. 14.

³⁴⁵ Jacques-Alain Miller observa que essa captura começa muito antes do que imaginamos, como se pode perceber, por exemplo, observando-se a influência que a língua materna opera na capacidade vocal da criança bem pequena: esta capacidade é inicialmente muito extensa, mas, poucos meses depois, suas entoações assumem o estilo próprio da língua a que a criança está exposta. MILLER, 1988, p. 35.

³⁴⁶ MILLER, 1988, p. 34.

Nessa experiência de linguagem, o “o mal-entendido é a essência da comunicação”. Porque a linguagem não se apóia, de maneira nenhuma, numa correlação unívoca entre o significante e o significado: o significado sempre resvala com relação ao significante. A linguagem humana, diferentemente da linguagem animal, é sempre equívoca. E a língua – palavras, expressões e idiotismos – surge “de uma experiência subjetiva”. A linguagem-objeto não existe, é uma ilusão: “Não há linguagem, estritamente falando, que se produza sem que o efeito de sujeito não esteja sempre já-aí”.³⁴⁷ A linguagem captura o indivíduo, produzindo, a cada vez, o sujeito. Ela não é exatamente um código que o indivíduo domine e utilize a seu inteiro dispor:

O sujeito que fala não é amo e senhor do que diz. Na medida em que fala, em que pensa que utiliza a língua, é a língua que, na realidade, o utiliza: na medida em que fala, diz sempre mais do que quer e, ao mesmo tempo, diz sempre outra coisa.³⁴⁸

A infância seria a própria experiência do homem na linguagem, sua experiência de ser falante/falado, e, portanto, também uma experiência de subjetivação. Sujeito é, segundo Agamben, “o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre os viventes [...] e os dispositivos”, e a linguagem seria talvez o mais antigo deles.³⁴⁹

[...] chamarei de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das conseqüências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar.³⁵⁰

Múltiplos dispositivos geram múltiplos processos de subjetivação. Viventes, seríamos incessantemente capturados nos dispositivos, o que pode nos revelar o “aspecto

³⁴⁷ MILLER, 1988, p. 37.

³⁴⁸ MILLER, 1988, p. 37.

³⁴⁹ AGAMBEN, 2009, p. 41.

³⁵⁰ AGAMBEN, 2009, p. 40-41.

de mascaramento que sempre acompanhou toda identidade pessoal”.³⁵¹ Fazer experiência de seu ser falante/falado é reentrar na infância, como propõe Giorgio Agamben. A experiência da infância, o reentrar na infância como “dimensão original” do homem, é, portanto, também um processo de desmascaramento.

Em um texto de 1913, intitulado “Experiência”, Walter Benjamin assim se dirige aos jovens: “Travamos nossa luta por responsabilidade contra um ser mascarado. A máscara do adulto chama-se ‘experiência’”. O também jovem Benjamin critica os adultos que se dirigem à juventude, a partir de uma pretensa autoridade – que os muitos anos vividos ter-lhe-iam conferido – para dissuadi-la de seus ideais, sonhos, de sua busca, enfim, por uma experiência autêntica. A máscara desse adulto “inexpressiva, impenetrável, sempre a mesma”³⁵² comunica, segundo Benjamin, não o sentido da vida, mas, ao contrário, a própria “falta de sentido da vida”:³⁵³ “Esse adulto já vivenciou tudo: juventude, ideais, esperanças, mulheres. Foi tudo ilusão. – Ficamos, com frequência, intimidados ou amargurados. Talvez ele tenha razão. O que podemos objetar-lhe? Nós ainda não experimentamos nada”.³⁵⁴ O “mito da infância feliz” seria, nesse sentido, um “mascaramento” da experiência da infância, ou da infância como experiência.

Benjamin propõe, então, desmascarmos essa “experiência”:

O *que* esse adulto experimentou? O *que* ele nos quer provar? Antes de tudo, um fato: também ele foi jovem um dia, também ele quis outrora o que gora queremos, também ele não acreditou em seus pais; mas a vida também lhe ensinou que eles tinham razão. E então ele sorri com ares de superioridade, pois o mesmo acontecerá conosco – de antemão ele desvaloriza os anos que estamos vivendo, converte-os na época das doces asneiras que se cometem na juventude, ou no êxtase infantil que precede a longa sobriedade da vida séria.³⁵⁵

Segundo Benjamin, nada seria mais odioso a esse adulto do que os sonhos da sua juventude e, quase sempre, o sentimentalismo seria “a camuflagem desse ódio”.³⁵⁶ Para

³⁵¹ AGAMBEN, 2009, p. 42.

³⁵² BENJAMIN, 2005, p. 21.

³⁵³ BENJAMIN, 2005, p. 22.

³⁵⁴ BENJAMIN, 2005, p. 21.

³⁵⁵ BENJAMIN, 2005, p. 21.

³⁵⁶ BENJAMIN, 2005, p. 24.

esses “bem-intencionados” ou visivelmente amargurados “pedagogos”, a “experiência” tornou-se seu “evangelho” sobre o absurdo e o desconsolo da vida. Para eles, a “grande ‘experiência’” viria depois da “curta noite” da juventude. Mas que “experiência” é essa? Diz-nos Benjamin: “anos de compromisso, pobreza de idéias, lassidão. A vida é assim, dizem os adultos, eles já experimentaram isso”.³⁵⁷

Haveria outra experiência, sinaliza Benjamin, menos desconsolada, cheia de “espírito”, na qual poderíamos fundar a coragem e o sentido. “A experiência é carente de sentido e espírito apenas para aquele já desprovido de espírito”. E talvez a experiência possa até “ser dolorosa para a pessoa que aspira por ela, mas dificilmente a levará ao desespero”.³⁵⁸ Essa experiência “jamais estará desprovida de espírito se *nós* permanecermos jovens”. E jovens, poderemos ser generosos e tolerantes quando adultos.

Em sentido análogo, Lyotard fala da “dívida que toda alma contraiu com a indeterminação miserável da sua origem, da qual não cessa de nascer”, a infância – aquele único inumano capaz de opor resistência ao inumano desenvolvimento. Essa dívida que temos para com a infância, que nunca é saldada, “basta não a esquecermos para resistir” e, talvez, para não sermos injustos. Dar testemunho dessa dívida, desta infância seria, segundo Lyotard, “a tarefa da escrita, do pensamento, da literatura, das artes”.³⁵⁹ Nesse sentido, podemos dizer que também Lyotard aposta na infância frente às trevas de um presente desencantado:

Desprovida da palavra, incapaz da paragem certa, hesitante quanto aos objetos do seu interesse, inapta no cálculo de seus benefícios, insensível à razão comum, a criança é eminentemente humana, pois sua aflição anuncia e promete os possíveis. O seu atraso inicial sobre a humanidade, que a torna refém da comunidade adulta, é igualmente o que manifesta a esta última a falta de humanidade de que sofre e o que a chama a tornar-se mais humana.³⁶⁰

³⁵⁷ BENJAMIN, 2005, p. 22.

³⁵⁸ BENJAMIN, 2005, p. 23.

³⁵⁹ LYOTARD, 1990, p. 15.

³⁶⁰ LYOTARD, 1990, p. 11

Não é irrelevante, nesse sentido, que, como já dito, seja da altura de muitos anos que Graciliano se dedique a escrever suas memórias de infância. Entretanto, não é da quantidade numérica de anos vividos que o escritor retira a autoridade de seu olhar sobre a infância. É da coragem de perseguir uma experiência autêntica a despeito de todos os reveses, de todas as forças contrárias. Assim construiu seu caminho de escritor: com experiências literárias autênticas. Assim permaneceu jovem, tolerante e generoso quando adulto. Assim procurou saldar sua dívida com a infância.

Se a alegada crueza com que apresenta episódios dolorosos de sua meninice, figuras de pai, mãe e conterrâneos assombra, é porque era necessário combater o sentimentalismo, não deixar se fixar a máscara, não renegar os sonhos de sua juventude. Comunicar o choque ao discurso sobre a infância, quebrar as “expectativas culturalmente estabelecidas”.³⁶¹ Note-se, nesse sentido, a observação de Álvaro Lins: “Imagino que as pessoas sentimentais, ou as educadas normalmente, ficarão constrangidas ao ler as memórias do Sr. Graciliano Ramos”.³⁶² Porque o escritor é, como Agamben se refere ao poeta, aquele que sutura com seu sangue, com seu corpo, podemos dizer, a fratura do seu tempo, que é também a fratura do tempo da vida de um indivíduo e do tempo histórico coletivo. Mas ele também é a própria fratura, na medida em que impede o tempo de compor-se, resiste à homogeneização e ao esvaziamento do tempo. Graciliano resiste ao esvaziamento do tempo da infância.

“Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros”.³⁶³ E a tarefa do escritor, assumida por Graciliano Ramos de maneira ímpar na literatura brasileira,³⁶⁴ é a de “ver as trevas” de seu tempo, enxergar o escuro:

³⁶¹ RIBEIRO, 2008, p. 27.

³⁶² LINS, In: RAMOS, 1970, p. 25.

³⁶³ AGAMBEN, 2009, p. 62.

³⁶⁴ Alfredo Bosi chama a atenção para a posição ímpar do escritor dentro da literatura brasileira: “Agora essa visão, tão crítica, não é nem dos modernistas, nem dos regionalistas. Então, eu acho que fica na nossa cabeça o problema: como se formou? [...] quer dizer, minha perplexidade continua. Eu... realmente não tenho

[...] perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes.³⁶⁵

Habilidade particular, no caso de Graciliano, adquirida num aprendizado doloroso, do qual ele mesmo foi capaz de dar testemunho, em toda sua obra, e de reunir em uma grande metáfora (no sentido benjaminiano) na obra *Infância*. Metáfora que não abstrai, mas concretiza algo disperso.

Ela é a implosão do tempo no espaço, isto é, em objetos espaciais que incorporam e concentram em um núcleo aquilo que antes estava diluído no tempo. Ou, para dizê-lo com as metáforas da 17ª tese: a vida não apenas representa uma época, mas a contrai ao mesmo tempo, como Benjamin procura mostrar em um fragmento das *Passagens*: ‘Nossa vida é, em outras palavras, um músculo que possui força suficiente para contrair todo o tempo histórico’.³⁶⁶

No capítulo central do livro, “Cegueira”, o escritor sintetiza: “Na escuridão percebi o valor enorme das palavras”. Se em *A Terra dos meninos pelados e Histórias de Alexandre* temos protagonistas possuidores de olhos incomuns (e de certa maneira todos os seus protagonistas se encontram também nessa situação), em *Infância*, o escritor vai localizar na vivência traumática de uma oftalmia que o acometia na infância, a experiência do escuro como “algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele”.³⁶⁷ E é nesse sentido que podemos dizer que não só esse capítulo, mas toda a obra *Infância* trata também da aceitação dessa convocação de escrever “mergulhando a pena nas trevas do presente”,³⁶⁸ nas trevas e luzes de seu próprio ser.

A questão do olhar perpassa os escritos de Graciliano Ramos e, em *Infância*, não se restringe ao capítulo “Cegueira”. Como esclarece Cláudio Leitão: “no território do olhar, está o aprendizado da leitura do mundo, empreendido por um menino que se

solucionado... E a pergunta é essa... Como a gente pode compreender uma figura tão solitária?... Em termos, eu diria de sociologia de uma mentalidade, estando ele junto com todos esses grupos, modernistas e regionalistas”. BOSI, In: GARBUGLIO, 1987, p. 441-442.

³⁶⁵ AGAMBEN, 2009, p. 63.

³⁶⁶ OTTE, 2009, p. 08.

³⁶⁷ AGAMBEN, 2009, p. 64.

³⁶⁸ AGAMBEN, 2009, p. 63.

encontra periodicamente cego”.³⁶⁹ Trata-se do olhar como prática diferente do simples exercício do sentido da visão. Para Leitão, esse olhar construído como estratégia do leitor e do escritor em formação é “seletivo, racional, pensador e, algumas vezes, prescinde da própria visão”.³⁷⁰ As crises de oftalmia e a prisão teriam, segundo ele, alterado, de maneira definitiva, o fluxo da imaginação, na escrita de Graciliano, “provocando um determinado exercício mais racional do olhar”.³⁷¹ A ênfase na leitura de Leitão parece recair sobre a construção de um conhecimento do mundo, calcado numa consciência diferenciada, ainda que ele sublinhe a importância da imaginação tanto para amenizar e contornar o medo do menino, quanto para a constituição desse olhar diferenciado.

Entretanto, mais em conformidade com o que vem sendo desenvolvido aqui e já que não se trata de evidenciar, em *Infância*, o processo de formação do menino/escritor, o olhar que interessa é exatamente aquele que testemunha o fracasso da razão. A perda de visão não é assim somente propiciadora de uma autoconsciência mais aguçada, mas, sim, reveladora de que essa autoconsciência é problemática. O que a cegueira periódica revela é uma forma de subjetividade que se afasta das heranças vindas do pensamento cartesiano e do iluminismo.³⁷² Sobre essa subjetividade, Jaime Ginzburg esclarece se tratar de um sujeito que não tem como organizar a produção do conhecimento, de si, do mundo, a partir dos padrões de ciência e conhecimento herdados do positivismo e mesmo do humanismo. A cegueira não é aqui metáfora dos limites do conhecimento, da ilusão, da incerteza, do relativismo no pensamento. Mas é metáfora, no sentido benjaminiano, de uma situação limite. Assim, a cegueira materializa, transfere para um “domínio mais concreto”, torna sensível essa situação antes “invisível” ou diluída no tempo.³⁷³ Mas além de metáfora a cegueira é também “uma forma específica de experiência, caracterizada pelo limite, pela

³⁶⁹ LEITÃO, 2003, p. 95.

³⁷⁰ LEITÃO, 2003, p. 101-102.

³⁷¹ LEITÃO, 2003, p. 101-102.

³⁷² GINZBURG, 2003/2004, p. 54.

³⁷³ OTTE, 2009, p. 06-09.

exposição do ser humano à fronteira do inumano, da incomunicabilidade, da impossibilidade de viver senão em uma condição trágica”.³⁷⁴ A cegueira na literatura revela-se “uma forma particularmente importante de expressão da tragicidade moderna”, era de catástrofes como as grandes guerras e da desumanização crescente na sociedade de massas. Ela se associa “ao impacto traumático e à problematização da autoconsciência e da confiança na percepção”.³⁷⁵

O que nos leva a outro aspecto dessa infância que nos interessa: ela é traumática. E a cegueira, para onde converge *Infância*, é a forma mais eloqüente desse trauma, já que se inscreve no corpo do sujeito. Mas dizer que ela é traumática não se resume a dizer que ela é sofrida, ainda que haja dor. Ou melhor, não é satisfatório dizer apenas que ela é sofrida, como se o principal, em *Infância*, fosse somente o relato sobre a “bárbara educação nordestina”,³⁷⁶ ou sobre uma infância mais sofrida do que a de outras pessoas, sobre “um mundo sem amor e sem alegria”, como afirmou Álvaro Lins. Há um olhar, na obra de Graciliano Ramos, que pode levar ao campo da angústia, do real, como ressalta Sérgio Antônio Silva. Em *Infância*, ele nos diz, “a cegueira do menino difunde-se pelo livro, como escrita da angústia”.³⁷⁷ Ao longo de toda obra do escritor, Sérgio Antônio Silva reconhece significantes que transitam – “aguardente, conhaque, cigarro, cadeia, doença, livro, escrita, mulher e morte” – e uma escrita dos restos capaz de “tratar” a angústia. Mas ele adverte que não se trata de uma progressão da obra no sentido de uma cura, mas que há, ainda assim, a “construção de uma saúde”.³⁷⁸ “não quer dizer que a literatura tenha sido um remédio totalmente eficaz para a sua vida. Pelo contrário, muitas vezes ela aparece no campo do veneno, como se o escritor estivesse intoxicado pelo excesso de ‘fumaças de

³⁷⁴ GINZBURG, 2003/2004, p. 57.

³⁷⁵ GINZBURG, 2003/2004, p. 55-56.

³⁷⁶ RAMOS, 2008, p. 538.

³⁷⁷ SILVA, 2006, p. 42.

³⁷⁸ SILVA, 2006, p. 82.

literatura”³⁷⁹. A ênfase dessa leitura recai sobre a angústia que perpassa a obra e pode ser utilizada no processo de criação, para que a escrita seja o lugar de “tratamento da angústia”, pelo trabalho com os restos.

Interessa igualmente ao presente estudo esse olhar que leva ao campo da angústia, e ainda além, ao território do trauma. Desse modo, poder-se-ia afirmar haver também na obra do escritor uma espécie de escrita do trauma, entendida essa escrita como um fazer com, saber fazer com o trauma.³⁸⁰ Portanto, em *Infância*, além da “tradução do afeto da angústia no corpo do texto”,³⁸¹ poderíamos encontrar também um fazer literário que desdobra o trauma em experiência compartilhada. No caminho de uma obra na qual os restos da infância se desdobram, extraem-se núcleos da vivência traumática da infância, que, por ser desterritorializada do ambiente familiar, estende-se a uma imensa coletividade. E que, por ter servido ao conhecimento do Outro, ter sido vertida em saber sobre o Outro, permite a um sujeito uma outra perspectiva sobre si mesmo. Assim, a infância “desromanceada” pode tornar-se romance desde que seja um outro romance, e nesse sentido não é irrelevante que a forma de *Infância* seja a de capítulos-contos ou contos-capítulos. O escritor estaria em condições de então citar a própria infância e de citando-a apropriar-se dela como experiência.

O aspecto traumático da infância está relacionado a um sentimento de desamparo: a um desamparo fundamental do ser humano.³⁸² Sendo simultaneamente tempo de prematuridade e atraso, a infância é assim paradigmática da condição humana: a

³⁷⁹ SILVA, 2006, p. 207.

³⁸⁰ Porém, não se trata de buscar desfazer o trauma – que, na perspectiva psicanalítica, é, na sua essência, o trauma da língua –, por meio de uma rememoração que preencha todas as lacunas da memória, pois, como esclarece Ram Mandil, o fim do trauma seria também o fim da relação com a linguagem. MANDIL, 2003, p. 271.

³⁸¹ SILVA, 2006, p. 198.

³⁸² O estranho, a solidão, a escuridão, o perigo, a perda, a separação são significantes que marcam a vivência infantil. Mas a conformação da série angústia-perigo-desamparo (trauma) depende de uma ruptura: “A ruptura dá conta da irrupção de um real impossível e isso tem como resultado um sujeito radicalmente impotente e desamparado”. Mas o traumático pode se produzir também não pela violência de um acontecimento, mas por obra de um erro de interpretação. GALLO, 2008, p. 344.

prematuridade aponta para o desamparo constitucional do ser humano e o atraso para a necessidade de ser educado, de ser civilizado. Nesse sentido, nenhuma educação é “normal”, mas comporta um componente de violência, um componente traumático. Se é a situação real de desamparo da criança que fornece o modelo estrutural do trauma, para Freud, essa situação não é exclusiva dela: o sentimento de desamparo retorna, com frequência, nos seres humanos: “Na criança, ele é desencadeado em relação a tudo o que é sentido como estranho, ao sentimento de solidão e à escuridão, significantes que, sem dúvida, podem se renovar em diferentes momentos da vida adulta, por exemplo, cada vez que se sente desamparo e fragilidade”.³⁸³ Reentrar na infância implica também, então, ir ao encontro desse desamparo fundamental.

Por inúmeras vezes, no caminho de Graciliano Ramos, esse desamparo radical se renovava, e frente a essa situação limite ele respondia com as armas de que dispunha: a escrita. As tragédias pessoais – familiares vitimados pela peste bubônica, morte da primeira esposa no parto, instabilidade financeira, prisão etc – pareciam sempre apontar, confirmar, esse “destino” de caminhar num solo instável, arruinado. Não se trata de unir as duas séries, vida e obra, pelos laços da causalidade – em conclusões do tipo “por isso ele escreveu como escreveu” – mas de reconhecer no escritor obstinadamente auto-reflexivo uma sensibilidade privilegiada para perceber a precariedade da situação de um indivíduo (no caso, ele mesmo) que abre mão das sustentações básicas da individualidade moderna: propriedade privada, o trabalho como forma inserção no sistema do capital, a razão como condição de determinação da experiência e do objeto do conhecimento de si e do mundo.³⁸⁴ E que, mais do que isso, no seu campo de atuação, a literatura, desdobra uma percepção, situação ou “destino” pessoal em novas perspectivas estéticas de compreensão de outros indivíduos condenados a uma situação precária por razões políticas, históricas,

³⁸³ GALLO, 2008, p. 343.

³⁸⁴ GINZBURG, 2003/2004, p. 61

sociais e culturais. Porque é “preciso ter um ponto de vista efetivamente exilado”³⁸⁵ para perceber “as camadas de memória coletiva dos traumas históricos brasileiros”, para além da superfície.³⁸⁶

Como tema, o sentimento de abandono e desamparo está presente na escrita de Graciliano Ramos desde o primeiro conto, escrito aos onze anos. Há também esse sentimento em João Valério, Paulo Honório, Luís da Silva, Raimundo, Alexandre, Fabiano e no menino de *Infância*. Porém, não será como tema que o desamparo atuará principalmente em sua escrita, mas como experiência. Se essa perspectiva começa a ficar mais clara em *Angústia*, conforme já apontado, não está ausente em *Caetés* e *S. Bernardo*. Ocorre que, em *Angústia*, o desamparo de Luís da Silva parece ser mais radical e sua relação como o passado e com sua infância, mais angustiante e abismal. Do ponto de vista do escritor Graciliano, a experiência com os restos da infância, em *Angústia*, parece ser também mais radical.

No que se refere ao fazer literário de *Infância* – que é também um fazer com os restos, fazer com o traumático – foco do presente capítulo, os dois aspectos ressaltados da infância (experiência de linguagem, experiência traumática) fazem dela um modo privilegiado de percepção da experiência humana. Ao se dedicar a escrever sobre o tempo da infância, o escritor estaria, então, recuperando-a como modo privilegiado de percepção da constituição do sujeito. Nesse sentido é válido lembrar “o abandono da perspectiva monológica do *eu* e da história”, apontado por Wander Miranda, em relação à escrita memorialística de Graciliano Ramos.³⁸⁷ Se *Infância* é autobiográfico, não o é no sentido clássico, o que já foi apontado por outros estudos.

³⁸⁵ Note-se, em *Infância*, a alfabetização do menino exilado do mundo dos livros, exilado também pela cegueira periódica. LEITÃO, 2003, p. 24.

³⁸⁶ GINZBURG, 2003/2004, p. 62.

³⁸⁷ MIRANDA, 1992, p. 19.

Haveria outras vias por onde prosseguir desenvolvendo essas questões, mas se vai optar por retomar algumas aproximações feitas nos capítulos iniciais desta tese. Inclusive porque, caso contrário, tais aproximações poderiam permanecer problemáticas: Graciliano, Benjamin, Proust. Se foi através de Benjamin que Proust deu entrada no presente estudo, será também via algumas considerações sobre o filósofo e o escritor da *Recherche* que se marcarão certas diferenças fundamentais entre o itinerário proustiano e o de Graciliano, sendo o objetivo evidenciar a peculiaridade do fazer literário do escritor alagoano. Jeanne Marie Gagnebin ressalta a necessidade de evidenciar os aspectos não proustianos da filosofia da história benjaminiana, o que ela procura fazer num texto sobre “Infância em Berlim por volta de 1900”, de Walter Benjamin. As considerações que se seguem dialogam com esse texto de Gagnebin, “A criança no limiar do labirinto”.³⁸⁸

Lúcia Miguel Pereira comenta que teria sido infinitamente mais fácil para Graciliano Ramos descobrir a complexidade em criaturas proustianas do que nos retirantes de *Vidas secas*. Porém, o escritor escolhe o “caminho mais difícil”, revelando a humanidade daqueles que nem sabem “analisar os próprios sentimentos”.³⁸⁹ Com isso, “Graciliano Ramos ao mesmo tempo se impõe uma limitação e põe à prova a sua técnica”.³⁹⁰ Sem desconsiderar o que a ensaísta nos comunica, poderíamos afirmar, por outro lado, que seria mais do que difícil, impossível, a Graciliano tomar proustianamente a complexidade das criaturas que faz figurar em seus textos. Isso porque se trata de projetos completamente diferentes em vários aspectos, e principalmente em um que nos interessa evidenciar: exatamente a limitação mencionada por Lúcia Miguel Pereira.

Benjamin insiste na importância da experiência proustiana, pela abertura do sujeito narrativo às dimensões involuntárias e pela dissolução da ideia de um *eu* definido e definível, graças ao caráter infinito do lembrar proustiano. Porém, adverte-nos Jeanne

³⁸⁸ GAGNEBIN, 1999, p. 73-92.

³⁸⁹ PEREIRA, 2005, p. 150.

³⁹⁰ PEREIRA, 2005, p. 150.

Marie Gagnebin, o jogo infinito proustiano não será retomado por Benjamin, quando ele mesmo for escrever suas memórias de infância. Ao contrário, Benjamin vai se concentrar “na construção de uma série finita de imagens exemplares, mônadas (para usarmos um de seus conceitos preferidos) privilegiadas”, que são “miniaturas de sentido”, finitas porque “seu acabamento estético é a condição de sua realização”, porque o *eu* “que nelas se diz não fala somente para se lembrar de si, mas também porque deve ceder lugar a algo outro que não si mesmo”.³⁹¹ A busca de Benjamin é por imagens na quais tenham se depositado não só o vivido individual do narrador, mas uma experiência maior que é coletiva, que se estende a uma coletividade. No caso de suas memórias de criança burguesa, no início do século, o que ele quer revelar é a experiência da criança sufocada nos apartamentos, sufocada pelas estratégias parentais e sociais para esconder “a existência dos outros, dos pobres e dos revoltados, da miséria e da morte”.³⁹² Mas essas imagens devem, ainda, “vacinar” o adulto exilado de sua cidade natal contra a saudade e a nostalgia.

Se, como vimos, o sujeito na obra de Graciliano se abre a dimensões involuntárias (Proust) e inconscientes (Freud), há também, e principalmente, uma abertura para a dimensão social. Trata-se de um sujeito que é “atravessado pelas ondas de desejos, de revoltas, de desesperos coletivos”.³⁹³ Não é diferente em *Infância*, em que há também um “retraimento do ego” perante as exigências de descortinar uma experiência maior coletiva.³⁹⁴ Ao contrário de uma narrativa linear, que “transcorre como romance”, ele vai optar por quadros, relatos, episódios, capítulos-contos como forma para seu romance, a exemplo do que já realizara em *Vidas secas*. Ou seja, vai optar pela construção de uma série finita de relatos exemplares, ou seja, por um trabalho de rememoração (*Eingedenken*),

³⁹¹ GAGNEBIN, 1999, p. 80.

³⁹² GAGNEBIN, 1999, p. 80-81.

³⁹³ GAGNEBIN, 1999, p. 74.

³⁹⁴ É digno de nota o trabalho de Cláudio Leitão sobre *Infância*, com ênfase na história pessoal e coletiva da leitura no Brasil. LEITÃO, *op. cit.*

que interrompe a dinâmica infinita do lembrar para recolher instantes privilegiados do passado disperso pra oferecê-los à atenção do presente.

Nesse sentido, *Infância* é capaz, assim como *Angústia*, de revelar os impasses de um Brasil que passava de um modelo econômico patriarcal e rural, e de um sistema político monárquico, para uma nova ordem burguesa, moderna e republicana, sem dar conta de satisfatoriamente reorganizar as relações sociais e políticas. Porém, numa realização literária completamente diferente, se é que a comparação tem alguma utilidade, já que, em *Infância*, se há sombras, há também luzes, clarões, se há névoas, há também nuvens – o que não significa que não haja angústia, trauma – e, em *Angústia*, predomina a “noite escura da alma”, o pesadelo. Porém, em ambas as obras, prevalece a necessidade de despertar, ou seja, é necessário não se entregar complacentemente à vertigem infinita, à queda eterna, às “infinitas interpolações naquilo que foi”, mas responder ao apelo do presente, já que, como disse Benjamin, é também ele que convoca o passado. Por isso Luís da Silva vence a letargia e o delírio aos quais sucumbira anteriormente e se põe a escrever. Por isso o narrador de *Infância* vence o sono, as névoas, a alternância de luz e sombras para escrever sua infância.

Em Proust, o infinito atrai de tal maneira o sujeito que ele parece não querer despertar, emergir: não há essa necessidade política e ética do despertar, da ação.³⁹⁵ Segundo Jeanne Marie Gagnebin, no último volume da *Recherche*, *O Tempo Redescoberto*, ocorre uma recuperação da identidade do narrador, que havia antes se esfacelado em figuras semelhantes e diferentes, durante o desenrolar do lembrar infinito.³⁹⁶ Ou seja, há uma diferença fundamental entre o projeto proustiano e o benjaminiano, no que se refere ao destino do sujeito narrativo: “em Proust, ele é salvo pela realização de sua vocação artística enfim reconhecida; em Benjamin, pela realização da ação política, isto é,

³⁹⁵ GAGNEBIN, 1999, p. 79.

³⁹⁶ GAGNEBIN, 1999, p. 85.

paradoxalmente, pelo retraimento do ego perante as exigências da luta social”. Em *O Tempo Redescoberto*, a voz do narrador assumiria uma importância cada vez maior até sobrepor-se às outras expressões do sujeito, visando por fim à dispersão do sentido e do tempo através da arte, já que somente a arte seria capaz de cumprir as promessas de felicidade não cumpridas por esse lembrar sempre recomeçado e que leva, a cada vez, à desilusão. A atividade estética resistiria ao tempo devorador, mas ao preço de que esse *eu* que escreve abdicasse das outras dimensões da vida ativa.³⁹⁷

Em “Infância em Berlim por volta de 1900”, trata-se, ao contrário, de um sujeito que se desfaz de qualquer definição ilusória de si mesmo e do qual não obtemos uma imagem, não podemos formar sequer uma descrição da identidade do menino. Prevalece a imagem de sua experiência, a do labirinto. Para escrever sobre sua cidade natal, sobre sua infância, Benjamin inicia seu “Infância em Berlim por volta de 1900” referindo-se a um percurso, uma trajetória, uma exploração dos meios: a arte, tardiamente aprendida, de perder-se numa cidade, como quem se perde numa floresta. Esse desejo de perder-se num meio-labirinto remonta, segundo ele, à infância, aos primeiros labirintos vistos, formados por uma corrente de água na areia e pela tinta nos mata-borrões de seus cadernos. A própria estrutura do texto “Infância em Berlim por volta de 1900” é a de um percurso como esse, evocado logo de início: começa no jardim zoológico, passa pelo Panorama Imperial, uma caça a borboletas, a rua Steglitz esquina com Genthin, a despensa da casa etc, misturando lugares, pessoas, situações, objetos, numa trajetória que constrói mapas de extensão, que se referem a espaços, mas também mapas de intensidade e de densidade, “que dizem respeito ao que preenche o espaço, ao que subentende o trajeto”.³⁹⁸

No episódio “Caçando borboletas”, é possível perceber como, na experiência do menino, desfaz-se a oposição entre sujeito e objeto, entre caçador e caça. Ocorre uma

³⁹⁷ GAGNEBIN, 1999, p. 86-87.

³⁹⁸ DELEUZE, 2006, p. 76.

inversão do poder: o sujeito se dissolve com o mundo a sua volta e essa é sua maneira de assimilar o mundo. Para Benjamin, uma das “tarefas” da infância seria integrar o novo mundo ao espaço simbólico, porque a criança seria capaz de fazer algo que o adulto não consegue: rememorar o novo.

É interessante notar que é essa a sensação criada pela atmosfera dos três capítulos iniciais de *Infância*: rememoração do novo. O mundo “lembrado” parece ser ao mesmo tempo “criado”. Graciliano Ramos inicia *Infância* construindo trajetos nos quais objetos, lugares, pessoas, animais são tomados lado a lado, sem hierarquia, como o meio que o narrador, num devir-criança, explora. Um meio feito de qualidades, substâncias, potências e acontecimentos: o vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, a vasta sala, de paredes sujas, um velho de barbas longas, a toada da soletração do alfabeto, um fundo de casa, vultos, uma espécie de cozinha, sob um teto baixo de palha, homens de camisas brancas e letras, sílabas, palavras misteriosas. Inseridos nesse meio, parte desse meio, os pais, que o narrador-criança percorre, explora em suas qualidades e potências – pedaços deles, rugas, olhos raivosos, bocas irritadas e sem lábios, mãos grossas e calosas, finas e leves, transparentes – e deles constrói os mapas. Há uma atmosfera nos três capítulos iniciais, *Nuvens*, *Manhã* e *Verão*, certa eletricidade que produz o relampejo de uma imagem dialética composta de presente e passado. Ainda que se trate do passado do narrador, a sensação é a de um tempo cheio de agoras. É como se, tanto narrador quanto leitor, nos inseríssemos e realizássemos aquele trajeto, aquele percurso, cuja intermitência, a alternância de luz e sombra sugerisse mesmo o surgimento do mundo. E mais, no que se refere ao sujeito narrativo, seu “auto-retrato” permanece inacabado, indefinido, “em cacos, como se fosse a imagem do vaso colado, depois de partido em pedaços infinitos. Os cacos são máscaras em que a totalidade do *eu* se desfaz. Em fragmentação”.³⁹⁹

³⁹⁹ OLIVEIRA, 1992, p. 109-110.

No que se refere ao menino, a experiência da infância construída pelos quadros-relatos, dá conta do processo de constituição do pequeno sujeito, a partir dos aspectos ressaltados anteriormente: a experiência de linguagem e o caráter equívoco da comunicação humana, e o aspecto traumático de certas vivências, inclusive da incidência da própria linguagem no corpo do sujeito. Em quase todos os relatos que compõem o livro, o escritor dá testemunho dessa experiência de linguagem, dos “encontros com a língua”, nos quais estão presentes não só o equívoco e o trauma, mas igualmente, como já foi dito, as possibilidades de ação e de criação para o sujeito. Ainda que não seja intenção percorrer relato por relato de *Infância*, cabe ressaltar certas passagens por se referirem a uma hipótese levantada na abertura desta tese: a de que haveria um uso pessoal da escrita, de que parece haver, na contingência da história particular de um indivíduo, alguns enunciados essenciais e de que, finalmente, o escritor iria, ao longo dos desdobramentos da infância em sua obra, descobrindo até que ponto traz as marcas e sofre os efeitos desses enunciados, e, no mesmo movimento, adquirindo uma espécie de saber, saber fazer com o trauma, fundado na experiência da infância.

Se se ousa falar em um “itinerário” desse tipo na obra de um escritor “engajado” como Graciliano Ramos, é pela certeza de que ele foi sempre percorrido pelos caminhos da alteridade. Seja nos romances em primeira pessoa, nos contos escritos na prisão, na produção do momento pós-cárcere ou ainda na escrita memorialística, o escritor que afirmava nunca ter podido sair de si mesmo, na verdade tinha seu olhar sempre voltado para a compreensão do Outro. A partir das ruínas e traumas pessoais buscava afiar esse olhar, apurar a percepção e a escrita. Mas pode haver um proveito particular também nesse caminho de escrita, através do qual o escritor redimensiona o que lhe foi imposto a partir das marcas da infância.

Se em romances e contos anteriores, vimos na relação do corpo do escritor com a linguagem a presença da desagregação e da morte, há também, naquilo que afeta o corpo, uma “organização” e vida. Essa “organização” significa que a linguagem também vivifica o corpo. O menino de *Infância*, como Graciliano vai, então, escrever, através de uma aprendizagem dolorosa, descobre o valor enorme das palavras, seja por sua força de opressão, seja por sua potência de libertação, como arma para combater essa mesma opressão. Essa força da literatura, descoberta na infância, marca para sempre aquele sujeito, define um destino e uma missão, e esta é também a forma de persistência da infância nesse sujeito: seu próprio ser de escritor.

Porém, não é só como arma que a linguagem se apresenta ao menino de *Infância*. Sua atração pelas histórias orais populares, pelos folhetins franceses, pelos romances de capa e espada, sinaliza a percepção de outra força contida na narrativa: sua capacidade de oferecer um saber carregado de vida. Esse saber-sabor, buscado e valorizado pelo menino, opõe-se ao dogmatismo mortificante encontrado na escola e em outras instituições. Essa “paixão de infância” não desaparece no adulto, ainda que, a princípio, aparentemente, não encontre lugar no que ele toma como seu dever de escritor. Se a escrita dos textos para crianças vai permitir ao escritor revisitar o mundo “encantado” que tanto lhe atraiu na infância, quando descobriu “a secreta solidariedade entre magia e felicidade”,⁴⁰⁰ *Infância* vai lhe dar a oportunidade de dar testemunho dessa descoberta.

O hábito, surgido na infância, de imbricar os personagens e as ações romanescas com seu cotidiano, “como se o imaginário de um livro fosse parte da experiência vivida na realidade”,⁴⁰¹ Graciliano o mantém na vida adulta de escritor. Isso fica patente, por exemplo, pelo exame de cartas enviadas à esposa, como naquelas em que fala de *S. Bernardo* ou ainda naquelas sobre *A terra dos meninos pelados*. Esse procedimento fazia

⁴⁰⁰ Expressão retirada de AGAMBEN, 2007, p. 23.

⁴⁰¹ MALARD, 2006, p. 208.

parte de seu processo criador e reforça a percepção de que em seu processo de desdobramento do vivido em experiência, a imaginação é instrumento apropriado, fundamental até para escrita.

Mas de que magia se trata para Graciliano? Da magia da palavra, ou ainda, da magia da argúcia linguística:

Há um êxito, uma felicidade própria da argúcia, pois em uma centelha se vê vacilar a ordem lingüística, e o sem-sentido é descoberto, em um instante, como capaz de fazer vacilar as significações mais estabelecidas, as significações da lei, que não é somente, que não é em primeiro lugar uma lei política, mas que também pode sê-lo. Temos aqui um poder subversivo que vai além do estabelecimento de uma nova ordem.⁴⁰²

É por isso que o narrador identifica ser tão importante para o menino (e para o adulto) de *Infância* a descoberta da possibilidade de falar pelo avesso, ou seja, a descoberta da ironia, de que o escritor nos dá testemunho no capítulo “Um intervalo”. Tal descoberta se dá através dos elogios zombeteiros que as filhas de seu Nuno dirigem ao menino, referindo-se ao paletó que ele vestia. Vera Maria de Matos observa que é o menino que empresta às palavras das moças costureiras um sentido que elas, na verdade, não tiveram a intenção de comunicar. Seja como for, o narrador se refere ao episódio como sendo o da descoberta da possibilidade de rir de si mesmo e de, assim, imaginar-se diferente do que fora acostumado a crer que era: troncho, desengonçado, enfadonho, “cambembe”.

A magia, segundo Agamben, não é aquela que cria, mas, sim, a que chama: a magia chama a felicidade. “Ter um nome é a culpa”. A tristeza infantil provém “do fato de não conseguir se desfazer do nome que lhe foi imposto”.⁴⁰³ Em *Infância*, os nomes que o narrador identifica como sendo aqueles que lhe marcaram são bezerro-encourado e cabra-cega. Apelidos conferidos por sua própria mãe. O menino, como esclarece Vera Maria de Matos, aceita e se identifica com as máscaras de bezerro-encourado e cabra-cega, e fica

⁴⁰² MILLER, 1988, p. 30.

⁴⁰³ AGAMBEN, 2007, p. 25

aprisionado nesta condição dentro de seu clã familiar, respondendo ao comportamento que dele é esperado.⁴⁰⁴ A ironia, a “doçura picante” da “fala ao avesso” das moças, apresenta-se como um intervalo no qual o menino se liberta da pesada nomeação familiar. “Em última instância, a magia não é conhecimento dos nomes, mas gesto, desvio em relação ao nome. Por isso, a criança nunca fica tão contente quanto quando inventa uma língua secreta própria”.⁴⁰⁵

Nesse sentido, a experiência da infância, ou a infância enquanto experiência revela ao homem seu corpo atravessado pela linguagem, num processo que é de alienação daquilo que poderia ser o mais íntimo do seu ser. “A criança é indissociável da miséria dos adultos que estão preocupados pela transmissão que a humaniza”.⁴⁰⁶ Mas o trabalho da criança frente a essa miséria não é um trabalho fácil. Ela precisará esforçar-se para não “sucumbir como objeto-resto” e achar “uma maneira de extrair da miséria dos pais algo que possa ter efeito separador”.⁴⁰⁷ Ela terá que lidar com a falha estrutural do Outro, que é também a sua, sem tamponá-la, escapando da alienação e da idealização. O menino de *Infância* está a todo momento às voltas com essa tarefa árdua. Demandado a todo instante pelo Outro – linguagem, pai, mãe, comunidade, escola, igreja, justiça etc – ele esforça-se por fazer frente a todas essas demandas com seu próprio corpo, busca escapar de ser refém do capricho do desejo materno, no seu caso, expresso em desamor materno, sintetizado nos apelidos que a mãe lhe atribui e escapar de ser prisioneiro da absolutização da lei paterna, pela via mais difícil, porém também a mais valorosa, de se separar e se religar a esse Outro pelo laço social, pelo compromisso com esse mesmo laço. Por isso pode-se entender a busca de Graciliano em “provar” que não é “cabra-cega”, ao mesmo tempo em que se afasta e se diferencia de seus pares exatamente por um olhar diferenciado, graças a sua

⁴⁰⁴ MATOS, 1978, p. 37-38, 1978.

⁴⁰⁵ AGAMBEN, 2007, p. 25.

⁴⁰⁶ BARROS, 2008, p. 63.

⁴⁰⁷ BARROS, 2008, p. 63.

angústia e força de resistência em ser capturado. Por isso pode-se entender sua busca em tornar o “bezerro-encourado” um valor a mais, uma postura atenta e crítica frente aos valores e sentidos pré-estabelecidos. Por isso pode-se, por fim, entender que ele faça de sua miséria inicial, a infância, exatamente sua força motriz, seu valor a mais no campo do Outro, a “inscrição de sua marca no corpo do mundo”.

Agamben, retomando Benjamin, especula que talvez a “invencível tristeza que às vezes toma conta das crianças” nasça também de sua consciência “de não serem capazes de magia”.⁴⁰⁸ Haveria uma “sabedoria pueril” de que a felicidade não seja algo que se possa merecer, mas, sim, algo somente possível pela magia. “Magia significa, precisamente, que ninguém pode ser digno da felicidade, que, conforme os antigos sabiam, a felicidade à medida do homem é sempre *hybris*, é sempre prepotência e excesso”.⁴⁰⁹ Porque, como nos diz Barthes, “a honra pode ser imerecida, a alegria nunca o é”.⁴¹⁰ Porém, contra essa sabedoria, a moral colocou desde sempre sua objeção. “A preguiça, chave da pobreza”, “quem não ouve conselhos raras vezes acerta” e outros “conceitos ponderosos”, conta-nos Graciliano, recheavam as cartilhas infantis que fora obrigado a ler na escola, enchendo-o de desânimo, antipatizando-o com a leitura.⁴¹¹ Porém, um desses preceitos chamou-lhe atenção de maneira peculiar: “fala pouco e bem: ter-te-ão por alguém”. Intrigado, o menino pensou que Terteão era um homem, uma personagem misteriosa, cuja presença na página final da cartilha não fazia sentido algum.

Esse “monstro oral” (expressão de Michel Leiris), essa aglutinação de palavras, formando uma nova palavra, sem sentido no texto, surge num contexto de aprendizagem

⁴⁰⁸ AGAMBEN, 2007.p. 23.

⁴⁰⁹ AGAMBEN, 2007.p. 23.

⁴¹⁰ BARTHES, 2004, p. 08.

⁴¹¹ Zilberman explica que “muitos textos desta época exortam explicitamente a caridade, a obediência, a aplicação no estudo, a constância no trabalho, a dedicação à família”, alguns “difundem visões idealizadas da pobreza”, como se pode ler em “A pobre cega” de Júlia Lopes de Almeida, “A boneca” e “A casa”, de Olavo Bilac, “Em caminho”, de Zalina Rolim ZILBERMAN; LAJOLO, 1986, p. 19. Graciliano vai falar sobre isso em *Infância*. “Eu não lia direito, mas, arfando penosamente, conseguia mastigar os conceitos sisudos: ‘A preguiça é a chave da pobreza – Quem não ouve conselhos raras vezes acerta – Fala pouco e bem: ter-te-ão por alguém’” RAMOS, 2003, p. 114.

da leitura em que prevalecia a violência: lembremo-nos da severidade do pai de Graciliano e do uso do castigo físico. Muito provavelmente as dificuldades de aprendizagem a que o escritor se refere, em *Infância*, tenham surgido como sintoma reativo a essa abordagem, que se repetia na escola e em outras instituições. Pensar e ler o mundo por si mesmo não era exatamente estimulado nesse contexto, e as promessas de liberdade a ser adquirida com a aquisição da habilidade de leitura, logo pareceram ao menino, em verdade, escravidão. Porém, a escravidão tornada hábito – hábito de leitura e depois de escrita – vai se reverter, não sem dor, em liberdade e nas “armas terríveis” prometidas pelo pai, quando introduziu o menino na alfabetização. “Certamente meu pai usara um horrível embuste naquela maldita manhã, inculcando-me a excelência do papel impresso”.⁴¹² Tanto liberdade quanto “armas” “utilizadas” exatamente contra a alienação imposta pela violência, dogmatismo e autoritarismo vivenciados na infância. A seu modo Graciliano se apropriou do “conselho” de falar pouco e bem, tornando-se esta sua marca autoral: estilo enxuto, preciso, minimalista.

Para o menino de *Infância* o silêncio imposto em casa, o dogma imposto pelas instituições – igreja, escola, família, etc – significa paralisia, tanto do corpo quanto do pensamento. E é disto que ele busca escapar. Por isso, circular, movimentar-se, percorrer, surpreender-se, maravilhar-se, pasmar-se tem para ele tanto valor: necessita explorar os meios a sua volta, o açude, maravilha, água infinita; os patos e marrecos, criaturas capazes de viver no líquido. Nessa exploração, os pais não têm “lugares ou funções primeiras, independentes dos meios [...] não são as coordenadas de tudo o que o inconsciente investe”.⁴¹³ Segundo Deleuze, a criança não está limitada a seus pais, só chegando aos meios *depois*, e “por extensão, por derivação”. “Não existe momento algum em que a criança já não esteja mergulhada num meio atual que ela percorre, em que os pais como

⁴¹² RAMOS, 2003, p. 114.

⁴¹³ DELEUZE, 2006, p. 74.

peças só desempenham a função de abridores ou fechadores de portas, guardas de limiares, conectores ou desconectores de zonas”.⁴¹⁴

O sujeito de *Infância* não se reduz à Criança Abandonada e, se ele é Bastardo, pertence a um povo bastardo, “tomado num devir-revolucionário”.⁴¹⁵ Ele é o espírito-leão que alcançou seu último estágio, aquele que permite ao perdido para o mundo conquistar o seu mundo. “Bastardo já não designa um estado de família, mas o processo ou a deriva das raças”. É nesse sentido que o escritor é “de raça inferior desde a eternidade”.⁴¹⁶ Não pertence a uma raça “pretensamente pura e dominante”, mas, sim, a uma “raça bastarda, oprimida que não pára de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura”.⁴¹⁷ É ao avô-artesão, ao avô marginalizado na família, afeito a coisas “imprestáveis” como a arte, que ele se filia. O bezerro-encourado, o cabra-cega, abre um sulco para si e para um povo bastardo na literatura. Ele escreve “por esse povo que falta... (‘por’ significa ‘em intenção de’ e não ‘em lugar de’)”.⁴¹⁸

A infância assim revelada como experiência, e não como etapa cognitiva, tomada como lugar privilegiado da exclusão, mas também de nascimento do humano, revela toda sua força e capacidade de descortinar os mecanismos da alienação, a multiplicidade do poder que parasita a linguagem e o campo onde o homem deve e pode travar sua luta contra esse poder. Reentrar na infância significa, assim também, uma experiência ética, pois se trata de buscar “viver na intimidade de um ser estranho, não para fazê-lo conhecido, e sim para estar ao lado dele sem medo de ficar entre o dizível e o indizível”, sem medo de buscar o impresumível.⁴¹⁹ A infância, esse estranho familiar que surpreende

⁴¹⁴ DELEUZE, 2006, p. 74.

⁴¹⁵ DELEUZE, 2006, p.14.

⁴¹⁶ DELEUZE, 2006, p.14.

⁴¹⁷ DELEUZE, 2006, p.15.

⁴¹⁸ DELEUZE, 2006, p.15.

⁴¹⁹ ASSMANN, In: AGAMBEN, 2007, p. 07.

o escritor em seu ofício, revela-se, nesse sentido, como apelo a uma luta pela ética. Entendida a ética não como uma ou outra norma existente, ou como um ou outro destino, essência humana, vocação histórica ou espiritual, mas, segundo sugere Agamben, como morada habitual do ser humano, na qual ele se arrisca no vazio e na afonia, e de onde surge para ele um *ethos* e uma comunidade. Trata-se de encarar que o que experimentamos é, sobretudo, descontinuidade e diferença e não certeza e presunção. Buscar o impresumível é nossa tarefa ética, segundo Agamben. Entende-se, assim, porque tanto os protagonistas de Graciliano Ramos, quanto o próprio escritor transitam “num campo minado”, no qual uma unidade é “de antemão impossível”, no qual “não há lugar para ilusões compensatórias, nem para processos conciliadores de integração social”.⁴²⁰ Sem deixar de haver, no entanto, um compromisso do escritor com o laço social e com o conhecimento de si, de seu país, da miséria humana, ainda que o que encontre seja contradição, paradoxo e perplexidade. Se há um Comum, uma comunidade humana, uma co-habitação, uma co-humanidade, não se trata de um conjunto de regras, nomes, língua, estado que cada povo transmite de geração a geração, mas, talvez, do fato de que haja uma tarefa ética comum a ser cumprida. Trata-se de perscrutar o destino do homem no que diz respeito à razão, explica Agamben, o quanto a razão pode conhecer *a priori* e até que ponto estende-se a sua independência da sensibilidade. Arriscar-se nessa outra dimensão, não é um passo atrás na estrada do pensamento, mas um passo à frente, a caminho de construir a comunidade, a habitação e a cidade à altura da vida humana enquanto *ethos*, enquanto vida ética.⁴²¹

Desafio enfrentado pelo escritor Graciliano Ramos.

⁴²⁰ MIRANDA, 2004, p. 09.

⁴²¹ AGAMBEN, 2005, p. 17.

CONCLUSÃO

“Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida”, afirma Gilles Deleuze. Escrever é antes de tudo um processo “sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida”.⁴²² Escrever é também uma viagem, na qual quem imagina saber de onde parte e para onde vai desconhece o principal, pois viajar é, nesse sentido, entregar-se ao caminho sem a certeza de origem e destino. Escrever é, enfim, uma experiência na qual o vivido e o não-vivido, a imaginação e o conhecimento, intelecto e corpo não são oposições seguras, a partir das quais um *eu* pode se afirmar e se livrar da indeterminação miserável de onde surge e na qual, em verdade, caminha. Enfrentar o informe, buscá-lo, produzi-lo violenta e incessantemente, exceder e minar sempre e mais a forma de expressão dominante, eis a tarefa empreendida na experiência. Há que se fugir do que é prisão na forma, não só nas formas de expressão, mas, principalmente, na forma-Homem. “A vergonha de ser um homem: haverá razão melhor para escrever?”.⁴²³

Seria mais comum buscar a infância de Graciliano Ramos direta e somente nas suas memórias de infância, como se ela pudesse ser convocada pelo escritor apenas no momento oportuno, a partir da vontade consciente de dela fazer um relato. A infância seria, assim, aquela época, áurea ou não, perdida para sempre, “que os anos não trazem mais”. E escrever sobre a infância seria prestar homenagem a esse tempo perdido no tempo, distante em tudo do presente. Porém, a tarefa empreendida aqui foi outra, já que na escrita de Graciliano Ramos a infância não passou, não ficou perdida num passado estático, num tempo vazio e homogêneo. Pode-se dizer que a infância se converteu na experiência primordial que o escritor não abandona (e que não o abandona), mas, ao contrário, trabalha em toda sua obra. Ainda que *Infância* seja um ponto ótimo da escrita sobre a infância, não

⁴²² DELEUZE, 2006, p. 11.

⁴²³ DELEUZE, 2006, p. 11.

é o único, não se chegaria a ele sem um percurso. E foi esse percurso que se buscou aqui refazer.

O estatuto da infância na obra de Graciliano Ramos é, portanto, o de uma experiência, como se afirmou. A infância que percorre sua obra, e cujo percurso acompanhamos aqui, é como a luz de que fala Agamben, que “sem nunca poder nos alcançar, está permanentemente em viagem até nós”, desde que nos disponhamos a ser contemporâneos dela. E que, como origem do humano, não está situada apenas num passado cronológico: “ela é contemporânea do devir histórico e não cessa de operar neste”.⁴²⁴ Mas ser contemporâneo dessa luz, de nosso tempo e do tempo passado, não é apreendê-los resolutos, no escuro do presente. Nem é coincidir plena e perfeitamente com nossa época, mas, sim, operar através de uma dissociação e de um anacronismo, como nos adverte ainda Agamben:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.⁴²⁵

A experiência da infância é, nesse sentido, essa “discronia” necessária para se manter o olhar atento sobre um presente que tem “suas vértebras quebradas”, sobre uma história, tanto pessoal quanto coletiva, que é “desomogênea” e intempestiva. A infância cita e coloca em relação exatamente aquilo que irremediavelmente dividiu: um “muito cedo” que é também um “muito tarde”, um “já” que é também um “ainda não”. Como experiência, ela introduz no tempo uma peculiar descontinuidade, ou ainda, dá-nos a medida da temporalidade humana e, nesse sentido, da própria experiência humana. Trata-se, assim, de uma especial relação com o passado, na qual se dirige uma atenção também ao não-vivido no que é vivido, ao que poderia ter sido e não foi, mas também ao que ainda

⁴²⁴ AGAMBEN, 2009, p. 66-69.

⁴²⁵ AGAMBEN, 2009, p. 58.

pode ser. Trata-se também de uma especial relação com o presente, que é cindido em vários tempos, experimentado como tempo não-homogêneo. Em Graciliano Ramos, a infância que emerge, submerge e volta à tona na escrita coloca o escritor nessa relação especial com o seu tempo e com o tempo passado, na qual uma ruína não cessa de convocar outra, e mais outra infinitamente.

Giorgio Agamben postula que todo discurso atual sobre a experiência deve partir da percepção de que hoje ela não é mais algo que ainda tenhamos a capacidade de fazer. “Pois, assim como foi privado da sua biografia, o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência: aliás, a incapacidade de fazer e transmitir experiências talvez seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo”.⁴²⁶ Se Benjamin localizava as causas da “pobreza de experiência” da época moderna na catástrofe da guerra mundial, Agamben nos lembra que hoje não é necessária uma catástrofe para a destruição da experiência: “a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente”.⁴²⁷ Segundo o filósofo italiano, estaríamos condenados hoje a uma “vida nua”, em que tudo é necessário e, portanto, nada é possível; em que o estado de exceção estaria se consolidando como a nova normalidade, seja no campo da política internacional, principalmente a partir do 11 de setembro, seja no dia-a-dia do cidadão extenuado por uma mixórdia de eventos e notícias “extraordinários”, mas que não se convertem em experiência, ou asfixiado pelo consumismo desenfreado.

Graciliano Ramos escreveu em um tempo de anormalidade, de exceção – no mundo, a guerra, o nazismo; no Brasil, a ditadura – “tempo de homens partidos”, como sintetizou Carlos Drummond de Andrade. E, vítima da ditadura, poderia ter ele mesmo voltado da prisão emudecido, como os combatentes da guerra de que fala Benjamin. Porém, escolhe dar testemunho, fazer do vivido uma experiência compartilhada. E não

⁴²⁶ AGAMBEN, 2005, p. 21.

⁴²⁷ AGAMBEN, 2005, p. 21.

apenas em *Memórias do cárcere*, como vimos, mas também e primeiramente num conto infantil, *A terra dos meninos pelados*. Aliás, como já dito anteriormente, a incursão pela literatura infantil foi fundamental para o escritor no período imediatamente pós-cárcere, participando marcadamente do processo de mudanças que se operavam na sua escrita, então.

Mas se o cárcere foi incontestavelmente uma vivência traumática que o escritor soube, como poucos, transformar em saber compartilhado, há também uma outra vivência, igualmente traumática, que ele buscou comunicar em experiência: a infância. Muito distante da perspectiva de um simples relato sobre o período infantil, a *experiência da infância*, em Graciliano Ramos, desdobra-se ao longo dos vários tempos de seu percurso literário. A cada nova experiência literária, a infância se renova como força de evocação do passado, fonte de sabedoria e experiência, à medida que a escrita vai circunscrevendo os aspectos traumáticos da constituição do sujeito, ampliada para um horizonte contextual mais amplo do que o de uma vivência estritamente pessoal: a constituição política e social do Brasil, de uma literatura nacional, da intelectualidade brasileira, de uma nação, enfim, contraditória e injusta.

Procurei evidenciar os variados momentos desse desdobramento da infância na escrita: o movimento inicial, nas crônicas e nos romances *Caetés* e *S. Bernardo*; a irrupção em *Angústia* (que é seguida da ideia do livro *Infância*, ainda em 1936); o retorno de mais restos da infância nos contos da prisão (a partir das lembranças do hospital, mas também das perturbações visuais na cadeia), remetendo à oftalmia do menino Graciliano; a mudança na escrita no momento pós-cárcere; a escrita das memórias de infância. Nesses sucessivos desdobramentos da infância ao longo da obra do escritor, algumas vivências traumáticas vão sendo circunscritas: a sede experimentada no período de seca, a doença nos olhos e os apelidos da infância, a visão de órbitas vazias, apontando para uma angústia

que perpassa a escrita, marcas corporais nos olhos, ouvidos, pernas, abdome, cabeça. Tais vivências ganham, na escrita, estatuto de experiência e interessam, então, não como evidências de uma vida sofrida (mais sofrida do que a de outras pessoas), mas, sim, pelo que revelam sobre a condição humana, de maneira geral, e sobre os brasileiros e o Brasil.

Admitiu-se, também, conceber a vida do escritor Graciliano Ramos tramada em sua obra, como se, pela escrita, ele fosse amarrando os fios de sua existência. Perspectiva sugerida pelo próprio escritor que, nos momentos em que era mais difícil se sustentar, em que “as pernas lhe faltavam”, recorria à escrita. Porém, isso não significou “romancear” o que foi “des-romanceado”, desbastado pela escrita, a duras penas, numa escrita suportada pelo próprio corpo, mas, no máximo, acompanhar esse movimento de desbaste, para que se divisasse algo. O que se divisou é precário, mas vital: restos, circuitos, repetições, deslocamentos, condensações. Através da escrita, afirmou-se, deu-se um redimensionamento do que foi imposto ao escritor e ao seu processo criativo a partir das marcas da infância.⁴²⁸

Em Graciliano Ramos, é a materialidade da infância que permite um trabalho que é diferente da simples evocação ou da interpretação do que ficou inscrito como inconsciente a partir da infância. Essa materialidade refere-se a um trabalho artesanal com cacos, restos, ruínas do passado. Nesse trabalho, o escritor acaba extraindo o que poderíamos chamar de “enunciados essenciais” da sua existência – “fala pouco e bem e ter-te-ão por alguém”, “bezerro-encourado”, “cabra-cega” –, sua marca significante, ao mesmo tempo em que elabora e inscreve essa marca “no corpo do mundo”. Assim, o que desse destino havia de necessário, impossível e contingente, ele transmuta em seu idiossincrático estar-no-mundo: o seu possível e útil a esse mundo.

⁴²⁸ Cf. LAIA, 2001.

O acúmulo, a repetição e o desdobramento dos restos da infância, ao longo do tempo e do corpo da obra, não se referem a uma proliferação e amplificação desses restos, mas, ao contrário, a uma operação de redução, de desbaste. Os mesmos restos insistem, insiste-se nos mesmos restos, como se pela repetição, pela convergência, mas também pela circunscrição de algo que sempre escapa e dá ensejo a uma nova abordagem, o escritor fosse se aproximando, e também se apropriando do essencial de certas vivências. É a repetição que parece atrair o sujeito, seja o escritor, seja seus narradores ou, ainda, o leitor, para um caminho, para algo que faz um caminho dentro de uma obra e de uma obra a outra. Mas essa repetição se dá em diferença, pois os “mesmos” restos se transformam a cada experiência literária: não deixam de ter os vestígios do seu “ambiente” de origem, mas se inserem num ambiente novo, a cada nova narrativa. Se a repetição, ou seja, a manifestação dos elementos que se repetem, fornece os fios, forma a trama, é, no entanto, o trabalho do escritor-artesão, através do encaixe desses fragmentos, num novo contexto, que forma a urdidura.

Estabeleceram-se algumas aproximações possíveis entre o pensamento do filósofo Walter Benjamin e a obra de Graciliano Ramos. É digno de nota que, na trajetória de ambos, é possível perceber o interesse constante pela infância: os dois produziram textos nos quais tratam das cartilhas de leitura, nos quais demonstram uma preocupação com a educação da infância. Compartilham também um interesse pelos detalhes, pelas insignificâncias, ou seja, por aquilo e aqueles que ocupam lugar marginal na sociedade e na História. Outro interesse comum é pela narrativa oral, pela narrativa tradicional, e a constatação de seu desaparecimento funciona, diferentemente nos escritos de cada um deles, como chave de compreensão da passagem do mundo da oralidade para aquele da letra impressa. Mas se concentrou, principalmente, na perspectiva de redenção do passado, de se reanimar o passado no presente, a partir das ruínas, daquilo que é recalçado e

oprimido pela história oficial. E, nesse sentido, o que Graciliano traz à luz sobre sua infância, no livro de memórias, contraria o que era aceito como modelo de “história oficial” de um indivíduo oriundo de uma certa elite.

Entretanto, não se procurou abstrair da obra de Graciliano Ramos uma espécie de pensamento do escritor, no mesmo sentido em que se poderia falar de um pensamento filosófico de Walter Benjamin.⁴²⁹ Muito menos se buscou confirmar na escrita literária a realização de proposições filosóficas. A infância e a experiência, como se viu, ganham, em Graciliano Ramos, contornos e usos muito próprios do seu fazer literário. Assim é que o seu fazer literário recupera alguns elementos da experiência tradicional, como o trabalho lento e artesanal, ao mesmo tempo em que incorpora experiências literárias mais modernas, desde seu primeiro romance, *Caetés*.⁴³⁰

A partir da perspectiva delineada no presente estudo, torna-se mais evidente a singularidade do trabalho de Graciliano Ramos, no qual a relação entre vida e escrita demanda que renovemos sempre, a cada leitura, o nosso olhar, que ampliemos quaisquer categorias com as quais possamos tentar nos preparar para uma abordagem. Essa infância que procura e se faz escrever em obras diversas, aponta para a escrita como uma escrita da vida, na qual “o *bios* explode em várias vidas que se entrecruzam e a *grafia* segue o entrelaçamento de diversos tempos que não são ordenados por nenhuma linearidade exclusiva”.⁴³¹

⁴²⁹ Ainda que, segundo Michael Löwy, não haja, em Benjamin, “um sistema filosófico: toda a sua reflexão toma a forma do ensaio ou do fragmento - quando não da citação pura e simples, em que as passagens tiradas de seu contexto são colocadas a serviço de seu próprio itinerário. Toda tentativa de sistematização desse ‘pensamento poético’ (Hannah Arendt) é, portanto, problemática e incerta”. LÖWY, 2005, p. 17-18.

⁴³⁰ Sobre esse aspecto do romance, Silviano Santiago comenta: “*Caetés*, por exemplo, a meu ver, é de uma modernidade extraordinária por um simples detalhe estrutural! É um romance que tem romance dentro de romance! Isso o coloca ao lado de quem? Ao lado de Gide, em 25, que estava fazendo grande escândalo, com *Les faux-monnayeurs!*”. SANTIAGO, In: GARBUGLIO, 1987, p. 445.

⁴³¹ GAGNEBIN, 1999, p. 78.

REFERÊNCIAS

DE GRACILIANO RAMOS

RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. 33. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1991.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 60. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2004.

RAMOS, Graciliano. *Caetés*. 22. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1986.

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

RAMOS, Graciliano. *Infância*. 37. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

RAMOS, Graciliano. *Insônia*. 29. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 44. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. 80. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2004.

RAMOS, Graciliano. *Viagem*. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2004.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 27. ed. São Paulo: Martins, 1970.

RAMOS, Graciliano. *Viventes das Alagoas*. 15. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1992.

SOBRE GRACILIANO RAMOS

ABEL, Carlos Alberto dos Santos. *Graciliano Ramos: cidadão e artista*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

ATHAYDE, Tristão de. Os ramos de Graciliano. In: RAMOS, Graciliano. *Viventes das Alagoas*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1992.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 42. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

BRAYNER, Sônia (Org.) *Fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BRUNACCI, Maria Izabel. *Graciliano Ramos: um escritor personagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: CARPEAUX, Otto Maria. *Origens e fins*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1943.

CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do novelo: uma interpretação de Angústia*. São Paulo: Ed. 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, Carlos Nélon. Graciliano Ramos. In: COUTINHO, Carlos Nelson. *Literatura e humanismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967; p. 139-190.

CRISTÓVÃO, Fernando Alves. *Estruturas e valores de um modo de narrar*. Rio de Janeiro: Ed. Brasília, 1977.

DANTAS, Audálio. *A infância de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed. Callis, 2005.

FARIA, Octavio de. Graciliano Ramos e o sentido do humano. In: RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

FÁVERO, Afonso Henrique. Uma aprendizagem dolorosa. In: DUARTE, Eduardo de Assis (org.) *Graciliano revisitado*. Natal: Editora Universitária, 1995.

FELDMANN, Helmut. *Graciliano Ramos: reflexos de sua personalidade na obra*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1967.

FILHO, Ruy Espinheira. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FREIXIEIRO, Fábio. *Da razão à emoção: ensaios rosianos, outros ensaios e documentos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971. (Temas de Todo Tempo, 15)

GARBUGLIO, José Carlos *ET alii* (org.) *Graciliano Ramos: antologia e estudos*. São Paulo: Ática, 1987.

GIMENEZ, Erwin Torralbo. O Olho Torto de Graciliano Ramos: Metáfora e Perspectiva. *Seção Textos*, n. 63, pp. 186-96, set.-nov./2004.

GINZBURG, Jaime. Cegueira e literatura. *Aletria*, Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 10/11, p.53-64, 2003/2004.

GINZBURG, Jaime. Graciliano Ramos: *Infância* e violência. *Expressão*, revista do Centro de Artes e Letras, Santa Maria, UFSM, p. 129-132, jan./jun. 2000.

HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio*. Vidas secas e O estrangeiro. São Paulo: Edusp, 1992. (Criação e crítica, 8).

LAFETÁ, João Luiz. Édipo guarda-livros: leitura de *Caetés*. *Teresa*, Revista de Literatura Brasileira, São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, n. 2, p. 86-125, 2001.

LAFETÁ, João Luiz. Graciliano Ramos. In: LAFETÁ, J. L. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004; p. 518-521.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: LAFETÁ, J. L. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004; p. 72-102.

LEITÃO, Cláudio. *Líquido e incerto: memória e exílio em Graciliano Ramos*. Niterói: EdUFF, São João Del-Rei: UFSJ, 2003.

LEITÃO, Cláudio. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *Infância*. 37. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

LEMOS, Taísa Vliese de. *A infância pelas mãos do escritor: um ensaio sobre a formação da subjetividade na psicologia sócio-histórica*. Juiz de Fora: Editora UFJF/ Musa Editora, 2002.

LINS, Álvaro. Valores e misérias de *Vidas secas*. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 27. ed. São Paulo: Martins, 1970.

LINS, Osman. O mundo recusado, o mundo aceito e o mundo enfrentado. In: RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. 33. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1991.

MALARD, Letícia. Graciliano: das pérolas às críticas. In: MALARD, Letícia. *Literatura e dissidência política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

MALARD, Letícia. Posfácio. In: *Insônia*. 29. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MARINHO, Maria Celina Novaes. *A imagem da linguagem na obra de Graciliano Ramos. Uma análise da heterogeneidade discursiva nos romances Angústia e Vidas secas*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 2000.

MARTINS, Wilson. Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor. In: RAMOS, Graciliano. *Caetés*. 22. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1986.

MATOS, Vera Maria de. *O bezerro-encourado ou as terríveis armas: uma análise de Infância*. Rio de Janeiro: PUC/Rio, 1978. (dissertação de mestrado)

MATTALIA, Eliane Jacqueline. Graciliano Ramos: poesia da prosa, lirismo de *Infância*. *Boletim de pesquisa Nelic*, Universidade Federal de Santa Catarina, v. 6, n. 8/9, p. 77-86. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br>>

MERCADANTE, Paulo. *Graciliano Ramos: o manifesto do trágico*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MIRANDA, Wander Melo. A arte política de Graciliano Ramos. In: CASTRO, Marcílio França. (coord.). *Ficções do Brasil: conferências sobre literatura e identidade nacional*. Belo Horizonte: Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 2006.

MIRANDA, Wander Melo. Atualidade de Graciliano Ramos. In: DUARTE, Eduardo de Assis (org.) *Graciliano revisitado*. Natal: UFRN/CCHLA, Editora Universitária, 1995. p. 79-86.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MIRANDA, Wander Melo. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Publifolha, 2004.

MIRANDA, Wander Melo. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 44. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

MORAES, Denis. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

MOURÃO, Rui. *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano*. 3. ed. Curitiba: Editora UFPR, 2003.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes. *Cacos da memória: uma leitura de Infância*, de Graciliano Ramos. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1992. (dissertação de mestrado)

OLIVEIRA NETO, Godofredo de. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. 80. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2004.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Graphia; Fundação Biblioteca Nacional, 2005.

PINTO, Rolando Morel. *Graciliano Ramos, autor e ator*. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1962.

PUCCINELLI, Lamberto. *Graciliano Ramos: relações entre ficção e realidade*. Brasília: INL, 1975.

RAMOS, Clara. *Cadeia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

RAMOS, Clara. *Mestre Graciliano*: confirmação humana de uma obra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

RAMOS, Ricardo. *Graciliano: retrato fragmentado*. São Paulo: Siciliano, 1992.

REIS, Zenir Campos & LIMA, Yêdda Dias. *Catálogo de manuscritos do arquivo Graciliano Ramos*. São Paulo: Edusp/ IEB, 1992.

REZENDE, Stela Maris. *Graciliano Ramos e a literatura infantil*. Brasília: Departamento de Teoria Literária e Literatura/ UNB, 1988. (dissertação de mestrado)

RIBEIRO, Gustavo Silveira. *Abertura entre as nuvens: uma reinterpretação de Infância de Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/ UFMG, 2008. (dissertação de mestrado)

SALLA, Thiago Mio. Entre a literatura e o jornalismo: as crônicas de Graciliano. Ramos. *Caligrama*, Revista de Estudos e Pesquisas em Linguagem e Mídia, São Paulo, v.1, n.2, mai/ago 2005. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/caligrama/anteriores_2.html>.

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SANTIAGO, Silviano. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 60. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2004.

SANTOS, Tarcísio Gurgel dos. Tatipirun: esboço de mapa. In: DUARTE, Eduardo de Assis (org.) *Graciliano revisitado*. Natal: UFRN/CCHLA, Editora Universitária, 1995. p. 87-98.

SILVA, Sérgio Antônio. *Papel, penas e tinta: a memória da escrita em Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/ UFMG, 2006. (tese de doutorado)

SILVA, Vilma Maria da. Marcas de *Infância* na escritura de Graciliano Ramos. In: DUARTE, Eduardo de Assis (org.) *Graciliano revisitado*. Natal: UFRN/CCHLA, Editora Universitária, 1995. p. 111-119.

GERAL

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. Debates; 64.

ASSMANN, Selvino J. Apresentação In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

BARROS, Maria do Rosário Collier do Rêgo. Criança. In: *Scilicet: os objetos a na experiência analítica*. Rio de Janeiro: contra Capa Livraria, 2008. p. 63-67. (Associação Mundial de Psicanálise)

BARTHES, Roland. *Aula*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. LARANJEIRA, Mario. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. Obras escolhidas; v. 3.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas; v. 1.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo; Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Editora UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. 5. ed. 3. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2000. Obras escolhidas; v. 2.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Coleção Tópicos.

BRANDÃO, Ruth Silviano. Literatura e psicanálise: corte e sutura. *Aletria*, Revista de Estudos de Literatura, v. 12, p. 49-53, abr. 2005.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CORRÊA, Viriato. *Cazuza*. 31. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1983.

CUDDON, J. A. *A dictionary of literary terms*. Garden city, N. Y.: Doubleday, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1997. (Coleção TRANS)

EAGLETON, Terry. Obama, o redentor. *Die Zeit*, 2009. Disponível em: <<http://www.zeit.de/2009/05/Obama-Benjamin>>. Acesso em 22 Jan. 2009. n. 05.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
FREITAS, Marcos Cezar de. (org.) *História social da infância no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2006.

FREUD, Sigmund. Lembranças encobridoras. In: FREUD, Sigmund. *Primeiras publicações psicanalíticas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 329-354. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. III)

FREUD, Sigmund. O 'estranho'. In: FREUD, Sigmund. *Uma neurose infantil*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 271-318. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XVII)

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios. In: FREUD, Sigmund. *'Gradiva' de Jensen*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 147-158. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. IX)

FREUD, Sigmund. Romances familiares. In: FREUD, Sigmund. *'Gradiva' de Jensen*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 241-247. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. IX)

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 75-171. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XXI)

FREUD, Sigmund. Inibições, sintomas e ansiedade. In: FREUD, Sigmund. *Um estudo autobiográfico. Inibições, sintomas e ansiedade. A questão da análise leiga*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 95-201. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XX)

GAGNEBIN, Jeane Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007. Estudos; 142.

GAGNEBIN, Jeane Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas; v. 1.

GALLO, Hector. "Entre a angústia e o trauma: desamparo". In: *Scilicet: os objetos a na experiência analítica*. Rio de Janeiro: contra Capa Livraria, 2008. p. 343-345. (Associação Mundial de Psicanálise)

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Acaso e repetição em psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

GATTI, Luciano Ferreira. O ideal de Baudelaire por Walter Benjamin. *Trans/form/ação*, São Paulo, v.31, n.1, p.127-142, 2008.

GOMES, Angela de Castro. As aventuras de Tibicuera: literatura infantil, história do Brasil e política cultural na era Vargas. *Revista USP*, São Paulo, n. 59, p. 116-133, setembro/novembro 2003.

GOMES, Angela de Castro; PANDOLFI, Dulce Chaves; ALBERTI, Verena. (org.) *A república no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: CPDOC, 2002.

GOUVÊA FRANCO, Sérgio de. *Hermenêutica e psicanálise na obra de Paul Ricoeur*. São Paulo: Edições Loyola, 1995. (Coleção Filosofia, v. 35) Disponível em: <<http://books.google.com>>

HARLAND, Richard. *Literary theory from Plato to Barthes: an introductory history*. New York: St. Martin's Press, 1999.

HOFMANN, Werner. "The Art of Unlearning". In: FINEBERG, Joathan. Ed. *Discovering Child Art: essays on childhood, primitivism and modernism*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1998.

KAUFMANN, Pierre. (ed.) *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

KONDER, Leandro. Nota. In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. Obras escolhidas; v. 3.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. (Campo freudiano no Brasil)

LACAN, Jacques. O seminário sobre "A carta roubada". In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. (Campo freudiano no Brasil)

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. (Campo freudiano no Brasil)

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 23: o sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. (Campo freudiano no Brasil)

LAIA, Sérgio. *Os escritos fora de si: Joyce, Lacan e a loucura*. Belo Horizonte: Autêntica/FUMEC, 2001.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. *Vocabulário da psicanálise*. 3. ed. Santos: Martins Fontes Ed., 1977.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio* – uma leitura das teses sobre o conceito de história. São Paulo: Boitempo, 2005.

LYOTARD, Jean-François. Prefácio do inumano. In: LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, Lda., 1989.

MANDIL, RAM. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Contra Capa Livraria, Faculdade de Letras UFMG, 2003.

MCCANN, Andrew. The ethics of abjection: Patrick White's "Riders in the Chariot". *Australian Literary Studies*, University of Queensland Press, v. 18, n. 02, 1997. Disponível em: < <http://www.encyclopedia.com> >

MILLER, Jacques-Alain. *O osso de uma análise*. Salvador: Revista da Escola Brasileira de Psicanálise, 1998.

MILLER, Jacques-Alain. *Percurso de Lacan : uma introdução*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. 17. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

OTTE, Georg. Mobilidade e imobilização: dois pólos no campo de força benjaminiano. Belo Horizonte, p. 01-18, 2009. (manuscrito)

OTTE, Georg. Rememoração e citação em Walter Benjamin. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 04, p. 211-223, out. 1996.

PERES, Ana Maria Clark. A angústia na literatura: a experiência de Clarice Lispector. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 25, n. 34, p.99-121, jan./dez. 2005.

PERES, Ana Maria Clark. *O infantil na literatura: uma questão de estilo*. Belo Horizonte: Editora Miguilim; Faculdade de Letras da UFMG, 1999.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann*. 3. ed. rev. São Paulo: Globo, 2006.

RAM, Mandil. *Os efeitos da letra*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria; Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2003. Coleção Opção Lacaniana.

REGO, José Lins do. *Histórias da velha Totônia: um clássico da literatura infanto-juvenil*. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg. (org.) *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SOUZA, Eneida Maria de. A biografia, um bem de arquivo. Por e-mail. 2008

SOUZA, Eneida Maria de. *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

TOURNIER, Michel. *Imaginaria*, revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil, n. 96, fev. 2003. Disponível em: < <http://www.imaginaria.com.ar>>.

VIEIRA, Marcus André. *Restos: uma introdução lacaniana ao objeto da psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

VIEIRA, Marcus André. *A ética da paixão: uma teoria psicanalítica do afeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. (Campo freudiano no Brasil).

VLOEBERGHES, Katrien. Figurations of childhood in modernist texts. In: EYSTEINSSON, Astradur; LISKA, Vivian. (ed.) *Modernism*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2007. V. 1; p. 291-304. Disponível em: <<http://books.google.com>>

ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. *Um Brasil para crianças*. Para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos. 4. ed. São Paulo: Global, 1993.

ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 6. ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.

ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Ligia Cademartori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Editora Ática, 1982.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)