



**O Escritor e o Infante: uma negociação para a
representação do Brasil em *Infância*.**

Bernard Herman Hess

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Programa de Pós-graduação do TEL
Doutorado em Literatura Brasileira
Orientador: Prof. Dr. Hermenegildo Bastos

**O Escritor e o Infante: uma negociação para a
representação do Brasil em *Infância*.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em
Literatura do Departamento de Teoria Literária e
Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de
Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do
grau de Doutor em Literatura Brasileira.

Bernard Herman Hess
Brasília
Fevereiro de 2007

Instituto de Letras – Universidade de Brasília
Exame de Tese

HESS, Bernard Herman. O Escritor e o Infante: uma negociação para a representação do Brasil em *Infância*. Tese de Doutorado em Literatura (área de concentração: Literatura Brasileira) apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, em fevereiro de 2007.

Comissão julgadora

Tese para obtenção do grau de doutor

Presidente e Orientador Prof. Dr. Hermenegildo Bastos.....
Examinadora Prof^a Dra. Belmira Magalhães.....
Examinador Prof. Dr. Manoel Sousa e Silva
Examinadora Prof^a Dra Maria Isabel Edom Pires
Examinadora Prof^a Dra Rita de Cassi Pereira dos Santos.....

Professor Dr. Rogério Lima, Coordenador do
Programa de Pós-graduação em Literatura do
Departamento de Teoria Literária e Literaturas do
Instituto de Letras da Universidade de Brasília.

Fevereiro de 2007.



Aos viventes miúdos que povoam nossa terra.

Como diz o próprio Marx (*A Miséria da Filosofia*), “no momento em que todo desenvolvimento especial cessa, a necessidade de universalidade, a tendência para o desenvolvimento integral do indivíduo começa a fazer-se sentir”. É então que começa a surgir o homem em toda sua plenitude, não apenas como um fruto maduro que cai, mas como algo que o homem pode ir buscar, um *algo mais* que o completa e o integra na humanidade. (...) O humanismo é a superação dos restos espirituais e econômicos burgueses, em que o *homem se dissolve na massa*. É a revolução dos anônimos, daqueles que se perderam na massa e agora se reencontram para readquirir sua personalidade, sua individualidade. O humanismo é a revolução do homem contra a massa, sua libertação total. O homem se *humaniza* (sua integração na sociedade humana, na humanidade) e se *hominiza* (sua integração em si mesmo). É então, finalmente, um *ser-para-si*, numa sociedade em que ser-para-si e ser-para-outro se confundem.

(Leôncio Basbaum, *Alienação e Humanismo*, 1982, p.155-6)

AGRADECIMENTOS

- Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.
- À Capes, pela bolsa concedida, que possibilitou dedicar-me integralmente à fatura deste trabalho pelo período de três anos e meio.
- A secretaria do TEL, especialmente a Dora, pela serenidade com que sempre atendeu às minhas demandas em questões burocráticas.
- Ao Prof. Dr. Hermenegildo Bastos, pelo privilégio de sua orientação, pelas ricas e estimulantes aulas e pela paciência com o compasso esdrúxulo do meu pensamento baiano-alemão.
- Ao grupo de pesquisa Literatura e Modernidade Periférica, pela oportunidade de participar de seus debates e do esboço de uma difícil práxis para a emancipação popular em horizonte periférico.
- Ao Prof. José Carlos Costa, da Universidade Federal de Viçosa, por me apresentar Georg Lukács.
- A Sérgio Miranda – guerreiro sem descanso –, pelo exemplo de coerência política e de perseverança na luta; pela apresentação do marxismo como doutrina viva de ação política; pelo humanismo – como *imperativo humano* – que emana de seu ser; pelo exemplo de justiça, de humildade e de amizade.
- Aos companheiros, Deane, Bel, Ana Laura, Vivianne, Germana, Tatiana, Alexandre, André, Manoel, Cássio, Rafael, Thiago e a cada um dos “Candidos” pelo incentivo, pela amizade generosa e por dividirmos a certeza de que, mais do que interpretar, é preciso transformar o mundo.
- A Ana Laura, companheira para a vida inteira, pelo carinho incomensurável, pela eterna predisposição de ouvir e discutir inúmeras idéias imprestáveis, idéias que, porém, vistas a distância, foram levando a algumas outras – poucas – aproveitáveis e que, por fim, renderam a consecução do presente trabalho.
- A Gabriel, Clara e João, que esperaram pacientemente pelo desfecho de algo estranho elaborado a portas fechadas; e que, íntima e sinceramente, torceram para que a estranha empreitada tivesse êxito.

- A Elisabeth, pela serenidade compreensiva com que suportou os momentos de mau-humor do pai, pela participação com idéias e, principalmente, com bons ouvidos, na expectativa ansiosa do produto final.
- Aos amigos, entre próximos e distantes, Stellinha e Júlio, Andréa e Eduardo, Izabel e Gilson, Mário, Vivianne e Léo, Manoel e Maria do Carmo, pela alegria, pelos papos e pela cachaça, porque sem isso, “ninguém segura esse rojão”.
- À família Hess-Hagedorn, die mir den ersten Kontakt zu den „Viventes miúdos” auf Fazenda ‚Mucambo’ und ‚Água Boa’ ermöglichten.
- À família Reis Corrêa, pelo apoio e acolhimento à mineira.
- A Lourdes, Diva e Edílson, pela partilha humana no mundo do concreto.

RESUMO

Esta tese procura investigar *Infância* como obra literária que tematiza, simultaneamente, o mundo do infante e a condição do escritor. Ao adotar uma técnica que cria um espaço discursivo dentro do qual se articula uma estrutura narrativa em dois planos, uma espécie de arena em que se digladiam e definem as questões de classes opostas, do letrado e do iletrado, do escritor e do infante, do moderno e do arcaico, o autor de *Infância* compõe uma literatura de autoquestionamento. Por um lado, o escritor rememora não só as experiências do menino que foi, mas revisita e revisa essas experiências, faz a releitura das condições pessoais e históricas vividas. Por outro, por ser memória e autobiografia feita por escritor, *Infância* é também livro de ficção. A representação literária do mundo infantil rememorado e da própria condição de escritor são mundo e condição recriados, reelaborados esteticamente. A tese investiga a formalização da relação entre o escritor e o menino que se trava no plano discursivo da narrativa, como Graciliano faz a partilha do espaço da narrativa, sem apagar ou transfigurar o menino, e também, sem reduzir a dimensão do problema da condição de escritor representada na obra. A forma literária de *Infância* é o espaço discursivo dessa representação, uma concretização particular da representação do Brasil e do nosso processo formativo inconcluso, uma estética ao mesmo tempo local e universal para a defasagem histórica entre dois projetos: o literário e o social.

ABSTRACT

This thesis intends to investigate *Infância* as a literary work that approaches simultaneously the childhood world and the writer condition. The adoption of a technique that creates a discursive place in which a narrative structure is articulated in two levels, a kind of arena in which opposite social classes questions fight and define themselves – questions between a literate person and an illiterate one, the writer and the child, modern and archaic –, defines that the author of *Infância* composes a literature of self-questioning. On the other hand, the writer remembers not only the childhood experiences, but revisits and revises these experiences, make the re-reading of the personal and historical lived conditions. However, in spite of *Infância* to be an autobiography and a memory of a writer, it is a fiction book also. The literary representation of the recollected childhood world and of the own writer's condition is a kind of a world and its conditions recreated, re-elaborated in an aesthetic way. The thesis investigates the formalization of the relationship between writer and child that is established in the discursive level of the narrative, how does Graciliano share the author and child narrative place without erasing or transfiguring the childhood world, and also without reducing the dimension of the problem of the writer condition in this literary work. The literary form of *Infância* is exactly the discursive place of this representation, a special kind of Brazil representation and of our not concluded formative process, an aesthetic that is, at the same time, local and universal for the historical imbalance between two projects: the literary and the social one.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I - O realismo e a relação entre <i>forma literária</i> e <i>processo social</i> na escrita de Graciliano Ramos.....	28
1.1 Análise de alguns estudos da crítica materialista ao conjunto da obra.....	29
1.2 Uma discussão em torno do método de representação literária na escrita graciliânica.....	61
CAPITULO II - Em torno da crítica de <i>Infância</i>. Fundamentos para a discussão da obra na perspectiva da crítica materialista e formativa.....	69
2.1 O panorama da crítica acerca de <i>Infância</i>	69
2.2 A crítica pioneira de Álvaro Lins sobre <i>Infância</i> : experiência infeliz e escrita implacável.....	86
2.3 Drama e tragédia em <i>Infância</i> : tema cosmopolita produzido em região periférica.....	88
2.4 o esboço de um problema: como foi possível a um bezerro encourado se auto-representar?.....	92
2.5 Sérgio Milliet: gênero, estrutura, transcendência e realismo em <i>Infância</i>	94
2.6 O escritor e seu ofício diabólico.....	97
2.7 Justiça tardia e posição de classe em <i>Infância</i>	100
2.8 <i>Infância</i> : entre ficção e confissão	104
2.9 Sociologia e transcendência na crítica de <i>Infância</i>	111
2.10 A ironia do realismo de <i>Infância</i>	125
2.11 Acerca das vastas barbas pedagógicas do Barão de Macaúbas: a leitura crítica do processo formativo da aprendizagem infantil.....	130
CAPÍTULO III: <i>Infância</i>: representação e formação do Brasil.....	143
3.1 Entre nuvens espessas e vagos clarões: a forma miúda da narrativa de memórias.....	144
3.2 Uma modesta epopéia: formação e representação no Brasil.....	161
3.3 Providências do escritor frente ao seu ofício diabólico.....	176
CONCLUSÃO.....	210
BIBLIOGRAFIA.....	215

INTRODUÇÃO

(...) Dizem que somos pessimistas e exibimos deformações; contudo as deformações e a miséria existem fora da arte e são cultivadas pelos que nos censuram.

O que às vezes pergunto a mim mesmo, com angústia, Portinari, é isto: se elas desaparecessem, poderíamos continuar a trabalhar? Desejaríamos realmente que elas desapareçam ou seremos também uns exploradores, tão perversos como os outros, quando expomos desgraças?

(Graciliano Ramos, em carta a Candido Portinari)

A trajetória literária de *Infância* encerra uma produção que abarca um determinado universo de temas, mas é uma produção que também se dedica aos próprios problemas literários: os procedimentos literários em si passam a ser objeto direto e indireto do trabalho do autor. Se Graciliano procura, de modo obsessivo, realizar uma produção literária, conferindo-lhe o mais alto efeito estético, ele também tem consciência de que a sua produção literária não pode ter um fim em si mesma. A escrita é um procedimento que contém um método de conhecimento da realidade, no qual se investigam as formas da sociedade e os problemas humanos. A escrita, enquanto método, passa por um autoquestionamento quando é colocada em dúvida, quando precisa ser corrigida. Então o próprio procedimento da escrita se torna objeto da escrita, ou seja, a literatura fala de seu avesso, embora não se trate, neste caso, de uma escrita metalingüística, pois o retorno da obra a si mesma resulta em conhecimento da materialidade histórica.

Infância se encontra inserida na trajetória da produção do escritor de maneira inteiramente nova; como aponta Antonio Candido, em “Ficção e confissão”, dá-se neste livro autobiográfico a explicitação de um dado já implícito ou esboçado nos livros anteriores: a necessidade de confissão do escritor. Isso significa que o escritor irá confessar questões sobre a sua própria condição de escritor. Como afirma a crítica acerca de *Infância*, esse livro de Graciliano tem tonalidade ficcional, sem que se apague seu caráter de memórias, pois é a partir dessa mistura entre suas memórias e o tom ficcional que Graciliano se assume e confessa como escritor e discute os

problemas da literatura e do literato. Assim, a impiedade que o autor anteriormente dedicava em seus romances aos personagens, agora se volta contra ele e contra a função limitada e diabólica da literatura. Nesse sentido, o escritor reflete sobre os limites da sua escrita e sobre o papel do escritor na vida em sociedade.

No livro *Infância*, Graciliano Ramos faz uma releitura da sua experiência de menino, de infante. A aprendizagem que o autor extrai dessa releitura é enriquecida pelo conhecimento de mundo que o homem e o escritor adquiriram. A experiência do menino se torna tanto mais lúcida quanto mais é filtrada pela experiência e consciência do adulto. Para Hegel, a consciência de si é o lugar do nascimento da verdade, quando então um novo modo de ser aparece. Esse modo de ser que antes não existia passa agora a determinar a compreensão das experiências vividas (HEGEL, 1999: 82). Ao tomar consciência do sentido das experiências vividas quando menino, o adulto pode alcançar melhor o sentido da sua própria existência, do seu ser e, no caso de Graciliano Ramos, ele passa a compreender inclusive a sua responsabilidade – e sua condição de culpa – de quem, em seus livros, representa um mundo repleto de incapacidades humanas, ao mesmo tempo em que se alimenta delas. Ou seja, as incapacidades e deformações humanas que tipificou precisam continuar a existir para alimentar o ofício diabólico do escritor.

Muito se falou da formação cruel a que o menino foi submetido e que isso o teria levado a ter suas capacidades e potencialidades castradas brutalmente, fato que explicaria, para parte da crítica, o estilo duro, cortante, cruel e impassível do próprio escritor. Numa abordagem psicológica, às vezes com um viés ligeiramente psicanalítico, a infância do escritor determinaria sua personalidade e o levaria a reagir com sentimentos de indiferença e desprezo em face de toda a humanidade, e que apenas teria escrito as memórias para se libertar das lembranças opressivas e torturantes. Graciliano Ramos teria, assim, passado por uma formação de criança que o converteria mais tarde num escritor impiedoso e vingativo para com os seus semelhantes, teria escrito ‘panfletos furiosos contra a humanidade’. Pretendemos dar à apresentação e representação dessa incapacidade na formação da criança um outro sentido, fazer, nesta leitura de *Infância*, o esforço para construir um sentido histórico para o problema da educação ou formação do menino num processo de aprendizagem que – paradoxalmente e, em grande parte, por isso mesmo – o converte no escritor Graciliano Ramos. Nossa análise procura localizar esse problema num campo histórico mais amplo para articular o processo da produção da obra dentro do contexto ideológico

das classes dominantes que impõem sua forma discursiva à sociedade, fazendo-se presente também no processo educativo e na própria obra literária.

De modo geral, a crítica tem interpretado o traço da incapacidade do menino em *Infância* como representação de um problema da cultura arcaica e patriarcal em vigor no interior nordestino, acreditando que o registro autobiográfico da infelicidade e crueldade da criança poderia servir aos leitores e aos pais como forma de desafiar as injustiças que se impetravam contra seus filhos num modelo pedagógico opressivo. Assim, a abordagem da narrativa centrada unicamente na formação do infante, acaba por desconsiderar o fato de que na obra se processa também a narrativa da formação do escritor; tal postura crítica pode afastar a leitura da obra do plano literário. A crítica, pelo menos boa parte dela, considera a formação do menino como processo deseducativo e que deve ser entendido como exemplo de educação a ser evitado por pais e educadores; assim desconsidera o fato de que se trata da narrativa de uma formação específica, narrada de forma específica. *Infância*, cremos, é a narrativa de memórias de um escritor, feita por ele mesmo, que apresenta, como um dos seus principais núcleos, a questão da sua formação de homem, de intelectual, de escritor.

Essa leitura crítica moralizante da obra parece se ligar a um problema de interpretação de nossa formação nacional. O que se nota, dito de maneira bem genérica, é que a defesa do valor pedagógico da obra descende de uma visão ilustrada que acredita na promoção da igualdade entre os homens com base nos ideais iluministas, fortemente difundidos entre a intelectualidade brasileira e assimilados principalmente pelos nossos primeiros escritores. Da contradição entre os ideais universais e a matéria local, configura-se nossa formação inconclusa e cambembe; dessa nossa problemática formação cultural, dilacerada entre cosmopolitismo e localismo, acabou se produzindo uma espécie de ilustração à brasileira. Os ideais e a pedagogia iluministas de uma Europa moderna se impuseram aqui como modelo de humanidade, de progresso e de independência, numa terra travada pelo atraso de uma economia de exploração predatória, de um mercado legalizado de escravos e de instituições débeis. A ação civilizatória da ilustração à brasileira veiculava a idéia positiva de uma educação redentora que, partindo dos elementos arcaicos e brutos da realidade local, prometeria a modernidade européia sob o signo redentor de País Novo.

Em função do andamento histórico do País e de sua produção literária, que já não pode mais ignorar as impossibilidades do mito do País Novo, a literatura do período de 30 assume a posição

política e crítica como elemento constitutivo. No caso de Graciliano Ramos, essa posição crítica se volta sobre a própria linguagem, e expressa o desconforto experimentado pelo escritor (ou narrador) que confrontado com as contradições reais do País não pode ignorá-las, mas também não pode se autopromover a porta-voz das classes iletradas, sem estar ciente dos riscos de transfigurar-se a si mesmo e às próprias classes que pretende representar. Ao repensar constantemente a condição do escritor brasileiro, isto é, de sua própria condição, o romancista revisa constantemente, em suas obras, seus métodos literários; ele assume uma postura autoquestionadora e autocrítica permanente em relação aos alcances dos procedimentos da escrita enquanto representação da realidade brasileira, e nesse sentido procede a uma leitura da própria formação do Brasil.

Como apontamos acima, a consciência crítica do escritor forma-se à imagem da constituição contraditória do Brasil, ou seja, ela é em si já uma representação da formação problemática do País. Por meio desse movimento contraditório que marcaria a formação da literatura no Brasil, Graciliano, além de dialogar com a geração modernista de 22 e com seus predecessores regionalistas românticos e naturalistas, traz em sua obra a crítica do inteiro processo de formação da literatura brasileira. *Infância*, desse modo, pode ser vista como interpretação do nosso processo civilizatório, que se dá a partir de uma narrativa de experiências particulares e situadas no nordeste brasileiro.

E mais, quando falamos da tradição cultural e literária brasileira, é preciso entender que a consciência crítica que dela surge advém ainda de uma tensão dialética maior, isto é, da contradição entre os pólos local e universal. Quando verificamos que Graciliano Ramos traz em sua obra a historicidade da tradição interna, marcada pela força dos períodos colonial e pré-capitalista, estabelecendo com esses períodos uma linha de continuidade, ele está também resgatando todo um acervo cultural universal que se articula em torno da configuração da nossa tradição local. A tradição literária local, já fruto da articulação histórica – problemática – entre a forma cosmopolita e a matéria local, é colocada pelo escritor mais uma vez sob prova, para questionar se a nossa forma literária resiste ao desafio de representar o Brasil de sua época. É assim que surge, entre esses dois pólos antitéticos originais (forma universal e matéria local), o espaço para novas soluções concretas, soluções formais nas quais se fazem presentes as defasagens de um período histórico concreto.

Infância é para nós, portanto, uma concretização particular da representação do Brasil, uma representação do nosso processo formativo inconcluso, uma solução estética ao mesmo tempo local e universal para a defasagem histórica entre esses dois projetos: o literário e o econômico, político e social.¹

A incongruência que caracteriza a formação nacional na experiência literária e histórica da ilusão ilustrada se apresenta em *Infância* pelo problema da formação do infante em relação à formação do escritor. O escritor dá forma literária a uma contradição típica da história do País e da literatura brasileira por meio da forma particular em que as memórias são narradas. O andamento das estruturas da narrativa da formação do menino e do escritor, entre continuidade e descontinuidade, é também o andamento das estruturas da formação do Brasil e de sua literatura. Na estrutura da obra, nessa forma como é narrada a formação do infante, se processa a dialética que estrutura a própria formação nacional, formação que propõe, por via da literatura, um ideal que não pode ser alcançado pela nação. Assim, contraditoriamente, o processo de aprendizado, que deveria garantir o cumprimento da promessa de libertação, produzia precisamente o seu oposto, a escravidão, o analfabetismo e o atraso.

Diferentemente da visão que vê na formação cruel a que o menino foi submetido a explicação da composição da obra, entendemos que é preciso investigar o próprio processo de resistência do menino ao mundo que emperrava seus sonhos e fantasias infantis ainda não aprisionados pelo regime castrador de sua formação. O trabalho do escritor se estrutura para dar esse sentido de resistência àquilo que a crítica havia considerado apenas como incapacidade do menino para a formação. Ao invés de dar importância à permanência do menino no escritor procuramos acompanhar o nascimento do escritor no menino; ao invés de buscar o entendimento do presente do escritor pela análise de seu passado, em que o sentido da produção do presente teria como causa a experiência de menino, apostamos na importância e na necessidade de

¹ A leitura que estamos propondo nesta tese sobre *Infância* nasceu de uma primeira investigação sobre a obra de Graciliano Ramos, feita durante o período de consecução de minha dissertação de mestrado, mas só tomou forma e encontrou o caminho para a sua viabilização a partir do contato com o grupo de pesquisa **Literatura e Modernidade Periférica**, do programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. Esse grupo me permitiu participar de um fórum permanente de debates a respeito da relação entre forma literária e processo social, foco de pesquisa de muitos dos artigos, dissertações e teses produzidos pelos seus componentes. Sem esse debate, este trabalho não poderia ter sido acrescido da tão necessária discussão entre o que trouxe de minha experiência anterior e a experiência que se realiza de forma coletiva entre os pesquisadores do grupo com os quais compartilho os impasses, limites e avanços da pesquisa da literatura em país periférico, dos quais esta tese derivou.

demonstrar como o presente pode explicar o passado e dar-lhe um sentido que não existia anteriormente e que foi sendo construído pela narrativa que o escritor faz recuperando algumas experiências da infância.

Procuramos assim nos contrapor à leitura mais mecânica da obra, que pode, no máximo, concebê-la como parte de uma história linear, construída como uma sucessão de fatos que se estabelecem imediatamente um em função do outro, na lógica de uma causalidade interna e mecânica. Assim, é dessa lógica que deriva a tendência de extrair da obra *Infância* um sentido moral, um juízo de valor, para aplicar, diretamente, seus ‘ensinamentos’ a leitores, pais e educadores. Buscamos fazer uma leitura a contrapelo dessa lógica dominante, que compromete a leitura crítica, para então tratá-la da perspectiva histórica e dialética. Entendemos que a perspectiva histórica que há na representação deve dar a dimensão verdadeira do mimetismo da realidade social e da forma literária. A mimesis que há no livro está no processo de representação que transforma em literário – a obra *Infância* – aquilo que é extraliterário – a infância.

Enfim, tencionamos apreender o próprio processo de produção da escrita da obra. É por meio da análise desse processo que acreditamos poder mostrar como opera o movimento insidioso da ideologia que acaba por naturalizar a injustiça e, o que é mais grave, transformar a resistência infantil em incapacidade. Pensamos ser necessário aqui tratar da investigação crítica de *Infância*, tendo em vista que a linguagem literária é um espaço discursivo de representação privilegiada. Este será, portanto, o centro da nossa discussão nesta tese: em *Infância*, o escritor veio ao encontro do infante e de seu mundo de origem, mundo do qual – pela literatura e pela linguagem – pôde se destacar, ainda que não completamente, pelo menos em parte. Graciliano Ramos procurou construir uma prática discursiva que fosse capaz de representar, por um lado, os que não podem se representar, aos quais não é dada a faculdade do autoconhecimento: o infante e seu mundo incongruente, Venta-Romba, João, Fernando, a criança infeliz. Por outro, esse é também um espaço discursivo privilegiado para o autoquestionamento literário.

Queremos entender quais as providências tomadas pelo escritor para enfrentar, de forma tão implacável, as contradições de seu ofício de escritor e de uma literatura de dois gumes, que a dialética fundadora da literatura e da nação – cosmopolitismo e localismo – constituiu. Analisaremos, a partir de uma idéia preliminar apontada por Maria Lúcia Dal Farra, apresentada no segundo capítulo desta tese, a perspectiva de que o procedimento estético do escritor é o de endossar o menino. Esse endosso é ideológico e, entendemos, também histórico e político, pelo

fato de ser um procedimento estético da representação realista. Relacionando o procedimento estético do endosso à idéia desenvolvida por Candido acerca do narrador de *Vidas secas* como um procurador do personagem que não fala, entendemos que, em *Infância*, o infante é aquele que não fala, que não tem direito legal de se auto-representar perante as instâncias da sociedade, logo precisa de um representante que possa falar por ele. Essa representação se formaliza na narrativa pelo endosso. No caso de *Infância*, o narrador deve representar o infante e seu mundo, mas a forma de representação escolhida não é da representação direta, mas a do endosso, ato das relações sociais, econômicas e políticas pelo qual alguém que detém um título de crédito escreve no verso desse título o “pertence”, como quem transfere para outro o direito ali representado. Como procedimento estético, o endosso se dá no verso da representação literária que não se explicita, mas que se constrói na mesma medida em que a narrativa se produz, em uma estrutura de dois planos, em movimento de aproximação e distanciamento.

A representação, na sua dimensão estética, política e histórica, é um espaço no qual as forças discursivas estão tensionadas, em disputa pela representação. Isso indica que os planos duplicados que estruturam *Infância* e a representação do infante endossada pelo escritor não se realizam de forma pacificada e conciliadora. Logo, *Infância* não é apenas um abrigo para o infante, mas um desafio para a representação do escritor. Segundo a formulação crítica de Hermenegildo Bastos, que analisa a relação entre o narrador procurador de *Vidas secas* e o personagem Fabiano, o que ocorre entre ambos é uma negociação. O personagem não pode se auto-representar, mas o narrador também precisa do personagem para materializar em forma estética a sua representação realista. Portanto, essa negociação pela partilha do terreno discursivo do texto não é um traço de paternalismo do escritor em relação ao personagem infante, iletrado, bezerro-encourado e cabra-cega. Trata-se de uma negociação em que a parte a ser representada também impõe condições para que se realize a sua representação. Nesse sentido, Graciliano se destaca de seus pares na vida literária e política, pois não nega a incompatibilidade entre o intelectual e o seu outro de classe, buscando, dentro de um espaço discursivo comum, manter dele a distância necessária para assim dele poder se aproximar. O escritor questiona o alcance e o papel da condição de intelectual de esquerda de seu tempo; deixa o lugar de conscientizador das massas para aproximar-se do personagem do menino, para reconhecer a sua especificidade e partilhar com ele do espaço da narrativa, segundo as condições que o infante impõe para que a representação seja, de fato, realista.

O escritor, então, tem o que aprender com o personagem. Procura notar-lhe os modos de representação razoáveis e instituir procedimentos de partilha que serão fundamentais para o rendimento estético da representação. A forma da linguagem é um dos pontos importantes da negociação e o escritor deve aprender a falar da maneira que melhor represente aquele que está impossibilitado de falar. Daí decorre um dos problemas que Graciliano deve enfrentar. Dono de uma sintaxe escorregia e inimigo das renovações da linguagem efetivadas pelas vanguardas do modernismo, Graciliano tem estilo seco, enxuto, objetivo, se expressa em linguagem culta e essencialmente clássica. Sua preocupação não é exatamente a de imitar diretamente a fala de um vivente miúdo do sertão, que foi quase analfabeto até os nove anos. Se assim o fosse ele produziria forma semelhante ao livro odiado pelo menino, o volume do Barão de Macaúbas: “um doutor, utilizando bichinhos, impunha-nos a linguagem dos doutores”.

Graciliano está mais preocupado com uma articulação formal que garanta a representação do infante de forma que ele tenha espaço também na fatura do texto, isto é, no momento da produção. Para criar essa forma, Graciliano deve estar distanciado do menino e indicar a fronteira entre ambos para poder avançar na representação. O enfrentamento de sua condição de escritor periférico e os dilemas que enfrenta nessa situação são essenciais para a construção dessa forma que deve ser capaz de produzir uma lógica histórica que conecte o texto ao movimento da história do menino, da literatura, da condição de escritor e do mundo do menino.

No jogo das formas é preciso que o escritor também se distancie de si mesmo como escritor e narrador, para ver-se como realmente é. Nesse processo, as formas do texto voltam-se para si mesmas, mas não para se tornarem um mundo fechado e indisponível, e sim para que o texto se produza também pela intervenção do outro na narrativa, sem torná-lo idêntico a si mesmo. A exigência que se apresenta nesse olhar da literatura sobre si mesma é a de que produto e produtor se convertam em autoquestionamento e enfrentem o caráter diabólico da representação. Os dois gumes da escrita, sua posição hegemônica e o papel do escritor frente ao mundo a ser narrado precisam ser questionados para que a representação de *Infância* cumpra o seu papel, tenha força e relevância estética. O autoquestionamento está relacionado ao seu papel na sociedade e aos seus limites de posição de classe de escritor periférico, onde a miséria, o atraso, a desagregação e a estagnação emperram a produção e o desenvolvimento humano. O escritor deve encarar seu ofício, suas condições de produção e limites, bem como os limites de aproximação com os personagens.

A obra apresenta o dilema histórico que vive o escritor Graciliano Ramos ao representar um mundo que procura conciliar o inconciliável: os ideais cosmopolitas e a realidade local. Graciliano é um escritor que está comprometido com a consolidação da literatura e assiste, impotente, à desagregação da nação, aos efeitos nefastos de nossa ilustração cambembe. Há também que se pensar no gênero de *Infância* e na sua relação com a memória e com a ficção. Quanto à ficção, quais os limites excludentes impostos pela literatura aos viventes miúdos? Sua fórmula de dissimulação anda no fio da navalha, corta as possibilidades de emancipação ou engendra e guarda junto ao limite um grau de utopia? Qual a relação entre a literatura e a reificação, desde a mais brutal (Venta-Romba) até a mais sutil (O Barão de Macaúbas)? Em *Infância*, qual é a possibilidade e o rendimento de uma representação que resista à reificação? No capítulo O Barão de Macaúbas, há uma associação entre mistério, literatura e reificação, como entendê-la?

Por fim, podemos encarar o desenvolvimento da forma miúda de *Infância* como uma forma de negociação e partilha? Diante das análises realizadas, é possível pensar em avanços e perspectivas históricas a partir da narrativa que se autoquestiona e busca uma forma de divisão do espaço ocupado pelas classes dominantes no âmbito do discurso literário? Quais as relações possíveis entre literatura, nação e projeto popular?

Nossa metodologia de trabalho nesta tese pressupõe uma estratégia cumulativa: a tese se divide em três capítulos; nos primeiros dois, a abordagem será mais ampla, partindo primeiramente de uma discussão acerca do problema do realismo e da relação forma literária e processo social a partir de estudos críticos do conjunto da obra de Graciliano Ramos, para, em seguida, apresentando a fortuna crítica específica de *Infância*, estabelecer os fundamentos para a leitura sob a perspectiva da crítica materialista e formativa que buscamos desenvolver nesta tese. Com os fundamentos teóricos discutidos no primeiro capítulo, e com os pontos centrais de nossa análise já apresentados e sumariamente trabalhados no segundo capítulo, nos dedicaremos, no terceiro, à leitura mais minuciosa da forma literária de *Infância*, sem a necessidade de explicitar os fundamentos anteriormente discutidos, porém vendo o seu funcionamento na estrutura da obra e o rendimento estético e crítico da representação realista de Graciliano em seu livro de memórias.

No primeiro capítulo, portanto, analisaremos alguns estudos críticos com o objetivo de tratar de duas questões que nos parecem centrais em nossa leitura de *Infância*: entender a maneira como se estabelece, nos textos de Graciliano Ramos, a relação entre ‘forma literária’ e ‘forma

objetiva', e em que grau ou modalidade o realismo se apresenta como método no texto e na concepção estética subjacente a ele. Veremos que os críticos aqui estudados encaram a forma estética da escrita como representação da sociedade nordestina e brasileira em suas contradições históricas, em sua complexidade social, ou seja, em seu devir sócio-histórico. Para essa crítica, de modo bem geral, as formas objetivas da vida do atraso e da dependência são captadas literariamente pelo romancista em seus livros. Sintetizando as principais contribuições da crítica nacional empenhada na discussão dos mecanismos do método realista de representação literária, especialmente a produção da crítica materialista, pretendemos construir um ponto de partida para enfrentar em *Infância* o desafio que é entender a construção complexa da sua escrita. *Infância* é um livro de memórias que alcança relevância estética por dar a ver não apenas uma realidade pessoal ou regional, mas as complexas injunções entre nossa produção literária e nosso destino como nação. Apresentaremos ensaios de uma geração de críticos que se voltam ao projeto romanesco de Graciliano Ramos com um olhar que nota nele a influência de formas sociais e culturais, e que, contrapondo-se a leituras psicologizantes ou sociologizantes e àquela que priorizam o estilo como um valor intrínseco ou transcendente. Os ensaios que escolhemos procedem a uma investigação literária que prioriza a análise da forma como resultado da representação das estruturas sociais. Assim, fizemos um recorte que nos limitará aos estudos de Antonio Candido, Rui Mourão, Carlos Nelson Coutinho, João Luiz Lafetá, Benjamin Abdala Júnior e Zenir Campos Reis.

No método crítico de Antonio Candido se esboçarão as linhas mestras da crítica materialista, pela qual a pesquisa da alma dos personagens perscrutados está claramente subordinada e associada a uma investigação social e material. Candido afirma que há uma lógica na evolução estilística do escritor: Graciliano Ramos foi um ficcionista com uma crescente tendência para a confissão, foi um escritor que procurou ser coerente consigo mesmo, com o que pensava, sua filosofia de vida, sua visão de mundo. Assim, em *Infância*, Graciliano teria se abordado diretamente "como problema e caso humano" na medida em que se punha como testemunho de uma realidade que confirmava sua visão de mundo, que veio se cristalizando no decorrer da sua evolução romanesca. Rui Mourão defende que o objeto de estudo do crítico da literatura de Graciliano Ramos deve ser o estilo, não como valor intrínseco, mas como significado histórico-sociológico. Para ele, a obra de arte é uma estrutura objetiva, um ser com vida autônoma e que passa a andar desvinculado do autor e das condições que tornaram possível seu

aparecimento. Carlos Nelson Coutinho acredita que, apesar das contradições operadas no âmbito das condições históricas do capitalismo brasileiro, o romance de Graciliano não fracassa enquanto projeto literário, enquanto gênero clássico e típico da sociedade capitalista. Daí o conteúdo essencial do gênero romanesco basear-se na contradição (capitalista) entre o mundo fetichizado e indivíduos inconformados lutando contra a alienação. Por meio da análise do trabalho de João Luiz Lafetá, iremos apontar para a necessidade de conceber a primazia dos processos sociais e econômicas que se presentificam na obra e nos personagens de Graciliano Ramos. O texto narrativo é visto como sendo a reprodução "em miniatura" dessa dinâmica social, passando a ser fenômeno perceptível ao leitor. O método investigativo de Lafetá nos apresenta dois critérios aparentemente extraliterários: a materialidade do processo de formação da consciência e o caráter dialético do trabalho humano. Em dois ensaios de Benjamin Abdala Junior, veremos discutida a idéia de que a práxis artística é fundamentalmente um processo ontocriativo, ou seja, é atividade humana produzida historicamente, é prática social, pois se renova continuamente a partir da unidade contraditória entre homem e sociedade, homem e natureza, matéria e espírito, sujeito e objeto, produto e produtividade. Para ele, a obra de arte não é uma estrutura formal autônoma, fechada em si mesma, apartada do que lhe seja exterior (há uma "diretriz estético-ideológica" que motiva o escritor). No último estudo analisado no primeiro capítulo, desenvolvido por Zenir Campos Reis, procuraremos compreender os critérios e as exigências éticas e estéticas do romancista em seu trabalho literário, na escolha dos temas e das estruturas formais correspondentes.

Ainda no primeiro capítulo, em seu segundo tópico, trataremos de discutir alguns conceitos em torno da concepção estética realista e do método literário de representação do processo social no universo literário graciliânico. Entendemos que a concepção estética do romancista, além de ser método *realista*, traz em si um espírito *crítico* na representação artística da realidade, pois a sua crítica pressupõe o conhecimento; e o conhecimento lúcido da lógica social e histórica em curso pressupõe, por sua vez, o pensamento crítico. Além disso, entendemos que, para representar o mundo e a vida nas suas complexas e materiais conexões, esse realismo do escritor precisa nutrir-se da realidade social posta objetivamente até chegar à produção de uma forma literária que estabeleça conexões entre as manifestações problemáticas da vida social e os mecanismos essenciais que estruturam essa mesma realidade. Trataremos do conceito de realismo de maneira teórica, buscando nos apoiar em algumas fontes filosóficas e discutindo-o do ponto de

vista do método, isto é, do realismo enquanto procedimento estético, como método artístico de representação da realidade. Apresentaremos, portanto, questões que dizem respeito ao conceito de realismo e à relação entre forma e conteúdo e entre forma literária e processo social, passando por Hegel, Marx e Lukács. Para tanto, procuraremos resgatar o termo enquanto fenômeno literário e isto, a partir do ponto de vista da teoria marxista do conhecimento.

Entendemos que também em *Infância* o realismo é método de representação da realidade. E mais, é uma representação histórica da realidade do infante, ao mesmo tempo em que é construção literária de um dilema histórico do escritor e da própria escrita. *Infância* elege o escritor como representante e representado, como sujeito e objeto da representação. No livro, o escritor é sujeito representante do mundo infantil e também é representado como objeto questionado; ele se expõe como objeto de autoquestionamento. Logo, nosso enfoque analítico de *Infância* parte dessa premissa: o que o livro propõe como discussão é o autoquestionamento literário.

Em primeiro lugar, veremos que, em *Infância*, não se trata apenas de *descrever* o que está dado anteriormente, mas de estabelecer, por entre as ‘nuvens espessas’ da realidade reconstituída do escritor, uma nova realidade, ficcional, que permite entrever as conexões entre os fatos aparentemente aleatórios do cotidiano. O autor busca estabelecer, por meio de suas recordações metonímicas, uma lógica universal concretizada, reconstruindo assim o processo histórico dos destinos humanos, inclusive de seu próprio destino como escritor. Assim, é por meio do realismo que o texto pode alcançar a sua eficácia estética, pois não se perde num jogo ‘artístico’ abstrato e vazio, que se dedica a uma ‘verdade universal’ ficcionalizada.

Em nossa abordagem de *Infância*, acreditamos que, de fato, Graciliano Ramos atinge, pelo trabalho literário realizado no livro, o universal. Entretanto, pensando ainda em relação ao método da escrita, esse universal não é uma pura abstração, mas sim um universal concreto, pois se nutre de singularidades históricas. Ou seja, em *Infância*, o pessoal e o particular não são ultrapassados em favor de um universo transcendente que esconde uma pretensa verdade essencial. O mundo aos pedaços do menino, as imagens metonímicas do pai e da mãe, os cacos de lembrança, tudo adquire força de representação, pois se apresenta não apenas como dado biográfico ou descrição imediata. Ao contrário, a distância temporal, o amadurecimento do homem em relação ao menino e a sua condição de escritor em relação à condição do infante, marcada pela contingência daquele mundo seco, duro e mudo, no qual a compreensão e o sentido não estavam dados aos seus

habitantes, implicam a mediação do trabalho literário, pois só ele pode apresentar um nexo histórico e um sentido para a existência da escrita do livro.

Esse nexo surge da relação dialética entre o particular e o universal e não de um em detrimento do outro. É da representação do particular em *Infância* que emerge e se faz entender a tendência social em curso no Brasil, e é dessa dialética do particular e do universal que se apresenta no texto a lógica histórica que não estava dada naquele mundo vivido pelo menino e que o escritor revive pela forma literária que dá ao passado. Assim, o fenômeno não se apresenta contraposto à sua essência, pois a escrita realista de Graciliano Ramos em *Infância* constrói a essência no fenômeno, que é representada literariamente com base em sua relação orgânica com a essência, e que não pode ser a-histórica. Entre fato e verdade, portanto, há uma mediação que constrói literariamente tanto um quanto o outro. Privilegia-se a experiência específica e concreta do indivíduo em contraposição à tradição. Para Hegel, o universal está no particular, que é o universal concreto. Assim, a verdade não está em generalidades abstratas, vazias em última instância; ela está, simultaneamente, no todo e na parte, por isso a preferência do autor pela figura metonímica em *Infância*.

No segundo capítulo, apresentaremos alguns estudos da obra *Infância* com os quais propomos um diálogo em torno de questões que julgamos imprescindíveis para o desenvolvimento da presente tese. Analisaremos neles a discussão de questões relativas ao gênero narrativo, à composição formal da obra, à abordagem da crítica materialista, à perspectiva do realismo, da representação literária e da crítica da formação do Brasil. Assim, o segundo capítulo será mais do que a apresentação de uma fortuna crítica. Ele deve dar início à discussão da obra pela via da crítica materialista e da relação entre a forma literária de *Infância* e o processo de formação social do Brasil que julgamos estar representado na composição desse livro de Graciliano Ramos. Serão abordados textos críticos sobre *Infância* que se prestam ao diálogo com essa hipótese de trabalho, tanto os que se afinam com nossa proposta quanto aqueles que, divergindo dela, propiciam um debate de idéias produtivo para a composição desta tese.

Inicialmente será apresentado um quadro panorâmico geral que nos permitirá ter uma visão de conjunto acerca da crítica de *Infância*. Depois comentaremos brevemente os artigos, ensaios, livros e teses para extrair-lhes algumas conclusões relativas ao entendimento da obra. Desse quadro geral, passaremos a uma leitura crítica mais pormenorizada que nos permitirá pôr em discussão alguns dos elementos que fundamentam nossa pesquisa sobre *Infância*.

Selecionamos entre os trabalhos críticos apresentados aqueles que, em nossa leitura, provocaram questões e reflexões, seja pela identidade de abordagem, seja pela divergência produtiva em relação à consecução de nossa pesquisa. Escolhemos 10 artigos sobre *Infância* que, do ponto de vista de seu rendimento crítico, julgamos importantes para dar sustentação ao ponto de chegada de nossa pesquisa.

No primeiro tópico, “Experiência infeliz e escrita implacável”, Álvaro Lins chama a atenção para o processo de escolha e construção das memórias de Graciliano Ramos, em que não aparecem momentos felizes, predominando a vida de opressão, privação, infortúnio e desolação, que, para ele, influi decisivamente na visão de mundo do romancista. No segundo tópico, “Drama e tragédia em *Infância*”, discutimos, a partir dos ensaios de Octávio Tarquínio de Souza e Alcântara Silveira, como os temas cosmopolitas são abordados na representação literária periférica de Graciliano Ramos. A linguagem encerra, em sua resolução estética, a dialética localismo *versus* cosmopolitismo, como uma espécie de síntese formal, para além da dependência ou da independência, consciente da condição de interdependência de sua produção no que diz respeito ao dilema da literatura brasileira e do País. O drama é, logo, o do escritor e de sua consciência dilacerada frente ao seu mundo de origem e ao sentido, sem redenção, que pôde dar, na obra, a esse mundo da infância. O drama é o problema nacional, o nó tenso, que não se desfaz, da formação do Brasil. No terceiro tópico, “O esboço de um problema: como foi possível a um bezerro encourado se auto-representar”, Aires da Mata Machado acredita que *Infância* põe em dúvida a eficácia do ensino e propõe uma reflexão sobre a formação do homem brasileiro a partir da perspectiva do ensino. No quarto, “Sérgio Milliet: gênero, estrutura, transcendência e realismo em *Infância*”, este crítico aponta a impossibilidade de se classificar *Infância* como livro de memórias, diário ou confissão e propõe uma observação crítica interessante quanto à presença de uma contradição na forma de apresentação das lembranças da infância do escritor. No quinto tópico, “O escritor e seu ofício diabólico”, veremos que, pela primeira vez, um crítico aponta para o fato de que ocorre um autoquestionamento do escritor na expressão estética da obra. Esse nos parece um ponto importante para a nossa análise de *Infância*, pois antecipa um problema central desta tese, anunciado aqui na crítica de Olívio Montenegro ao ‘realismo diabólico’ desse livro autobiográfico. O sexto tópico, “Justiça tardia e posição de classe em *Infância*”, busca, na crítica de Edmundo Rossi, resgatar a noção realista de que os romances de Graciliano Ramos são projeções, mas não meros reflexos da sua experiência de mundo. A transformação das projeções

da memória de Graciliano Ramos em literatura deve-se ao trabalho de romancista, que seleciona e enfeixa essas experiências para dar-lhes ordenamento e sentido. Na sétima parte do capítulo, “Entre ficção e confissão”, procuramos entender a contribuição de Antonio Candido para situar *Infância* como livro que veicula uma lucidez desconfortante do escritor em relação ao mundo em que se criou e com o qual, de modo diferente, ainda convive, pois assiste passivamente à ruína de seu próprio mundo. No tópico oito, “Sociologia e transcendência na crítica de *Infância*”, expomos os limites de uma crítica, como a de Floriano Gonçalves, que encara, como principal valor da obra, a sua configuração como “depoimento e crônica da decadência de uma parte da civilização do gado e do couro que o livro fundamentalmente representa”. *Infância* seria a crônica de uma dada época, numa região determinada do Nordeste. No nono tópico, “O realismo irônico”, nos aproximaremos da formulação desse conceito de João Luiz Lafetá que identifica, na escrita realista de Graciliano Ramos uma atitude estética que vai buscar, na superação do ‘imitativo baixo’, inerente ao realismo clássico, um elemento novo: a força da ironia. O último ponto, que denominamos “Acerca das vastas barbas pedagógicas do Barão de Macaúbas: a leitura crítica do processo formativo da aprendizagem infantil”, irá articular a produção da obra à ideologia dominante que subjaz e organiza a formação discursiva na obra e na realidade. A partir das considerações extremamente férteis feitas por Maria Lúcia Dal Farra num ensaio sobre *Infância*, deduzimos que Graciliano imprime, neste livro, um sentido de resistência à atitude do menino em relação ao mundo que emperrava seus sonhos e fantasias infantis ainda não totalmente aprisionados pelo regime castrador de sua formação. O caráter da representação literária é, em *Infância*, essencialmente política, pois Graciliano Ramos “endossa a criança” no “litígio” que ele trava com a linguagem e revela a luta pelo poder da representação no espaço das formas discursivas.

No terceiro capítulo, o eixo de nossa análise será investigar a formalização da relação entre o escritor e o menino que se trava no plano discursivo da narrativa. Como Graciliano faz a partilha do espaço da narrativa, sem apagar ou transfigurar o menino, e também sem reduzir a dimensão do problema da condição de escritor representada na obra; e qual a força estética, política e histórica dessa divisão do espaço discursivo, a partir da forma como ela se dá, esses são os problemas centrais do terceiro e último capítulo.

Para enfrentar esse problema que a narrativa de *Infância* propõe ao leitor, dividimos a abordagem em três tópicos, na tentativa de organizar nossa investigação desse problema que, na

obra, se formula de maneira difícil, dura e sem abrir mão de entranhar na própria forma a sua força contraditória.

No primeiro tópico, trataremos da estrutura que sustenta toda a forma narrativa de *Infância* e que se constrói em dois eixos em movimento de aproximação e distanciamento, de identidade e não-identidade, entre memória e ficção e, sempre, entre o mundo do escritor e do menino, ambos tomados como matéria da narrativa. Analisaremos ainda a maneira como o autor constrói uma forma específica para a narrativa e os problemas que ela propõe em sua natureza de forma literária. Chamamos esse resultado estético da divisão do espaço discursivo da narrativa de forma miúda, porque é dessa contenção determinada pela memória difícil do escritor em relação ao seu passado que se faz o caminho para a aproximação entre escritor e menino; aproximação que não é total nem pacífica, mas que envolve uma divisão estética do espaço narrativo.

No segundo tópico, procuramos acompanhar a relação entre a forma literária e o processo social e formativo do Brasil, a partir dos eixos duplicados que estruturam a narrativa. O foco é analisar o método realista de representação do escritor, a sua forma de realização em *Infância* e, ainda, a lógica histórica que a forma literária produz a partir da divisão do seu poder de representação entre a condição do escritor, o mundo arcaico do menino, a formação do sistema literário e do país. Como se estabelece esse nexos histórico e o vínculo produzido pela escrita entre a forma literária e o processo social brasileiro? Interessa-nos ainda entender qual é a condição de produção do escritor na obra a partir do seu dilema enquanto produtor e personagem da obra. Como dissemos, consideramos que a produção da narrativa e a própria condição do escritor são matéria da narrativa, tematizada e entranhada na sua forma de composição. O dilema do escritor envolve ainda a sua relação com os viventes miúdos que fizeram parte de sua infância e que habitam como personagens o mundo de *Infância*.

No terceiro tópico, finalizamos a pesquisa, procurando identificar e entender quais as providências tomadas pelo escritor para enfrentar os problemas encontrados no ato da representação do infante. Analisaremos, ainda, como funciona o procedimento estético do escritor de endossar o menino. A abordagem, segundo essa perspectiva do endosso, se desdobra em questões relativas à representação realista: o autoquestionamento do escritor e sua posição frente aos problemas da representação; a divisão do trabalho na sociedade; a literatura como espaço discursivo de disputa entre forças hegemônicas e contra-hegemônicas; as promessas frustradas da literatura; a produção da reificação; a posição política do escritor e do intelectual de esquerda; a

representação literária e o projeto popular de país; e, sobretudo, a forma do texto frente à defasagem entre o escritor e o vivente miúdo que ele endossa. Trata-se de abrigo, disputa ou negociação? A partir desse ponto de vista, qual o rendimento estético de *Infância*?

CAPÍTULO I

O PROBLEMA DO REALISMO E DA RELAÇÃO LITERATURA-SOCIEDADE A PARTIR DA CRÍTICA DA OBRA DE GRACILIANO RAMOS

Neste primeiro capítulo, apresentaremos uma discussão com a fortuna crítica do conjunto da obra de Graciliano Ramos para tratar de uma questão que é central para o nosso trabalho: o método realista e sua maneira de encarar a relação entre *forma social* e *forma literária*, como olhar estético crítico, isto é, como instrumento de investigação, o realismo capaz de dar conta de representar a sociedade nordestina e brasileira em suas profundas contradições históricas, em sua imensa complexidade social, ou seja, em seu devir sócio-histórico. Para tanto abordaremos alguns estudos críticos que se dedicaram ao problema da representação realista da obra e que servirão de base para nossa leitura de *Infância*, iniciada, de fato, a partir do capítulo II. Este capítulo reúne elementos de crítica referentes à obra do romancista como um todo e tem um perfil mais teórico do que analítico. Convém dizer que, este trabalho de fazer a discussão da relação entre forma literária e as estruturas sociais teve início ainda na pesquisa de mestrado que realizamos acerca do método realista de Graciliano Ramos. A partir desse ponto original, surgiu a questão inicial que acabou dando origem a esta tese: é possível verificar a dinâmica da representação realista, que marca a ficção de Graciliano Ramos, também em sua narrativa de memórias? Como o realismo se comporta em *Infância*, livro que se encerra num gênero híbrido entre memória e ficção?

É tendo em vista essa inquietação original que decidimos começar esta tese exatamente a partir da discussão feita pela crítica brasileira a respeito da concepção de escrita de Graciliano. Sintetizando, neste capítulo inicial, as principais contribuições da crítica nacional empenhada na discussão do método realista de representação literária, especialmente a produção da crítica materialista, pretendemos construir um ponto de partida para enfrentar em *Infância* o desafio que ela propõe ao leitor como um livro de memórias que alcança relevância estética por dar a ver não apenas uma realidade pessoal ou regional, mas as complexas injunções entre nossa produção literária e nosso destino como nação. Faremos, ainda neste capítulo, uma discussão em torno mais teórica da representação realista dentro do universo literário de Graciliano Ramos; passaremos

pela discussão de algumas idéias estéticas de Georg Lukács, que, no nosso entendimento, dentro da tradição hegeliano-marxista, contribuiu decisivamente para entender o realismo como método literário de interpretação da realidade; acreditamos que essa análise teórica nos servirá também de base no desenvolvimento da leitura crítica de *Infância*. Embora nos parece que os conceitos lukacsianos foram já fortemente assimilados e, também, filtrados pela produção crítica materialista no Brasil, pretendemos aqui deles nos valer abertamente. Ainda assim, de maneira menos explícita – e talvez mais “abrasileirada” – os elementos da crítica de Lukács se manifestarão como elementos de fundo ao longo de todo o trabalho; nos dois capítulos seguintes, que tratarão de perto da análise de *Infância*, esses conceitos aparecerão diluídos.

Portanto, a análise do texto de *Infância*, como representação realista das contradições constitutivas da literatura e da nação brasileira, é o objetivo primeiro desta tese, do qual pretendemos ir nos aproximando a partir dessa abordagem mais teórica, para chegar, especialmente no terceiro capítulo, à análise propriamente dita.

1.1 Análise de alguns estudos da crítica materialista ao conjunto da obra.

Há uma geração de críticos que tratam o projeto romanesco de Graciliano Ramos com o cuidado de perceber-lhe, dialeticamente, as contingências sociais e culturais, geração que busca contrapor-se à leitura psicologizante e àquela que prioriza o estilo como um valor intrínseco ou transcendente. Entre os mais destacados críticos de uma tendência de investigação literária que prioriza a análise da forma como resultado da representação das estruturas sociais, Antonio Candido, Rui Mourão, Carlos Nelson Coutinho, João Luiz Lafetá, Benjamin Abdala Júnior e Zenir Campos Reis nos chamaram a atenção pelos trabalhos críticos de relevância que produziram sobre a obra de Graciliano Ramos. Ainda que seja possível perceber-lhes diferenças nos métodos investigativos, encontramos neles, no fundamental, um denominador comum: a percepção do imbricamento necessário entre o trabalho literário e as estruturas econômicas determinantes da formação sócio-cultural do homem.

Antonio Candido busca o significado e a importância da obra de Graciliano Ramos dentro de uma análise mais totalizadora e, principalmente, que leva em consideração o chão histórico e

social em que foi criada. Candido, em seu ensaio "Ficção e Confissão" (CANDIDO, 1992), observa, na evolução ficcional do escritor, uma mudança na opção pelo gênero. Partindo da noção de que o romancista, diferentemente de José Lins do Rego e Jorge Amado, não repetia os cenários e temas em seus romances, Candido estabeleceu, a seguinte tese: a escrita de Graciliano Ramos caminha da ficção para a literatura de mais íntima confissão. *Infância e Memórias do cárcere*, seriam para ele, portanto, documentos de testemunho humano. Nesse ensaio, Candido já percebe um problema nodular da prosa de Graciliano Ramos: o impulso ao memorialismo, impulso que o faz saltar da ficção para a confissão, aponta para a necessidade de o autor confessar um dilema íntimo, uma crise interior, problema que tange sua condição de escritor e de sua condição de classe, pois representou literariamente um mundo que não pode se auto-representar. É o que mostraremos, nos capítulos II e III, no caso particular de *Infância*, obra na qual temos a figura do infante, isto é, aquele que não pode falar, que não tem voz própria.

Para Antonio Candido, pode-se dizer que na linguagem de Graciliano Ramos se consubstanciam e transparecem outros elementos essenciais de suas criações literárias. Assim passam a existir dois níveis na verdade literária: a verdade humana e a verdade social que participam, com igual importância, dos relatos de Graciliano Ramos. Com base nessa relação simbiótica entre a 'objetividade do sujeito humano' e a 'subjetividade do objeto artístico', os relatos apresentados nos romances se estruturam com grande eficácia estética. O crítico entende que há uma lógica para essa evolução estilística do escritor. Se Graciliano Ramos foi um ficcionista com uma crescente tendência para a confissão, é porque foi coerente com o que acreditava, com sua visão de mundo; por isso seus livros são o que são: ásperos, duros, sóbrios, diretos; por isso mesmo representam a realidade com a dureza e o despojamento das coisas, com um realismo amargo, tal como é amarga a realidade.

O crítico busca distinguir três aspectos na obra de Graciliano Ramos que estão vinculados pela unidade de concepção da arte e da vida. Em primeiro lugar, ele aponta para a pesquisa que o autor faz progressivamente da alma humana, (sempre em primeira pessoa) "no sentido de descobrir o que vai de mais recôndito no homem, sob as aparências da vida superficial." (CANDIDO, 1978: 97) Candido percebe que, nessa investigação da alma humana, aquilo que no homem subterrâneo se reprime, ou seja, a sua muitas vezes "tenebrosa singularidade", se opõe ao "equilíbrio padronizado do ser social." (CANDIDO, 1978: 97)

Em segundo lugar, o crítico aponta para o fato de que as narrativas feitas em terceira pessoa – como em *Vidas Secas* e nos contos de *Insônia* – compreendem um outro nível de interpretação da realidade. Nessas narrativas manifesta-se uma "visão mais destacada da realidade, estudando modos de ser e condições de existência, sem a obsessiva análise psicológica dos outros [livros]" (CANDIDO, 1978: 97).

Em terceiro lugar, Candido encontra a expressão mais pura da subjetividade do autor nas obras autobiográficas *Infância e Memórias do cárcere*, nas quais ele dispensa completamente a fantasia, "para se abordar diretamente como problema e caso humano" (CANDIDO, 1978: 98). Graciliano só se constitui como caso humano e problema nessas obras na medida em que se põe como testemunho de uma realidade que confirma sua visão de mundo. Uma visão de mundo que vem se cristalizando no decorrer da sua evolução romanesca, que atinge o auge, ainda sob a tonalidade ficcional, em *Angústia*, e se assume abertamente nas obras autobiográficas. Logo, a configuração literária que faz o romancista do mundo e dos homens

é a conseqüência duma concepção de homem encurralado, animalizado agora pelo "universo concentracionário" que se abateu tragicamente sobre o nosso tempo, - não como exceção fortuita, segundo pensaria o liberalismo do tempo em que abrir escolas dava a esperança de fechar prisões, mas como dimensão própria do século dos totalitarismos. Acompanhando a intuição psicológica, os acontecimentos fizeram Graciliano Ramos passar do mundo como prisão à prisão enquanto mundo." (CANDIDO, 1978:117/118)

A tônica fundamental do ensaio "Ficção e Confissão" pode ser resumida da seguinte forma: a evolução da escrita de Graciliano Ramos perfaz um caminho onde se percebe a crescente necessidade de "abastecer a imaginação no arsenal da memória" (CANDIDO, 1978: 118), levando o autor a, progressivamente, abandonar o estilo ficcional e, por força dos imperativos das recordações e da necessidade de testemunhar sobre si e seus semelhantes, incorporar os elementos da confissão. Confissão de um homem angustiado com a condição humana.

Para Candido, a arte de Graciliano Ramos não revela apenas os seus próprios pensamentos e sentimentos. Ela liga as experiências pessoais do autor – e das almas sufocadas a que dá voz – à tendência social dominante do mundo contemporâneo. Concordando com Candido, acreditamos que a obra de Graciliano apresenta o mundo em que vivemos a todos que possam vir a se reconhecer nele: um mundo decadente. Mas a decadência não é abstrata, não surge do nada. A

caracterização deste caminho à decadência é elucidativa: desmistifica a vida fetichizada, desvenda o mundo reificado. Portanto, o desejo que o romancista mostra em testemunhar sobre o homem e seu mundo leva-o a criar personagens que, no fundo, têm os mesmos sentimentos que o atordoam. E atordoam todos aqueles seres em cujas almas conseguiu penetrar através de seus personagens.

Para a questão que queremos discutir, a questão do realismo, chamamos atenção para alguns traços que aponta o crítico na construção literária (estilística) de cada um de seus romances e nas obras de memória e de testemunho. Em *Caetés*, a presença alegórica dos índios, no entendimento de Candido (entendimento revisto por ele posteriormente), dá uma visão pitoresca do homem, lembrando os princípios da estética naturalista. Segundo o crítico, o problema humano é ainda vagamente abordado: o autor, no seu romance de estréia, estaria ainda relativamente preso à descrição do meio, da vida mesquinha da cidade do interior nordestino, das suas intrigas pequeno-burguesas. Enfim, o romance de estréia, para Candido, exporia um quadro social de um mundo em que, em um conjunto de cenas do cotidiano e de detalhes corriqueiros, fervilham os valores do atraso e do preconceito, pois é um mundo que tem como agravante o fato de estar em contato indireto com costumes importados, nutrindo-se dos ecos ilusórios de uma civilização moderna longínqua.²

O segundo romance, *São Bernardo*, é caracterizado pelo crítico como livro propriamente realista, pertencente a um modelo clássico de estrutura narrativa: história de um homem que se dedica com vontade, ambição e brutalidade ao sonho de se tornar fazendeiro, mas que, embora vitorioso na conquista das coisas materiais, se sente fracassado e corroído pelo sentimento de sua tragédia conjugal. A trama egoísta e cruel é representada num estilo perfeito: "tudo em *S. Bernardo* é seco, bruto e cortante." (CANDIDO, 1978: 104) Em relação à composição de *Caetés*, o crítico resume assim a evolução literária do primeiro ao segundo romance:

A primeira vista, poder-se-ia pensar em prolongamento da fórmula naturalista usada em *Caetés*. Mas logo percebemos que falta, nele, o que no outro livro é básico: a autonomia do mundo exterior, a realidade dos demais figurantes, amorosamente composta. Num nítido antinaturalismo,

² A opinião defendida por Candido de associar *Caetés* à literatura naturalista e à técnica descritivista irá encontrar resistência por parte de alguns críticos. Para Benjamin Abdala Jr, por exemplo, é possível verificar-se em *Caetés* uma diferenciação entre o "eu" de João Valério e um "outro eu", um "duplo" de João Valério, o que lhe permite discordar da idéia de um nivelamento descritivo, de caráter naturalista, na obra. Para ele ocorre daí um tipo de "consciência possível" que se coloca em oposição dialética à "falsa consciência" do personagem. (veremos como isso se dá na parte deste capítulo que discute o realismo do ponto de vista da tendência crítica sócio-estilística.

a técnica é determinada pela redução de tudo, seres e coisas, ao protagonista. Não se trata mais de situar um personagem no contexto social, mas de submeter o contexto ao seu drama íntimo. Circunstância tanto mais sugestiva quanto Graciliano Ramos guardou nele a capacidade de caracterização realista dos homens e do mundo, conservando a maior impressão de objetividade e verossimilhança ao lado da concentração absoluta em Paulo Honório, facilitada pela técnica da narrativa na primeira pessoa. O mundo áspero, as relações diretas e decisivas, os atos bruscos, a dureza de sentimentos, tudo que forma a atmosfera de *S. Bernardo* decorre da visão pessoal do narrador (CANDIDO, 1978: 104)

O método crítico de Antonio Candido percebe a pesquisa da alma dos personagens como forma própria deste romance, pois está subordinada, como caracterização realista dos homens, à objetividade do mundo e das suas estruturas sociais, associada a uma investigação psicológica que dão a ver o drama dos problemas humanos numa sociedade em que os problemas sociais se ligam a sua natureza material. O crítico não deixa de buscar uma leitura dialética da obra, pois não descarta a dinâmica que se processa dentro da relação fundamental entre a obra literária e as estruturas sociais em curso, reconhecendo sempre a relativa autonomia da forma artística.

Em *Angústia*, a complexidade técnica – de “deformação expressionista” – não se incompatibiliza com a idéia do crítico, talvez um pouco desconfiada, de se tratar de um romance com procedimentos de “saliência naturalista” e no qual há gordura em excesso: “a narrativa não flui”. Mas parece prevalecer um julgamento positivo, de que a forma realista de representação convive perfeitamente com o tom expressionista, de influência modernista. “o mundo e as pessoas são uma espécie de realidade fantasmal, colorida pela disposição mórbida do narrador.” A forma doentia e obsessiva da abordagem psicológica de Luís da Silva é associado a uma espécie de realismo fantasmal, que comporta em si mesmo a marca do elemento trágico típico daqueles segmentos da sociedade que, no processo de urbanização, se descaracterizam, sofrem com a perda das suas raízes e dos valores passados e acabam perdendo a identidade própria: “Constrói-se aos poucos, em fragmentos, num ritmo de vai e vem entre a realidade presente, descrita com saliência naturalista, a constante evocação do passado, a fuga para o devaneio e a deformação expressionista” (CANDIDO, 1978: 108) Os desdobramentos mais profundos da intimidade psicológica do herói estão ligados a um indivíduo que traz em seu ser, em seus devaneios e pesadelos, (como afirma Carpeaux) (CARPEAUX Apud RAMOS, 1994), uma história marcada pelo fato de ser o último descendente do tronco de uma família rural decadente.

Os três romances em primeira pessoa são, dessa maneira, reveladores do homem problemático pertencente a estruturas sociais arcaicas e que está em conflito com as novas convenções sociais impostas por um projeto pseudoburguês. Nota-se que o realismo de Graciliano Ramos representa sempre homens que se sentem dilacerados entre realidades espaciais e temporais diferentes, realidades que retratam mundos regidos por valores conflituosos. Em *Angústia*, o autor atinge um "realismo trágico, que sobrepõe os problemas do Eu à própria integridade do mundo, deformando-o (...)" (CANDIDO, 1978: 111). O recurso da deformação expressionista, para Candido, reflete a capacidade do romancista em experimentar e, assim, aprofundar a sua pesquisa da personalidade e da alma do homem inconformado. Toda essa sondagem psicológica precisa ter necessariamente como base um conhecimento seguro da realidade, ou seja, a análise humana não prescinde do material que o autor utiliza para buscar sempre os traços mais típicos em seus personagens, ações e situações.

Em *Vidas Secas*, único dos romances narrado em terceira pessoa, o drama social-geográfico caminha ao lado do estudo do homem. Para Candido, as duas faces desta construção estão intimamente relacionadas, num "vínculo poderoso, que é a própria lei da vida naquela região". Os viventes silenciosos de *Vidas secas* são "desgraçados". Cada um deles, "na atrofia da sua rusticidade, se perscruta, se apalpa, tenta compreender, ajustando o mundo à sua visão, - de homem, de mulher, de menino, até de bicho, pois a cachorra Baleia, já famosa em nossa literatura, também tem os seus problemas, e vale sutilmente como vínculo entre a inconsciência da natureza e a frouxa consciência das pessoas. (CANDIDO, 1978: 114) Há ali, no mundo destes viventes, esquecido ou deixado à margem pela modernidade prometida, uma quase-identidade entre homem e animal; trata-se de uma humanidade desumanizada, paupérrima, próxima à condição animal, da menor autoconsciência possível. Veremos, no estudo feito por Zenir Campos Reis, a condição deste viventes confere ao livro uma eficácia estética própria, pois eles pertencem a uma espécie de hierarquia dos simples que lhes permite, não uma auto-consciência complexa e abstrata, mas concreta e reveladora.

Na última fase, Graciliano Ramos se dedicou a registrar as contingências da sua infância na formação do homem adulto, e a sentir a necessidade de dar um testemunho mais direto sobre a sua formação humana e de escritor. Antonio Candido lembra que Graciliano, durante a experiência que o levaria mais tarde a redigir as *Memórias do Cárcere*, entra em contato com os seres humanos mais degradados e alienados. Assim, ao ter vivido ao lado dos presos, ao ter

compartilhado as mesmas condições, ele se pôs com eles em pé de igualdade, o que lhe permitiu conhecer estes seres por dentro. "Em relação ao sistema formado pelas suas obras, *Memórias do Cárcere* constituem um outro tipo de experiência, favorável à sondagem do homem" (CANDIDO, 1978: 116). A prisão fortuita acabou por se constituir numa espécie de laboratório com soluções inesperadas e contraditórias. "Se de um lado piora as relações humanas, ela as refaz ao seu modo, e nesse processo, fazendo descer ao máximo a humanidade do homem, pode extrair do báratro novas leis de pureza e lealdade." (CANDIDO, 1978: 117) Esse laboratório, segundo Candido, foi uma espécie de "escola da humanidade" que Graciliano Ramos frequentou durante a prisão, permitiu que ele se aproximasse de pessoas que não pertenciam a sua classe social, e que tivesse a oportunidade de, mais tarde, reconstituí-las literariamente em *Vidas secas* e em alguns contos de *Insônia*.

As memórias de Graciliano Ramos são apresentadas em *Infância* num tom ficcional que parece consenso entre a maioria dos críticos e estudiosos do livro. E enxergamos também, como comenta Candido, que *Infância* é quase tão livro de memórias como *Angústia*, romance que recupera os dilemas da formação de seu protagonista Luís da Silva com base nas suas reminiscências. Nele surgem e reaparecem personagens como José Baía, o moleque José, entre outros, como nomes distintos, mas com traços de personalidade inconfundíveis. O crítico nos faz repensar o conceito de gênero em *Infância*. Em seu entendimento, se *Infância* não é livro de ficção, é tampouco fictício; ele se reporta a fatos reais como qualquer livro de memórias, só que se afasta desses fatos, enxergando-os a distância, modificados, como ocorre em todo livro de ficção. Mas na representação ficcional de Graciliano Ramos há, como nota Candido, uma necessidade crescente do elemento da confissão: ela se verifica já em *São Bernardo*, se torna imperativa em *Angústia* e, de maneira indireta, também em *Vidas secas*. *Infância* e *Memórias do cárcere* nos parecem, portanto, obras que acontecem predominantemente por força dessa obsessão pela confissão, pois o escritor é impelido a um acerto de contas com aqueles que alimentaram sua produção, e que o deixaram em situação inexoravelmente desconfortável. Se por um lado teve de se afastar do mundo brutal e reificado em que viveu, precisou, por outro, alimentar-se dele em suas obras. Portanto, como seus romances se construíram sobre esta matéria obscura e humilhada, ele se viu impelido a retornar a ela e a suas origens em sua fase confessional, teve de reaproximar-

se do mundo e da condição que o tornou o escritor Graciliano Ramos, numa espécie de retorno do criminoso ao local do crime.

Ficção e confissão foi um dos primeiros trabalhos críticos a estudar a obra do romancista pelo enfoque materialista. Embora num viés levemente sociológico, o ensaio ofereceu à crítica a contribuição de uma análise objetiva e segura. É nesse terreno que se situam também as investigações feitas por Rui Mourão (MOURÃO, 1971).. Para ele, o estilo é objeto de estudo, mas não como valor intrínseco, mas como tendo em si um significado histórico-sociológico. Se existem diferenças entre as duas linhas de interpretação, em termos gerais elas se realizam sustentadas nos mesmos pressupostos. Rui Mourão, a certa altura de seu longo ensaio, referindo-se a Antonio Candido, afirma que, ao estudar os romances e as obras autobiográficas, “o ensaísta intenta estudar aqueles pelas conclusões a que chega no exame destas, de sorte que a interpretação, iniciada no chão firme da literatura, vai terminar no plano da psicologia e da sociologia (...)” (MOURÃO, 1971: 12). O fato de reconhecer que as obras de memórias não se bastam como documento e que a veracidade delas só encontra "testemunho garantido" nos outros livros de Graciliano Ramos levaria Antonio Candido a uma contradição no seu trabalho crítico. Mourão acredita que Candido deveria ter se detido no exame da personalidade literária sem ligá-la à personalidade real; que ele deveria se limitar ao estudo de cada gênero – escritos testemunhais e ficção – na ordem de sua natureza.

Em vários momentos do seu trabalho, Rui Mourão tece uma crítica, ora sutil ora direta, ao "sociologismo" de Antonio Candido. Embora considere que os estudos isolados de Candido tragam excelentes resultados para a fortuna crítica de Graciliano Ramos, que só então atinge o ponto mais alto, tais resultados não justificam o método empregado: "Ora mais ora menos visível, o sociologismo é uma malha de que Antonio Candido não consegue se libertar (...)” (MOURÃO, 1971: 15).

O longo estudo de Rui Mourão, por outro lado, apresenta argumentos críticos importantes à investigação literária de natureza positivista e estruturalista. Aponta a tendência perniciosa da crítica literária que pretende – ingenuamente – proceder a uma investigação programática e que, analisando separadamente os diversos aspectos da obra de Graciliano Ramos, acaba por desarmar todo o seu sentido vivo e humanista. Mourão condena, portanto, essa tentativa de reivindicar-se uma objetividade "científica" para o trabalho do crítico da literatura. Para ele, a obra de arte é um

fenômeno vivo que não pode ser atingido “por tais dissecadores, que permanecem imperturbáveis em seus laboratórios de teoria literária, na obsessão do ideal naturalístico de ver o arsenal estético do criador decomposto em todos os seus elementos, que então serão classificados e catalogados, com a ordem e a exigência que convém ao racionalismo de uma inteligência devoradora de si mesma.” (MOURÃO, 1971: 16). Mourão relaciona o estruturalismo ao espírito cientificista que vê, na criação artística, um “mero epifenômeno das ciências sociais”. (MOURÃO, 1971: 17/18), que decompõe a obra de arte em pequenos fragmentos, que procura dissecá-la, aniquilando, assim, a sua totalidade vital e dinâmica. Para ele, o crítico deve se aproximar da obra literária em termos “rigorosamente estéticos”

Mourão acredita que a obra de arte é uma estrutura objetiva, um ser com vida autônoma e que passa a andar completamente desvinculado do autor e das condições que tornaram possível seu aparecimento. (MOURÃO, 1971: 18) No entanto, (assim como na opinião de Antonio Candido), para ele essa autonomia da arte é apenas relativa. Se por um lado a define como estrutura objetiva, reconhece sua imanência relativa:

o que se torna indispensável, porém, ao se adotar essa premissa que informa o pensamento estético mais abalizado dos nossos dias é a compreensão da sua relatividade, que se evidencia na simples verificação de que todos aqueles fatores que interferem para determinar a especificidade do resultado artístico com relação aos seus antecedentes motivadores, paradoxalmente não deixam de constituir outros tantos laços a restabelecer o vínculo entre a criação e o humano. (MOURÃO, 1971: 19)

Rui Mourão considera a existência de valores e tonalidades literárias que não podem viver independentes e que não constituem uma evolução puramente literária. Nesse sentido concorda com Antonio Candido que, na Formação da literatura brasileira, se opõe aos formalistas quanto à questão de saber se a obra literária deve ou ao prescindir da consideração dos elementos não-literários. Para Candido, o texto não deve anulá-los quando os transfigura. “O texto literário é um resultado desses elementos, sendo assim, só pode ganhar com o conhecimento da realidade que lhe serve de base. Por isso, se o entendimento dos atores é desnecessário para a emoção estética, sem o seu estudo não há crítica, operação, segundo vimos, essencialmente de análise, sempre que pretendemos superar o impressionismo”. (CANDIDO apud MOURÃO, 1971: 21)

Nota-se, portanto, uma relativa afinidade entre os dois críticos quanto aos pressupostos analíticos, sintonia que se explicita quando Mourão afirma que deve haver sempre um forte teor ideológico irrigando não só os trabalhos de ficção e as autobiografias, como a própria produção crítica. Rui Mourão acaba por se posicionar, implícita e assumidamente, no vértice oposto ao da crítica conservadora, aquela "com tendência à mumificação". O crítico endossa a tendência que se fundamenta no "movimento de mutabilidade permanente do real", constituindo-se em "verdadeira fonte de valorização, porque invariavelmente voltada para a atualidade." (MOURÃO, 1971: 21)

Notamos em Rui Mourão uma tendência ideológica em seu método crítico, tendência que o leva a assumir uma postura não-sectária, postura crítica que torna possível unificar tendências interpretativas com enfoques diferentes numa corrente só, ou seja, cujos resultados contribuem mutuamente na busca da melhor leitura possível da obra literária: "pode coincidir a simultaneidade da delimitação de duas formas interiores, desde que a visão de um crítico isolado é sempre situada, vale dizer, é sempre comprometida com uma ordem de valores." (MOURÃO, 1971: 21) Enfim, Rui Mourão utiliza, para fechar a questão, outra passagem do texto mencionado de Antonio Candido: "Interpretar é, em grande parte, usar a capacidade de arbítrio; sendo o texto uma pluralidade de significados virtuais, é definir o que escolheu, entre outros. A este arbítrio o crítico junta sua linguagem própria, as idéias e imagens que exprimem a sua visão, recobrando com elas o esqueleto do conhecimento objetivamente estabelecido." (CANDIDO apud MOURÃO, 1971: 21)

No estudo da obra de Graciliano Ramos, Rui Mourão dá ênfase à tônica que deve ter a crítica literária no seu entendimento. Para ele, a investigação literária deve se preocupar em ter uma profunda e especial atenção às contingências que interferem no "vínculo entre a criação e o humano".

Um outro olhar importante para a nossa investigação sobre a obra Graciliano Ramos vem de Carlos Nelson Coutinho, que traz uma análise sócio-histórica que, fundamentalmente, busca na forma artística de Graciliano Ramos o seu significado histórico e humanista. Em seu trabalho clássico "Graciliano Ramos" (COUTINHO, 1967), Coutinho analisa a obra do romancista a partir de categorias estéticas marxianas. O crítico utiliza-se principalmente dos conceitos de realismo crítico e de tipicidade que foram desenvolvidas por Georg Lukács ao longo de sua vida em uma

série de estudos, grande parte baseados nos escritos estéticos de Karl Marx e Friedrich Engels³, Assim, o instrumental analítico do trabalho deste crítico tem como marca e ponto de partida também o materialismo histórico-dialético, sendo o primeiro a fazer uso, em sua leitura da obra do romancista, dos conceitos estéticos lukacsianos sobre o realismo crítico.⁴

Carlos Nelson Coutinho empreende um estudo dos quatro romances com o objetivo de mostrar como o conjunto da obra "abarca o inteiro processo de formação da sociedade brasileira em suas íntimas determinações." Por isso, primeiro o autor combate a corrente crítica que quer enquadrar Graciliano Ramos na geração dos escritores regionalistas da década de 30. Ele descarta definitivamente qualquer parentesco da obra do romancista com o "regionalismo", que considera uma manifestação brasileira do "naturalismo sociológico". O regional no romance de Graciliano Ramos existe apenas enquanto material e situação concreta, sempre necessários à arte realista. As singularidades desta "matéria-prima" serão depois selecionadas e "alçadas" da condição contingencial à particularidade segundo os critérios do realismo crítico. Essa particularidade do real é a categoria estética que materializa, na obra de arte, o que é típico em uma determinada região, numa dada situação histórica, e numa certa tendência social em curso, que deve ser – historicamente – comum a toda a sociedade brasileira e o que, portanto, tem valor universal.⁵ Por isso o crítico esclarece não se tratar de um universal "abstrato e absoluto, pretensamente válido em toda e qualquer circunstância; a universalidade de Graciliano é uma universalidade concreta, ela se alimenta e vive da singularidade, da temporalidade social e histórica." (COUTINHO, 1967: 139) Portanto, a arte de Graciliano Ramos não é, por um lado, nem a reprodução naturalista de uma vida corriqueira e mediana, pitoresca e exótica, como a retratavam alguns romancistas da época, nem, por outro, uma criação literária abstrata, promulgadora de verdades universais e eternas.

³ Carlos Nelson Coutinho foi, ao lado de Leandro Konder, um dos primeiros tradutores e expositores dos trabalhos estéticos de Georg Lukács, depois também de Antonio Gramsci. A influência desses dois pensadores se faz sentir fortemente em sua crítica literária. No estudo sobre Graciliano Ramos, a influência marcante é de Lukács.

⁴ Passaremos a utilizar, quando necessário, o termo *realismo crítico*, oriundo da teoria estética lukacsiana e adotado aqui por Carlos Nelson Coutinho.

⁵ A categoria da tipicidade na dialética marxista recusa tanto o "tipo médio" - encontrado na *sociologia positiva* de Emil Durkheim - como o "tipo ideal" como o buscava estabelecer o conceito da *sociologia compreensiva* de Max Weber. Assim, também na arte realista a *tipicidade* é um conceito central. Por meio do domínio deste conceito, o artista constrói seus personagens *típicos*, sempre indivíduos bem definidos e demarcados em suas personalidades individuais. Nas palavras de Engels: "cada um é um tipo, mas é ao mesmo tempo um indivíduo determinado, um 'este', como dizia o velho Hegel, e assim é que deve ser".

O que lhe interessa não é a exemplificação através da literatura, de teses e concepções apriorísticas: é a narração do destino de homens concretos, socialmente determinados, vivendo em uma realidade concreta. Por isso, êle pode descobrir e criar verdadeiros tipos humanos, diversos tanto da média cotidiana como da caricatura abstrata. (COUTINHO, 1967: 139/140)

Notamos aqui novamente como os contingentes históricos os vistos como elementos fundamentais para se caracterizar as especificidades do realismo crítico nacional e a representação estética da vida social brasileira operada no interior da ficção do romancista Graciliano Ramos. Para Coutinho, a tendência essencial do período histórico em questão está expressa na trama e nos personagens típicos observados pelo artista em nossa realidade. A questão da perspectiva criada pelo romance de Graciliano Ramos ocupará a atenção particular do crítico. Ele acredita que, apesar das contradições operadas no âmbito das condições reais do capitalismo brasileiro, o romance de Graciliano não fracassa enquanto projeto literário, enquanto gênero clássico e típico da sociedade capitalista. Nem perde a perspectiva crítica da representação realista do mundo. Mesmo que *Angústia*, por exemplo, seja um livro que parece "problemático" dentro da idéia do paradoxo do romance moderno apontado por Theodor W. Adorno, que acredita que "não se pode mais narrar, ao passo que o romance exige a narração" (ADORNO 1983: 269), nele não ocorre de fato a liricização do gênero romanesco, nem a dissolução da verdadeira forma realista no romance. A experimentação de estilo "modernista", dentro da técnica narrativa, opera apenas enquanto renovação dos recursos para aguçar a sensação dos fenômenos manifestos. Ao se aprofundar a análise, supera-se "o nível imediato dos processos técnicos", e se encontra, em *Angústia*, "o respeito pelas leis da grande arte épica" e que, por sua vez, se fundamenta no realismo crítico. As técnicas experimentais de vanguarda são o meio mais eficaz para expressar um novo conteúdo: o "cárcere da solidão e da impotência em que está encerrado o homem brasileiro" (COUTINHO, 1967: 161)

Em suma, a tônica fundamental da crítica feita por Carlos Nelson Coutinho pretende evidenciar que o conteúdo essencial do gênero romanesco está na contradição (capitalista) entre o mundo fetichizado e indivíduos inconformados lutando contra a alienação.

A própria forma artística, dada a determinado conteúdo, é extraída do real; ela tem, portanto, uma similaridade com as formas sociais representadas. As formas da vida capitalista, por exemplo, têm estruturas objetivas: elas são "formas objetivas" da vida social capitalista. Ou, como poderíamos também colocar a questão (numa terminologia lukacsiana), o realismo não

concebe a arte como reflexo das idéias, nem contrapõe fenômeno à essência; a arte realista procura a essência no fenômeno e o fenômeno na relação orgânica com a essência. As formas dadas pelo artista à obra são certamente "inventadas", são criadas, mas elas têm, na verdade, o papel de colocar em evidência a dinâmica das formas objetivas (fenomênicas) da realidade social representada. Portanto, o conteúdo da arte não está apenas na objetividade do mundo real, não é apenas matéria-prima para as formas artísticas: estas também são uma expressão objetiva das formas da vida social. As estruturas sociais de determinadas condições históricas são, portanto, o ponto de partida concreto para o escritor realista, mas elas são, como disse Marx, não "a única causa ativa e todo o resto somente efeito passivo". (MARX, 2004: 139)

É bom lembrar aqui que, de acordo com a estética marxista, que há uma determinação material objetiva sobre a dimensão subjetiva da consciência. Esta é a base sobre a qual se ergue o edifício dos conceitos da reificação e da consciência de classe. Como dissemos, a concepção própria a esta realidade objetiva, material e social parte necessariamente de uma teoria dialética do objeto (conforme tradição hegeliana). Para que o marxismo pudesse analisar corretamente o próprio conceito de práxis, ele precisou levar em consideração o movimento de superação da reificação, contida, *in nuce*, em Hegel, quando este se refere à "verdade não apenas como substância, mas como sujeito".⁶

O que pudemos notar tanto nesse estudo de Carlos Nelson Coutinho como em *Literatura e sociedade*, de Antonio Candido, é que, como também o percebemos nas obras de Graciliano Ramos, sempre prevalece a noção da relação entre forma literária e forma objetiva, isto é, a forma estética opera sempre articulada a determinadas estruturas sociais e é influenciada por seus mecanismos. Em outras palavras, a forma literária está intimamente vinculada a uma estrutura preexistente na sociedade (em determinado período da nossa história).

A tradição crítica marxista combate a idéia de que o mundo é um caos informe, e que a forma literária é "posta" pelo artista, é criada arbitrariamente; para Coutinho, o problema precisava ser recolocado sobre os próprios pés: o processo social traz consigo formas prévias, inerentes à vida prática. O crítico sistematizou teoricamente a perspectiva histórica e humanista existente nas malhas dessa "objetividade das formas" que estariam inerentes ao tecido narrativo dos livros de Graciliano Ramos. O romancista teria construído seus romances sobre as formas objetivas da vida, dando-lhes certamente a elaboração literária apropriada, mas sempre com a

⁶ Trataremos desse problema colocado por Hegel, o da "verdade como totalidade", ainda neste capítulo, na parte que discute o realismo do ponto de vista mais teórico.

intenção, ideologicamente condicionada, de representar a essência dinâmica da história da própria forma social objetiva.

Analisando as formas de representação literária de *S. Bernardo*, verifica-se que a vida de um autêntico burguês não permite dúvidas e hesitações. Toda a fortuna acumulada por Paulo Honório se deve a esta lógica do novo modo de produção. Por isso o romancista nos narra como a fortuna surgiu: para que se desse a acumulação do capital, foram necessários assassinatos, roubo de terras, mentiras, chantagens. Por outro lado, para que a realidade ficcional elaborada tivesse o êxito estético esperado, isto é, que pudesse criar um impacto sensível sobre o leitor, Graciliano Ramos precisou adotar uma forma que desse conta dos conteúdos que veiculou. Por isso, ele usou, por exemplo, o estilo direto e decidido, que vai "sem rodeios ao que interessa" para descrever a conduta de Paulo Honório. João Luís Lafetá observa essa linguagem "direta, econômica e brutal", o "ritmo rápido" na escrita, que narra o momento da construção do burguês, em contraposição ao estilo "arrastado" do herói derrotado e fracassado.

Percebe-se que, para Coutinho, este problema, o do entendimento da literatura de Graciliano Ramos como expressão objetiva das formas da vida social e econômica, poderia ser encarado a partir do ponto de vista da estética de Hegel, isto é, como sendo o movimento dialético entre forma e conteúdo: o conteúdo é sempre o converter-se da forma em conteúdo, e a forma, o converter-se do conteúdo em forma. (HEGEL, 1999) Ocorre, portanto, um imbricamento dialético entre as duas expressões dessa relação, ou seja, a forma estética é sempre a forma de um determinado conteúdo.

Assim, as formas objetivas da vida do atraso e da dependência são captadas esteticamente pelo romancista em seus livros. Além disso, Carlos Nelson Coutinho aponta para o fato de que Graciliano narra em seus livros a vida e o estado de alma daquele indivíduo que foi alijado definitivamente do progresso material com a chegada do novo regime. O capitalismo, apesar de acelerar as forças produtivas, se revelou incapaz de solucionar as imensas desigualdades econômicas e sociais, contribuindo mesmo para aprofundá-las. O ponto de partida do romancista passa a ser, então, a representação de homens que foram desarraigados de suas origens e, simultaneamente, desclassificados econômica e socialmente. Narrando o destino dessa gente, ele reconstitui a forma de vida dramática à qual são submetidos os seres proletarizados ou aqueles socialmente rebaixados à pequena burguesia, desonrada e humilhada. O novo modo de vida só oferece uma chance, embora apenas de ordem material, àqueles que, como Paulo Honório,

abdicam dos antigos valores para abraçar os novos, pelos quais é imperativo que se apague da conduta pessoal qualquer vestígio de humanidade, de consciência, de solidariedade, de decência, valores que impedem objetivamente a ascensão econômica; homens de sucesso são aqueles que percebem que devem adotar novos valores, mesmo que não sejam os seus, mesmo que não acreditem neles. Portanto, a ordem é aceitar a lógica da nova ordem: brutalidade, mentira, egoísmo.

Esse processo de transição da vida do homem nordestino é narrado de várias maneiras, mas coloca sempre uma ênfase maior na dissolução das antigas formas de vida. Os novos valores se impõem em detrimento dos antigos num processo de dissolução dos valores que não poderia, todavia, ser linear. Muito pelo contrário, tal processo percorre um caminho irregular e complexo, cheio de idas e vindas, de negação e assimilação parcial dos novos e dos velhos valores ideológicos. O novo homem está com a sua concepção de vida abalada; está confuso, cheio de dúvidas, não vê saída para a sua situação conflituosa. Ele resiste, se revolta num protesto vazio, sem sentido, e tende a afundar na apatia. Estamos diante do herói fracassado, do "pobre diabo", um indivíduo fraco, desfibrado, sem forças para reagir. Por outro lado, apesar do desespero em que se encontra, esse indivíduo tem um certo grau de consciência (consciência possível) que o torna relativamente capaz de reconhecer a sua condição e situação na vida e na sociedade.

Num estudo escrito por João Luiz Lafetá, "O mundo à Revelia" (LAFETÁ, 1979) desenvolve-se uma análise acurada do sentido histórico e dialético das formas artísticas de *São Bernardo*. Lafetá aponta para a primazia dos traços próprios a determinadas estruturas sociais e econômicas, que irão reaparecer na obra e nos personagens de Graciliano Ramos. O crítico se dedica ao estudo pormenorizado de importantes nuances formais e de traços estilísticas extremamente sutis, atento aos recursos da linguagem utilizados pelo escritor. A forma revela a confirmação da sua tese de que diferentes aspectos elementares da técnica narrativa podem ser constatados em momentos diferentes e refletirem também estados de espírito diferentes.

Procuramos aqui expor o ponto de vista deste crítico e a natureza do ensaio a partir da apresentação de sua análise crítica. Tomando uma passagem do herói Paulo Honório como exemplo, o crítico nos apresenta um personagem, como veremos, completamente diverso do herói fracassado do final da narrativa. Em primeiro lugar, temos um Paulo Honório em seus traços mais característicos: figura dominante, voz áspera, a maneira direta de enfrentar os obstáculos e

vencê-los. Este comportamento e a técnica da escrita estão perfeitamente casados na estruturação e na tessitura do texto, como demonstra Lafetá:

Em termos de técnica narrativa não poderia haver solução mais coesa: totalmente imbricados surgem, à nossa frente, personagem e ação. Paulo Honório nasce de cada ato, mas cada ato nasce por sua vez de Paulo Honório. Nós o vemos através das ações; mas, por outro lado, é ele quem deflagra todas as ações. Este caráter compacto e dinâmico, esta ligação íntima entre o homem e o ato (espelhada pela linguagem direta, brutal, econômica, pelo ritmo rápido dos dois capítulos), esta interação entre o ser e o fazer vão compor a construção do romance, que parece correr fluentemente diante de nós, em direção a um objetivo marcado. (LAFETÁ, 1979: 192)

Os elementos integrantes da estrutura do romance se apresentam já na leitura dos oito primeiros capítulos, nos quais o leitor pode sentir o peso dum "personagem esmagador, que ruma direto e firme para seus fins, um Paulo Honório que governa o mundo e imprime-lhe seu ritmo" (LAFETÁ, 1979, 196). O estilo da linguagem e a estruturação do texto narrativo correspondem perfeitamente ao conteúdo representado no romance. A forma literária se apropria desse conteúdo para expressar no âmbito da realidade criada ficcionalmente, a vida típica de um dado momento da nossa história, vivida no romance pelo personagem Paulo Honório. A atitude decidida, determinada, de Paulo Honório se contrapõe, por exemplo, ao espírito nostálgico de Seu Ribeiro, um "homem derrotado, que "já mandou em seu mundo, já governou seu povo". Nele se materializa a antítese do espírito nascente do novo modo de produção, que então era introduzido no nordeste brasileiro. Seu Ribeiro, "afastado pelo progresso, pela urbanização e crescimento do lugarejo em que vivera, está reduzido à miséria" . Diferentemente de Seu Ribeiro, Paulo Honório não se deixou atropelar pela velocidade do progresso técnico e, pelo contrário, soube estar sempre na ponta da vida moderna: "Tenho a impressão que o senhor deixou as pernas debaixo de um automóvel, Seu Ribeiro. Por que não andou mais depressa? É o diabo." (SB p. 38). Na forma da narrativa percebe-se – como num impacto – a forma da vida capitalista:

Compreendemos então o que Paulo Honório representa e compreendemos a velocidade da narrativa. Seu Ribeiro, que se prendera ao ritmo lento da vida patriarcal, é afastado do governo e do mundo. O elemento novo, que chega trazendo estradas, máquinas, eletricidade, apuradas técnicas de pecuária e agricultura, impõe-se e domina. Paulo Honório traz a força de tempos novos

que surgem, vencendo a inércia e quebrando os obstáculos. (...) Daí o torvelinho em que, desde o começo, fomos apanhados. Daí a coesão da narrativa, que une indissolavelmente personagem e ação. Pois Paulo Honório, representante da modernidade que entra no sertão brasileiro, é o emblema complexo e contraditório do capitalismo nascente, empreendedor cruel, que não vacila diante dos meios e se apossa do que tem pela frente, dinâmico e transformador. (LAFETÁ, 1979, 196/197)

As formas objetivas do mundo representado por Graciliano Ramos se apresentam visivelmente impregnado na tessitura da narrativa de *São Bernardo*, na forma particular das atitudes do herói, em suas ações e em seus pensamentos. Para Lukács, “a forma é uma realidade anímica que participa ativamente na vida da alma e, como tal, não só desempenha um papel como fator que atua sobre a vida e transforma as vivências, mas, ainda, também como fator estruturado pela vida” (LUKÁCS apud NETTO, 1992: 175). Na forma criada no romance, reproduzem-se os modos de vida típicos pelos quais se manifesta a relação do herói com o seu destino. Paulo Honório sente com intensidade seu destino, o que faz com que valorize todo um projeto de vida, com que cobre dele mesmo as atitudes mais adequadas à realização de seu projeto, energia, determinação, decisão, autoridade, brutalidade etc. Assim como Madalena percebe no seu destino a negação de suas ilusões, tem sua bondade e seu espírito caridoso ameaçado e esmagado pela força negativa dos objetivos radicalmente opostos do marido. A intensidade com que ela sente o seu destino, arrasta-a para o desencanto, para a desistência, leva-a ao suicídio. A objetividade do romance, portanto, que aparece na sua estrutura e no seu estilo de composição, não ocorre ao gosto subjetivo do romancista; ela nasce da postura do narrador frente ao mundo. Ao escritor cabe captar e plasmar estas formas, que existem *a priori*, pois a “forma constante do livro é a forma constante frente aos objetos, algo sem o que ele não estaria em condições de apreender o objeto” (LUKÁCS apud NETTO, 1992: 175).

As características examinadas no Paulo Honório – ação, energia, objetividade, dinamismo, capacidade transformadora e sentimento de propriedade – plasmaram tipicamente o processo histórico da formação de um burguês no campo. Até certa altura do romance (8º capítulo), o personagem parece sair vitorioso em seu projeto burguês, e até ali, o sucesso é o seu destino e que se esforça por atingir. Mas o romancista não pode conferir a Paulo Honório um final feliz, para não contrariar uma tendência social típica do Nordeste; precisa, pelo contrário, dar-lhe um destino trágico, pois ele é esse “emblema contraditório do capitalismo nascente”. Dessa contradição surge

o declínio e o fracasso de Paulo Honório. Lafetá diz: "Seu mecanismo sujeita-se ao desgaste e ao esgotamento, suas possibilidades de gerar transformação têm um limite" (LAFETÁ, 1979: 202/203)

Após o suicídio de Madalena, o destino Paulo Honório assimila o espírito fracassado: a ação arrastada, o pensamento e o sentimento desencantados, enfim, todas as suas atitudes são a de um "herói fracassado", que prevê ou reconhece um destino pessoal trágico. O herói de então, empenhado em construir um projeto burguês, reconhece-se um homem fracassado e sem saída:

– Estraguei a minha vida, estraguei-a estupidamente.

A agitação diminui

– Estraguei a minha vida estupidamente.

Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recomeçarmos... para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que me aflige. (SB, p. 246-247)⁷

Paulo Honório enfim reconhece que não passa de uma engrenagem enferrujada, de um "dínamo emperrado", nos termos de Lafetá. No livro *São Bernardo*, em termos literários e concretos, o herói é construído burguês para, na sua ruína, reconhecer-se nela como peça destruída e descartada, reconhecer sua condição reificada, num poderoso mecanismo de autoconhecimento. Mas que esse reconhecimento se tornasse esteticamente possível, o projeto literário da construção e do fracasso de Paulo Honório teve de ser construído sobre reais condições materiais e econômicas:

Um das mais sérias conseqüências da produção para o mercado (característica do capitalismo) é o afastamento e a abstração de toda qualidade sensível das coisas, que é substituída na mente humana pela noção de quantidade. O valor-de-uso que toda mercadoria possui é distanciado e tornado implícito pela produção de valores-de-troca. Este fenômeno, classicamente designado pelo nome de "fetichismo da mercadoria", dá origem a uma reificação global das relações entre os

⁷ Todas as citações de obras de Graciliano Ramos feitas no corpo desta tese serão abreviadas da seguinte forma: I (*Infância*. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 1978); SB (*São Bernardo*. 34. ed. Rio de Janeiro: Record, 1979) e Vs (*Vidas secas*. 23. ed. São Paulo: Martins, 1969).

homens. Mediada sempre pelo mercado, a consciência humana tende progressivamente a fechar-se à compreensão dos elementos qualitativos e sensíveis da realidade. Todo valor se transforma - ilusoriamente - numa relação entre coisas, entre possuído e possuidor." (LAFETÁ, 1979: 203)

Paulo Honório busca de todas as maneiras obter suas propriedades, produção e renda máximas. Por isso ele vê em todos que o cercam apenas alguma coisa que se "manipula à vontade e se possui". Essa maneira de se encarar os seres humanos, implícita à proposta social burguesa e que vive impregnada nos fenômenos singulares da nossa real histórica, se presentifica necessariamente na obra realista, como acontece neste romance de Graciliano Ramos.

Não basta ao escritor compreender as relações sociais de produção do capitalismo; é preciso que ele tenha a sensibilidade necessária para encontrar na vida desses seres aquilo que os coloca em movimento e os comportamentos que lhes são singulares. Essas verdades singulares estão conectadas entre si na realidade; delas o artista deve escolher as que melhor representam o movimento essencial da sociedade, os fenômenos e atitudes humanas mais típicas da dinâmica social em curso. O texto narrativo então é a reprodução "em miniatura" dessa dinâmica social, fenômeno perceptível agora ao leitor, outra vítima do fetichismo da mercadoria. Lafetá retoma o problema da reificação e as suas conseqüências no homem:

A reificação é um fenômeno primeiramente econômico: os bens deixam de ser encarados como valores-de-uso e passam a ser vistos como valores-de-troca e portanto como mercadorias. Mas sabemos que a consciência humana se forma no contato com a realidade, na atividade transformadora do mundo, que é produção de bens. Assim as características do modo de produção infiltram-se na consciência que o homem tem do mundo, condicionando seu modo de ver e compondo-lhe, portanto, a personalidade. A reificação abrange então toda a existência, deixa de ser apenas uma componente das forças econômicas e penetra na vida privada dos indivíduos." (LAFETÁ, 1979: 203).

A construção do burguês Paulo Honório torna-se, aos olhos do leitor, um processo claro e necessário dentro da lógica de uma ordem econômica objetivamente posta. E o mesmo acontece quando as contradições internas dessa mesma ordem colocam em xeque as ilusões do sucesso alcançado, do sonho realizado, enfim, da felicidade burguesa.

O desmoronamento de Paulo Honório é perfeitamente inteligível ao processo de construção da vida do personagem e ao contexto social e econômico da época. A construção do burguês Paulo Honório segue a lógica necessária – linear – do capitalismo: nada de dúvidas e hesitações; para que o herói alcance os seus objetivos, é preciso que seja determinado, direto, cruel e egoísta. No momento, porém, em que a sua vida parece se completar com o casamento, ou melhor, com a possibilidade de surgir o herdeiro desejado, e, depois, com o sentimento de traição de Paulo Honório (traição esta não necessariamente conjugal, mas de seus princípios de vida burgueses), inicia-se um processo de mudança radical na técnica narrativa do romance, refletindo o novo estado psicológico. É o mundo à revelia. Diferente daquela narrativa veloz, ativa, dominante do passado, a escrita passa a trazer as marcas correspondentes a novos conteúdos. "(...) o tempo que se instala agora traz problemas diferentes e, em consequência, provoca modificações no conteúdo e na composição do livro" (LAFETÁ, 1979: 209). O estilo do romance se altera a partir desse momento, ele assume uma nova dimensão: o caráter ativo de Paulo Honório cede espaço ao espírito de fracasso. Os procedimentos técnicos da escrita na tessitura da narrativa também mudam: "A linguagem seca do tempo do enunciado cede lugar à lamentação elegíaca do tempo da enunciação, e o ritmo rápido da narrativa é substituído pelos compassos mais lentos de uma reflexão problematizada, difícil e tortuosa". (LAFETÁ, 1979: 209)

Esse tom decadente e desencantado no desfecho da narrativa aponta para uma busca – objetivamente impossível – do herói pelos autênticos valores que deveriam reger as relações dos homens. Esse questionamento só ocorre no final da narrativa, quando o herói, fracassado, reconhece-se e à sua vida destruídos, percebe que seu projeto de vida mesquinho está derrotado. Lafetá lembra um conceito lukacsiano: o romance é a história da busca de valores autênticos por um personagem problemático, dentro de um universo vazio e degradado, no qual desapareceu a imanência do sentido da vida.

Em dois estudos muito importantes para a nossa pesquisa – “A escrita neo-realista” (ABDALA JR., 1981) e “Práxis artística e utopia concreta em Graciliano Ramos” (ABDALA JR., 1999) – o crítico Benjamin Abdala Junior procura conferir à crítica da obra do romancista uma questão basilar da produção literária: a práxis artística é fundamentalmente um processo ontocriativo, ou seja, é atividade humana produzida historicamente; nesse sentido é *práxis*, prática

social, pois se renova continuamente a partir da unidade contraditória de homem e sociedade, homem e natureza, matéria e espírito, sujeito e objeto, produto e produtividade.

Em “A escrita neo-realista”, um trabalho que compara os romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos, o crítico procede a uma análise sócio-estilística, que comporta dois critérios que balizam a sua investigação: primeiro, a obra de arte não é uma estrutura formal autônoma, fechada em si mesma, apartada do que lhe seja exterior (há uma "diretriz estético-ideológica" que motiva o escritor); e, segundo, a obra de arte não perde sua relação vital com o artista, de um lado, e a significação humana para quem a contempla, do outro. Nesse sentido, o crítico busca a apreensão do estilo peculiar à obra de arte, submetendo esta análise ao papel de comunicação da arte. A função social da arte se dá - nos escritores neo-realistas analisados pelo crítico - no "fator social de codificação estilística"; ou seja, a arte é um diálogo entre emissor e receptor.

A investigação procura demonstrar que os romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos buscam retratar e analisar a "passividade do sujeito". Mas, para o verdadeiro artista, tratar desse assunto com realismo significaria, em última instância, retirar o sujeito do seu estado de repouso, "exorcizar" o espírito letárgico que o paralisa, para mobilizá-lo ao "compromisso dinâmico sujeito/sociedade, no próprio momento histórico em que se efetiva a comunicação estética". Nesse sentido o escritor neo-realista, segundo Abdala Jr., se caracterizaria por assumir uma postura ideológica que dá forma artística à vida real, mas que ocorreria para muito além da descrição naturalista e fotográfica do real. Para Abdala Junior, portanto, a tendência estética neo-realista assume uma tomada de posição frente à realidade, “uma tomada de posição que dê forma ao real sobretudo por via conotativa, não apenas através de sua imitação (quando teríamos elementos inerentes, petrificados), mas buscando os seus aspectos mais característicos”. Na perspectiva do movimento neo-realista, tem-se “a concepção de que a realidade não é um caos desordenado, mas motivada por processos históricos passíveis de serem objetivados no texto. (ABDALA JR., 1981: 2/3)

A questão ideológica se vincula organicamente à elaboração do texto, da escrita. O ponto de vista ideológico do autor condiciona a elaboração da mensagem. A ideologia é um "sistema de expectativas que preside à organização da mensagem" (ABDALA JR., 1981:4). Assim, Graciliano Ramos, veicula nos livros, suas idéias, pois o próprio escritor se torna uma espécie de portador de uma orientação teórico-ideológica na sua práxis artística. A definição da orientação e da implicação do trabalho artístico sobre a realidade pode ser encontrada na *Dialética do concreto*

de Karel Kosik: “A problemática da práxis (...) não é explicável partindo da relação teoria-*práxis*, ou contemplação atividade, quer se proclame o primado da teoria ou contemplação (Aristóteles e a teologia medieval) ou, ao contrário, o da *práxis* ou atividade (Bacon, Descartes e as ciências naturais modernas)” (KOSIK, 1976: 219). Nesse sentido, o conceito de *práxis* adotado na literatura graciliânica pressupõe a idéia de que a realidade humana em formação deve ser entendida como processo ontocriativo, como atividade produzida historicamente. A existência humana não é apenas enriquecida pelo trabalho humano; é no próprio trabalho criativo do homem que se reconhece a realidade humana:

A *práxis* na sua essência e universalidade é a revelação do segredo do homem como ser ontocriativo, como ser que cria a realidade (humano-social) e que, *portanto*, compreende a realidade (humana e não-humana, a realidade na sua totalidade). A *práxis* do homem não é a atividade prática contraposta à teoria; é a determinação da existência humana como *elaboração* da realidade. A *práxis* é ativa, é atividade que se produz historicamente – quer dizer, que se renova continuamente e se constitui praticamente –, unidade do homem e do mundo, da matéria e do espírito, do sujeito e do objeto, do produto e da produtividade. (KOSIK, 1976: 222)

A escrita neo-realista, nesse sentido, é uma nova forma de representação literária, pois nela, além de uma representação concreta da realidade, ocorre a participação ativa do próprio leitor. O escritor neo-realista estabelece uma comunicação de reciprocidade com o leitor, através da qual o sujeito-leitor passa a reconhecer o seu mundo alienado e seu estado de passividade, capacitando-o para quebrar com a imobilidade. O texto literário, que abre ao leitor um mundo real escrito, é orientado pelo princípio da "práxis do sujeito", baseado na união dialética de sujeito e objeto. Nessa dinâmica dialética unitária, pressupõe-se, na escrita um “processo concreto de descodificação do texto, capaz de levar um leitor real, implícito no próprio processo de elaboração da escrita, à participação, deslocando-o dialeticamente da posição de objeto (elemento passivo na descodificação da mensagem) para a de um sujeito ativo da comunicação literária. (ABDALA JR., 1981: 22)

A opção pelo método "estilístico-sociológico" revela, portanto, um novo princípio crítico: pretende superar as tendências de orientação subjetivista (a Estilística de Expressividade e a Estilística Genética) e as de orientação positivista e estruturalista. Essas tendências "aproximam-se por caminhos opostos, no sentido de possibilitar o estabelecimento do primado do indivíduo

sobre o social na criação literária" (ABDALA JR., 1981: 24) O crítico, por sua vez, pretende inverter a relação indivíduo-social, "fazendo do autor mais um radar do que um emissor". Autor e leitor, criador e sociedade são, logo, uma unidade indissolúvel na escrita, efetivada pela práxis do sujeito, uma práxis não apenas individual, mas dialeticamente social.

Abdala Junior opera, como vimos, com o conceito de *práxis*. Na literatura, esse conceito evidencia a potencialidade de superação da "falsa consciência" existente no sujeito de um mundo alienado. A arte realista e os artistas neo-realistas estudados pelo crítico colocam em xeque a práxis alienada que se cristalizou nas formas convencionais e estereotipadas. A arte realista desnuda a falsa consciência. Se por um lado, a escrita realista se configura sob uma forma análoga à realidade, por outro, ela se converte em "produto eficaz" para desmascarar a práxis alienada. Para além da idéia de que o texto literário é simples forma ou mero reflexo abstrato da consciência do escritor e do leitor, ele é, para o crítico, um "produto objetivo de uma consciência coletiva", estrutura em que autor e leitor se inserem. O crítico constata a maior amplitude do significado da "consciência coletiva", não sendo esta apenas a consciência "real", mas a consciência "possível", na acepção do conceito formulado por Lucien Goldmann, de quem transcrevemos o trecho citado: "A obra literária não é simples reflexo de uma consciência real e dada, mas a concretização, num nível de coerência muito elevado, das tendências próprias de tal ou tal grupo, consciência que se deve conceber como uma realidade dinâmica, orientada para um estado de equilíbrio". (GOLDMANN apud ABDALA JR., 1982: 28)

O método de codificação estilística de Abdala Junior se processa dentro das dimensões ideológicas da comunicação estética e que descodifica o texto que, ao mesmo tempo, é produto da realidade objetiva e se volta para a sociedade que o produziu. A palavra para ele, tomada na acepção bakhtiniana: é portadora de uma carga ideológica; ela é um produto cultural da práxis social e traduz, na construção estilística da obra de arte, as marcas ideológicas de determinados contextos sociais.⁸ O crítico passa então da descodificação estilística à análise sociológica da obra de arte: "Toda a codificação estilística é estabelecida com vistas a chamar a atenção do receptor, que dessa forma funciona como um interlocutor, pertencente ou não ao mesmo meio social do emissor". Os fatores sociais, para o crítico, se evidenciam: "Nesse sentido apelativo da

⁸ Para Mikhail Bakhtin, a palavra é a arena onde se confrontam valores sociais contraditórios; os conflitos da língua refletem os conflitos de classe no interior do sistema, as relações de dominação e de resistência, adaptação ou resistência à hierarquia. (Bakhtin, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 1995).

organização da mensagem estética”, pois eles “interferem tanto na produção como no consumo da literatura, elementos que nos poderão fundamentar questões relativas ao gosto artístico, à persistência e mesmo ao intercâmbio das formas literárias”. (ABDALA JR., 1981: 36)

Notamos que, no sentido geral dessa análise, ocorre um reencontro deste crítico com as análises apresentadas por Antonio Candido, Rui Mourão e Carlos Nelson Coutinho: a função social da literatura está, não na proposta de transformação social imbuída das atitudes e nas falas dos personagens, mas ocorre no seu próprio procedimento estético: a literatura comunica à sociedade algo que esta mesma produziu.

Uma questão correlata ao problema da relação entre literatura e sociedade nos textos de Graciliano Ramos tem sido a posição ideológica e política do escritor diante do mundo representado. Alguns críticos, como Rui Mourão, preferem descartar este elemento da leitura crítica. Outros, apresentados neste capítulo, como Candido, Coutinho, Abdala Jr. e Zenir Campos Reis adotam, mais ou menos declaradamente, o critério da relevância da posição política do escritor em relação à obra produzida. Num outro trabalho de Benjamin Abdala Jr., “Práxis artística e utopia concreta em Graciliano Ramos”, (ABDALA JR., 1999: 75) Abdala Jr. discute a importância dessa posição do escritor como condição básica para que, em seus livros, ele atinja a eficácia estética desejada. Podemos afirmar com segurança que as posições ideológicas de Graciliano Ramos não se dão de maneira explícita na obra; em seus livros não se dá “a idéias nomes de pessoas” (RAMOS, 1986: 114), como ocorre na literatura de tese. Para Abdala Jr., a concepção de mundo do romancista opera implícita no texto e age dentro dos limites da consciência possível de seus personagens narradores (João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva); em *Vidas secas* (com o narrado em terceira pessoa), a força ideológica do autor se coloca dialeticamente entre o herói e o narrador, sendo este agora o portador da "máxima consciência possível".

Graciliano Ramos organiza seus romances na tentativa de inserir o mundo ficcional numa totalidade histórica: “Em um mundo fragmentado, onde a práxis social levava suas personagens e narradores a um registro parcelar do universo ficcional, as marcas do autor, subjacentes a essas formas de representação, contextualizam-nas num campo sociocultural que se pretende concreto, objetivo” (ABDALA JR., 1999: 74). Essa contextualização, entretanto, “não deixa de trazer as marcas (subjetivas) de quem aspira por um mundo mais amplo, um mundo de quem não aceita as

coisas como elas se configuram para suas personagens e narradores (todos emparedados), sem descartar as marcas do discurso sociocultural de seu tempo como referência” (ABDALA JR., 1999: 74). Nesse contexto se configura um mundo “de carências, diríamos, delimitado pelo campo situacional da práxis de cada um desses atores sociais, por onde penetram as aspirações do escritor pelas formas de plenitude. (ABDALA JR., 1999: 74)

Existe, portanto, no ensaio de Abdala Jr, a busca de um "algo-mais", que há nos homens, de inconformismo com a ordem social estabelecida. A postura ideológica do autor se faz presente na tensão dialética que se opera entre dois campos: entre o campo situacional "real" e a aspiração do campo situacional "utópico", entre uma totalidade imediatamente vivida e uma totalidade nova, diferente, "uma totalidade diferente do círculo concêntrico que enredam os João Valério, os Paulo Honório, os Luís da Silva, os Fabiano." (ABDALA JR., 1999: 74)

Caetés, como livro de estréia, sofreu uma série críticas negativas, sendo considerada obra descritiva e de cunho naturalista, sem a estrutura hierárquica dos romances posteriores. Abdala Jr não está de acordo com aqueles⁹ que percebem esse nivelamento descritivo, de caráter naturalista, na obra. Para ele, há no romance uma diferenciação entre o "eu" de João Valério e um "outro eu" (um "duplo" de João Valério). Ocorre, a partir dessa estrutura dupla, um tipo de "consciência possível" dentro do campo situacional de João Valério, que se expressa através de um discurso auto-crítico: “É o autor implícito que, ao final das contas, acaba por ‘atribuir’ o horizonte desse nível de consciência máxima da personagem, diante de seu campo situacional.” O crítico explica como isso se dá na estrutura do livro: “É sua voz que ‘fala’, imbricada como um duplo de João Valério. É essa voz do duplo que tem por obsessão – obsessão de quem sonha por totalidades – buscar simetrias desse campo, simetrias externas ao ator social, como apontamos, ou mesmo mais íntimas. (ABDALA JR., 1999: 75)

Ocorre, em *Caetés*, a possibilidade de uma elevação no grau de consciência do leitor, operada por meio da tensão dialética entre a vida "real" e as aspirações dos personagens por outro *campo situacional*, mais autêntico e pleno. Logo, as carências reais e as aspirações dos personagens seriam também as dos leitores, abrindo a estes, "pela negação desse mundo de carências", uma perspectiva nova de um mundo mais autêntico.

Se em *Caetés* já se apresenta esse jogo dialético no procedimento literário do escritor, em *São Bernardo*, o personagem Paulo Honório narra a sua vida expondo a sua "problematicidade"

⁹ Como Antonio Candido, Álvaro Lins e Carlos Nelson Coutinho

com a dimensão do mundo reificante. Mais uma vez é o próprio escritor que está implícito no movimento do espírito autocrítico do seu personagem narrador. Paulo Honório procura resgatar a sua humanidade perdida: ao escrever um romance, dialoga consigo, tenta descobrir a sua "imagem dupla", o seu "outro eu" que imagina ao se confessar em seu monólogo final. Trata-se também de um jogo dialético entre o proprietário, o burguês reificado, portador de uma "falsa consciência", e o homem que busca uma forma de conhecimento mais plena, a consciência "máxima possível" para o seu campo situacional.

Ocorre – organicamente assimilada – uma tensão dialética entre os narradores e personagens narrados que percorre os romances e os livros de memória de Graciliano Ramos. Ela cria um poder de estabelecer, nos livros, conexões estruturais entre as origens dos dramas humanos e uma visão mais totalizadora, que irrompe constantemente em meio ao fluxo de consciência dos personagens. Mesmo uma narrativa de estrutura aparentemente circular como a de *Angústia* se constrói, na verdade, em torno de um eixo que coloca numa evolução cumulativa os fatos imediatos e os fatos do passado recente e da infância. Todos esses fatos se entrecruzam como um giro obsessivo de um "parafuso", gerando movimentos que não são meramente cíclicos.

Esse movimento em espiral também pode ser percebido em *Vidas secas*. Neste, contudo, opera-se uma novidade em relação à estrutura verificada em *Angústia*. Em seu último romance, o escritor elabora no interior da narrativa, até o penúltimo capítulo, um movimento ascendente (cumulativo), contextualizando a vida de Fabiano. Só no capítulo final "Fuga", o movimento espiral se inverte: a família precisa fugir da seca, emigrar para o Sul. Se nos romances anteriores os personagens assimilavam as idéias e "dúvidas existenciais" do autor, construindo seus "duplos", estes não existem para Fabiano, devido aos limites de sua consciência. Esta consciência - "real" - de Fabiano vive em tensão dialética com a consciência "possível" do narrador. Em *Vidas Secas*, por isso mesmo narrado em terceira pessoa, só o narrador é capaz de visualizar a totalidade histórica na qual se insere a consciência "real" de Fabiano.

A dialética da leitura, na qual o leitor, ao assimilar as carências implícitas do mundo representado, é capaz de identificar suas próprias carências, as do seu próprio mundo, gera o seu revés. Quando essas carências são reconhecidas pelo leitor, elas implicam, por sua vez, no seu oposto dialético; a alienação e a reificação do homem, por um lado, impedem mas, por outro, exigem a sua superação; as carências precisam ser atendidas e, depois, superadas pela liberdade. Se a liberdade ainda se encontra no campo do sonho, fica ao menos a idéia de que as coisas

precisam ser modificadas.

Portanto, quando pensamos em *Vidas secas*, Fabiano, dentro dos limites da sua consciência "real", sofre uma influência "mágica", um poder encantatório vindo das palavras ditas por sinha Vitória. Se por um lado os limites imediatos de sua consciência "real" não lhe permitem conceber uma totalidade diferente, por outro, uma estranha força vinda das palavras de sinha Vitória alimenta suas esperanças por um futuro melhor para os filhos. Esboça-se uma totalidade utópica por força da imaginação estimulada em Fabiano: na cidade imaginada as pessoas seriam fortes, teriam escolas para os filhos. Se a imaginação de Fabiano encerra uma utopia, um sonho abstrato, que a sua própria consciência "real" repele, a imagem fantasiada tem poder de vida, de sobrevida; ela funciona como uma mola propulsora para a família de Fabiano seguir a jornada; a vida desses viventes, condenada a uma eterna peregrinação, só encontra forças com base no princípio da esperança.

Referindo-se à questão da existência ou não de esperança para Fabiano, Benjamin Abdala Jr. traz, praticamente, uma inversão na leitura feita por Rui Mourão. Para ele, a relação entre a "objetividade do real" e a função do sonho encerra uma contradição e tensão dialética fundamental para a estética dos livros de Graciliano. "Mais importante que o sonho de um modelo ideal utópico, é o ato de se acreditar que as coisas podem ser diferentes. A utopia marcando o espaço do desejo, como acontece com Fabiano". Essa tensão dialética ocorre entre duas posições e concepções do mundo, e o narrador deve mediá-las:

o narrador – como indicamos várias vezes, em sua obsessão por situar a práxis das personagens nos limites do campo situacional – acrescenta, para o leitor, informações situacionais: o sertão, como ocorreu com a família de Fabiano, continuaria a mandar "homens fortes, brutos" para a cidade do Sul. Logo, uma perspectiva diferente da de Fabiano. Para esta personagem, os homens da cidade é que eram fortes. Para Fabiano, no espaço de sua utopia encontraria o alimento material e cultural; para o narrador, seria a cidade que se alimentaria dos Fabianos. (ABDALA JR., 1999: 80)

Em toda a obra romanesca de Graciliano Ramos, portanto, há uma visão implícita de totalidade que busca inserir a possibilidade do sonho, o princípio da esperança. Mas este poder de sedução da representação nos romances só se dá por meio de uma linguagem e de uma estrutura formal ligadas intimamente às formas concretas do mundo representado. É o que chamamos

anteriormente de "objetividade das formas", pois as formas do mundo ficcional estão sempre ligadas, com relativa "fidelidade", às formas da vida prática dos homens.¹⁰ Com essa objetividade das formas, os romances de Graciliano Ramos colocam o leitor em sintonia com as formas fenomênicas do seu próprio mundo, só assim sendo capaz de identificar a sua vida como representação da vida ficcional. A partir da existência de uma sintonia com a consciência "real", se constrói a tensão dialética com a consciência "possível" do "duplo" dos heróis-narradores, ou, no caso de *Vidas secas*, com a do narrador. Logo, esta tensão dialética faz com que os romances exerçam um enorme poder de sedução sobre o próprio leitor. Nela reside a grande eficácia estética da obra de Graciliano Ramos.

O problema da ideologia do autor na tomada de posição na própria estrutura dos livros pode ser discutido ainda dentro dos seguintes questionamentos: quais são as exigências éticas e estéticas do escritor? Quais são os seus critérios na elaboração literária, na escolha dos temas e das estruturas formais correspondentes? Seria possível a narração de *Vidas secas*, que trata de camponeses pobres do Nordeste, sem que seu autor passasse pela experiência da cadeia, sem ter convivido com homens brutos, "dormindo nas esteiras podres e dividindo fraternalmente os percevejos".

Para entender esses critérios, temos de levar em consideração os escrúpulos de um escritor que quer permanecer fiel ao real, isto é, ao real humano. Os critérios de escolha do escritor levam em consideração os problemas humanos – e os traços dinâmicos deste real humano – da nossa pequena sociedade pseudoburguesa. Para Zenir Campos Reis (REIS, 1993), essa postura ética diante da vida é fundamental para a verdadeira elaboração estética da obra de arte. É o que ocorre com Graciliano Ramos. São as exigências éticas que conduzem o escritor à escolha dos critérios estéticos da construção de sua obra.

Tomamos como exemplo as duas obras de memória, *Infância* e *Memórias do Cárcere*. Elas são mais que autobiografias ou documento histórico: são uma chave na compreensão da produção literária do escritor. O escritor viveu na cadeia uma experiência que lhe forneceu matéria prima não só para as *Memórias do Cárcere*. Na experiência como preso ele confirmou "concepções até então abstratas"; mais tarde passou a se sentir capaz – e no direito – de criar

¹⁰ Trata-se de uma fidelidade relativa, pois na criação romanesca o escritor acrescenta, como dissemos, um "algo-mais", ou seja, o *máximo de consciência possível* ao universo da consciência "real" do personagem - e do leitor.

personagens como Fabiano e outros. Nas *Memórias do Cárcere*, Graciliano narra como o estivador Desidério – com "rude franqueza" – rebate uma proposta "infeliz" por ele apresentada numa reunião do "Coletivo". Reis interpreta as reflexões autocríticas do escritor: "É uma lição de humildade, inesquecível, que impõe uma exigência ao escritor e, por ricochete, aos seus leitores de então e de hoje: é preciso abrir os olhos, desconfiar das aparências; mas é preciso também perceber o que as aparências podem revelar, contra as idéias recebidas e contra os 'molambos de conhecimento apanhados nos livros'. Saber distinguir, em suma, o que é essencial e interno, daquilo que é acidental e externo. A fórmula é simples, mas nada é mais difícil na prática." (REIS, 1993: 75).

Embora tenha ocorrido ali – por causa do nivelamento entre os presos – uma aproximação decisiva entre o escritor e os seres das camadas sociais mais baixas, Graciliano optou (trata-se de uma opção ética) por não dissolver as diferenças entre ele e seus companheiros de prisão. É provável que seja por isso que a aventura dos personagens de *Vidas secas* tenha sido escrita em terceira pessoa. Porque nesse distanciamento – ou defasagem – reside justamente a possibilidade do diálogo com o "outro de classe", problema a qual daremos ênfase no terceiro capítulo, quando trataremos do aproveitamento estético que desse mecanismo o escritor extraiu no caso específico de *Infância*,

No universo literário de Graciliano Ramos e, em especial, em *Vidas secas*, o realismo se nutre de uma forma social objetivamente posta: a paisagem humana seca, pobre, dura e desencantada. Por isso encontramos em *Vidas secas* um romance em que tudo é seco, árido, em que faltam as paisagens, os diálogos, o amor. Ou ainda, na observação lúcida de Reis, trata-se de um livro das "coisas do não"; falta-lhe tudo que há de propriamente humano e que não se dá por acaso: não há amor, pois os adultos, "preocupados com o estômago, não têm tempo de abraçar-se"; não há diálogo, porque os personagens são quase mudos. "Ausência de tabaréus bem falantes, queimadas, cheias e poentes vermelhos, namoros de caboclos" (REIS, 1993: 71).

A insistência nas negativas traduz o protesto do autor contra a "retórica inflada na literatura brasileira", própria do regionalismo de exterioridade, do documentário pitoresco e exótico, da descrição paisagística. Nesse sentido, há também em Graciliano Ramos, um protesto contundente contra a exposição estereotipada da fala popular, bastante comum no regionalismo romântico, literatura na qual se configura aquilo que Antonio Candido chamou de "consciência amena do atraso" (CANDIDO, 2000). Diferentemente dos escritores do regionalismo pitoresco

romântico, Graciliano elabora, aos poucos, a construção de uma literatura sóbria e enxuta, uma literatura que opõe, em níveis distintos de hierarquia, o arcaico e o moderno, o letrado e o iletrado, o mundo do infante e o mundo do intelectual, como veremos no caso de *Infância*.

Em *Vidas secas* temos uma organização social dos setores mais pobres. Trata-se, segundo Reis, de uma espécie de *hierarquia dos simples*, segundo a qual viriam, abaixo das camadas populares, as crianças e, por fim, os animais. Nesse sentido, os "simples" de *Vidas secas* (principalmente as crianças), se aproximam muito da condição animal, quase se igualam à cachorra Baleia. Fabiano prefere sua condição de "bicho" à de "homem", pois reconhece a fragilidade desta, e a superioridade da primeira na luta pela sobrevivência física. Este mundo próximo ao reino animal caminha por sua vez em comunhão com ainda dois outros mundos: o vegetal e o mineral. Essa unidade "ecológica" homem/mundo é percebida, "num lampejo de consciência" pelo menino mais velho: ali "fervilhava uma população de pedras vivas e plantas que procediam como gente". Esses mundos "viviam em paz, às vezes desapareciam as fronteiras, habitantes dos dois lados entendiam-se perfeitamente e auxiliavam-se". Esta observação permite que Zenir Campos Reis desenvolva a sua investigação para a problemática central da vida: o trabalho.

Vida e solidariedade: simbiose. Importante notar que, desde o título, temos a palavra "vida", significativamente no plural. O adjetivo "secas" torna esse um dos títulos mais prolixos de Graciliano Ramos: vidas, no entanto secas; secas, no entanto vidas. Os três mundos, mineral, vegetal e animal, compõem um conjunto único, solidário ecúmeno, casa (oikós) que é de todos. De todos os "vivos", outra palavra reveladora: a forma participial, verbal ou deverbais do substantivo, veicula um componente dinâmico: viver é antes de tudo, atividade, trabalho. (REIS, 1993: 82).

Os seres de *Vidas secas* receberam - através de gerações - a lição de que é preciso se dedicar ao trabalho como modo único de sobrevivência, e mesmo a cachorra Baleia é um animal de companhia e de trabalho a mando de Fabiano. Mas este trabalho exige que se tenha resistência física, e que se pense pouco. Um conhecimento mais complexo parece não ser de grande serventia, pois Fabiano é um homem acostumado a obedecer. A deficiência cultural e lingüística está vinculada à inexistência da educação, problema novamente levantado pelo romancista e que é

fortemente tematizado em *Infância*¹¹. Mas, em relação ao mundo do trabalho, a educação aparece agora pelos avessos. A condição de Fabiano é de homem-bicho, um vaqueiro "bruto". A sua brutalidade é a condição para que possa servir fielmente ao patrão. Assim, o vaqueiro "confessa" a sua ignorância, quando precisa assumir o seu lugar na hierarquia social. Logo, a educação não interessa ao patrão, pois ela pode, no limite, ser libertadora.

Contudo, acaba por cristalizar-se no romance uma perspectiva de possibilidades e de esperança para o homem sertanejo. Essas perspectivas em *Vidas secas* estão implícitas no próprio modo verbal do condicional: "Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamberia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes." (Vs, p. 134).

Se não há futuro para Baleia, nem se realizam seus sonhos de felicidade, de plenitude e de fartura, o sentido desta forma do modo condicional consegue expor uma hipótese vaga, uma esperança irreal. Em outro nível de implicação aparecem as formas de condicional formulados no capítulo "Cadeia":

Sem aqueles cambões pesados [a família] não envergaria o espinhaço não, sairia dali como onça e faria uma asneira. Carregaria a espingarda e daria um tiro de pé de pau no soldado amarelo. Não. O soldado amarelo era um infeliz que nem merecia um tabefe com as costas da mão. Mataria os donos dele. Entraria num bando de cangaceiros e faria estragos nos homens que dirigiam o soldado amarelo. Não ficaria um para semente. (Vs, p. 75).

Aqui existe uma diferença em relação ao sonho de Baleia: embora as hipóteses de Fabiano também não se realizem, "o impedimento deriva de uma opção consciente, elas são apenas uma possibilidade, um caminho de quem "já não tem o que perder" (REIS, 1993: 89).

Esses dois níveis hipotéticos comportam a condicional "se...", enquanto que a eles se opõem aqui às formas do condicional introduzidas pela partícula "quando...", como em: "Os meninos eram uns brutos como o pai. Quando crescessem, guardariam as reses de um patrão invisível, seriam pisados, maltratados, machucados por um soldado amarelo." (Vs, p.75).

A hipótese passa então a ser potencial, de acordo com o que indica a experiência de gerações. Nesse sentido, o crítico conclui que a condição de Fabiano na cadeia dificilmente

¹¹ Nos dedicaremos a essa questão no capítulo III. ã

poderia comportar uma perspectiva diferente – melhor – para seus filhos. A forma condicional veicula aqui, portanto, o desespero de um sertanejo oprimido, pai de futuros sertanejos oprimidos e humilhados. Em outra situação, ainda, Sinha Vitória manifesta através do condicional não mais sonhos, mas desejos:

venderiam as galinhas e a marrã, deixaria de comprar querosene. Inútil consultar Fabiano, que sempre se entusiasmava, arrumava projetos. Esfriava logo – e ela franzia a testa, espantada, certa de que o marido se satisfazia com a idéia de possuir uma cama. Sinha Vitória desejava uma cama real, de couro e sucupira, igual à de seu Tomás da bolandeira. (Vs, p. 84).

A cama “de couro e sucupira” é um dos poucos desejos de Sinha Vitória, mas é uma aspiração próxima e possível. No fim do romance, porém, quando a família é forçada a se retirar novamente para regiões mais promissoras, o condicional aponta a esperança necessária. Ela ressurge para dar força aos que lutam por uma vida nova, se possível, melhor.

Pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando. Acomodar-se-iam num sítio pequeno, o que parecia difícil a Fabiano, criado solto no mato. Cultivariam um pedaço de terra. Mudar-se-iam depois para a cidade, e os meninos freqüentariam escolas, seriam diferentes deles. Sinha Vitória esquentava-se. Fabiano ria, tinha desejo de esfregar as mãos agarradas à boca do saco e à coronha da espingarda de pederneira. (Vs, p. 172).

A esperança não abandona o coração de Fabiano: "As palavras de sinha Vitória encantaram-no". Sentir-se ‘encantado’ significa simultaneamente ‘maravilhar’ e ‘enfeitiçar’. O poder mágico do ‘canto’, das palavras, pode ser engano, ilusão, destruição da consciência, mas também estímulo para a luta. É uma ambigüidade que afeta a literatura. (REIS, 1993: 91).

Fabiano e Sinha Vitória incorporam um contraponto a essa visão que atribui absoluto niilismo a obra e autor. Em *Vidas secas*, Graciliano Ramos está mostrando uma visão redentora do sofrimento humano pela esperança. Apesar do pessimismo de Fabiano em relação à sua luta impossível contra a seca e à sua condição de retirante, ele nutre esperanças por dias melhores para os filhos, numa cidade desconhecida, em tempos futuros.

1.2 Uma discussão em torno do método de representação literária na escrita graciliânica.

Nos parece que, talvez, a principal preocupação estética (e ética) da representação artística de Graciliano Ramos seja mostrar que, como vimos principalmente nas análises de Carlos Nelson Coutinho, Benjamin Abdala Jr. e Zenir Campos Reis, os homens, embora vivendo uma existência de constantes fracassos, *não precisariam* viver dessa forma. É o que torna o método do romancista, além de *realista*, um método *crítico* de representação artística da realidade, pois a sua crítica pressupõe a necessidade da sua superação, isto é, de mudanças radicais nas relações sociais de produção. E, para ter verdadeira eficácia estética, para representar o mundo e a vida nas suas complexas e materiais conexões, a literatura do escritor precisa nutrir-se da realidade social posta objetivamente até chegar à produção de uma forma literária que estabeleça conexões entre as manifestações problemáticas da vida social com os mecanismos essenciais que estruturam essa mesma realidade.

Como nos propomos aqui a tratar do conceito de realismo de maneira teórica, faz-se necessário situar o conceito em termos mais propriamente filosóficos. Primeiro, quando falamos em realismo, podemos pensar em noções ou conceitos diferentes. No entanto, como havíamos antecipado, pretendemos aqui discuti-lo do ponto de vista do método, isto é, do realismo enquanto procedimento estético, ou, melhor ainda, como método artístico de representação da realidade. Propomos uma apresentação do conceito tal como foi cunhado por Hegel, Marx e Engels, depois desenvolvido por Lukács e retomado e discutido por inúmeros críticos da arte e da literatura. Portanto, gostaríamos de retomar o termo como fenômeno literário e também do ponto de vista da teoria marxista do conhecimento.

Realismo, portanto, aqui não se confunde com uma escola literária, ele é uma postura diante da realidade. Se ele é uma questão de método, temos que começar pela seguinte pergunta: como a literatura deve refletir (ou representar) a realidade? Para a representação naturalista da realidade, escola impregnada pela concepção positivista, a realidade histórica se confunde com a imediatez e com a positividade do mundo, isto é, ela se apresenta à nossa consciência como a sua manifestação imediata, como mero fenômeno, como aquilo que é perceptível na superfície. Como se sabe, para Durkheim os fatos sociais eram *coisas*; essa concepção da imediatez e a irreversibilidade dos fatos faz com que o cientista e o pesquisador se acomode a uma postura de neutralidade diante dos fatos sociais, aceitando a sua condição de mero aparelho registrador das

diferenças sociais, compreendidas estaticamente, e, também, que sua consciência tenha que permanecer passiva. Para o marxismo, contrariamente, a positividade dos fatos é apenas aparente, servindo apenas como ponto de partida.

Para que se possa compreender a natureza do equívoco positivista, buscamos retomar brevemente a discussão acerca da origem do surgimento da concepção dialética da história, pois a concepção estética desenvolvida por Lukács, que serve como fundamento ao conceito do realismo crítico, apóia-se na tradição hegeliano-marxista da concepção dialética da história. Com Hegel houve uma abertura decisiva do pensamento para a história, em que se concebe a história como movimento e o real, como processo. Para o sistema filosófico de Hegel, baseado no método dialético, o ponto de partida é a realidade da história e da sociedade. O homem, então, é aquilo em que ele se converte por meio de sua atividade; diferentemente da posição positivista, ele não pode ser entendido como produto imediatamente determinado, que existe como um dado, como um ser definitivamente acabado.

Entendemos que o método estético hegeliano tece, a partir do pressuposto filosófico apontado acima, importante crítica a uma concepção relativamente estreita da mimesis aristotélica em sua forma vulgarizada, que tem servido de escora a um naturalismo, de fundo positivista, que empobrece a arte. Para Hegel, a cópia fiel do objeto natural condena a arte a se colocar em situação servil em relação à natureza, sendo incapaz de abarcar o seu significado verdadeiro, essencial. Por outro lado, ele rejeita igualmente a idéia da arte como jogo ‘estético’ inconseqüente, desprovido de um interesse teleológico para o homem. Por isso que a investigação marxista concebe o método dialético hegeliano como ponto de partida para uma correta compreensão do que se passa com os indivíduos na totalidade da vida social. Para o entendimento das atitudes individuais, é preciso ter-se uma visão de conjunto das relações sociais como um quadro em que a ação do indivíduo se define. Para Hegel, a verdade está na totalidade, ela é atingida em graus diversos e em seus graus mais profundos e só pode ser alcançada a partir do todo. O processo em que a verdade se realiza é um processo de totalização.

A estética marxista bebeu na fonte da filosofia de Hegel e também na da sua estética. A estética hegeliana, por um lado, rejeita o irracionalismo pelo qual o fenômeno artístico permanece impenetrável à compreensão científica; por outro, acredita firmemente na ‘cognoscibilidade do real’. Desfaz-se, então, a confusão criada em torno do conceito de aparência. A arte passa a ser o reino das formas e, por conseguinte, o reino da aparência e da “ilusão”. Mas a própria aparência

acaba por constituir um momento necessário da essência: a essência, para não permanecer na pura abstração, precisa *aparecer*. Se os fatos que percebemos aleatoriamente, de maneira imediata, na nossa experiência cotidiana são aceitos ordinariamente como sendo a própria realidade, eles encerram, entretanto, apenas o seu significado individual, pois não nos é possível distinguir neles as conexões que os integram num todo, numa lógica maior compreensível, e tendo deles só uma imagem superficial e precária. Diferente da aparência enganosa que nos expõe os objetos e fatos de maneira imediata, diferente da percepção cotidiana que se submete à arbitrariedade das situações e dos acontecimentos, a aparência da arte revela-nos a possibilidade da compreensão de uma realidade mais profunda, subterrânea, mais essencial, mais verdadeira.

Quanto à questão da discussão em torno da relação entre forma e conteúdo, a estética hegeliana dá um passo decisivo no sentido de evitar vê-los de maneira estanque e independente, como meras abstrações. Para Hegel, a forma está determinada pelos conteúdos aos quais dizem respeito. Historicizando as categorias de forma e conteúdo, Hegel as apresenta como momentos diferentes e necessários da criação artística, mas entende que elas participam de um processo unitário no qual há uma prioridade essencial do conteúdo.

Levando em consideração o conteúdo histórico de cada época que Hegel contribui para uma justa colocação dos problemas da forma artística, entre elas, os problemas em relação aos gêneros artísticos. Para ele, os gêneros artísticos não são arbitrários, princípio que será tomado por Georg Lukács como ponto e partida em suas investigações teóricas.

Outro ponto da concepção estética hegeliana que julgamos importante lembrar aqui é que, diferente da idéia de Rousseau de que a arte contribui para o aperfeiçoamento moral dos homens, na verdade, ao oferecer ao homem um espetáculo de si mesmo, a arte cultiva no homem a disposição para a contemplação e para a reflexão. Essa idéia teve um repercussão posterior em Marx, quando este, nas *Teses sobre Feuerbach*, via no caráter contemplativo do 'antigo materialismo' o limite para se conceber a realidade como atividade humana sensorial, como atividade *real* humana, isto é, como práxis.

Como se dá este processo de elaboração estética, de recriação do real em Graciliano Ramos? Como, para ele, a criação artística deve refletir a realidade? Nesta questão, nos parece, reside o problema central que tentamos investigar neste capítulo para que possamos dar seqüência à nossa investigação em *Infância*. Vimos que a estética marxista se opõe à representação fotográfica do real, própria da estética naturalista, preocupada em retratar apenas a superfície

imediatamente perceptível – e estática – do mundo exterior. Concluimos, também, que ela combate igualmente outro falso extremo: a idéia de que as formas artísticas são completamente independentes da realidade exterior. Lukács diz que "à arte cabe representar fielmente o real na sua totalidade, de maneira a manter-se distanciada tanto da cópia fotográfica quanto do puro jogo (vazio, em última instância) com as formas abstratas" (LUKÁCS, 1965: 28). Daí advém a idéia, largamente aceita pela crítica literária materialista, de que a arte deve ter "relativa autonomia".

Logo, dito de uma maneira bem genérica, todo escritor precisa plasmar artisticamente um processo social através da narrativa dos personagens mais típicos da tendência social da época, através das atitudes típicas de personagens típicos. A *tipicidade* é outro conceito importante dentro do procedimento estético realista de Graciliano Ramos, levando-o a não se conformar em apenas descrever todas as singularidades do real, mas a buscar sempre, a partir delas, nos *tipos* as particularidades mais representativas da tendência social em curso. Goethe, bem antes mesmo de Marx e de Lukács, buscou definir essa dialética entre o universal e o particular:

Existe uma grande diferença no fato do poeta buscar o particular **para** o universal ou ver no particular o universal. No primeiro caso, nasce a alegoria, onde o particular só tem valor enquanto exemplo do universal; no segundo, está propriamente a natureza da poesia, isto é, no expressar um particular sem pensar no universal ou sem se referir a ele. Quem concebe este particular de um modo vivo expressa ao mesmo tempo, ou logo em seguida, mesmo sem o perceber, também o universal. (GOETHE apud LUKÁCS, 1978: 150)

Em Graciliano Ramos, a particularidade funciona como categoria estética central; ela ocorre sempre nos traços e nos personagens mais típicos, através de situações e atitudes típicas e nas regiões mais típicas de determinado processo social em curso no Nordeste. Graciliano Ramos narra, através desses heróis que cria, o que acontece a homens reais em dadas circunstâncias históricas, em determinadas condições econômicas e em determinado ambiente social. Graciliano assim resgata os problemas mais representativos da sua região, caracterizando-os nos traços mais simples, embora latentes, da sua experiência de vida. Esse é o método que ele mesmo indica na seguinte passagem de *Infância*, no capítulo "Verão":

Desse antigo verão que me alterou a vida restam ligeiros traços apenas. E nem deles posso afirmar que efetivamente me recorde. O hábito me leva a criar um ambiente, imaginar fatos a que atribuo

realidade. Sem dúvida as árvores se despojaram e enegreceram, o açude estancou, as porteiras dos currais se abriram, inúteis. É sempre assim. Contudo ignoro se as plantas murchas e negras foram vistas nessa época ou em secas posteriores, e guardo na memória um açude cheio, coberto de aves brancas e flores. A respeito de currais há uma estranha omissão. Estavam na vizinhança, provavelmente, mas isto é conjectura. Talvez até o mínimo necessário para caracterizar a fazenda meio destruída não tenha sido observado depois. Certas coisas existem por derivação e associação; repetem-se, impõem-se – e, em letra de forma, tomam consistência, ganham raízes. Difícilmente pintaríamos um verão nordestino em que os ramos não estivessem pretos e as cacimbas vazias. Reunimos elementos considerados indispensáveis, jogamos com eles, e se desprezamos alguns, o quadro parece incompleto. (I, pp. 26-27)

As secas das regiões do Nordeste em que viveu Graciliano se repetem, se impõem; por isso a assertiva: “É sempre assim”. Outras coisas – que devem figurar num livro – não precisam ser obrigatoriamente vividas pelo escritor; ele as conhece por “derivação e associação”, ou seja, ele as pressupõe: pressupõe que existiram e que continuariam existindo. Com o verão, vêm a seca, as árvores negras, as cacimbas vazias, a calcinação e a destruição. Repare-se que, partindo da descrição do verão vivido na infância, o narrador acaba por comentar as regras de procedimento do escritor diante da composição literária, assumindo-as como suas, pois opta, no uso do tempo verbal, pela primeira pessoa do plural, isto é, tratando da composição da sua própria escrita.

Em Graciliano Ramos, entretanto, a escolha desses traços típicos da realidade social do nordeste brasileiro se comporta de forma completamente diversa na literatura regionalista. Nela, não se pretende simplificar e idealizar os problemas sociais, como trata a questão aquela literatura que transfere o raciocínio sociológico, acrítico, para o retrato pitoresco de uma linguagem pretensamente coloquial de tabaréus bem falantes e de paisagens pouco representativas do drama humano ali vivido: queimadas, cheias e poentes vermelhos, como indicou Zenir Campos Reis.

O compromisso ideológico nos romances de Graciliano Ramos não se dá "abertamente", mas ocorre sempre subjacente à forma. Isto só é possível através do realismo, pois pressupõe uma estreita conexão entre a forma romanesca e uma estrutura específica da sociedade, embora esta conexão não se processe como simples reflexo, direto, empírico. Conforme apontamos, a literatura de tese (naturalista) se opõe ao princípio do reflexo artístico do real. Para o realismo, a *universalidade* decorre da ação representada, abarcando a totalidade sensível e essencial do mundo, revela a dinâmica de uma vida que se esconde sob as "formas" de uma realidade social

fetichizada. Assim descobre as tendências essenciais da vida humana e apresenta aos homens a necessidade de lutar contra as formas da vida alienada. Carlos Nelson Coutinho notou com precisão como o enfoque realista se integra na escrita de Graciliano Ramos:

A obra romanesca de Graciliano Ramos abarca o inteiro processo de formação da realidade brasileira contemporânea, em suas íntimas e essenciais determinações. Nada existe nele em comum com aquele estreito regionalismo, que foi uma das manifestações brasileiras do naturalismo "sociológico". O destino de seus personagens, seu modo de agir e de reagir em face das situações concretas em que se encontram inseridos, são manifestações típicas de toda a realidade brasileira. No "regional", a Graciliano interessa apenas o que é comum a toda a sociedade brasileira, o que é "universal". Mas não um universal abstrato e absoluto, pretensamente válido em toda e qualquer circunstância; a universalidade de Graciliano é uma universalidade concreta, ela se alimenta e vive da singularidade, da temporalidade social e histórica. (COUTINHO, 1967: 139)

Coutinho, situando Graciliano Ramos dentro da tradição literária nacional, destaca que o romancista detém, como ninguém, uma técnica literária que o torna capaz de representar as tendências históricas mais características do inteiro processo formativo do homem nordestino:

A crise da sociedade colonial brasileira apresentava-se no Nordeste com cores mais vivas e intensas que no resto do Brasil. Os movimentos de renovação e de transformação, que começavam a esboçar-se (apenas esboçar-se) por todo o País, chocavam-se no Nordeste com barreiras mais firmes, com obstáculos quase intransponíveis. As esperanças de renovação democrática da sociedade eram violentamente cortadas; a ausência de uma classe social efetivamente (e não apenas potencialmente) revolucionária condenava os que pretendiam lutar por uma nova comunidade à solidão e à incompreensão. Deste modo, na medida em que aí as contradições eram mais "clássicas" (no sentido de Marx), o Nordeste era a região mais típica do Brasil, a sua crise expressando – em toda a sua crueza e evidência – a crise de todo o País. Não é assim um fato do acaso que tenha sido o romance nordestino da década de 30 o movimento literário mais profundamente realista da história de nossa literatura. E, no seu interior, Graciliano é a figura mais alta e representativa (COUTINHO 1967: 140)

Assim, por exemplo, Paulo Honório e Madalena, Luis da Silva e Julião Tavares, Fabiano e Sinha Vitória são símbolos de suas classe na medida em que adotam, em suas ações, atitudes típicas num processo humano problemático, parte de uma história que encerra em si um processo contraditório. Todos eles simbolizam e representam homens singulares, mas com a vantagem de terem, conferidos pelo autor, uma relativa consciência das contingências do seu destino, do desfecho fracassado da sua vida, consciência que permanece apenas latente na maioria dos homens singulares. Graciliano Ramos assim recriou artisticamente a vida de classes sociais que viveram as circunstâncias da chegada da modernidade nas regiões que mantinham um modo de produção arcaico. As nossas relações sociais semi-coloniais de produção impediam que o progresso técnico chegasse às camadas populares e resolvesse suas necessidades materiais mais elementares. Mas a arte de Graciliano Ramos não se reduz ao mero relato desses fenômenos sociais, pois isto não a distinguiria em nada do trabalho jornalístico, do documentário sociológico. O que torna a sua escrita uma obra de arte é exatamente a capacidade de elaboração estética: na elaboração da escrita, o autor precisa "alçar" o seu personagem da condição *singular* à condição de sujeito *particular*, este agora dotado da capacidade típica do indivíduo inconformado com a injustiça social.

Numa carta ao tradutor argentino Benjamin Garay de 13 de dezembro de 1937, Graciliano comenta sua idéia de construir o universo particular da família de Fabiano, em *Vidas secas*: “O meu bárbaro pensamento é este: um homem, uma mulher, dois meninos e uma cachorra, dentro de uma cozinha, podem representar muito bem a humanidade. E ficarei nisto, enquanto não me provarem que os arranha-céus têm almas”¹²

Os limites que se colocam para que o homem nordestino tenha uma vida autêntica são conseqüência de um projeto de modernização do país ditado pelas elites locais, mas que é incapaz de configurar-se numa alternativa viável para o desenvolvimento efetivo da nação, pois a natureza dos seus problemas tem uma origem comum – e visceral – que reside na própria incapacidade de solução para o projeto do capitalismo global. Os limites do capitalismo são naturalmente estreitos e estão objetivamente condenados pela lei das necessidades materiais. Mas é só a partir das suas contradições internas – como negação dialética – que há uma possibilidade de liberdade. “A liberdade é apenas o conhecimento da necessidade”, diz Hegel. A eficácia estética do realismo de

¹² Ramos, Graciliano. Trecho de carta para seu tradutor argentino, Benjamin Garay, de 13 de dezembro de 1937, in *Vidas Secas/50 anos*. (Folheto). Ciclo de Estudos. Sergipe, Secretaria de Estado da Cultura, 1988.

Graciliano Ramos está no descobrimento do núcleo humano que se aponta como possibilidade de negação das promessas da vida social burguesa. Com isso a sua arte é uma tomada de posição: combate e denuncia todas as formas de mutilamento, de alienação e de limitação da práxis criadora do homem. Foi o que Lukács chamou de "missão desfetichizadora da arte".

CAPÍTULO II

EM TORNO DA CRÍTICA DE *INFÂNCIA*. FUNDAMENTOS PARA A DISCUSSÃO DA OBRA NA PERSPECTIVA DA CRÍTICA MATERIALISTA E FORMATIVA.

Neste segundo capítulo, apresentaremos inicialmente um quadro panorâmico da crítica referente a *Infância*. O critério da ordem de apresentação dos textos de crítica foi o do ano de publicação de cada um. Nosso objetivo neste capítulo é, mais do que a apresentação de uma fortuna crítica, dar início à discussão da obra pela via da crítica materialista e da relação entre a forma literária de *Infância* e o processo de formação social do Brasil que julgamos estar representado na composição desse livro de Graciliano Ramos. Para tanto escolhemos entre os textos críticos sobre *Infância* aqueles que mais dialogam com essa hipótese de trabalho, tanto os que se afinam com nossa proposta quanto aqueles que, divergindo dela, propiciam um debate de idéias produtivo para a composição desta tese. Portanto, neste capítulo, ao analisar mais detidamente alguns dos principais textos críticos sobre *Infância*, procuramos, sobretudo, dar início à discussão de elementos fundamentais para nossa pesquisa, como as questões relativas à composição formal da obra, à abordagem da crítica materialista, à perspectiva do realismo, da representação literária e da crítica da formação do Brasil. Todos esses tópicos estarão presentes também no terceiro capítulo desta tese, mas de forma mais articulada à análise de *Infância*. Agora, partimos da discussão provocada pela obra durante o período de sua publicação e de sua recepção ao longo de 61 anos, para estabelecer e determinar os pontos de discussão que a obra nos propõe ainda hoje. Dessa forma, pretendemos delimitar neste capítulo as questões que mais interessam ao debate que nos propusemos travar nesta tese.

2.1 O panorama da crítica acerca de *Infância*.

Sem desconhecer que, provavelmente, existem textos críticos sobre *Infância* aos quais não pudemos ter acesso, seja porque, independentemente de sua importância, tais textos não foram veiculados em meios que possibilitassem sua circulação em nível nacional seja porque não

dispusemos de meios suficientes para alcançá-los, organizamos todos os textos a que pudemos ter acesso em uma tabela, para que fosse possível visualizar o corpo da produção crítica acerca de *Infância*, desde a sua publicação até os dias de hoje. Assim, podemos apresentar uma visão panorâmica dessa produção crítica e, a partir de um breve comentário sobre cada uma delas, buscar entender o que propõem sobre a obra e o que a obra propôs durante esse período aos seus leitores. Depois dessa apresentação do conjunto, faremos uma análise mais minuciosa dos resultados críticos apontados pela história da crítica de *Infância*.

NOTAS:

1945	<p>“A vida de memórias e de imaginação”. In: <i>A vida dos livros</i>. 13/08/1945</p> <p>SOUSA, Octavio Tarquínio de. “O homem e o escritor encontram, juntos e satisfeitos, a plenitude de suas forças”. In: <i>Diretrizes</i>. Rio de Janeiro, 30/08/1945.</p> <p>“Um livro de memórias”. In: <i>Diretrizes</i>. Rio de Janeiro, 30/08/1945.</p> <p>“Infância, de Graciliano Ramos”. <i>Jornal do Brasil</i>. Rio de Janeiro, 02/09/1945.</p> <p>“Infância, de Graciliano Ramos”. <i>Carioca</i>. 13/10/1945.</p> <p><i>Vamos Ler</i>. Rio de Janeiro, 18/10/1945.</p> <p>“Um novo memorialista” In: <i>A vida dos livros</i>. Outubro de 1945.</p>
1946	<p>“O livro do mês”. Nordeste. Recife, 26/01/1946.</p> <p>ALCESTE [Wilson Martins]. “A criança e o adulto”. s/d.</p>

ARTIGOS:

1945	<p>LINS, Álvaro. “Infância de um romancista”. In: <i>Correio da Manhã</i>. Rio de Janeiro, 07/09/1945./ <i>Jornal de crítica</i>. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.</p> <p>SOUSA, Octávio Tarquínio de. “Infância” In: <i>Leitura</i>. Rio de Janeiro, setembro/1945, p. 67.</p> <p>MILLIET, Sérgio. “Notas de Leitura”. 15/09/1945. In: <i>Diário crítico, IV</i>. São Paulo: Martins Fontes/ Edusp, 1981, p. 200-203.</p> <p>ROSSI, Edmundo. “Infância”. In: <i>O Estado de São Paulo</i>. São Paulo, 22/09/1945.</p>
------	---

	<p>SILVEIRA, Alcântara. “A infância do romancista”. <i>Folha da Manhã</i>. São Paulo, 23/09/1945.</p> <p>MACHADO FILHO, Aires da Mata. “História de um bezerro encourado”. In: <i>O Diário</i>. Belo Horizonte, 14/10/1945.</p> <p>MILLIET, Sérgio. “Notas de leitura”. In: <i>Diário de Notícias</i>. Rio de Janeiro, 21/10/1945./ <i>Diário crítico IV</i>. São Paulo: Martins fontes/Edusp, 1981, p.227-228.</p> <p>MONTENEGRO, Olívio. “Um livro diabólico”. In: <i>Diário de Pernambuco</i>. Recife, 02/12/1945.</p> <p>CANDIDO, Antonio. “Ficção e confissão”. In: <i>Diário de São Paulo</i>. 1945./ In: RAMOS, Graciliano. <i>Caetés</i>. (Prefácio). Rio de Janeiro: José Olympio, 1955./ CANDIDO, Antonio. <i>Ficção e confissão</i>. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.</p>
1946	<p>GONÇALVES, Floriano. “Infância”. In: <i>Província de São Pedro</i>, Nº 6. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1946,p. 113-122.</p> <p>NUNES, Cassiano. “A infância de Graciliano Ramos”. In: <i>A Tribuna</i>. Santos, 06/06/1946.</p> <p>BRUNO, Haroldo. “Infância”. In: <i>Jornal do Comércio</i>. Recife, 21?07/1946.</p>
1947	<p>CHAGAS, Vilson. “Infância”. In: <i>Correio do Povo</i>. Porto Alegre, 06/07/1946.</p> <p>GOMES, Jurandir. “Crítica numa estação de águas”. In: <i>Gazeta de Alagoas</i>. Maceió, 21/06/1947.</p>

ARTIGOS, LIVROS, DISSERTAÇÕES E TESES.

1952	<p>SILVEIRA, Paulo da. “O culpado era o nó...”. In: <i>Jornal do Comércio</i>. Recife, 30/10/1952.</p>
1953	<p>MOTA, Mauro. “Notícia sobre um livro de memórias”. In: <i>Jornal do Comércio</i>. Recife, 22/03/1953. [Infância e referência à psicanálise]</p> <p>KORDON, Bernardo. “Graciliano Ramos”. In: <i>La Prensa</i>. Buenos Aires, 17/05/1953. [notícias sobre Infância e sobre a escrita de memórias do Cárcere]</p> <p>ROCHA, Hildon. “Memórias e memorialistas”. In: <i>A Noite</i>. Rio de Janeiro: 14/12/1953. [Memorialismo e Infância]</p>
1956	<p>MEYER, Augusto. “Da infância na literatura”. In: <i>Preto & branco</i>. Rio de</p>

	Janeiro: MEC/INL, 1956./ In: BARBOSA, João Alexandre. (org.). <i>Textos críticos</i> . São Paulo/Brasília: Perspectiva/ INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986
1961	ADONIAS FILHO. “Diário”. In: <i>Jornal do Comércio</i> . Rio de Janeiro, 15/01/1961.
	FARIA, Octávio de. “Graciliano Ramos e o sentido do humano”. In: RAMOS, Graciliano. <i>Infância</i> . (Posfácio). São Paulo: Martins, 1961, 5ª edição.
1963	BRANDÃO, Octávio. “Infância e adolescência de Graciliano”. In: <i>Diário de Notícias</i> . Rio de Janeiro, 26/05/1963. [depoimento]
1970	FARJALLAT, C. Siqueira. “Infância”. In: <i>Correio Popular</i> . Campinas, 11/11/1970. [Infância e educação]
1975	PUCCINELLI, Lamberto. <i>Graciliano Ramos: relações entre ficção e realidade</i> . São Paulo: Quiron, 1975. [Graciliano Ramos, psicologia social e psicanálise]
1978	MATOS, Vera Maria de. <i>O bezerro encourado ou as terríveis armas</i> . Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUC, 1978. [Infância e psicanálise]
1981	YUNES, Eliana. <i>Infância e infâncias brasileiras: representação da criança na literatura brasileira</i> . Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PUC, 1981.
1983	STEINER, Maria Helena C. F. <i>Interação adulto-criança. Análise da obra Infância, de Graciliano Ramos, segundo uma abordagem psicossocial das interações inter-pessoais</i> . Tese de Livre-docência. São Paulo: Usp, 1983. [Infância e psicologia social]
1988	LAFETÁ, João Luiz. “Três teorias do romance: alcances, limitações, complementaridade.” In: <i>Encontro Nacional da Ampoll</i> , 3. Anais, Recife: Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística, 1988, p. 133-142. [literatura e psicanálise]
	LAFETÁ, João Luiz. “Três teorias do romance: alcances, limitações, e complementaridade.” In: <i>A dimensão da noite</i> . Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004, p. 284-295.
1992	DAL FARRA, Maria Lucia. “Abrigo íntimo da infância na escrita de Graciliano Ramos”. In: <i>A Manhã</i> . Aracaju, outubro/ 1992, nº 25. [Infância, aquisição da linguagem e ideologia]

	MIRANDA, Wander Melo. <i>Corpos escritos</i> . (Graciliano Ramos e Silviano Santiago). São Paulo/Belo Horizonte. Edusp/UFMG, 1992. [autobiografia, ficção, Graciliano Ramos e Silviano Santiago]
1993	CAMPOS, Maria do Carmo. “Nas voltas da memória: a experiência de <i>Infância</i> .” In: FISCHER, Luis Augusto (org.). <i>Cadernos Ponto & vírgula</i> . Graciliano Ramos. Porto Alegre SMC, 1993, p. 45-52. [Infância e psicanálise]
1996	MATTALIA, Eliane Jacqueline. <i>Infância de Graciliano Ramos: gênese textual, trabalho estilístico (esboço e edição)</i> ”. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 1996.
1997	CONRADO, Regina Fátima de Almeida. <i>O mandacaru e a flor. A autobiografia Infância e os modos de ser de Graciliano</i> . São Paulo: Arte e Ciência, 1997. [Infância, cartas]
1999	FAVERO, Afonso Henriques. Aspectos do memorialismo brasileiro. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH-USP, 1999. [aprendizagem da leitura e memorialismo].
2000	LE MOS, Taísa Vliese de. <i>A infância pelas mãos do escritor</i> . Um ensaio sobre a formação da subjetividade na psicologia sócio-histórica. São Paulo/Juiz de Fora: Musa/EDUFJF, 2000. [Infância, subjetividade, psicologia social]
2001	SOUZA, Tânia Regina de. <i>A infância do velho Graciliano Ramos</i> . Memórias em letras de forma. Florianópolis: EUFSC, 2001. [Infância, literatura e educação]
	MATTALIA, Eliane Jacqueline. “Rente ao chão do texto”. In: Tereza. Revista do programa de Pós-Graduação em literatura brasileira, nº 2, São Paulo: USP/Ed. 34, 2001, p. 176-185.
2003	LEITÃO, Cláudio. Pós-fácio. In: RAMOS, Graciliano. <i>Infância</i> . Rio de Janeiro: Record, 2003.
	MATTALIA, Eliane Jacqueline. <i>A seiva de seca: uma poética em Infância de Graciliano Ramos</i> . Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2003. [Infância, autobiografia, poética da prosa, memórias e manuscritos]
	AMORIM, Marcelo da Silva. Graciliano Ramos e a experiência da oralidade em <i>Infância</i> ”. In: <i>Terra roxa e outras terras</i> . Revista de estudos literários.

2004	<p>Londrina:UEL, 2003. [<i>Infância</i> e oralidade]</p> <p>FELIPE, Renata Farias de. <i>Infância</i>: o mito sob a ótica da negatividade. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC, 2003. [<i>Infância</i>, autobiografia e mito pessoal]</p> <p>FONTANA, Roseli e PINTO, Ana Lúcia G. “As mulheres professoras, as meninas leitoras e o menino leitor: a iniciação no universo da escrita no patriarcalismo rural brasileiro. Uma leitura a partir de <i>Infância</i> de Graciliano Ramos” In: <i>Cadernos Cedes</i>. Campinas: Unicamp, maio/agosto 2004, p. 165-191. [<i>Infância</i> e aquisição da linguagem]</p> <p>SILVA, Márcia Cabral da. <i>Infância</i>, de Graciliano Ramos: uma história da formação do leitor no Brasil. Tese de Doutorado. Campinas: Unicamp, 2004. [<i>Infância</i> e formação do leitor]</p> <p>SILVA, Elizabeth Pedrosa da. A conflituosa busca pela linguagem em <i>Vidas secas</i> e <i>Infância</i>: uma abordagem psicanalítica. www.ufpe.br/hipertexto2005/ [<i>Infância</i>, linguagem e psicanálise]</p> <p>DANTAS, Audálio. <i>A infância de Graciliano Ramos</i>. São Paulo: Callis, 2005. [<i>Infância</i> e literatura infanto-juvenil]</p>
2006	<p>SANTOS, Matildes Demétrio dos. “<i>Infância</i>, de Graciliano Ramos, ou a infelicidade de ser criança.” In: Seminário: Marcas de Perséfone: figurações da morte nas literaturas português e brasileira contemporâneas. Belo Horizonte: PUC/Minas Gerais, 2006. [<i>Infância</i> e formação da criança]</p> <p>COUTINHO, Fernanda. “Lembranças fragmentadas de menino” In: Revista “Entrelivros”, n. 19, São Paulo: Ediouro/Duetto, 2006.</p>

Em 1945, ano da publicação de *Infância*, Graciliano já havia conquistado o respeito da crítica pela produção de seus romances *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas secas* (1938), dois deles já traduzidos: *São Bernardo* para o francês, em 1934, e *Angústia* para o espanhol, 1944.

A publicação do primeiro livro de Graciliano Ramos que não constituía exatamente um romance e que, por isso, se destacava do conjunto de sua obra provocou, à época de sua

publicação, a produção de vários artigos críticos acerca de *Infância*, entre os quais destacaremos aqueles mais significativos publicados em periódicos do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Pernambuco, além de notas anunciando, saudando e comentando o novo livro do escritor.

Essas primeiras críticas, inauguradas pelas leituras de Álvaro Lins e Octávio Tarquínio de Sousa, bem como as notas do mesmo período, buscavam dar conta da composição diferenciada de *Infância* em relação aos romances anteriores. Tratava-se efetivamente de um livro de memórias da vida do autor, como anunciava o nome da coleção “Memórias, Diários e Confissões” da editora José Olympio em que *Infância* estava incluída como nono volume? O que dizer dos traços literários; dos elementos evocadores da ficção; da permanência do estilo sintético e seco dos livros anteriores; da opção do autor pela linguagem escurra e precisa da narrativa da vida e dos habitantes do sertão; da intervenção estética do escritor Graciliano Ramos na narrativa da vida do menino Graciliano? No ano de 1945, a crítica de *Infância* procurou respostas para essas questões, percorrendo diferentes caminhos: refletir sobre o efeito de perplexidade que a narrativa impõe ao leitor pela forma crua e ácida com que o narrador, escritor e personagem, representa o mundo infantil e aqueles que o habitavam; conectar a obra à realidade nacional do ponto de vista da formação educacional na vida privada e pública; situar esse livro em relação ao conjunto da obra de Graciliano Ramos, buscando nas memórias infantis elementos capazes de elucidar os romances anteriores e aprofundar a percepção crítica referente ao processo de produção da literatura de Graciliano Ramos; além de esboçar a relação comparativa entre *Infância* e obras de diferentes autores que se relacionam à narrativa de memórias.

Nos anos de 1946 e 1947, as indagações se repetem e a forma de responder a elas pouco se modifica, sedimentando o alicerce anterior fundado pelos primeiros críticos e, também, reafirmando a relevância estética de *Infância* que recebeu o título de “livro do mês” em *Nordeste*, publicação do Recife, confirmando a opinião de alguns dos críticos que, em 1945, consideraram *Infância* a obra-prima de Graciliano Ramos. Nesse período, a crítica de Floriano Gonçalves se dedica a fazer uma abordagem de fundo sociológico da narrativa, o que ainda não havia sido feito anteriormente. Além disso, a relação entre *Infância* e seu autor com outros autores é mais discutida, especialmente a relação entre Graciliano e Machado de Assis, questões abordadas pelos artigos de Cassiano Nunes e Haroldo Bruno. Em 1947, Jurandir Gomes já analisa a crítica pioneira de Álvaro Lins sobre *Infância* e concentra-se nas perspectivas do memorialismo no Brasil e do depoimento de Graciliano Ramos acerca da pobreza e primitivismo do homem do

interior do Brasil. Em 1948, *Infância* é traduzido pela primeira vez, para o espanhol, em Buenos Aires, pela editora Siglo Veinte.

A segunda edição de *Infância*, em 1952, traz o subtítulo “Memórias”, que não vigorará nas edições subseqüentes até a 37ª, a última edição, publicada em 2003. A segunda edição recebeu um número menor de críticas, que, no entanto, apresentam algumas especificidades que acompanharão a leitura crítica de *Infância* durante os séculos XX e XXI: a discussão sobre o memorialismo, educação e a primeira relação efetiva entre a obra e a psicanálise. Em 1952, Paulo da Silveira escreveu um artigo retomando os fundamentos lançados pelos críticos anteriores, ressaltando o fato de que Graciliano Ramos conseguiu representar o Nordeste, o sertão e a seca sem cair na simples repetição de temas nordestinos já muito explorados, revelando um estilo original que não se nutre de influências machadianas e tampouco repete o estilo regional, pois consegue recuperar o falar doméstico sem se emaranhar nas teias do regionalismo pitoresco e que convida pais e educadores a refletirem sobre o seu papel de formadores.

Em 1953, ano em que a editora José Olympio publica a 3ª edição de *Infância*, Mauro Mota escreve um artigo que relaciona o caráter memorialista da obra a elementos psicanalíticos (como o do recalque) que já haviam sido esboçados de forma implícita nas críticas anteriores que ressaltaram a ligação entre a narrativa e a vida do autor. Mota, no entanto, sem reforçar a nota pessoal dos traços psicanalíticos de *Infância*, opta por ressaltar o aspecto existencial na narrativa de memórias, ligando-o à experiência do ser humano de maneira generalizada, o que, segundo o crítico, só é possível porque *Infância* não se prende a um caráter brasileiro, mas se incorpora à literatura universal. No mesmo ano, marcado pela morte de Graciliano Ramos, em 20 de março de 1953, Bernardo Kordon, que havia visitado o escritor em um sanatório em Buenos Aires, escreveu um artigo em sua homenagem. Kordon dava notícia de que, após a escolha de *Infância*, em 1945, como melhor livro do ano, Graciliano começara a escrever outro livro de memórias, dessa vez sobre a sua experiência na prisão, o qual foi publicado postumamente, ainda em 1953, com o título de *Memórias do cárcere*. Em dezembro do mesmo ano, Hildon Rocha escreve um artigo analisando a importância da produção de Graciliano Ramos no panorama do memorialismo, pois com *Memórias do cárcere*, um valioso desdobramento de *Infância*, o autor modifica, de forma substancial e quase revolucionária, os processos literários relativos à narrativa de memórias.

Em 1955, a editora José Olympio publica a 4ª edição de *Infância*. No ano seguinte, a Gallimard publica *Enfance*, tradução da obra para o francês. Ainda em 1956, Augusto Meyer

publica um texto em que reafirma a alta qualidade estética dessa obra que, como já haviam afirmado outros críticos, figura entre os melhores livros da literatura brasileira. No mesmo artigo, Augusto Meyer chama atenção para o fato de que a beleza e qualidade estética de *Infância* convivem com o realismo brutal da narrativa que realizava o que Meyer denominou de antiinfância, marcada pelas condições históricas e de ambiente, conforme já havia mostrado o artigo de Floriano Gonçalves (1946) a que Meyer faz referência.

Em 1961, *Infância* chega a sua 5ª edição, a partir desta data publicada pela editora Martins, que fará, ao longo de 14 anos, mais quatro edições dessa obra de Graciliano Ramos (6ª, 7ª, 8ª e 9ª), todas acrescidas de um posfácio de Octavio de Faria. Este retoma os comentários já feitos pelos críticos anteriores, sem apresentar elementos novos à crítica do livro que, no posfácio, fica um pouco diluída em favor de uma análise sobre o conjunto das obras de Graciliano Ramos. Ainda em 1961, Adonias Filho publica um artigo que, não sendo focado especificamente em *Infância*, apenas faz referência ao livro enquanto elemento da fase de expansão do memorialismo no Brasil e que abre espaço, naquele momento, para a forma do diário na literatura brasileira. Em 1963, Octávio Brandão, dez anos depois da morte de seu amigo Graciliano, publica um depoimento sobre sua convivência desde a infância com Graciliano Ramos. A crônica de memórias de Brandão apresenta fatos que coincidem com o livro de Graciliano e, ao mesmo tempo, pode demonstrar que alguns pontos de *Infância* derivam da força literária de sua composição pelo autor e não da transposição direta dos fatos reais, visto que nem todos os componentes dos dois textos – o depoimento de Brandão e a obra de Graciliano Ramos – estão ligados pela harmoniosa verdade dos fatos. Também no ano de 1963, é lançada a edição portuguesa de *Infância*, em Mira-Sintra, pela Editora Livro de Bolso Europa-América.

A partir de 1970, até os dias de hoje, as investigações a respeito de *Infância* se concentram em análises acerca do caráter pedagógico (às avessas) do livro e dos seus elementos suscetíveis à leitura psicossocial e psicanalítica. O memorialismo, a abordagem estético-literária e a discussão sobre o gênero de *Infância* cedem lugar para abordagens relacionadas ou alheias à literatura, embora as questões propriamente estéticas permaneçam latentes como elemento destoante com a qual a crítica teve que lidar tanto para tratar da formação do leitor e da criança, quanto para estabelecer uma leitura de viés psicológico ou psicanalítico da obra, que, em 1975, alcançou a 10ª edição, publicada desde então pela editora Record, responsável por mais 27 edições do livro, sendo a última (37ª) de 2003.

A motivação para a produção de artigos, dissertações, teses e livros que relacionavam *Infância* ao tema da formação e da educação infantil está na própria narrativa de Graciliano Ramos que, em primeira instância, trata da formação de uma criança no Nordeste do Brasil. Por isso, ao se acompanhar o percurso da crítica em relação à *Infância*, é evidente a necessidade dos críticos de abordar essa questão. As primeiras referências da crítica à pedagogia de *Infância* apresentavam-se inseridas na análise da obra como observamos acerca do método de aprendizagem vivido pelo menino Graciliano, encarado pelos primeiros críticos como um contra-exemplo capaz de levar os responsáveis pela educação infantil a refletir sobre os prejuízos do autoritarismo nos métodos pedagógicos. Ainda em 1970, o artigo de C. Siqueira Farjallat, embora se diferencie dos anteriores por ter a educação, e não a literatura, como foco da análise de *Infância*, recomenda a leitura do livro por todos aqueles que convivem com crianças, a fim de que compreendam o mundo infantil, pois a obra, ao apresentar a brutalidade dos castigos físicos, a imaginação infantil e a deficiência dos professores no sertão, em estilo límpido e preciso, pode dizer mais que teorias e tratados.

Como dissemos, o tema da formação infantil foi muitas vezes trabalhado pela crítica sob o ponto de vista psicológico, tendo sido objeto, também, de artigos, teses e dissertações nas áreas de Literatura e Psicanálise e Psicologia social. Este ponto de vista já estava esboçado nas primeiras críticas do livro.

Na crítica pioneira de Álvaro Lins (1945) observa-se a relação entre a infância do escritor e a formação de sua personalidade, o que conduziria a análise da obra ao terreno da psicologia do autor: “Porque não se sentiu amado, nem teve uma infância de ternuras e afagos, o Sr. Graciliano Ramos reagiu com sentimento de indiferença e desprezo em face de toda a humanidade. Ele não escreveu essas memórias apenas por motivos literários, mas para se libertar dessas lembranças opressivas e torturantes”.

A análise psicológica e psicanalítica, tanto quanto o aspecto pedagógico de *Infância*, foi inicialmente um elemento secundário se comparado à análise literária da obra, mas ao longo do tempo, foi ganhando espaço a partir do já citado artigo de Mauro Mota em 1953, que procurava demonstrar como os recalques acumulados na infância condicionam a escrita de Graciliano Ramos. A abordagem pela via psicológica ou psicanalítica de *Infância* foi retomada e desenvolvida posteriormente por outros críticos e pesquisadores mais recentes. A tese de Lamberto Puccinelli, “Graciliano Ramos: relações entre ficção e realidade”, de 1975, que

analisava *Caetés*, *S. Bernardo*, *Angústia*, *Vidas secas*, *Infância* e *Memórias do cárcere* à luz da psicanálise, comparando os elementos memorialísticos aos ficcionais, estabelecia uma relação entre obra, vida e psicologia social. A dissertação de Vera Maria de Matos. “O bezerro encourado ou as terríveis armas”, de 1978, discutia a imagem do bezerro encourado, isto é, da cegueira e rejeição sofridas pelo menino, também sob a perspectiva da psicanálise. No ano seguinte (1979), a obra é publicada, em Londres, na tradução inglesa *Childhood*, pela P. Owen. Em 1981, Eliana Yunes defende a tese “*Infância* e infâncias brasileiras: representação da criança na literatura brasileira”, que, abordando o tema da formação do leitor, avançava da leitura inicial que atribuía à *Infância* o papel de ilustrar o atraso dos métodos de aprendizagem da leitura para uma perspectiva que procurava conciliar o tema da aquisição da leitura à análise da produção literária, tentando diminuir a distância entre as áreas de educação e dos estudos literários, reunindo-os em um espaço comum: a formação do leitor.

A leitura de *Infância* baseada na psicologia continuou se desenvolvendo em 1983 com a tese “Interação adulto-criança. Análise da obra *Infância*, de Graciliano Ramos, segundo uma abordagem psicossocial das interações interpessoais”, de Maria Helena C.F. Steiner, que discutia as relações interpessoais entre os personagens/pessoas de *Infância* como forma de ilustrar e compreender o conjunto teórico da psicologia social.

Mas foi em 1988, com o ensaio “Três teorias do romance: alcances, limitações e complementaridade”, de João Luiz Lafetá, que a leitura de base psicanalítica de *Infância* ganhou uma sustentação teórica inédita, capaz de se impor sem ofuscar sua forma especificamente estética. Lafetá, a partir de Georg Lukács, Northrop Frye e Marthe Robert, conseguiu articular de maneira tensa e fecunda a crítica materialista, a psicanálise e os elementos literários para discutir os modos diversos da ficção de Graciliano Ramos. Essa ficção, para o crítico, parte do imitativo baixo, mais marcadamente presente nos primeiros romances, para o modo irônico, que dá estrutura às obras mais tardias como *Vidas secas*, *Infância* e *Memórias do cárcere*, livros que tematizam na forma literária o próprio ato da escrita e da produção da obra. Em *Infância*, as projeções e os desejos do Enjeitado não têm o desfecho positivo e realizador, mas se transmutam para a frustração típica do Bastardo, que é vencido pelos impedimentos da realidade.

Em 1992, a relação entre *Infância* e o tema da aquisição da linguagem se aprofunda com a leitura feita por Maria Lúcia Dal Farra em “O abrigo íntimo da infância na escrita de Graciliano Ramos”, que, sem discutir o gênero do texto de Graciliano Ramos, apresentou como centro da

análise a relação entre cultura e ideologia. Dal Farra ultrapassa as leituras anteriores baseadas neste tema da aquisição da linguagem quando privilegia não propriamente o processo vivido pelo menino Graciliano, mas, sobretudo, as providências discursivas do escritor-personagem para, posicionando-se ao lado do menino, indicar conexões mais profundas entre linguagem, cultura, ideologia dominante e forma literária. Assim, sua análise é instrumental rico para tornar a crítica capaz de evidenciar a força de resistência incrustada nas dificuldades de aprendizagem do aluno Graciliano, que, como uma espécie de erros sucessivos, constituíram-se como acertos estilísticos do mestre Graciliano.

Ainda em 1992, Wander Melo Miranda, em *Corpos escritos* (Graciliano e Silviano Santiago), retomou a questão da autobiografia ficcional, ou seja, a discussão a respeito do gênero das memórias e das fronteiras da ficção. Embora tivesse como objeto *Memórias do cárcere*, em conjunto com *Em Liberdade*, de Silviano Santiago, o trabalho de Miranda se vincula também a *Infância*, na medida em que recoloca em pauta o destino do memorialismo na literatura brasileira, dando ênfase especialmente às mudanças e inovações por que o gênero de memórias passava naquele momento, além de discutir a relação entre obras e autores diferenciados como Cláudio Manoel da Costa, Graciliano Ramos e Silviano Santiago. O trabalho de Wander M. Miranda, ao contrário dos de Lafeté e de Dal Farra, se apresenta mais próximo de uma perspectiva apoiada na possibilidade de desideologização do texto literário a partir da negação da autobiografia e da noção de autoria, o que deixaria Silviano Santiago em posição mais avançada e radical que Graciliano Ramos. Sem desconsiderar a seriedade e importância do trabalho de Miranda, a possibilidade de uma escrita livre da ideologia ou desideologizada não está no horizonte da crítica materialista, que reconhece na experiência estética que se pretende não-ideológica ou livre da ideologia um dos efeitos da própria ideologia e do fetichismo na produção e crítica dos textos literários.

Entretanto, o objetivo desta tese não é discutir a possibilidade de desideologização da produção literária, pelo menos no sentido em que a apresenta Miranda. Nossa hipótese e nosso método de abordagem buscam os seus fundamentos na crítica materialista, especialmente a de base lukacsiana, a partir do filtro construído no Brasil pela crítica da Formação, especialmente, o trabalho crítico de Antonio Candido e Roberto Schwarz. Essa crítica ressalta a impossibilidade de um lugar pós-ideológico na estrutura social submetida à ideologia de mercado. A obra de Graciliano Ramos também resiste à abordagem crítica que se funda na concepção da morte do

autor no texto como forma de avanço estético, uma vez que as memórias de Graciliano Ramos engendram o espaço discursivo como espaço de autoquestionamento do autor, como veremos adiante. Por essas razões, o texto de Wander Melo Miranda aqui aparece como referência a uma das tendências que compõem o panorama crítico relacionado à narrativa de memórias de Graciliano Ramos. Não julgamos, contudo, ser uma estratégia de leitura crítica produtiva adentrar na discussão dessa tendência, o que, se fosse feito, a nosso ver, não produziria efetivamente os elementos necessários ao desenvolvimento do conhecimento crítico de *Infância* em chave de perspectiva histórica, que é precisamente o que nos interessa investigar nesta tese.

Além disso, a análise de Wander Melo Miranda no texto mencionado está focada na comparação entre *Em Liberdade*, de Silviano Santiago, e *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, e apenas tangencia a questão do gênero narrativo em *Infância*. Adentrar na discussão dessa perspectiva crítica seria mais um desvio do que um aprofundamento da atitude crítica. Porém, é importante esboçar os limites entre a abordagem proposta por Miranda e aquela adotada como ponto de partida para a leitura de *Infância* nesta tese. Este esclarecimento, apesar de sucinto, poupa-nos o desvio sem deixar passar em branco a delimitação dos caminhos que aqui procuramos seguir.

Em 1993, é publicado mais um artigo que discute a relação entre literatura e psicanálise a partir de *Infância*. O artigo de Maria do Carmo Campos aborda o processo da memória em *Infância* com bases em conceitos freudianos, benjaminianos e proustianos, mas sem focalizar, como já fizera Lafetá, as implicações desses conceitos na forma discursiva de *Infância*, concentrando-se, sobretudo, nos efeitos das experiências dolorosas sobre a psique.

Eliane J. Mattalia, em 1996, em sua dissertação de mestrado, elege como objeto de investigação a gênese textual do livro, analisando documentos manuscritos e impressos que, em conjunto, compõem a história do processo de elaboração de *Infância*. Além da recomposição desse percurso da construção do livro, a dissertação se volta também para a análise das edições de *Infância*, evidenciando os erros tipográficos e os efeitos dos problemas de edição sobre a leitura interpretativa da obra. Nesse caso, *Infância* é abordada em perspectiva ainda inédita na trajetória desenvolvida pela crítica e se diferencia da linha de abordagem da maior parte dos estudos sobre *Infância* realizados a partir dos anos 70, centrados quase todos nas relações entre a obra e a psicologia/psicanálise ou nas questões educacionais que as memórias de infância de Graciliano

suscitaram. Entretanto, a investigação de caráter objetivamente literário ou estético não é ainda de fato realizada também nessa pesquisa de Mattalia.

A tese de Regina Fátima de Almeida Conrado, intitulada “O mandacaru e a flor. A autobiografia *Infância* e os modos de ser de Graciliano Ramos”, é de 1997. A autora analisa minuciosamente alguns episódios de *Infância*, em conexão com cartas, crônicas e artigos de Graciliano Ramos, para compor uma síntese dos modos de ser do escritor e do homem. O estabelecimento de uma relação entre o texto de *Infância* e os textos bíblicos é um dos pontos de partida para a construção e interpretação da síntese pretendida. Essa estratégia comparativa pretende colocar em evidência o caráter literário, universal e histórico da autobiografia de Graciliano Ramos, que, apesar de sua especificidade, inclui as experiências individuais em um campo de sentidos mais amplo e que articula essas experiências, de forma complexa, com o gênero da autobiografia, o trabalho do escritor e as coordenadas históricas às quais estava ligado o mundo infantil.

Embora a relação entre a composição de infância e a Bíblia possa resultar, às vezes, em uma síntese simplificadora, o trabalho de Regina Conrado tem o mérito de buscar um sentido universal para a narrativa das memórias infantis do escritor, localizando-as em um plano de sentidos e idéias que incidem sobre questões vividas de forma específica, mas que são formalizadas de maneira a extrapolar limites regionais e particulares e dialogar com a universalidade do humano. É essa abordagem do fio interpretativo de *Infância* que liga a obra à literatura; ela vale como mais um elo que enriquece a seqüência das correntes críticas acerca da obra que estão mais próximas da análise literária, considerando a predominância de leituras psicológicas/psicanalíticas e pedagógicas que constitui a tônica de muitas das críticas mais recentes sobre *Infância*.

Na virada do século, as críticas produzidas sobre *Infância*, com algumas poucas exceções, concentram-se cada vez mais no enfoque da formação do leitor e na aprendizagem ou aquisição da linguagem. Em 1999, Afonso Henriques Fávero abordou *Infância* sob a perspectiva da aprendizagem da leitura associada à discussão acerca do memorialismo no Brasil, em sua tese “Aspectos de memorialismo brasileiro”. No ano seguinte, em 2000, Taísa Vliese de Lemos trabalha com *Infância* na chave da relação entre a subjetividade e a psicologia sócio-histórica, no livro *A infância pelas mãos do escritor*. Em 2001, o livro de Tânia Regina de Souza, *A infância do velho Graciliano Ramos: memórias em letras de forma*, também enfoca a relação entre

literatura, leitor e aprendizagem a partir da forma da narrativa de memórias que leva ao reencontro produtivo entre o velho e a criança, entre o escritor e o menino.

Em 2003, são produzidos três textos críticos sobre *Infância* que, ao contrário da abordagem pedagógica ou psicossocial que tem sido a tendência dominante dos trabalhos sobre este livro de Graciliano Ramos, se situam dentro do campo da investigação propriamente literária. O posfácio de Cláudio Leitão, que figura na edição da obra feita pela Record, apresenta *Infância* como o livro mais bem acabado de Graciliano Ramos. O crítico atribui a resolução estética bem sucedida da obra ao trabalho minucioso do escritor que, para o crítico, supera a forma documental pela força poética da escrita. Em *Infância*, a formação do escritor é narrada a partir do processo de fusão e afastamento entre o romancista maduro e o menino que ele foi; isso se dá em um processo de escrita que associa o “eu remoto” ao “eu recente”, que reinventa o primeiro a partir da formulação poética das memórias do segundo. A poética fragmentada e reorganizadora com a qual o escritor compõe suas memórias infantis resulta em um livro literário e autobiográfico, fundado em três aspectos que garantem a eficácia estética da representação das memórias: a hesitação do narrador, o estado líquido do passado e a autonomia do texto que se afirma como ficcional sobre a escrita documental, e oscila entre autobiografia e ficção.

A tese de doutorado de Eliane Jacqueline Mattalia, “A seiva da seca: uma poética em *Infância* de Graciliano Ramos” (2003) se relaciona ao texto de Leitão, pois tem como objetivo compreender a poética da prosa de Graciliano Ramos em *Infância*. A autora discute os conceitos de poética, lírica e prática poética para compreender a história da produção intelectual e artística do autor de *Infância*. O objeto literário é tomado como “vir-a-ser de criação literária e processo de escrita” e a hipótese que procura dar o eixo da crítica é a de que “em *Infância*, uma comoção, pelo que de raro e bom se passou, umedeça a obra, em momentos breves mas marcantes – embora represada e a despeito do distanciamento crítico, já que este não anula, não cala de todo o lirismo que pulsa por dentro, por baixo, no texto. (...) O úmido, na obra, esse lirismo – subjaz e resiste na estética do seco – como a seiva do mandacaru. A vegetação sertaneja em *Infância*, por exemplo, é paisagem sobre a qual o ‘eu’ se projeta liricamente” (MATTALIA, 2003: 17)

Embora tenha como foco o estudo da poética de *Infância*, o trabalho de Mattalia difere do de Cláudio Leitão porque a autora considera também os vínculos históricos da autobiografia ficcional com o solo brasileiro. Como pesquisa de doutoramento, o texto tem natureza diversa do ensaio de Leitão e é bem mais extenso, pois analisa detalhadamente as escolhas poéticas de

Graciliano Ramos; discute os conceitos de lirismo e poética; insere vários elementos relativos à gênese textual da obra (dando continuidade a sua pesquisa precedente sobre *Infância* no mestrado, em 1996, que já citamos anteriormente); apresenta um inventário da recepção crítica da obra, além de um roteiro biográfico do autor. A diversidade das partes que compõem o texto, bem como o caráter desafiador da pesquisa que procura evidenciar o lirismo do texto sem desconsiderar a perspectiva do realismo crítico da obra exigem uma síntese e uma conexão interna do texto que é difícil de ser efetivamente atingida. A multiplicidade de eixos e visões, expressa na composição da tese e traduzida na reunião de fontes bibliográficas de linhas diversas, dificulta a delimitação de um todo e diminui a força efetiva da conclusão da hipótese proposta. É preciso ressaltar que o trabalho tem o mérito de reaproximar a análise de *Infância* do seu campo original – o de obra literária – e, ainda, de apresentar ao leitor uma reconstituição da recepção crítica da obra à época de seu lançamento, incluindo uma bibliografia brevemente comentada e a reprodução de uma série de textos críticos sobre *Infância*. A bibliografia sobre a recepção crítica da obra de Graciliano Ramos apresentada por Mattalia foi extremamente útil como base de apoio à construção do segundo capítulo desta tese, ao qual procuramos acrescentar também outros trabalhos críticos mais recentes desenvolvidos a partir de 2003.

A dissertação de Renata Farias de Felipe, também de 2003, “*Infância: o mito sob a ótica da negatividade*”, desenvolve a relação entre autobiografia e mito. Embora centrado na questão do mito pessoal, o texto procura manter a vinculação com o campo da literatura. Ainda em 2003, é publicado um ensaio sobre a oralidade em *Infância*, em uma abordagem mais lingüística do que exatamente literária: “Graciliano Ramos e a experiência da oralidade”, de Marcelo da Silva Amorim.

Os dois trabalhos produzidos em 2004 sobre *Infância* retomam o foco da formação do leitor. Essa tônica pode ser verificada tanto no ensaio de Roseli Fontana e Ana Lúcia G. Pinto (“As mulheres professoras, as meninas leitoras e o menino leitor: a iniciação no Universo da escrita no patriarcalismo rural brasileiro: uma leitura a partir de *Infância* de Graciliano Ramos”), quanto na tese de Márcia Cabral da Silva (“*Infância* de Graciliano Ramos: uma história da formação do leitor no Brasil”).

Em 2005, *Infância* recebe a sua mais recente leitura vinculando linguagem e psicanálise, com o artigo de Elisabeth Pedrosa da Silva, “A conflituosa busca pela linguagem em *Vidas secas* e *Infância*: uma abordagem psicanalítica”. No mesmo ano, Audálio Dantas publica um volume

que apresenta o livro *Infância* em perspectiva infanto-juvenil, pela Editora Callis, em coleção sobre a infância de grandes escritores.

Neste ano de 2006, tomamos conhecimento de dois artigos sobre *Infância*. O primeiro é “*Infância*, de Graciliano Ramos, ou a infelicidade de ser criança”, de Matildes Demétrio dos Santos, e o mais recente é “Lembranças fragmentadas de Menino”, de Fernanda Coutinho. Ambos analisam o texto sob o ponto de vista literário, e evidenciam a força da escrita em contraponto com as vicissitudes vividas pela criança. O artigo de Fernanda Coutinho, para a revista *Entrelivros*, na esteira dos trabalhos que vinculam a análise literária de *Infância* ao trabalho com as formas e temas do texto, não aprofunda as relações de conexão entre as formas literárias e o processo social.

O registro dessa vasta produção crítica sobre *Infância* indica que essa obra de Graciliano Ramos tem sido lida e estudada ao longo de 61 anos, após a sua publicação. Mesmo não sendo tão estudada quanto *Vidas secas* ou *São Bernardo*, *Infância* é obra que chama a atenção da crítica nacional por várias razões: o alto nível de sua resolução estética, que faz com que vários críticos reconheçam nela o amadurecimento do estilo do escritor; o interesse que desperta o fato de ser uma narrativa autobiográfica que não deixa de ser também ficção; a reflexão que provoca quanto ao próprio ato da escrita literária e à formação do escritor; os elementos que ligam a obra às narrativas de Graciliano Ramos publicadas anteriormente; a conexão visceral que a sua formulação estética estabelece com os mecanismos históricos, políticos, sociais e econômicos que dão sustentação ao mundo do sertão nordestino na passagem do século XIX para o XX; o grau de universalização atingido na obra pela sua composição muito bem sucedida esteticamente; a conexão estabelecida entre o escritor adulto e a experiência de mundo da criança. Essa variedade de razões, todas elas pertinentes e integradas num largo arco de forças, tensionado pelo nervo, pungente, apesar de seco e preciso, da escrita de Graciliano, mereceu a atenção de pesquisadores de áreas diferentes e não apenas de críticos e pesquisadores da literatura. Isto coloca a obra em uma posição peculiar que nem sempre é dada a toda obra literária, pois *Infância* é capaz de provocar discussões em vários setores da produção do conhecimento, evidenciando algo que é típico de toda obra literária, mas nem sempre é efetivamente compreendido pelos leitores, ou seja, a literatura fala do mundo, mesmo quando fala de si mesma ou de um mundo específico. Esses 61 anos de crítica de *Infância* constituem um caminho da obra e da sua crítica que pretendemos continuar a trilhar nesta tese, reconhecendo nos passos de outros as pistas que buscamos para dar

continuidade a mais uma parte do caminho ainda não percorrido. O conhecimento acumulado nesse período é a base de que nos serviremos para formular nossa abordagem da obra, buscando aprender com os desvios e os avanços em relação à conexão da obra com nossa realidade de pesquisa: a literatura e o Brasil.

Para consolidar nossos objetivos de abordagem da obra, segundo a perspectiva da crítica materialista e da relação entre a forma literária em *Infância* e o processo social formativo do Brasil, vamos, a partir desse ponto, abandonar a visão mais geral apresentada até agora e analisar com mais detalhamento algumas das produções críticas sobre a obra apresentadas de forma panorâmica. Do quadro geral que nos permitiu ter uma visão de conjunto acerca da crítica de *Infância*, passaremos a uma leitura crítica mais pormenorizada que nos permitirá por em discussão alguns dos elementos que fundamentam nossa pesquisa sobre *Infância*. Seleccionamos entre os trabalhos críticos aqui apresentados aqueles que, em nossa leitura, provocaram questões e reflexões, seja pela identidade de abordagem seja pela divergência produtiva em relação à consecução de nossa pesquisa. Agrupamos esses artigos sobre *Infância*, seleccionados sob o critério de seu rendimento crítico, em 10 tópicos de discussão que julgamos importantes para dar sustentação ao ponto de chegada de nossa pesquisa – *Infância*: representação e formação do Brasil.

2.2 A crítica pioneira de Álvaro Lins sobre *Infância*: experiência infeliz e escrita implacável.

Álvaro Lins, no artigo “Infância de um romancista” (LINS, 1945), apresenta a ficção de Graciliano Ramos como “um mundo sem amor e sem alegria”, habitado por personagens que são obrigados a carregar o peso de sua crueldade e de seu egoísmo, sem esperança e sem alternativa alguma de escapar de seu destino: o do desencanto em relação à humanidade. Segundo o crítico, a apresentação dos personagens pelo autor é impassível e impiedosa, embora provoque nos leitores alguma piedade para com esses seres, aos quais o autor não concede nenhuma saída para além do aniquilamento e da destruição. Para Álvaro Lins, a obra *Infância*, classificada por ele como livro de memórias, esclarece esse traço fundamental da criação literária de Graciliano Ramos: se a realidade que o autor representa em sua obra é a de um mundo impiedoso isto se justifica pelo fato de que as raízes da vida do romancista também estavam fundadas sobre a experiência da

infelicidade e da solidão. Há, portanto, para Lins, uma superposição entre o mundo dos personagens e o mundo original do escritor. Essa projeção do autor sobre os personagens barra qualquer manifestação de piedade do primeiro para com os segundos, pois “o pudor e a dignidade artística o impedem de ter piedade de si mesmo” (LINS, 1945: 11). Para o crítico, *Infância*, como memória da vida real do escritor e o mais bem escrito de seus livros, explica o mundo ficcional de *São Bernardo e Angústia*.

Em *Infância*, as memórias de menino são narradas pelo escritor Graciliano Ramos de forma realista, isto é, sem a idealização comum às narrativas do universo infantil, o que, para Lins, não significa a ausência da imaginação, pois esta também se coloca a serviço da expressão realista das lembranças do memorialista. Álvaro Lins chama a atenção, ainda, para o processo de escolha e construção das memórias de Graciliano Ramos. Em *Infância* não aparecem momentos felizes, mas antes predomina a vida de opressão, privação, infortúnio e desolação, que influi decisivamente na visão de mundo do romancista. Para Lins, *Infância* não resulta apenas de motivações literárias, mas se revela como uma forma de o escritor se libertar de lembranças opressivas e torturantes, por meio de uma objetividade que lhe permite apresentar o seu mundo de origem sem condescendência e com atitude sarcástica diante da vida, revivendo os personagens de sua infância com uma dureza implacável que não poupa o pai, a mãe, os mestres, nem a si mesmo e apresenta ao leitor um mundo onde a justiça e a autoridade asseveram a percepção das desigualdades entre os homens. Álvaro Lins atribui a excelência da resolução estética de *Infância* ao fato de que o estilo seco e preciso da prosa, a um só tempo, moderna e clássica de Graciliano corresponde exatamente ao ambiente de aspereza e de severidade de seu mundo infantil, o que determina a compreensão dos romances do escritor marcados pelo pessimismo e pelo ceticismo. Para Lins, no menino de *Infância* já está o criador de *São Bernardo e Angústia*.

Apresentamos aqui um breve resumo da crítica inaugural de *Infância* feita por Álvaro Lins. Mais adiante, ainda neste capítulo, retomaremos o ponto de vista crítico de Lins em relação a outras abordagens críticas da obra. A partir da crítica de Álvaro Lins, outros pontos de vista sobre a obra se firmaram, confirmando ou negando parcialmente o ponto de partida estabelecido por este crítico em seu comentário sobre o livro. Por essa razão julgamos interessante retomar a abordagem de Lins em outros momentos do percurso da crítica de *Infância*, quando já se havia firmado um certo padrão de entendimento da crítica acerca da obra. Pensamos que seria mais produtivo comentar esse primeiro artigo junto às críticas posteriores da obra, para que assim se

perceba mais precisamente qual o caminho, muitas vezes contraditório e complementar, da crítica em relação ao livro.

2.3 Drama e tragédia em *Infância*: tema cosmopolita produzido em região periférica.

Entre as primeiras críticas sobre *Infância* está o artigo de Octávio Tarquínio de Sousa (SOUSA, 1945:57), que, concordando com Álvaro Lins, tende a considerar *Infância* como obra-prima de Graciliano Ramos. Sob o impacto da leitura do livro, o crítico expressa a força surpreendente da narrativa sobre a meninice do escritor ao estabelecer, como eixo de seu comentário ao livro, a comparação entre a realização literária sobre o tema da infância em Graciliano Ramos e nos escritores franceses Anatole France e Renan. Enquanto esses se valeram do lirismo para representar as descobertas de duas crianças em ambiente cosmopolita ou em meio à fantasia do mundo infantil, envolvidas em recordações amenas, Graciliano fixou em *Infância* “a força viva das criaturas elementares acorrentadas a um destino contra o qual nada podem” (SOUSA, 1945:57).

Para o crítico, em *Infância* encontra-se um drama, sem subterfúgios alentadores ou idealizações. O drama é do conflito de um menino de olhar agudo e frio que, já anunciando o futuro escritor, pode reconhecer, sob as aparências, a realidade desalentadora. O drama de um menino a quem se oferecem, como mundo a ser descoberto, a injustiça, a dureza, a incompreensão, a indiferença, a crueldade, em toda parte.

Um outro aspecto interessante levantado por Otávio Tarquínio de Sousa, é que, nesse livro, “a língua de Graciliano Ramos é literária no melhor sentido” (SOUSA, 1945:57), pois os capítulos precisos e enxutos produzem um conjunto de unidade extrema, embora não haja preocupação com a explicitação da ordem cronológica; o resultado estético é intenso e pungente, embora sóbrio e medido; o estilo é direto e objetivo, mas alcança o fundo dos temas; a ausência de adornos e adjetivações impõe a economia de palavras, sem, no entanto, abrir mão da tensão latente dos sentimentos humanos; a linguagem é correta, canônica e portuguesa, mas é também “do Brasil”, pois o livro está irremediavelmente atado ao mundo físico e social onde as ações narradas transcorreram.

Alguns elementos apresentados no artigo de Otávio Tarquínio de Sousa interessam à discussão desta tese no que diz respeito à relação entre representação realista e formação da literatura e da nação, que será, como já explicitado, abordada no terceiro capítulo. Em seu artigo, o crítico adota uma perspectiva comparativa que rende uma reflexão importante sobre o lugar da obra de Graciliano Ramos no sistema literário brasileiro. A comparação efetivada, embora breve e servindo apenas como mote para o comentário crítico, pode ser mais importante do que parece.

Em primeiro lugar, o crítico aponta para a frustração do ponto de fuga do leitor em relação ao livro, pois, inserido na tradição literária do ocidente, o título da obra – *Infância* – evoca a expectativa de narrativas de tom nostálgico em torno da inocência peculiar ao mundo perdido da primeira idade. Como porta de entrada, o título introduz o leitor em um mundo esquecido, mas que não se tingem das cores que, na tradição, pintam o mundo infantil em formas amenas ou idealizadas; trata-se do mapa de um mundo, ao contrário, catastrófico.

Em segundo lugar, a comparação traz à tona a dialética que estrutura, na profundidade, a formação do sistema literário brasileiro, isto é, localismo *versus* cosmopolitismo. A representação da infância em Graciliano Ramos é a de um mundo catastrófico, porque as ações narradas não esbarram nos limites da rua dos *Petis – Augustins* de Anatole France, mas na terra seca do sertão nordestino e nas relações arcaicas travadas nesse mundo. A infância que Graciliano apresenta é a do subdesenvolvimento e, portanto, a da consciência catastrófica (CANDIDO, 2000) em relação à origem, ao local onde nascem os fatos recordados e onde nasce o próprio autor que transforma esse mundo em representação literária; o que indica também uma consciência catastrófica em relação ao próprio fazer literário de Graciliano Ramos, localizado em uma etapa do sistema literário cujo processo de acumulação emperra o movimento anterior de transfiguração da realidade e impõe, cada vez mais, o senso do concreto.

Neste lugar de origem, no sistema literário e no Brasil, Graciliano forja uma língua literária intransigente, que formaliza em si mesma a irrecusável dialética de nossa formação, daí decorre a observação crítica de Álvaro Lins e Octávio T. de Sousa em relação à linguagem de Graciliano Ramos que é, ao mesmo tempo, moderna “no seu aspecto desnudado, no vocabulário, no gosto das palavras e das construções sintáticas, e é clássica pela correção, pelo tom como que hierático das frases”(LINS, 1947:12). Linguagem que encerra em sua resolução estética a dialética localismo *versus* cosmopolitismo, como uma espécie de síntese formal, para além da dependência ou da independência, consciente da condição de interdependência de sua produção

no que diz respeito ao dilema da literatura brasileira e do País. Linguagem econômica e profunda, sóbria e pungente, linguagem portuguesa, escoreita, “mas do Brasil, como aqui se fala, como se fala na sua região” (SOUSA, 1945:59). Linguagem realista porque feita da matéria contraditória que constitui o drama de nossa formação literária e nacional.

Em seu artigo, Sousa reconhece um drama em *Infância*. O caráter dramático de *Infância* é relacionado, pelo crítico, à experiência de mundo do menino Graciliano, incompreendido na sua busca por compreender uma realidade que se fundamenta na autoridade que barra sua própria compreensão, o seu próprio sentido. O menino busca um sentido que não está disponível e que lhe é negado pela família, pela justiça, pela escola e que será formulado, apenas muitos anos depois de sua desolada infância, pelo escritor formado e que será capaz de estabelecer conexões entre aquele mundo arcaico, iletrado, violento e o mundo da literatura. O drama percebido por Sousa assume uma dimensão maior e cresce, como o menino cresceu e se tornou o escritor Graciliano Ramos. A impiedade apontada por Álvaro Lins mostra seu avesso de auto-piedade e de dilaceramento: foi esse o mundo que produziu *Infância*. Como é possível que todos tenham ficado para trás? O pai, a mãe, o moleque José, Venta-Romba, a criança infeliz? Entre aquele mundo arcaico do menino e o mundo do escritor está *Infância*. Um livro que representa a consciência dilacerada do escritor, que, saído daquele mundo, deve voltar a ele para revivê-lo, sem redenção para si mesmo nem para os que ali ficaram.

O infante é aquele que não pode falar por si mesmo, questão que será explorada de forma mais profunda no terceiro capítulo desta tese, mas que se ressalta aqui em relação ao traço dramático pelo comentário crítico de Sousa. *Infância* é a representação de um mundo em que não era dada, aos seus habitantes, a possibilidade de se auto-representarem. O escritor, ao visitar este mundo, lida com o drama de dar representação a um mundo ao qual foi negada a capacidade da auto-representação. Seus habitantes não dispõem das condições necessárias à representação de si mesmos e o escritor, ao escrever *Infância*, representa esse drama. Neste sentido, formula, por meio da unidade estética da obra, o drama do escritor e da própria formação da literatura, que se constitui como representação dos brasileiros incapazes de se representarem politicamente, inclusive aqueles que, como Venta-Romba, não podiam entender seu próprio destino e, por isso, não podem reagir a ele.

Claro que não era brincadeira, mas o velho, estonteado, não alcançava o desastre. Arredou-se da porta, encostou-se à parede, esboçou um movimento de defesa. Se não fosse banguela, rangeria os dentes; se os músculos não estivessem lassos, endureceria as munhecas, levantaria o cajado. Impossível morder ou empinar-se; o gesto maquinal de bicho acuado esmoreceu; devagar, a significação da palavra rija furou, como pua, o espírito embotado. E emergia da trouxa de molambos uma pergunta flácida:

- Por que, seu Major?

Era o que eu também desejava saber. (I, p. 226)

Também em 1945, Alcântara Silveira escreve sobre *Infância* (SILVEIRA, 1945), ressaltando especialmente o nascimento do escritor Graciliano Ramos no menino que aprendeu as primeiras letras sob os castigos físicos do pai, e que, doente dos olhos, viveu longos períodos de cegueira e solidão, o que fez com que ficasse quase analfabeto até os nove anos. Depois que aprendeu a ler, o menino se lançou aos livros, primeiro aos folhetins, como “O menino da mata e o seu cão Piloto”, depois aos romances, apresentados ao menino por Jerônimo Barreto. Dedicado à leitura, mas atrasado na escola, foi por meio do contato como o professor Mário Venâncio, o primeiro a descobrir no aluno o futuro romancista, com quem funda na escola um jornal – *O Dilúculo* –, no qual publicou, aos 12 anos, o primeiro conto: “Pequeno pedinte”.

Nesse artigo, Alcântara Silveira, assim como Álvaro Lins e Octávio T. de Sousa, relaciona o estilo seco, econômico e direto de Graciliano às condições severas de sua vida de menino no interior do Nordeste. Entretanto, o crítico enxerga nas recordações apresentadas no livro um clima de sonho e uma forma enevoada que só ganha corpo a partir do capítulo - “Um cinturão” –, quando o menino tem o seu primeiro contato com a justiça. O crítico observa também, como marca da infância do escritor, uma ternura e uma incapacidade para o mal e, ainda, um sentido de tragédia que lhe teria surgido frente à visão perplexa do cadáver da mulher negra morta no incêndio de sua palhoça. A perplexidade trágica se liga à constatação da redução de um ser humano a uma coisa que mais se assemelha a um rolo de fumo. Também a explicação dada à tragédia pelos adultos provocava-lhe uma perplexidade trágica: a pretinha havia morrido porque tentara salvar das chamas a estampa de Nossa Senhora, que em troca, por meio de uma “esquisita benevolência”, teria lhe dado a graça de entrar no paraíso sem que passasse pelo purgatório a que todos estavam destinados.

O drama é, então, o do escritor e de sua consciência dilacerada frente ao seu mundo de origem e ao sentido, sem redenção, que pôde dar, na obra, a esse mundo da infância. O drama é, ainda, o problema nacional, o nó tenso, que não se desfaz, da formação do Brasil. Nó que produz a reificação dos homens à margem da modernização, que ata o moderno ao arcaico, como fez Graciliano Ramos na forma de sua representação realista em *Infância*, ao retomar um tema cosmopolita a partir de uma profunda consciência do atraso real.

2.4 O esboço de um problema: como foi possível a um bezerro encourado se auto-representar?

Num artigo intitulado “História de um Bezerro encourado”, Aires da Mata Machado Filho (MACHADO FILHO, 1945) concentra seu comentário crítico a *Infância* em um elemento do livro que ainda não havia sido ressaltado pelos críticos anteriores: a reflexão que *Infância* propõe sobre a formação do homem brasileiro a partir da perspectiva do ensino. O crítico acentua que a obra põe em xeque a eficácia do ensino, que foi motivo de sofrimento e opressão para o menino Graciliano e para outros meninos sujeitos “às incongruências de um mundo distante” (MACHADO FILHO, 1945: 21).

Para explicar a distância existente entre este menino, um bezerro encourado, e o escritor que se tornou “um dos maiores ficcionistas brasileiros”, o crítico aponta a presença de Jerônimo Barreto, como já fizera Alcântara Silveira, que ajudou a formar, no menino, desarranjado e enjeitado, o escritor Graciliano Ramos. Como imaginar que uma criança tão incompreendida tenha se tornado o autor que pôde alcançar “a expressão única da costumeira incompreensão?” (MACHADO FILHO, 1945: 23). A vitória do escritor sobre o desensino, o atraso e a indiferença da família durante sua primeira infância se deve, segundo o crítico, à curiosidade, ao hábito da leitura, ao esforço de consultar o dicionário ante as palavras desconhecidas (o que contribuiu para a formação de um prosador com apreço pela linguagem exata), ao gosto perseverante pelas coisas inúteis, herdado do avô construtor de urupemas, e, sobretudo, ao “dom do escritor”.

Esses elementos são aqui apontados, pois interessam também à discussão a que esta tese se propõe. No caso da relação entre menino e escritor, a distância entre eles e a necessidade do autor de escrever um livro sobre seu tempo de criança são questões que estão relacionados à seguinte

pergunta: como foi possível que, daquele mundo arcaico em que os homens estão sujeitos a uma reificação brutal, surgisse um escritor como Graciliano Ramos? Como um bezerro encourado pôde um dia ser capaz de representar a sua história, que é a história de seu mundo, do Nordeste, do Brasil? Não pretendemos aqui repetir a resposta dada por Mata Machado Filho, que, em seu artigo, teve o mérito de fazer a pergunta certa, mas não atinou, a nosso ver, com a resposta para ela, até porque a resposta a tal questão é bastante complexa e, se está contida na experiência individual do menino, está também amarrada a condições objetivas constituídas por tramas históricas que não estão plenamente disponíveis à interpretação, e encontrá-las demanda um trabalho da ordem da construção de urupemas fortes e seguras e do arranjo literário das palavras. Nesta tese, partimos da premissa de que tanto essa questão quanto a sua resposta estão representadas na forma literária *Infância*, como pretendemos mostrar no terceiro capítulo.

O que Aires da Mata Machado Filho chama de vitória do escritor sobre o desensino escolar é o que se formaliza em *Infância*, isto é, a relação entre a experiência pessoal, a forma objetiva e a mediação feita pelo trabalho do escritor. Portanto, não são apenas as contingências pessoais que permitem ao bezerro encourado a sua auto-representação, pois, a depender delas, a sua representação não seria possível. O crítico afirma ao final do seu artigo que as dificuldades por que passou o escritor é que fizeram dele um verdadeiro escritor, pois “a tintura da página demanda atenciosa paciência. Arte está nisso” (MACHADO FILHO, 1945: 24). Entretanto, se assim o for, há nisso uma “esquisita benevolência”, como a de imaginar que a redução de um ser humano à semelhança do rolo de fumo seja uma forma de se chegar ao paraíso, como ensinavam os adultos ao menino, no capítulo “Incêndio”.

Quanto à reflexão sobre a ineficácia do sistema de ensino na formação do brasileiro, este é um ponto que também interessa à nossa discussão, sem, no entanto, entender a possibilidade dessa reflexão em *Infância* da mesma forma que Aires da Mata Machado Filho, que viu no livro um certo caráter pedagógico, apesar de, como reconhece o próprio crítico, tratar-se sobretudo de uma obra literária:

O jeito é investir no proveito da leitura de *Infância* para educadores, principalmente pais e mães. Não é que reflexões se intercalem no texto evocativo. Não poderia acontecer essa calamidade literária. O tom é mesmo do consumado romancista. Só que o livro dá de pensar (MACHADO FILHO, 1945: 21)..

Retornaremos a esse problema do caráter pedagógico de *Infância* mais adiante, ainda neste capítulo, para mostrar que ele está intimamente relacionado a outro problema central do nosso trabalho, o da experiência do mundo arcaico vivida não só pelo menino Graciliano Ramos, mas por inúmeros viventes miúdos que, diferentemente do escritor, ficaram condenados ao esquecimento por parte de processo modernizador, pois ficaram expostos às cruéis determinantes de um modelo pedagógico portador de idéias importadas, deslocadas e destoantes da cultura e das necessidades locais. O processo de aprendizagem das crianças do mundo em que viveu o menino é um “processo de castração”, como veremos. E esse é um processo que destrói as verdadeiras potencialidades humanas, que se encarrega de ensinar aos homens em formação a não acreditar em seus desejos, a não insistir em projetos de realização humana plena, pois a lógica da realidade pragmática, sem espaço para devaneios e sonhadores – aprendemos logo – é muito mais forte e acaba sempre prevalecendo. É dessa forma que o processo de aprendizagem exerce seu poder alienante e castrador.

2.5 Sérgio Milliet: gênero, estrutura, transcendência e realismo em *Infância*.

Em “Notas de leitura”, Sérgio Milliet apresenta algumas considerações sobre *Infância* (MILLIET, 1945) que julgamos importante ressaltar. São elas uma breve afirmação quanto à impossibilidade de se classificar *Infância* como livro de memórias, diário ou confissão e, também, uma observação crítica quanto à presença de uma espécie de contradição na forma de apresentação das lembranças da infância de Graciliano Ramos. As duas considerações interessam porque apontam para a forma como o texto se estrutura. Para a nossa leitura de *Infância*, que pretende discutir o método realista de escrita em Graciliano Ramos na perspectiva da relação entre representação e formação. Tais observações se tornam relevantes pelo fato de que situam a estrutura do livro em relação ao grau de realismo da representação. Milliet apresenta inicialmente uma discussão sobre transcendência e realismo na arte que é arrematada da seguinte maneira:

O artista, digno do epíteto, ainda que se proponha reproduzir fielmente a realidade, vai além e a penetra e despe-a de sua exterioridade para colocar à nossa frente uma verdade mais essencial, atingida de chofre, com a mesma imediatez do primitivo, com a mesma simplicidade e pureza da criança (MILLIET, 1945: 97).

Trata-se, portanto, de uma preocupação com a representação realista, ainda que essa preocupação não atine com a contradição que descreve, uma vez que o ir “além” da realidade é exatamente construir a narrativa realista, ou seja, aquela capaz de não apenas descrever, mas narrar e, assim, tornar acessível um sentido histórico não disponível, que não está exatamente escondido pela exterioridade, mas dissolvido nela, e que é construído por meio do trabalho do escritor, ao criar a realidade do mundo da obra com os retalhos da exterioridade transformados em forma literária. No caso de *Infância*, a questão do gênero está também ligada à discussão da representação realista de Graciliano Ramos. Para Milliet, esse livro não é adequadamente classificado como memória, diário ou ficção porque não é estritamente subjetivo: “Graciliano transcende o pessoal e o particular e chega ao universal, através desse equilíbrio perfeito de seu estilo” (MILLIET, 1945: 98). limpo e simples, de uma elegância sem pose, e sem vaidade intelectualizada.

Para a abordagem que aqui se pretende fazer de *Infância*, de fato Graciliano Ramos chega, pelo trabalho literário realizado nesse livro, ao universal. Entretanto, como já dissemos anteriormente, em relação ao método de escrita de Graciliano Ramos, esse universal não é uma abstração, mas sim um universal concreto, pois se nutre de uma singularidade histórica. Ou seja, em *Infância*, o pessoal e o particular não são exatamente ultrapassados em favor de um universo transcendente que esconde uma verdade essencial. O mundo aos pedaços do menino, as imagens metonímicas do pai e da mãe, os cacos de lembrança adquirem singularidade extrema, pois se apresentam não apenas como dados biográficos ou descrição imediata. Ao contrário, a distância temporal, o amadurecimento do homem em relação ao menino e a sua condição de escritor em relação à infância, marcada pela contingência daquele mundo mudo, onde a compreensão e o sentido não estavam dados aos seus habitantes, implicam a mediação do trabalho literário que deve apresentar um nexo, um sentido para a existência da escrita do livro. Esse nexo surge da relação dialética entre o particular e o universal e não de um em detrimento do outro, como parece crer Sérgio Milliet. É do particular em *Infância* que emerge a tendência social em curso no Brasil, e é dessa dialética particular e universal que se apresenta no texto a lógica histórica que não estava dada naquele mundo vivido pelo menino e que o escritor revive pela forma literária que dá ao passado. Assim, o fenômeno não está contraposto à sua essência, pois a escrita realista de Graciliano em *Infância* constrói a essência no fenômeno, que é representada literariamente com

base em sua relação orgânica com a essência, a qual não pode ser a-histórica. Entre fato e verdade, portanto, há uma mediação que constrói literariamente tanto um quanto o outro.

Esse processo complexo que se desenvolve na fatura de *Infância* está entranhado na estrutura do livro e se apresenta em uma espécie de movimento contraditório, que foi observado por Sérgio Milliet. O crítico afirma que a falta de cronologia exata em *Infância*, o desinteresse em reconstruir didática ou biograficamente um período da vida e, ainda, a ausência de fatos relevantes que elucidem a formação do homem e do autor fazem de *Infância* algo diferente de um livro de memórias. Para ele trata-se de uma seleção de páginas literárias entre o conto e a crônica e apoiada em várias reminiscências da vida infantil. Essa estrutura, que sugere certa autonomia entre os capítulos do livro e que se apresenta em outras obras de Graciliano Ramos, atesta, para o crítico, o caráter literário de *Infância*. Na argumentação de Milliet, a feição literária do livro o afasta da realidade: por um lado, as reminiscências da infância são vagas demais e, perdidas entre as brumas do passado, são inexatas ao extremo para que veiculem algum sentido efetivamente real; por outro lado, “a precisão da lembrança, o luxo de pormenores, a nitidez do desenho, a própria interpretação de cena rememorada sugerem uma intervenção excessiva do adulto, um artifício literário deturpador da realidade” (MILLIET, 1945:101).

O crítico atenta para o caráter ficcional de um livro não fictício e, dessa maneira, acaba acertando quando erra. Ao associar a precisão de certas lembranças à intervenção excessiva do adulto e ao artifício literário deturpador da realidade, Milliet flagra a mediação do escritor, embora para conectá-la com apenas uma das pontas que amarram o nó literário em *Infância*: a criação, a invenção, a imaginação. Talvez o que se evidencie nessa estrutura contraditória, que divide o livro entre as reminiscências esmaecidas e a nitidez do desenho, longe de ser a deturpação da realidade, seja a profunda relação entre a forma literária de *Infância* e a forma objetiva a que está vinculada. Para ser realista, a obra não deve ser necessariamente um inventário dos fatos reais. Para ser realista, ela deve trazer em si mesma a dinâmica das formas objetivas da realidade representada. O que há de inventado em *Infância* afasta o livro da representação pitoresca, mas não por ser inventado, criado, como afirma o crítico, e sim porque o que está sendo criado constitui um nexos histórico profundo que se constrói na estrutura contraditória do livro. Entre o vago e o exato das lembranças se edifica o próprio texto em conexão com a edificação da forma social que *Infância* representa: uma forma social “esquisita”, como diz o narrador, em que castigo é benevolência e desensino é educação.

2.6 O escritor e seu ofício diabólico.

Num outro artigo crítico, intitulado “Um livro diabólico”, escrito por Olívio Montenegro ainda no ano da publicação de *Infância*, importa ressaltar a maneira pela qual o crítico aponta a presença do autor em *Infância*, isto é, como elemento mediador entre aquele mundo irrepresentável pela sua dureza e falta de significação, onde o grau de reificação do homem é tal que “natureza e homem, coisas e animais, tudo parece confundir-se sob uma mesma poeira de cinza” (MONTENEGRO, 1945: 12) e o mundo da escrita literária do autor Graciliano Ramos, que torna visível ao leitor toda a desrazão que governa as relações entre os seres que habitaram o lugar de sua infância. O crítico não apresenta essa mediação do escritor nos termos em que a expusemos aqui, mas não deixa de notar que dar “determinação e cor” a essa vida infantil e originada em “paisagem de um compulsivo e trágico relevo” é “obra de um esforço mais do que de memória: de um esforço criador” (MONTENEGRO, 1945: 15). Para Olívio Montenegro, *Infância* é, dos livros de memórias, o mais realista dos que se produziram no Brasil. Trata-se, para o crítico, de uma espécie de realismo “diabólico”, porque é construído a partir de um processo em que o autor, embora seja “o principal e único personagem”, impessoaliza-se de tal forma que se configura como espectador de si mesmo, o que é visto como um heroísmo trágico, no qual se encontra algo de diabólico: uma coragem desumana, que justificaria o tratamento objetivo que o autor dá ao pai, à mãe e a si mesmo.

Essa impressão acusada pelo crítico e resumida por ele no adjetivo “diabólico” nos parece ligada à questão da representação realista da literatura no Brasil e seu vínculo com a formação do País. O dilema da representação e da formação propõe uma emancipação que se configurou na literatura, mas não no País. As letras, em *Infância*, são odiosa aprendizagem para o menino e, simultaneamente, caminho de emancipação para o escritor e para o sistema literário. Nessa perspectiva, o adjetivo como que Olívio Montenegro qualifica o livro de Graciliano Ramos – livro diabólico – parece formular, de modo embrionário, uma questão importante com a qual Graciliano se debateu de forma corajosa e honesta, isto é, o autoquestionamento literário “Al tratar de hablar de las masas explotadas, el escritor se encuentra en su límite de clase, que es también el limite de la literatura em cuanto forma de comunicación pertenciente a las elites letradas” (BASTOS,

2005:112). Ao representar o seu “outro de classe”, Graciliano Ramos fala necessariamente de sua dificuldade de representar; por isso precisa falar de si mesmo e da própria literatura, que implementa, para representar o outro, artifícios exclusivos à elite letrada, isto é, que são privilégio de um intelectual.

O escritor, embora impiedoso em sua escrita, não deixa de assinalar a sua má consciência e autopiedade ao perceber o seu limite enquanto mediador entre o mundo vivido na infância e o mundo narrado em *Infância*. O autor pode representar esse mundo, mas não pode de fato transpor os limites de classe que o separam dos seres reificados que habitam aquela “passagem de trágico relevo”. O traço diabólico da literatura, como é percebido por Olívio Montenegro em *Infância*, remete ao problema da representação e da formação do Brasil que se vincula ao problema das desigualdades sociais e da luta de classes. As massas exploradas, incapazes de se auto-representarem, são o sinal de que o País não se consolidou, embora sejam também a matéria do escritor em sua luta para representá-las. Logo, a literatura confessa a sua dinâmica contraditória e diabólica. Por um lado, a literatura representa a gente pobre e sem direito a representação, por outro, ao representá-la, a obra literária extrai dessa gente a força para sua representação e para sua representatividade no sistema literário brasileiro. Isto acontece em *Infância*. O trabalho estético do escritor é responsável por transformar uma matéria infeliz, miserável e socialmente deformada, em obra de arte, na qual, como diz – sobre *Infância* – Drummond numa carta a Graciliano,

Nada lhe falta, nada lhe sobra. A palavra justa exprimindo sempre uma realidade psicológica ou ambiente; a notação precisa, a dosagem sábia, a economia absoluta de efeitos, notações, recursos. Enfim, um desses livros que a gente desejaria ter tutano para escrever, e que lê com uma admiração misturada de raiva pelo danado que conseguiu compô-la: raiva que é maior louvor, tanto vem ela impregnada de entusiasmo e prazer.(DRUMMOND, apud MORAES, 1996: 222)

O elogio de Drummond e o reconhecimento do mérito literário de *Infância* expresso pelas muitas críticas e resenhas que se seguiram a sua publicação demonstram a representatividade dessa obra para o sistema literário nacional. Graciliano Ramos, no entanto, está consciente de que significa essa representatividade, como se vê na carta que escreve a Cândido Portinari em 15 de fevereiro de 1946:

A sua carta chegou muito atrasada, e receio que esta resposta já não o ache fixando na tela a nossa pobre gente da roça. Não há trabalho mais digno, penso eu. Dizem que somos pessimistas e exibimos deformações; contudo as deformações e a miséria existem fora da arte e são cultivadas pelos que nos censuram.

O que às vezes pergunto a mim mesmo, com angústia, Portinari, é isto: se elas desaparecessem, poderíamos continuar a trabalhar? Desejaríamos realmente que elas desapareçam ou seremos também uns exploradores, tão perversos como os outros, quando expomos desgraças?

Dos quadros que v. me mostrou quando almocei em Cosme Velho pela última vez, o que mais me comoveu foi aquela mãe a segurar a criança morta. Saí de sua casa com um pensamento horrível: numa sociedade sem classes e sem miséria seria possível fazer-se aquilo? Numa vida tranqüila e feliz, que espécie de arte surgiria? Chego a pensar que faríamos cromos, anjinhos cor-de-rosa, e isto me horroriza.

Felizmente a dor existirá sempre, a nossa velha amiga, nada a suprimirá. E seríamos ingratos se desejássemos a supressão dela, não lhe parece? (...) (RAMOS, apud MORAES, 1996:228)

Aí está o autoquestionamento de Graciliano Ramos, que se expresse esteticamente em sua obra. Julgamos ser esse um ponto importante em *Infância* que se anuncia na crítica de Olívio Montenegro ao realismo diabólico do livro, por essa razão apresentamos desde já esse problema com o qual o escritor conviveu de forma angustiada. Pretendemos, ainda, neste capítulo e, com mais aprofundamento, no terceiro capítulo desta tese, refletir sobre o autoquestionamento em *Infância* e sobre as providências do autor frente ao caráter diabólico de seu ofício.

O crítico evidencia, ainda, algo que parece ser importante para a análise de *Infância*: embora as letras fossem caprichosos sinais, que pareceram tão perversos ao menino quanto as pessoas que as impuseram a ele pelo sistema de força opressiva a que estava sujeito, essas mesmas letras, sabe o autor, quando as usa para escrever *Infância*, haviam de alargar “não só o meio em que nasceu, mas o nome com que nasceu”. Entretanto, esse conhecimento e uso da literatura se dão para evidenciar um drama do escritor brasileiro, caracterizado pela impressão final que o livro deu ao crítico: a impressão de “uma terra e um povo sobre os quais a miséria pesasse como uma maldição”(MONTENEGRO, 1945: 17).

2.7 Justiça tardia e posição de classe em *Infância*.

O artigo “Infância”, de Edmundo Rossi (ROSSI, 1945), aborda, outro problema do realismo no livro de Graciliano Ramos, associado à questão do gênero. Para esse crítico, como para quase todos que comentaram a publicação de *Infância* em 1945, o livro, embora, seja a narrativa das memórias do escritor, não deixa de ser ficcional.

Para justificar o caráter ficcional de *Infância*, o crítico segue um caminho inverso, isto é, não pretende mostrar que o livro de memórias é ficcional, mas, ao contrário, procura evidenciar que não há livro de ficção que deixe de ter como fonte a realidade. Entretanto, adverte Rossi, essa realidade do romance advém de um complexo, “um conjunto de realidades interagindo”: o meio social em que o escritor se move no período em que escreve a obra, o passado do autor, a memória consciente e as reverberações do inconsciente, enfim, o limite último é a sua experiência pessoal do mundo, que, veiculada pela memória, se apresenta como ficção. Para o crítico, em toda a obra de Graciliano Ramos há um “poderoso trabalho da memória”. Seus romances são projeções, mas não meros reflexos da sua experiência de mundo. A transformação das projeções da memória de Graciliano Ramos em literatura deve-se ao trabalho de romancista, que seleciona e enfeixa essas experiências para dar-lhes ordenamento e sentido.

Mas o crítico aponta ainda um traço importante do trabalho do escritor sobre a memória. Trata-se da ‘natureza passiva’ das experiências ao serem transformadas em formas literárias. Entendemos isso que o crítico chama de ‘natureza passiva’ como uma apresentação dos fatos marcada por um decisivo “acento analítico” que produz deles, então, poderíamos dizer, uma representação literária. Para o crítico, a realidade representada nos romances de Graciliano Ramos é a de sua própria classe social, impiedosamente analisada. Assim, o que se representa é a própria realidade, não como objeto de contemplação ou como uma importação direta dos fatos “sem raízes”, e sim como “fator da expressão literária”, que faz surgir a realidade “vista de seu ângulo de análise” (ROSSI, 1945:11).

Esse traço analítico que o crítico reconhece na narrativa das memórias de *Infância* é marca do trabalho de Graciliano Ramos diante da empreitada de narrar suas lembranças. Isto é, o autor não pretende apenas rememorar-las, mas encontrar um sentido para elas. Trata-se de um sentido histórico, produzido pela distância que o autor guarda e que, ao mesmo tempo, possibilita outro tipo da aproximação entre escritor e menino. O escritor conta com um arsenal de representações

anteriores: suas, quando se consideram os diversos personagens de *Infância* que apareceram em suas obras anteriores, e do sistema literário, dado que, como se observa em *Infância*, a leitura de obras da literatura ocidental e brasileira foi decisiva para sua formação. Para nós, esse traço analítico da obra, observado por Rossi, é um índice do trabalho de Graciliano Ramos ao escrever suas memórias; trabalho em busca de uma expressão estética capaz de ver o mundo de sua infância, aproximando-se dele com os olhos e o sentido do autor que analisa e julga os acontecimentos e, assim, constrói um nexos histórico para a sua experiência na infância, revelando a lógica invertida que roubava o sentido àquele mundo. Logo, a experiência pessoal está relacionada a condições mais amplas que a vontade individual. Edmundo Rossi parece fazer menção a essa questão ao afirmar que “a experiência humana não é harmônica, simétrica ou perfeita, em virtude dos conflitos da classe ou da sociedade.” (ROSSI, 1945:11)

Para o crítico, essa relação entre a experiência pessoal e os conflitos de classe se mostra na estrutura do livro que se divide em “dois planos perfeitamente nítidos”, de ações cronologicamente heterogêneas: o da memória e o da análise metódica do “mundo pequeno burguês do Nordeste”. Esse mundo é observado em dois níveis: um que se alinha ao tempo em que o autor, menino, travou contato com ele e vê a infância em si mesma; e outro que vê esse mundo “por cima”, isto é, posteriormente e sobrepondo aos fatos a análise de uma outra época, a do momento da escrita em que o autor olha a infância à distância.

O primeiro plano é, no dizer do crítico, “dissertativo”, enquanto o segundo é analítico. Tal estrutura evidencia o mundo “imperfeito, defeituoso, contraditório” e deixa clara a contradição que avulta em *Infância*: “bem e mal são muitas vezes a mesma coisa” (ROSSI, 1945:12. Nesse mundo contraditório, é extremamente difícil estabelecer um sentido para as circunstâncias, saber pesá-las, e ter consciência acerca delas. O menino ainda não tem ciência da lógica desse mundo contraditório, vaga desorientado na tentativa de compreendê-la.

E ali, no silêncio e no isolamento, adivinhando o mistério dos códigos, fiz compridos exames de consciência, tentei catalogar as ações prejudiciais e as inofensivas, desenvolvi à toa o meu diminuto senso moral. Atrapalhava-me perceber que um ato às vezes determinava punição, outras vezes não determinava. Impossível orientar-me, estabelecer norma razoável de procedimento. Mais tarde familiarizei-me com essas incongruências, mas no começo da vida elas me apareciam sem disfarces e me atenazavam. Mexia-me como se andasse entre cacos de vidro. Julgando inúteis as cautelas, curvei-me à fatalidade. (I, p. 96)

O menino, no momento apresentado, estava preso na loja do pai, como castigo por “culpas indecisas”. Nessa prisão e em outras que se lhe impuseram nas mais diversas formas (aprendendo o ABC ou lendo o livro do Barão de Macaúbas), foi que se emperraram os seus sonhos; essas prisões o condenaram a um sono longo, à inércia e ao embotamento:

Realmente, encenquei, para bem dizer caí num longo sono, de que a perseverança da mestra não me arrancou. Eu nunca revelara nenhum gênero de aptidão. Xingado, às vezes tolerado, em raros momentos elogiado sem motivo, propriamente estúpido não era; mas tornei-me estúpido, creio que me tornei quase idiota. Os sentidos embotaram-se, o espírito opaco tomou uma dureza de pedra. Completamente inerte.

Depois, muito depois, avancei uns passos na sombra. Recuei, desnorteei-me. Andei sempre em ziguezagues. (I, p. 122)

Só muito tempo depois, precisamente quando escreve *Infância*, é que o autor pode representar esse mundo, alcançar-lhe o sentido, que não é pacificador, pelo contrário; *Infância* é a formalização da própria incongruência que dava corpo àquele mundo. O que é tematizado pelo narrador e o que foi vivido pelo menino se apresenta na estrutura da obra que comporta e expressa planos de narrativa duplicados, incongruentes, escritos em ziguezagues – entre o sono que embota os sentidos da criança e a clareza com que o autor formaliza esse processo de embotamento.

É certamente esse resultado estético da obra que faz Edmundo Rossi entender que, em *Infância*, Graciliano Ramos “faz uma justiça que não se exteriorizou em ocasião própria” (ROSSI, 1945:12) No nosso entender, essa justiça atrasada, tardia, é mais ampla do que pode parecer à primeira vista. Não se trata de justiça no sentido de quem se vinga (faz justiça), mas de uma justiça estética e, portanto, política, capaz de representar o que antes era não representável. A impossibilidade de representação no mundo da infância está relacionada à lógica invertida que ali vigorava, mas que só se fazia sentir pela perplexidade trágica que o mundo do infante não podia ultrapassar, cegado pela serração produzida pela injustiça. Esse caráter tardio da possibilidade de justiça é algo que aponta para o problema da formação nacional e da capacidade do brasileiro de se auto-representar. Na literatura do Brasil, e especialmente do Nordeste, em um cenário de contradição fruto da modernização tardia, a construção da forma estética que poderia dar representação ao atraso e ao subdesenvolvimento, sem dissimulá-los, foi sempre uma tarefa

custosa para o escritor. E mais, quando concluída, apontou para a inconclusão da nação, para a formulação da impossibilidade de que a justeza da forma estética correspondesse, efetivamente, ao estabelecimento da justiça no que diz respeito à forma objetiva do País. Assim, em certa medida, a justiça que se consolida na solução estética da forma literária é tardia em relação ao problema da realidade que representa, o qual permanece insolúvel, ainda que, em termos estéticos, esteja justamente representado.

Em *Infância*, considerando-se a distância temporal entre o narrador e o menino, a memória é forma literária que veicula tardiamente a justa formulação do passado, pois chega quando já não é possível impedir que os fatos tivessem sido diferentes do que foram. Algo semelhante acontece no sistema literário brasileiro, que produz um sentido histórico para o País, quando já parece ser impossível solucioná-lo de forma efetiva. Essa representação da justiça tardia em *Infância* insere-se na experiência do sistema literário brasileiro no seu desejo de representar o Brasil; o que por sua vez é a própria experiência do atraso sempre em confronto com a possibilidade de progresso e emancipação desejada, mas, em geral, sempre em desacerto com o tempo de sua efetiva realização.

Retomando a crítica de Rossi, percebe-se que, para o crítico, essa justiça atrasada relaciona-se muito estreitamente a uma posição de classe. Para Rossi, a contradição vivida pelo menino, frente à indistinção entre bem e mal, é resultado de uma posição de classe, pois “a pequena burguesia, ao invés de aceitar abertamente os conflitos, indo até o fim, num jogo honesto, prefere encobri-los por uma harmonia de aparências. O mal vinga sob disfarces, apresentado a todos como bem” (ROSSI, 1945:12. Para Rossi, o mal não existe em si mesmo, mas é a expressão de um conflito de classe. O menino Graciliano sofre esses conflitos e convive com o mal disfarçado em bem, “mas não ousa combatê-los”; caberá ao autor de *Infância* “uma atitude sincera, leal, honesta, diante desses conflitos” (ROSSI, 1945:13), sem que se escamoteie a sua própria relação com tais contradições. Graciliano em *Infância* confessa não só sua covardia infantil, plenamente justificável, diante de injustiças e preconceitos, mas também como tais injustiças e preconceitos se fixaram no autor que as confessa. O narrador, analisando o julgamento que faziam os habitantes da vila sobre as atitudes de Seu Afro e D. Maroca, que dividiam sua casa com um amigo que “vivia na rua e no pecado”, confessa:

(...) O juízo dos homens era esquisito. Bem esquisito.

Contudo esse julgamento absurdo acompanhou-me. Fixou-se, ganhou raízes. Indigno-me, quero extirpá-lo, reabilitar Seu Afro e d. Maroca. Duas pessoas normais. Penso assim. E desprezo-as, sinto-as decaídas. Impossível deixar de senti-las decaídas. (I, p. 55)

Em *Infância*, observa Rossi, as desconfianças do menino frente ao mundo material e moral em que está incluído alcançarão o seu sentido na formulação do livro, na qual os dois planos conflitantes expressam uma realidade complexa que “contraria e também anula certas noções, que passam a ter reduzida aplicação (...) a prática contraria a regra moral transmitida (...) e a repetição dos fatos fornece a norma verdadeiramente vigente” (ROSSI, 1945:13). As contradições dessa norma, para Rossi, não são fruto de um problema moral exclusivamente pessoal, restrito ao comportamento paterno, mas estão ligadas à posição de classe, como se pode ver no trecho, citado pelo crítico, em que Graciliano Ramos, com forte acento analítico, fala sobre o comportamento do pai:

Hoje acho naturais as violências que o cegavam. Se ele estivesse em baixo, livre de ambições, ou em cima, na prosperidade, eu e o moleque José teríamos vivido em sossego. Mas no meio, receando cair, avançando a custo, perseguido pelo verão, arruinado pela epizootia, indeciso, obediente ao chefe político, à justiça e ao fisco, precisava desabafar, soltar a zanga concentrada. Aperreava o devedor e afligia-se temendo calotes. Venerava o credor e, pontual no pagamento, economizava com avareza. Só não economizava pancadas e repreensões. Éramos repreendidos e batidos. (I, p. 30)

A partir desse trecho, Rossi conclui sua análise que traz um dado importante à leitura de *Infância*, a sua relação com a situação de classe: “O bem e o mal efetivos são meros produtos de uma determinada ordem econômica. (...) As contradições do mundo pequeno-burguês vão se tornando mais agudas.” (ROSSI, 1945:13).

2.8 *Infância*: entre ficção e confissão.

Antonio Candido faz um balanço magistral da obra de Graciliano Ramos em cinco artigos ainda no ano da publicação de *Infância*, então publicados no Diário de São Paulo, sendo que cada

um desses artigos trata de um dos livros do romancista até então escritos. Ao longo desses artigos (CANDIDO, 1992), que, com o acréscimo de um estudo sobre *Memórias do cárcere*, são depois reunidos no ensaio “Ficção e confissão” que serviu de introdução à obra em sua reedição, em 1955, pela Editora José Olympio, o crítico estuda uma lógica interna na evolução estética dos livros escritos.

Nesse estudo, Candido reconstitui o percurso da obra, demonstrando que há, entre a fatura de cada um dos livros, conexões recíprocas que lhes dão um sentido num todo orgânico, isto é, que formam uma “unidade na diversidade”. Para ele, como apontamos no primeiro capítulo, a experiência literária de Graciliano Ramos principia com uma narração de costumes (presente em *Caetés*), para terminar nas obras marcadas pela confissão, principalmente *Infância* e *Memórias do cárcere*, nas quais o escritor se dedica às experiências pessoais do passado em sua íntima relação com o ofício da escrita. Do livro *Caetés*, que, para Antonio Candido, parece ainda estar ligado ao “galho já sedido do pós-naturalismo”, apesar de ser elaborado a partir da ficção realista tradicional, Graciliano caminha para o romance profundo, psicológico e doloroso, como se vê em *S. Bernardo* e *Angústia*. Em *Angústia* e *Infância* são apontados, pelo crítico, alguns traços comuns, notadamente a tendência cada vez mais nítida para a necessidade da confissão. Em *Infância* e *Memórias do cárcere*, Graciliano se dedica diretamente a apresentar e analisar o mundo das suas experiências pessoais. Candido acredita que *Infância* mantém a tonalidade ficcional ou romanesca dos livros anteriores, diferentemente de *Memórias do cárcere*, no qual a ficção desaparece ante o depoimento.

Essa constatação da técnica literária de *Infância* nos interessa, pois nela se confirma o elemento nuclear de nossa investigação. Para Candido, igualmente, o livro opera entre a exposição da verdade dos fatos, isto é, a realidade histórica, e a vida imaginária. Em *Infância*: “as pessoas parecem personagens e o escritor se aproxima delas por meio da interpretação literária, situando-as como criações” (CANDIDO, 1992: 50). O crítico enxerga como necessidade estética essa aproximação do artista com as experiências vividas, e percebe em toda biografia de artista, um certa “dose de romance”, pois, para Candido, “freqüentemente ela não consegue pôr-se em contato com a vida sem recriá-la. Mas, mesmo assim, sentimos sempre um certo esqueleto da realidade escorando os arrancos da fantasia. (...) em *Infância* o esqueleto quase se desfaz, dissolvido pela maneira de narrar, simpática e não objetiva, restando apenas uns pontos de ossificação para nos chamar à realidade.” (CANDIDO, 1992: 50)

Na narração autobiográfica de *Infância*, é a ficção, como método, que explica a vida e o ofício de escritor. Antonio Candido, para efeito de exemplificação dessa relação entre ficção, realidade e trabalho estético no livro, compara o ofício do avô paterno, já conhecido do leitor como o “construtor de urupemas rijas e sóbrias” com o trabalho literário do personagem narrador:

O avô paterno fora também um perdido no meio dos homens práticos e úteis.

“(...) não gozava, suponho, muito prestígio na família. Possuía engenhos na mata; enganado por amigos e parentes sagazes, arruinara e dependia dos filhos.”

Era frágil, sonhador, gostava de cantar e fazer “urupemas rijas e sóbrias”, desprezadas pelos outros em favor das “corriqueiras, enfeitadas e frágeis”. O narrador herdou a tara desse antepassado, diferente dos homens sem mistério que o rodeavam, e a sua vocação literária terá provavelmente muito de fuga para uma atividade que traz plenitude. Mas, por sua vez, a literatura não traz segurança, porque a obra de arte realiza apenas uma parcela mínima do que se imaginou. O avô paterno fazia urupemas que não o contentavam; mas, apesar de criticado, perseverou. *“(...) não porque as estimasse, mas porque era o meio de expressão que lhe parecia mais razoável”.*

Do mesmo modo procede o narrador – provavelmente à busca de saída para o inútil excessivo”. (CANDIDO, 1992: 51/51)

Antonio Candido reconhece nessa lembrança que o narrador evoca em relação ao avô a busca do sentido não só da vida daquela figura nostálgica e solitária, isolada da aceitação comum e corriqueira dos homens, estes todos afoitos em atender às exigências de mundo moderno proclamado, mas que aqui, num país periférico, só pode se ver regido pelo atendimento de necessidades imediatas e artificiais. Se o escritor é um solitário e inútil, ele, por outro lado, cumpre o seu ofício como sabe (pois é o único que sabe), como uma urupema rígida e sóbria que não se rende aos encantos da modernidade, como obra dura, forte, dissonante, que tem a obrigação de resistir aos atropelos das ideologias hegemônicas e discordar das forças apologéticas de uma modernização enganosa, de colocar em dúvida a pretensa ordem e superioridade da ordem moderna estabelecida.

Contudo, do ponto de vista do espírito mercadológico e prático, tanto a figura do avô como a do escritor são superadas e inúteis, são excessivos, estão na contramão da modernidade e por isso mesmo são atropelados por ela. É o que ocorre com Seu Ribeiro de *S. Bernardo*. Em tempos remotos, Seu Ribeiro, figurada “considerada” na povoação onde morava, era respeitado

por sua sabedoria, pois: “decorava leis, antigas, relia jornais, antigos.” O major, como era tratado, “decidia, ninguém apelava. A decisão do Major era um prego.” Mas como admite o próprio narrador Paulo Honório, “essas coisas se passaram antigamente”. Com a urbanização, veio o progresso: eletricidade, a máquina, o automóvel, médicos, advogados, impostos. “Em conseqüência, a sabedoria do Major encolheu-se”. Os filhos o abandonaram para lugar menos atrasado, mas não tiveram sorte. Procurando por eles, Seu Ribeiro não os encontrou: “andavam por aí, ela pelas fábricas, êle no exército.” Paulo Honório, após ouvir toda a história do ancião caído em desgraça, indaga: “– Tenho a impressão de que o senhor deixou as pernas debaixo de uma automóvel, seu Ribeiro. Por que não andou mais depressa? É o diabo.” O que Candido no mostra em seu ensaio é que, a contrapelo da modernidade, o ofício de um escritor como Graciliano Ramos tem apenas uma parcela mínima de utilidade, mas é o que lhe resta, é o que pode fazer, o que alimenta sua única chance de alguma dignidade diante da postura hipócrita das elites brasileiras.

Antonio Candido associa o modelo do *modus vivendi* desses personagens ligados a uma espécie de “passado digno”, porém, ultrapassado, à prática do escritor, este igualmente situado anacronicamente em meio a um mundo moderno que não pôde cumprir sua promessa de levar o progresso a todos. A única coisa que resta aos homens que, em suas experiências, assistiram à degradação dos valores humanos, mas que mantêm deles o distanciamento necessário a uma representação lúcida da própria lógica histórica, é construir “urupemas rijas e sóbrias”, como última forma de resistência, de luta contra uma aceitação passiva da decadência humana. Graciliano Ramos seria, no entendimento de Candido, um rebelde, um escritor inconformado, que recusa como inaceitável a impossibilidade de uma organização social autenticamente humana. Ele luta, à maneira que lhe cabe como escritor, com todas as forças contra um projeto de desenvolvimento para o Brasil que procura impor métodos inadequados às estruturas arcaicas que se encontram no Nordeste brasileiro. Além disso, a atitude artística constitui, assim, não uma recusa só da impropriedade das idéias da democracia burguesa em terras periféricas, mas igualmente um protesto contra o “embuste da democracia no sistema capitalista como um todo” (BASTOS, 2006:2).

Antonio Candido vê em *Infância* o livro em que a ficção, ou imaginação, se abastece no arsenal da memória. E o livro não só tem valor pelo fato de ser a memória do romancista, capaz, por isso mesmo, de elucidar a obra de ficção, como se as características pessoais pudessem ser

transpostas aos romances, esclarecendo o modo de ser do escritor e sua atitude literária. *Infância*, para o crítico, merece uma leitura autônoma, pois pode ser lido como livro de ficção, assim como *Vidas secas* ou *Angústia*: “sua fatura convém tanto à exposição da verdade quanto da vida imaginária, nele as pessoas parecem personagens e o escritor se aproxima delas por meio da interpretação literária, situando-as como criações.” (CANDIDO, 1992: 50)

Em *Infância* fica claro que a vida do menino e dos personagens miúdos e alienados que participam daquele mundo de estruturas arcaicas funciona como mecanismo social pessimista e que nega aos seus viventes qualquer possibilidade de emancipação. Essa realidade de impossibilidades, segundo o crítico, já está formado pelo conjunto da obra, no qual se manifestam, concatenados “num sistema literário pessimista”, os personagens ligados à fatalidade de serem esmagados. O mundo representado nos romances condena todos à decadência social e à degradação humana:

A vida é um mecanismo de negações em que procuramos atenuar o peso inevitável dessas fatalidade: e parecemos ridículos, maus, inseqüentes. Às vezes somos fortes e pensamos esmagar a vida; na realidade, esmagamos apenas os outros homens e acabamos esmagados por ela. Nada tem sentido, porque no fundo de tudo há uma semente corruptora, que contamina os atos e os desvirtua em meras aparências” (CANDIDO, 1992: 54)

Assim como Candido, entendemos que o personagem narrador, imiscuindo-se na narrativa, mantém uma independência em relação ao mundo representado, inclusive do personagem narrado, o menino, para se encarregar de ensinar ao leitor a lógica perversa que movimenta aquele mundo sem futuro, que apenas se move num vai-vem sem sentido. Graciliano Ramos, em *Infância*, apenas toma os lugares comuns para renová-los pela criação.

Na ficção de Graciliano Ramos, Candido percebe o impulso para dar, sem meios-tons, um perfil literário claro dos valores mesquinhos da sociedade e das normas deles decorrentes. Exibe-se nela a hipocrisia de um João Valério em *Caetés* e, em *S. Bernardo*, a determinação brutal de um Paulo Honório frente à mediocridade de atitudes covardes de um Luís Padilha, dos limites da ação filantrópica de uma Madalena, da postura nostálgica e superada de um Seu Ribeiro. O pobre-diabo Luís da Silva, de *Angústia*, enfrenta tantos obstáculos que acaba manipulado e esmagado pela mediocridade vitoriosa. As normas sociais em *Vidas secas* “constituem o aparelho de opressão do pobre” (CANDIDO, 1992: 61); já em *Infância*, “elas deram lugar a algumas das suas

experiências fundamentais no conhecimento do mundo, que lhe aparece, através delas, como campo de contradições e surpresas dolorosas.” (CANDIDO, 1992: 62)

Se essa oposição às normas estabelecidas e impostas arbitrariamente são o alvo central de todas as suas obras, elas não se limitam a um olhar contemplativo, mas problematizam todas essas formas de opressão social para propor a reflexão sobre a possibilidade ou não de a sociedade criar normas alternativas de organização, que “permitam a expansão da personalidade” (CANDIDO, 1992: 62). O sistema de barreiras que se coloca entre a realidade e essa expansão do humano só pode se transposto pela vontade; para o menino de *Infância*, assim como para o próprio escritor, a vontade é condição de sobrevivência, e a sobrevivência do escritor como membro de uma sociedade condenada à desagregação depende da sua vontade de exhibir as deformações provocadas pelo projeto econômico e social das elites, que se nutre da miséria ao mesmo tempo que a produz.

Comentamos aqui ainda outro texto crítico de Antonio Candido sobre Graciliano Ramos, “Os bichos do subterrâneo” (CANDIDO, 1992), escrito em 1959 e que aparece pela primeira vez em 1961. Optamos por inserir esse ensaio fora da ordem cronológica prevista, pois ele dialoga com a análise feita pelo próprio Candido, 15 anos antes, em “Ficção e Confissão”. O ensaio “Os bichos do subterrâneo” propõe uma divisão da obra em três grandes partes: a primeira seriam os romances escritos em primeira pessoa e que constituem “pesquisa progressiva da alma humana”; a segundo, as narrativas em terceira pessoa, que dão “visão mais destacada da realidade”; a terceira se comporia pelas obras autobiográficas – *Infância e Memória do cárcere*. Para Candido, nestas se mostra toda a subjetividade do autor, que dispensa a fantasia, embora *Infância* contenha um forte teor de imaginação lírica, tratando das recordações de menino em tonalidade ficcional. O crítico nota em Graciliano Ramos, como questão essencial da atitude estética, um intenso desejo de testemunhar sobre o homem: “os personagens criados quanto, em seguida, ele próprio são projeções desse impulso fundamental, que constitui a unidade profunda dos seus livros”. (CANDIDO, 1992: 72)

Em *Infância* os problemas psicológicos analisados principalmente nos livros anteriores a *Vidas Secas*, começam agora a assumir definitivamente a autobiografia, mesmo ainda se apresentando numa tonalidade ficcional, como havia apontado Candido no ensaio anterior. O livro “é composto segundo um revestimento poético da realidade, que despersonaliza dalgum modo o

depoimento e o mergulha na fluidez da evocação.” (CANDIDO, 1992: 87) O crítico percebe como Graciliano pôde resgatar a meninice alienante da qual foi se desvencilhando sem virar-lhe as costas. Todos aqueles viventes representados vivem imersos num mundo confuso, nebuloso, decepcionante; os ensinamentos colhidos na escola pelas crianças são absolutamente inúteis ao esclarecimento das coisas, das regras sociais impostas e sem sentido.

Ao escritor formado cabe agora fixar as contradições para mostrar como são absurdas e injustas as formas de vida, como são doídas para ele as próprias recordações, pois carrega o privilégio de uma lucidez desconfortante em relação à percepção do mundo em que se criou e com o qual, de modo diferente, ainda convive. Permanece o desconforto: impossível contribuir para que se realizem os anseios mais recôndidos do homem, para superar a incapacidade – tida como natural – de traçar seu próprio destino, pois assiste passivamente à própria ruína. Para o senso-comum, o mundo é este mesmo, é imutável, há uma espécie de lei natural nele: sempre prevalecerá o forte sobre o fraco, o opressor sobre o oprimido e explorado. É a supremacia absoluta das coisas sobre o sujeito, da lógica da mercadoria sobre a vida humana autêntica. O narrador não se conforma, sente culpa, mas pouco pode fazer: o que lhe resta, além de confessar que experimenta um profundo desgosto de também assistir a tudo impotente, é nos mostrar algumas razões dessa lógica perversa que se lhe apresenta, e que se esconde sob o fetiche do fenômeno das máscaras sociais aos olhos do homem comum.

Mas o escritor não se refugia num discurso abstrato, num mundo idealizado, nem propõe verdades universais preconcebidas; ele nos apresenta todo esse universo real problemático a partir das próprias máscaras sociais, aborda as razões essenciais da injustiça partindo do próprio fenômeno aparente, como está anunciado numa crônica de *Linhas tortas*: “Acho que o artista deve procurar dizer a verdade. Não a grande verdade, naturalmente. Pequenas verdades, essas que são nossas conhecidas.” Ou ainda, como diz Antonio Candido em *Ficção e confissão*:

Os castigos imerecidos, as maldades sem motivo, de que são vítimas os fracos, estão na base da organização do mundo. Ele, a priminha, João, o colega, Venta-Romba, a irmã natural representam a semente da filosofia de vida característica dos romances de Graciliano Ramos. Ela não é nova nem brilhante, e isso não importa. Um artista nada mais faz do que tomar os lugares-comuns e renová-los pela criação. (CANDIDO, 1992: 54)

2.9 Sociologia e transcendência na crítica de *Infância*

Em um longo artigo, intitulado “Infância” (GONÇALVES, 1946: 113-122), publicado em 1946, Floriano Gonçalves procura relacionar *Infância* aos livros anteriores de Graciliano Ramos, afirmando que no livro se revela o “processo de formação” da “conceituação da existência e do homem” apresentada em *Caetés*, *S. Bernardo*, *Angústia* e *Vidas secas*. E, para o crítico, nesse sentido o livro é inteiramente autobiográfico. A mesma linha de representação que orienta os romances anteriores está presente em *Infância*, mas, “desta vez, o autor resolveu entrar em cena com o nome próprio.” (GONÇALVES, 1946: 113)

Para o crítico, entretanto, esse aspecto de *Infância* não é o mais importante, pois toda a sua leitura do livro pretende mostrar que o grande valor dessa obra de Graciliano Ramos é a sua configuração como “depoimento e crônica da decadência de uma parte da civilização do gado e do couro que o livro fundamentalmente representa”. O autor de *Infância* parte do particular para a generalização, aproveita as recordações da infância como matéria para construir “a crônica de uma época, numa região do Nordeste, (...) quadro de decadência da civilização do gado na nossa história econômica e social.” (GONÇALVES, 1946: 114)

Apesar de reconhecer o caráter autobiográfico de *Infância*, o crítico, como deixa ver a base de sua interpretação da obra, afirma, como Sérgio Milliet, que o valor de *Infância* “transcende da pessoa do romancista”. Entretanto, para Milliet, a transcendência em *Infância* resulta da possibilidade de ultrapassar a realidade pela imaginação literária, o que livra a obra de ser “apenas documentação biográfica, quando muito sociológica”, pitoresca e naturalista, e a torna universal. Já para Floriano Gonçalves, ao transcender o âmbito pessoal, *Infância* “atinge a categoria de símbolo do social e do econômico dum grupo humano, vivendo dentro da contingência da seca” (GONÇALVES, 1946: 114).

É interessante verificar como posturas críticas tão opostas podem, entretanto, apresentar certas semelhanças. Os dois críticos concordam que, quanto ao gênero, *Infância* é mais que memória ou autobiografia, porém as razões que os fazem classificar *Infância* como uma obra que não se sujeita à rigidez desses gêneros são muito diferentes e conduzem a conclusões opostas. Se Milliet encontra suas razões na estrutura dupla da obra feita de memórias vagas e invenção literária, o que descreve *Infância* como um gênero misto entre memória e ficção; Floriano Gonçalves aponta, como justificativa para sua resistência em classificar *Infância* como livro de

memórias, o fato de que se trata de “obra intensamente social”, que, por essa razão, se classifica mais como “quadro panorâmico (...) de uma época e de uma região particulares” e, não, como misto de autobiografia e ficção, embora o crítico reconheça que o autor, preocupado com “a justeza da frase ao conteúdo” (GONÇALVES, 1946: 114), vacila entre considerar o seu registro como coisa vivida ou apenas imaginada.

Outro ponto de contato entre os dois críticos é o reconhecimento de que a estrutura da *Infância* se produz pela contradição. Enquanto Sérgio Milliet propõe a existência de uma contradição entre fato verdadeiro e realidade deturpada pelo artifício literário, Floriano Gonçalves afirma que a estrutura do livro é baseada em uma densa e trágica unidade de contrários cuja síntese é *Infância*: “E da contradição violenta entre a consciência da criança, que desabrocha, e seu fundo panorâmico que vai nascendo seu sentido da vida e se desenrolando o espetáculo que é o quadro que o autor pinta compendiando seu tempo e seu espaço no Nordeste brasileiro.” (GONÇALVES, 1946: 115)

Um lado dessa contradição é o menino, criado como bezerro encourado pela mãe e açoitado injustamente pelo pai, e que, para o crítico, é a matriz dos personagens solitários, céticos e duros dos romances de Graciliano. O outro lado da contradição consiste no quadro panorâmico no qual o menino está inserido, isto é, a decadente civilização do couro de uma parte do Nordeste; a estagnação dos processos sociais marcados pela seca que impossibilita o desenvolvimento econômico social no campo, no sertão, na caatinga e, até mesmo, na cidade:

Se na caatinga os cabras vivem num regime de semi-escravatura, mais presos ao copiar que aos cofres dos criadores, nas cidades não há população de trabalhadores assalariados regularmente. A diferenciação econômica das classes não se pode realizar e avolumar, porque a riqueza não circula, nem capitais se [investem], solicitando trabalho regular e contínuo. Este, aliás, é o quadro que se reproduz em toda a obra do autor. Então os fenômenos de superestrutura econômica (sic) são rudimentares e estagnados, correspondentes a tal infra-estrutura. (GONÇALVES, 1946: 115)

Segundo o crítico, a escola, a religião, a cultura, a política e a vida doméstica são caracterizadas, em *Infância*, pela estagnação e constituem um quadro panorâmico que contribui “para o estudo da sociologia particular de um grupo nordestino.” (GONÇALVES, 1946: 116)

Apresentamos a crítica a *Infância* feita por Floriano Gonçalves em cotejo com aquela feita por Sérgio Milliet, porque assim se revelam pontos comuns entre duas posições bem diversas:

Florianos insiste no valor sociológico da obra, enquanto Milliet considera que a força da escrita de *Infância* está na imaginação literária que, transcendendo a realidade, afasta a obra da representação pitoresca e naturalista para conduzi-la à universalidade dos temas humanos e existenciais.

Essa relação entre as duas críticas aponta para a aproximação de certos elementos da abordagem do livro: a transcendência da narrativa; a recusa da classificação estritamente autobiográfica da obra e a estrutura contraditória do livro. Entretanto, da observação dos mesmos elementos decorre um juízo crítico bem divergente: o formulado por Floriano Gonçalves chega ao particular sociológico e o esboçado por Sérgio Milliet, ao universal literário. Essa comparação nos interessa porque demonstra por oposição o tipo de abordagem crítica que pretendemos evitar. Embora desaguando em considerações divergentes acerca de *Infância*, as duas posições críticas partem de pontos muito semelhantes, o que pode indicar que, mesmo diversos no resultado, se produzem por método crítico aparentado, aproximado: o da excludência. Floriano, em favor do particular e sociológico, subestima o caráter mediador do trabalho literário, reduzindo-o a uma série de observações quase puramente técnicas: a prevalência das imagens visuais sobre as olfativas no livro; a relação entre forma, como neutralidade e impessoalidade, e estilo, como essência da personalidade do artista.

Quanto à relação entre *Infância* e as demais obras de Graciliano Ramos, o crítico Floriano Gonçalves se apóia em uma abordagem exclusivamente temática que destaca a semelhança entre o temperamento do menino Graciliano e os personagens por ele criados nas obras ficcionais, além da constatação de que todos os enredos das obras do romancista se desenvolvem sobre um crime. Em *Caetés*, o suicídio do marido de Luisa é a “conseqüência da tentativa de libertação pelo amor” (GONÇALVES, 1946: 116). Em *S. Bernardo*, a morte do vizinho de Paulo Honório que, desejando alargar sua economia, encontra impedimento na propriedade do vizinho, comete o crime pela “tentativa de libertação econômica” (GONÇALVES, 1946: 116), pois o vizinho “era o velho mundo de economia infeliz que infelicita o povo, e Honório era povo” (GONÇALVES, 1946: 117). Em *Angústia*, também, Julião Tavares é morto por Luís da Silva porque está na mesma posição do vizinho de Paulo Honório, em *S. Bernardo*, e de Adrião, em *Caetés*. Todas essas figuras foram liquidadas pelo crime porque simbolicamente representam o velho sistema de forças que deveria ser ultrapassado. Para o crítico, esse “símbolo do crime”, em *Infância*, tem

como objetivo a liquidação do pai e está diluído no livro até se cumprir no capítulo Venta-Romba. A conclusão do autor é que essa linha do enredo, comum a todas as obras de Graciliano Ramos,

traduz uma vitória punitiva da personalidade humana na contradição entre a vocação de liberdade do homem, que é incoercível nos personagens do autor, e o encadeamento de forças históricas e hereditárias, conservadoras e reacionárias, que mantêm a estagnação social e econômica dos quadros que o romancista desenvolve. (GONÇALVES, 1946: 117)

O que se pode notar, a partir dessa análise que o crítico apresenta dos elementos relacionados à construção do texto de *Infância*, é que todos eles – as imagens, a forma, o estilo, a construção dos personagens e a linha básica e comum dos enredos – estão a serviço da descrição de um quadro social específico. Há, portanto, para o crítico, uma correspondência imediata entre a representação literária de *Infância* e o meio social: o livro, assim, mantém com a realidade o compromisso de descrevê-la na forma de um compêndio, de documentar o ambiente físico, econômico e social. A representação literária se tornaria uma espécie de ilustração da realidade que simboliza. O realismo se daria apenas como constatação das condições de um determinado quadro social e econômico que se apresenta ao leitor e ao crítico como um exemplo que pode ser observado.

Para Floriano Gonçalves, a relevância da obra resulta da possibilidade de reconhecimento da realidade de que é um exemplo, um recorte, um resumo, uma ilustração de determinado quadro sociológico. Essa perspectiva que o crítico aponta como análise da representação literária de *Infância* pode reduzi-la a instrumento de comprovação sociológica e, assim, a obra figura apenas um quadro social definido, estático, problemático, sem dúvida, mas, paradoxalmente, desproblematizado, uma vez que reconhece e alcança o problema, mas não é capaz de formular a lógica contraditória que o armou.

Ao restringir o trabalho do escritor ao gesto da ilustração do real, esse método crítico desproblematiza o próprio ato da escrita literária e também o seu ato crítico. O escritor estaria em uma posição ideal, que daria a ele as condições necessárias ao registro da realidade, sem considerar a sua participação no quadro que descreve, como se ele pudesse observar e reproduzir à distância e, assegurado pela sua posição de autor, apresentar-se de forma isenta. A desproblematização da representação literária deixa escapar aquilo mesmo que persegue: aprofunda relação entre o mundo narrado e o chão social que o produziu. Ainda que o método

crítico de Floriano Gonçalves se baseie precisamente no encaixe perfeito entre o registro o texto e a matéria a ser registrada, o resultado crítico acabou desproblematizado, pois não pode perceber o fato de que o registro é, em boa medida, produção da matéria que deveria registrar. A forma literária é produzida dentro das condições de produção que a realidade apresenta e, portanto, tem como precedente o seu envolvimento com o mundo a ser representado e não apenas com a representação que se faz dele. É justamente o fato de que a obra e o autor são parte da realidade representada que frustra a possibilidade de um encaixe perfeito entre a representação literária e a realidade.

Em *Infância*, a submissão da representação literária ao interesse sociológico é vetada pela estrutura do texto e pelo envolvimento explícito do autor. O reconhecimento de uma (relativa) identidade entre o escritor e o personagem permite notar o mais profundo envolvimento do autor com o mundo que procura representar e o que constitui-se numa espécie de confissão de uma escrita que participa de maneira problemática do mundo humano narrado. Por isso mesmo, o traço autobiográfico é decisivo para a representação; e mais, é decisivo para que a representação inclua, em si mesma, a dimensão ficcional. É precisamente por ser autobiografia e memória que *Infância* é também ficção. São os limites da autobiografia e da memória que exigem a ficcionalização, evocada em função da impossibilidade de ajuste e de encaixe perfeito entre o anteriormente vivido e a escrita da memória do que foi vivido. A confissão autobiográfica, por seu estatuto de verdade, deve incluir também a confissão da incapacidade de deixar de ser ficção, como se pode notar na seguinte passagem de *Infância*:

Talvez nem me recorde bem do vaso: é possível que a imagem, brilhante e esguia, permaneça por eu a ter comunicado a pessoas que a confirmaram. Assim, não conservo a lembrança de uma alfaia esquisita, mas a reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma. De qualquer modo, a aparição deve ter sido real. (I, p. 9)

A autobiografia inclui a ficção como problema, uma vez que as memórias são as da infância de um escritor, ou as da formação de um escritor. Ao negar o caráter ficcional de *Infância* em favor da prevalência do depoimento acerca da decadente civilização do gado e do couro de uma parte do Nordeste brasileiro, Floriano Gonçalves perde a oportunidade de investigar o livro de maneira dialética, ele nega justamente o que pretende afirmar, isto é, a relação entre o livro e a realidade. E ao negar essa relação, o crítico não aproveita o espaço que abriu, que então vai

procurar preencher, como vimos, com uma leitura um tanto determinista, sem se dar conta que deveria se ocupar da própria mediação do trabalho literário. Pretende utilizar instrumentos investigativos fundados no materialismo histórico, mas acaba por desenvolver, em sua abordagem da obra, uma solução crítica avessa.

Floriano Gonçalves foi um dos primeiros críticos literários de feição declaradamente marxista, mas seu trabalho crítico anuncia algo que sua crítica não pôde realizar. Mesmo pretendendo se fundamentar numa leitura histórica e dialética da escrita realista de Graciliano Ramos, mesmo que declara usar instrumentos de crítica adequados, não soube utilizá-los de forma criativa, enrijecendo o alcance da estética graciliânica. Assim, antes de atingir o alvo que persegue, o da relação entre texto e realidade, o crítico acaba perdido dentro da obra sem encontrar a saída que ela permanentemente oferece para vincular representação literária e formação nacional.

O propósito dialético é ensaiado, mas resvala na contradição mecanicista por não considerar a força política da forma estética forjada pelo trabalho do escritor. Um claro exemplo disso é a fórmula da contradição que Floriano Gonçalves aplica à estrutura da obra. O crítico persegue o método crítico dialético, mas, ao ignorar, em sua análise, a mediação realizada pelo trabalho do escritor, na pressa de chegar à própria realidade social que a obra deve representar, não é capaz de explorar devidamente as pistas que a estrutura mesma da obra traz acerca da realidade. Ele não elucida a realidade a partir da obra, não pode perceber que a contradição que se nota no mundo decadente do Nordeste está restrita ao mundo criado no texto, não percebe nela a contradição dinâmica que se engendra no movimento histórico e produz a realidade nacional periférica em relação ao quadro dos países centrais. A contradição apontada na obra por Floriano Gonçalves ocorre entre o menino Graciliano e uma etapa específica da realidade nacional que vigorava no momento da infância do escritor e que o crítico reconhece como o fundo panorâmico em que o menino estava inserido.

Ao considerar-se o trabalho literário do escritor, a mediação que ali se realiza não resta apenas como reconhecimento de um quadro sociológico anterior, mas se atualiza e lança significação problemática sobre o presente e indaga também se há solução à vista no futuro. Assim, os termos da dialética mudariam, pois se dariam, então, entre o menino como personagem e o escritor como personagem. O narrador personagem organiza as memórias sob a perspectiva do escritor de *Infância* e tem o poder de dispô-las esteticamente segundo o sentido que pretende

construir. O menino, ao contrário, é personagem secundário no momento vivido (que na obra é rememorado), sem, submetido a uma lógica perversa da autoridade, poder encontrar o sentido do que se lhe apresenta para ser vivido. Portanto, o encaixe entre a posição do menino e a do escritor não pode ser perfeito; existe uma defasagem entre elas. É, portanto, esse desajuste que produz a conexão entre a obra e a realidade. O escritor que se apresenta no texto como personagem é que pode dar sentido ao mundo do menino. O infante é que permite ao escritor entrever o sentido real da experiência infantil; sentido não linear que se estabelece pela formulação difícil de representar um mundo e um tempo que estava à margem da representação, tanto pelas suas condições arcaicas e brutas, quanto por fazerem parte de um tempo muito anterior, especialmente no que se refere à primeira infância.

A presença do escritor como personagem na obra é fundamental para que se firme a relação entre obra e realidade para além da constatação descritiva, chegando só assim ao centro da problematização que se faz em *Infância* da realidade e da literatura nacional. O menino e seu mundo por si só não alcançariam essa problematização, e, da mesma forma, o escritor não poderia alcançá-la sem eles.

A partir disso, percebe-se que outro ponto da crítica de Floriano Gonçalves parte de mais um pressuposto correto, mas que não encontra rendimento efetivo. Quando o crítico afirma que *Infância* transcende da pessoa do romancista e atinge a categoria de símbolo social de um grupo particular do Nordeste brasileiro, é preciso notar que essa transcendência se dá a partir da pessoa do romancista figurada na obra. Essa presença do escritor na obra se dá como um extremo ato de coragem, pois se dá de forma dolorosa, e não pode ser subestimada em favor de uma mera documentação de um quadro social. Presença que não está na obra para ser esquecida ou ultrapassada levemente; ela deve ser destacada, pois é por meio dela que o quadro social do passado é rememorado em toda a sua força a partir das contradições que a pessoa do romancista pode tornar perceptíveis ao leitor. A representação que resulta desse mecanismo da narrativa de memórias baseia-se no particular, como afirma o crítico, mas não para definir os limites de um quadro social restrito a um período e a um espaço delimitados e, por isso, particulares na perspectiva de Floriano Gonçalves. A particularidade que ali se verifica é a ordem da tipicidade, isto é, aquela capaz de ser particular sem se voltar apenas para si mesma, mas para representar a totalidade que tipifica. Tratamos aqui de uma particularidade conectada a uma totalidade, o que universaliza o particular e o apresenta em conexão com o passado, o presente e as alternativas que

se colocam para o futuro. Não se trata de uma particularidade simplificadora, mas antes de uma particularidade problematizadora. Nessa perspectiva, o mundo particular do autor, do menino, da arcaica e decadente civilização do gado no Nordeste brasileiro está integrado ao movimento da História em sua complexidade e dinâmica. Também o fundo panorâmico de que fala Floriano Gonçalves, embora seja símbolo da estagnação da economia do Nordeste, está em movimento na obra de Graciliano Ramos, pois no conjunto das particularidades específicas da narrativa representam-se relações complexas e em mão dupla entre o Nordeste, o Brasil e o mundo. Essas particularidades, que diferem das singularidades contingenciais (na acepção lukacsiana), constituem traços capazes de dar a ver os nexos históricos que colocam em movimento o mundo representado, mostram-no como um sistema, no qual as particularidades do Nordeste (o quintal, a escola, a igreja, a vila, a venda, a caatinga) são partes integrantes da narrativa, ao mesmo tempo que partes integradas pelo sistema exclusivo das relações sociais de produção decadentes e obsoletas (como veremos de maneira detalhada no capítulo 3). Ali, naquele mundo estagnado, movem-se o arcaico e o moderno em andamento dialético e histórico: o moderno se produz pela permanência do atraso. O mundo particular representado em *Infância* não está, portanto, confinado à civilização do gado decadente em uma região determinada do Nordeste; suas fronteiras se alargam, se universalizam, para fazer ver, como disse, de outra forma, Guimarães Rosa, que “o sertão é o mundo”. Ao confundir o particular de *Infância* com o singular do Nordeste, Floriano Gonçalves deixa escapar novamente a relação mais profunda entre o mundo da obra e a realidade que ali se potencializa.

O método crítico de Floriano Gonçalves se demonstra incapaz de construir, a partir da análise de *Infância*, uma perspectiva crítica que problematize também as alternativas de solução para o problema histórico, social, econômico e político que se arma esteticamente em *Infância*. Quando analisa o enredo do conjunto da obra de Graciliano, o crítico chama atenção para uma linha comum que se apresenta reiteradamente nas obras do escritor: o crime. Entretanto, o resultado crítico dessa análise é, mais uma vez, atrofiado pela exclusão do trabalho do autor como processo que dá estrutura visível, no sentido de que não está disponível, da obra como a realidade.

Novamente, o objetivo da crítica de Floriano Gonçalves atinge o alvo que pretendia evitar. O crítico vê no que chama de “símbolo do crime” a tradução de uma “vitória punitiva” do homem diante da contradição em que se encontra, isto é, entre a vocação para a liberdade e a coerção das forças históricas e hereditárias geradoras da estagnação social e econômica do Nordeste. Esta

solução crítica propõe que na obra de Graciliano Ramos se opera um juízo moral que soluciona literariamente situações de injustiça que correspondem a quadros sociais e econômicos arcaicos, porque resistem à mudança de sua configuração. Ao desconsiderar a mediação do escritor também nesse aspecto da obra de Graciliano Ramos, o crítico só pode perceber um dos lados da questão. Floriano Gonçalves aponta um traço da literatura em geral que é o de dar soluções imaginárias para problemas que permanecem insolúveis na realidade. O equívoco é que o próprio crítico acredita na eficácia dessa solução literária e não chega a questioná-la porque a enquadra na perspectiva da produção da obra pelo autor.

Caso esse processo de produção não fosse excluído da análise, interessada exclusivamente na correspondência imediata entre obra como produto e a sua aplicação sociológica, o resultado crítico seria diverso. A presença do escritor em *Infância*, e pode-se dizer o mesmo em relação às outras obras de Graciliano, embora em cada caso essa presença se dê de forma específica, demonstra o profundo incômodo do escritor em relação aos limites da literatura. Como se disse anteriormente, a obra e o autor não estão apartados da realidade que fazem ver e tampouco das contradições que ali estão. Como partes do problema, a obra e o escritor não podem fazer um juízo da realidade sem atingirem a si mesmos. Nessa dimensão, a “vitória punitiva” e o “símbolo do crime” incluem o próprio escritor como personagem e sua obra. O incômodo do escritor diante dessa espécie de cumplicidade com a realidade injusta expressa uma culpa pelo fato de que é, ao representar os injustiçados, que toma parte, como escritor, da injustiça.

Assim, a contradição se dá em termos mais problematizados do que os propostos por Floriano Gonçalves. A questão entre a vocação humana para a liberdade e a coerção das forças históricas torna-se mais profunda e tem como foco a própria literatura. Quando não se toma a literatura como problema é porque, em geral, ela é tomada como ilustração de problemas sociais. Entretanto, partimos, nesta tese, do ponto de vista de que a literatura não só fala de problemas sociais, econômicos e políticos, e sim, que ela é de fato um problema com essa natureza. Em *Infância*, a contradição se dá com os termos da própria literatura, isto é, entre o projeto de representar o mundo do infante (sem a capacidade de representar a si mesmo) e os limites do escritor como personagem que, mesmo emancipado do terrível mundo da infância, ainda traz em si próprio o que ficou para trás, e que, mesmo sendo literariamente representado, não pode ser redimido. O pessimismo e a culpa do escritor estão relacionados, então, com a certeza de que, ainda que se mate Julião Tavares e todos os outros, ainda que se confesse reiteradamente a

autoridade abusiva do pai do menino Graciliano e a omissão ou cumplicidade da criança diante do mendigo Venta-Romba e todos os outros, esse crime permanece simbólico e a vitória punitiva é ainda (o que já é muito) utópica, pois só se tornará concreta caso haja uma efetiva transformação da realidade.

Essa certeza é literariamente formulada por Graciliano Ramos no episódio “O mundo coberto de penas”, de *Vidas secas*. Quando Fabiano compreende a lógica que estava inscrita na frase de Sinha Vitória – as arribações matavam o gado –, decide matar as aves que, apesar de pequenas, cobriam de penas o mundo e Fabiano, que atira contra elas, abatendo cinco, seis e mais algumas arribações. Nesse momento, Fabiano pensa no soldado amarelo e se condena pela covardia de não ter matado o polícia: “Fabiano, meu filho, tem coragem. (...) mata o soldado amarelo e os que mandam nele”. Entretanto, como as arribações não acabavam, pensa novamente na frase de Sinha Vitória – as arribações é que matavam o gado. Fabiano pensa que “se pudesse matá-las, a seca se extinguiria”. Carrega novamente a espingarda. Mas o que podem os tiros de Fabiano frente ao mundo coberto de penas? Fabiano percebe logo que, ainda que matasse mais outras e outras arribações, era “impossível dar cabo daquela praga”, pois ele estava “sozinho num mundo coberto de penas”. Fica claro, em *Vidas secas*, que matar o soldado amarelo, e todos os que mandam nele, assim como matar as arribações, esbarra no limite da realidade. Está subentendido que é a sociedade dos homens que deve mudar, que um vaqueiro como Fabiano é impotente diante do poder político e econômico instaurado, (o que fez como que ele reconhecesse, a certa altura, a vantagem de sua condição de bicho em relação a homens como seu Tomás da bolandeira que, apesar de toda uma formação intelectual, se finou sem esperanças). Para todos, na verdade, o mundo agreste não oferece esperanças propriamente humanas, por mais que elas representem a única saída para uma vida digna. A própria literatura é incapaz de se levantar no lugar dos homens contra a injustiça. No episódio “O mundo coberto de penas”, Graciliano Ramos demonstra, conforme analisa Hermenegildo Bastos, “certa descrença em relação aos prognósticos da esquerda da época” (BASTOS, 2006:3) prognósticos nos quais o crítico Floriano Gonçalves parece acreditar. Portanto, há nesse episódio uma conexão com a lógica histórica do Brasil que se efetiva não pela apresentação de uma solução ou de um desfecho de “vitória punitiva” sobre o soldado amarelo e as arribações, mas pela dúvida que se coloca sobre a possibilidade de se encontrar uma solução: “se pudesse matá-las...” A dúvida que se encerra no uso desse condicional

apresenta duas possibilidades: se for possível matá-las, um novo horizonte se descortinaria; se não for, Fabiano, Sinhá Vitória e os meninos precisarão continuar vivendo escondidos, como bichos.

Ainda segundo Hermenegildo Bastos, a compreensão de Fabiano acerca das palavras de Sinhá Vitória e a dúvida quanto à possibilidade de dar cabo às causas históricas escondidas por detrás do soldado amarelo e das arribações, não são apenas do personagem, mas também do escritor. O estilo conciso e seco do autor em *Vidas secas* e o uso constante do discurso indireto livre constituem uma forma estética que permite que o escritor se identifique com o modo de ser de Fabiano, faz com que ambos compartilhem o mesmo espaço: a literatura. (BASTOS, 2005 e BRUNACCI, 2005). Há aí também um espaço compartilhado pela utopia e pela culpa, que só pode ser visto sob a perspectiva da mediação do trabalho literário entre forma literária e processo social. A utopia é a da identidade entre o grande escritor e o personagem iletrado e rude, identidade que não pode ser absoluta, pois, embora haja entre eles uma aproximação que tende à identidade, ela será sempre relativa. A culpa é exposta na mediada em que esse escritor, que se aproxima esteticamente de seu outro de classe, esbarra no limite de sua própria posição de classe, que a representação literária de Fabiano não pode ultrapassar. São os dois gumes da literatura: por um lado, como força contra-hegemônica, ela abre espaço para a representação das classes populares, e, por outro, é uma força hegemônica do processo civilizatório e modernizador das elites.

O “símbolo do crime” de que fala Floriano Gonçalves também tem dois gumes. É a utopia da “vitória punitiva” das classes populares sobre o gordo, bem alimentado e bem vestido Julião Tavares, mas é também a confissão de outro crime, o da literatura como parte da injustiça que ela dá a conhecer. Essa é a luta do escritor que se trava na escrita de suas obras, marcadas pela presença do autoquestionamento sobre a representação. Em *Infância*, como veremos mais detalhadamente no terceiro capítulo, o escritor questiona a sua própria ficção, evidencia sua condição de classe e, além de promover uma justiça tardia em relação aos crimes do pai para com os pobres diabos que povoam aquele mundo, expõe também a sua própria culpa pela falta de paridade entre as classes no terreno da representação. Falta que a literatura, como elemento de uma modernização inconclusa, porque exclusiva das classes dominantes, não pôde solucionar.

Infância como livro de memória autobiográfica apresenta-se como autoquestionamento da ficção, porque é uma espécie de recusa à ficção, tendência que explica Antonio Candido em *Ficção e confissão*. Essa recusa, no entanto, não pôde se dar de fato, mas se revela como forma,

ao mesmo tempo corajosa e ressentida, de o escritor questionar a si mesmo e à literatura. O autoquestionamento literário, como tentamos demonstrar, não desvincula a forma literária do processo social. Ao contrário, é sua exclusão da crítica literária que deixa escapar a força do vínculo contraditório entre a luta do escritor para representar quem não tem força de representação política (as classes populares) e a luta dessas mesmas classes pelo seu direito de se auto-representarem.

Ao apontar reiteradamente como o método crítico de Floriano Gonçalves deixa escapar essa contradição real por excluir de sua análise de *Infância* o processo de produção da representação literária, objetivamos, acima de tudo, buscar um caminho para a nossa crítica do livro, por meio da observação detalhada dos desvios que a crítica interessada na relação entre literatura e sociedade, por mais bem fundamentada que seja, corre o risco de tomar. A dificuldade da crítica que procura entender essa relação encontra é muito grande, pois tem como objetivo compreender algo que não está dado e que se constitui, como diz Lucien Goldman, como corrente subterrânea e que está em constante movimento. Em um fluxo que é difícil acompanhar, porque se move de formas nem sempre previsíveis tanto com relação aos processos sociais quanto aos estéticos. Diante disso é fundamental recorrer à experiência da crítica brasileira de que Floriano Gonçalves representa uma etapa que, se não pôde ser efetivamente avançada, ensinou a reconhecer as formas de recuo.

Entre essas formas de recuo, a crítica de Floriano Gonçalves deixa ver como aquela que maior prejuízo pode render à análise literária é a da exclusão da abordagem da literatura como produção estética do escritor. O autoquestionamento da literatura exige essa percepção do trabalho do escritor, da sua intervenção na obra que produz como representação realista. Embora o autoquestionamento seja um movimento da literatura em direção à própria literatura, ele não exclui o mundo que carece de representação política. Na verdade é por questionar a si mesma que a literatura se revela como parte desse mundo, uma vez que participa, como elemento hegemônico, da disputa pelo poder político entre as classes, entre a periferia e o centro do sistema mundo, como resultado da modernização e da mundialização do capital. Portanto, o autoquestionamento é a forma da literatura se opor a si mesma e pôr em questão a origem da força de sua própria autonomia que se estabeleceu em função da dependência e da carência do mundo sem representação.

A partir dessas considerações é possível, agora arrematar a comparação proposta inicialmente entre a crítica sociológica de Floriano Gonçalves e a análise de Sérgio Milliet que advoga a transcendentalidade universal da obra de *Infância*. Se Floriano Gonçalves subestima o trabalho especificamente literário, Sérgio Milliet o superestima. Este crítico percebe acertadamente a intervenção do trabalho literário do escritor em *Infância*. Entretanto, pega o mesmo desvio pelo qual enveredou Floriano Gonçalves, o da excludência. Milliet exclui a realidade e suas contradições históricas, sociais, econômicas e políticas do mundo da representação de *Infância*. Usando esse critério de excludência, chega a resultados semelhantes, mesmo tendo objetivos opostos aos do crítico marxista. A análise resulta em uma visão parcial do próprio trabalho estético que pretende valorizar. A força do estilo, da estrutura, da universalidade, da sensibilidade, da imaginação, da criação e da transformação da autobiografia em obra de arte se dissipa quando isolada da relação que mantém com o processo social. Se acerta quando afirma que a literatura “deturpa” a realidade, o acerto da abordagem crítica se dilui por não considerar a deturpação como uma consequência da relação entre representação literária e representação política e de classe. Ao asseverar a autonomia de *Infância* em relação ao chão social em que se produziram o próprio Graciliano Ramos e sua obra, Milliet se desencontra dos achados relacionados à formulação estética que o livro apresenta. A autonomia da obra só é visível e expressiva quando se considera o lugar na realidade objetiva, que foi o seu ponto de partida. Todas as objeções que *Infância* levanta à sua leitura exclusivamente sociológica valem também para a leitura exclusivamente estilística, que tom a obra como um mundo fechado em si mesmo, à parte e independente.

A oposição entre os resultados críticos da leitura de *Infância* feita por Floriano Gonçalves e Sérgio Milliet apresenta um problema falso. O problema que a obra propõe ao crítico não é o de escolher qual o caminho crítico mais adequado para percorrê-la: se o que procura associá-la à realidade social ou o que se concentra na análise de sua composição estritamente literária. O real problema do crítico é o de buscar compreender como as contradições que estruturam o processo social estão presentes nas formas estéticas, e, ainda, como a formulação literária de contradições reais constrói um nexos histórico que pode tornar visível o nó que amarra o passado, o presente e o futuro de um Brasil real, que vive contradições profundas das quais a literatura também é parte integrante. Sendo assim, se Floriano Gonçalves não se detém no processo de produção da obra, mas na obra como produto acabado, também Sérgio Milliet, embora identifique a intervenção do

trabalho do escritor na obra, não se aproxima do movimento complexo da sua produção, entendendo esse mesmo trabalho como parte apenas do produto e não da produção.

É preciso ressaltar que o artigo de Sérgio Milliet sobre *Infância* é bem mais reduzido que o de Floriano Gonçalves, porém consideramos que, ainda assim, valeria a pena compará-los, pelo fato de que as diferenças e semelhanças entre eles não decorrem da extensão que apresentam, mas do ponto de partida de cada um dos críticos. Que, embora tendo origem e objetivos localizados em pólos de abordagem opostos, acabam se encontrando no resultado final. Tanto a crítica de Floriano Gonçalves, que se assenta sobre o pólo da visão sociológica, quanto a análise de Sérgio Milliet, que se fundamenta no pólo extremo da transcendência literária em relação à realidade concebem *Infância* como produto acabado e, sem considerar o processo de sua produção, deixam de perceber sua relevância como obra literária.

A relevância da obra literária, como já dissemos anteriormente, resulta do processo de produção da obra, no qual os elementos externos à obra, aqueles singulares, como definiu Lukács, são incorporados à representação literária e particularizados por sua força de expressão, isto é, pela sua tipicidade, produzindo-se, assim, na obra, metonimicamente, o sentido histórico de totalidade que a ideologia dominante procura dissimular. Por isso falamos que a autonomia da obra é relativa, ou seja, a autonomia da arte se dá por meio da particularidade, que concentra as situações e as atitudes típicas de personagens típicos que normalmente se encontram diluídos na singularidade da vida social. A forma autônoma da obra, portanto, constitui, em última instância, um reflexo de nexos históricos e de formas fenomênicas essenciais da própria realidade. Só assim a obra pode representar a realidade de forma autônoma, pois é dessa maneira que ela reconstitui com fidelidade a estrutura da realidade objetiva. Por meio da particularidade é que a obra literária ganha sua autonomia em relação às singularidades fenomênicas, para se tornar capaz de plasmar as leis gerais e os nexos históricos universais da realidade concreta.

Antonio Candido, em *Literatura e sociedade*, também aponta para esse papel decisivo do processo de produção da obra para a sua relevância estética e para a eficácia da crítica literária. Os elementos sociais, políticos, econômicos, históricos e psicológicos são extra-literários. No entanto, são internalizados na obra no momento de seu faturamento e, por isso, assumem forma literária e podem ser reconhecidos como marcas da produção que configuram o produto estético. Os elementos extraliterários, segundo Candido, são submetidos ao processo de redução estrutural. A redução das estruturas sociais à estrutura literária evidencia a autonomia da obra, pois a

realidade objetiva é reduzida a uma forma diversa da sua, a forma literária, que compõe um produto estético, diferente do material histórico utilizado para a sua composição. Portanto, a autonomia do objeto estético, longe de isolá-lo da realidade objetiva, atesta a internalização da forma objetiva na forma literária. O mundo do texto literário deixa ver, por sua relativa autonomia em relação ao mundo real, as conexões lógicas estruturadoras do processo social, que não são facilmente acessíveis na experiência cotidiana, mas que são construídas, metonímica ou reduzidamente, pelas estruturas formais que dão sustentação à “realidade” criada pela literatura.

Dessa forma, a autonomia da arte não significa a sua redução a si mesma pela impossibilidade de representar a complexidade do mundo; ao contrário, trata-se da redução das estruturas sociais a formas literárias que, pela complexidade e contradição que envolvem o processo de sua produção, evidenciam o que não é representado direta e claramente na vida social, mas que se torna visível e desalienante na forma literária, precisamente por sua diferença em relação ao mundo real.

2.10 A ironia do realismo de *Infância*.

Em um ensaio de 1988, a leitura de base psicanalítica de *Infância* ganhou uma sustentação teórica inédita capaz de se impor sem ofuscar sua forma e riqueza especificamente estéticas. João Luiz Lafetá, a partir de Georg Lukács, Northrop Frye e Marthe Robert, conseguiu articular de maneira tensa e fecunda a crítica materialista, a psicanálise e os elementos literários para discutir os modos diversos da ficção de Graciliano Ramos. No ensaio “Três teorias do romance: alcance, limitações, complementaridade” (LAFETÁ, 2004), Lafetá trata do método de investigação na produção literária de Graciliano Ramos e vê o livro *Infância* constituindo um espécie de ponto de inflexão no contexto geral da obra de Graciliano Ramos. Ele chama a atenção para o fato desta obra renovar mais uma vez o estilo sempre inédito de cada um dos romances anteriores. Para ele, cabe ao estudioso da obra graciliânica formular a seguinte pergunta: qual seria a razão para que o escritor inovasse, a cada livro, o modo da sua escrita? Para tratar dessa questão sua pesquisa estabelece a combinação de três parâmetros críticos: Frye, Lukács e Marthe Robert. Utilizando os conceitos por eles desenvolvidos, o crítico identifica, na escrita realista de Graciliano Ramos, uma

atitude que, para além do método realista tradicional, isto é, o “imitativo baixo” (Frye), passa a assimilar, ao longo das obras, um elemento novo: a ironia.

O conceito de ironia será pensado e reelaborado a partir da – e erigido sobre a – atitude do escritor de reconstituir, na composição ficcional, a realidade de maneira objetiva, fria, impassível, o que se dá na representação literária como “imitativo baixo”, termo cunhado por Northrop Frye. A relação entre esse aspecto do realismo e o modo irônico é estudada por Lafetá dentro da complexa evolução estilística da obra do romancista.

Como já haviam apontado especialmente Antonio Candido e Carlos Nelson Coutinho, *Caetés* é romance crônica. Assim, também Lafetá considera o livro uma narrativa de “fluxo temporal relaxado”, um realismo “miúdo” de costumes; *S. Bernardo*, por sua vez, seria já uma pesquisa condensada de um protagonista, sob cuja sombra se encolhem os personagens secundários. Nas palavras de Lafetá, “o primeiro livro está para o segundo assim como o tateio está para o gesto incisivo”. Mas ambos adotam o “imitativo baixo” como forma de representar a vida social brasileira, isto é, como reflexo dela. Nos dois livros, por meio da forma clássica do romance, a subjetividade dos personagens é trabalhada como representação de condições históricas e sociais determinadas, de relações sociais específicas, isto é, são “máscaras sociais”. Mas, mesmo nesses dois romances, Lafetá enxerga uma escrita já permeada pela ironia, sendo que nela o modo imitativo baixo é predominante. Esse modo, o do romance tradicional, começa a se desfazer em *Angústia*. O interesse em descrever as relações sociais perde espaço para a representação das idéias, que se apresentam neste romance de maneira introvertida e confessional: “(...) o retrato cruel de Luís da Silva, a diminuição violenta sofrida pelo protagonista, permite-nos pensar na presença, desta vez mais nítida, do modo irônico. *Angústia* é imitativo baixo e romance na medida em que constitui a descrição detalhada do cotidiano da gente humilde e representa o pequeno funcionário público em seu círculo social bem caracterizado através das limitações de sua pobreza.” Mas o romance vai caminhando para a confissão “a partir do próprio ponto de vista, na medida em que o foco narrativo centrado em Luís da Silva confere ao relato o tom introvertido e intelectual que lhe é característico.” (LAFETÁ, 2004: 288).

Esse recurso de aos poucos inverter a ênfase do romance (o “imitativo baixo”) para o modo confessional e irônico nos apresentaria, por antecipação, o estilo adotado em *Infância* que, segundo Lafetá, reaparece, embora modificado, em *Vidas secas* e *Memórias do cárcere*. É neles que pode ser encontrado nitidamente o herói do modo irônico, neles ocorre uma superação da

ênfase no modo do romance. *Vidas secas* desenvolve o modo imitativo baixo, levando-o ao extremo, para suscitar, no escritor, o espírito da “ironia trágica”, para estabelecer um quadro sem perspectivas. A ironia está na objetividade da narrativa, pois a objetividade suprime dela os julgamentos morais explícitos; eles estão implícitos no modo seco que diz apenas o necessário para que a indignação aconteça e permaneça nas mãos do leitor.

Em *Vidas secas*, a ironia nasce do imitativo baixo, mas ela não moraliza, não explicita seus propósitos, apenas mostra o assunto objetivamente, isto é, só o que interessa é o próprio assunto. É o que nos aponta o crítico como exemplo, numa passagem emblemática de *Infância*, em que o ofício do escritor Graciliano Ramos já está, metaforicamente, na atitude do avô paterno construtor de urupemas:

Suou na composição das urupemas. Se resolvesse desmanchar uma, estudaria facilmente a fibra, o aro, o tecido. Julgava isto um plágio. Trabalhador caprichoso e honesto, procurou os seus caminhos e executou urupemas fortes, seguras. Provavelmente não gostavam delas: prefeririam vê-las tradicionais e corriqueiras, enfeitadas e frágeis. O autor, insensível à crítica, perseverou nas urupemas rijas e sóbrias, não porque as estimasse, mas porque eram o meio de expressão que lhe parecia mais razoável. (I, p.22-23)

Nessa atitude do avô, que, assim como para o próprio escritor, é a atitude da qual deriva “talvez a vocação absurda para as coisas inúteis”, Lafetá vê a própria ironia. Para ele, o escritor irônico visa à “construção serena de uma forma literária” (Frye). Isso explica porque Graciliano Ramos tematiza, em seus livros, a própria escrita, que o diferencia dos demais escritores do “romance social” dos anos de 1930. Para Lafetá, a atitude irônica do escritor, “que procura os caminhos próprios da construção literária” (LAFETÁ, 2004: 291), pressupõe, por um lado, uma atitude ética, pois procura denunciar a realidade social de retirantes em seu cotidiano de privações; mas, por outro, pressupõe também uma atitude estética, artística, pois a atitude ética passa, ela mesma, para o centro da forma, como elemento constitutivo da exigência literária.

Para Lafetá, o menino de *Infância* é uma espécie de bode expiatório, um *pharmakós*, uma criatura esmagada e desamparada, vivendo em condições absurdas, e que vai levar o crítico a propor um “estudo do *trauma* básico que está presente nas páginas desse livro terrível” (LAFETÁ, 2004: 291). Interessa-nos, em particular, algumas constatações do crítico. Entre elas, Lafetá vê na narrativa do aprendizado da leitura o centro de *Infância*, nela encontrando a gênese

de uma “reflexão atormentada em torno do ato de escrever” (LAFETÁ, 2004: 292). Para o crítico, a contenção irônica do estilo está ligada à gênese traumática do aprendizado doloroso da criança, pois o futuro escritor teria colhido dessas experiências as marcas que se refletiriam na dificuldade da escrita. “A ironia, técnica literária, é iluminada – e ajuda a eliminá-las – pelas condições sociais de vida e pelas reações pessoais às determinantes da experiência” (LAFETÁ, 2004: 292). Lafetá percebe aqui um conjunto entre literatura, sociedade e psicanálise, no qual não apenas o menino explicaria o homem Graciliano, como já afirmava Octávio de Faria, mas também essas condições de vida do menino ajudariam a entender a constituição da própria escrita do romancista. A ficção, para o crítico, parte do imitativo baixo, mais marcadamente presente nos primeiros romances, para o modo irônico, que dá estrutura às obras mais tardias como *Vidas secas*, *Infância* e *Memórias do cárcere*, livros que tematizam na forma literária o próprio ato da escrita e da produção da obra.

Vinculadas a essa relação entre o imitativo baixo e o modo irônico estão dois tipos diferentes de atitudes do herói infantil que Lafetá procurou nos estudos de Marthe Robert sobre Freud. Trata-se da atitude romântica do Enjeitado e da atitude realista do Bastardo. O Bastardo aparece na literatura de Graciliano Ramos como elemento integrante daquele modo realista e impassível de narrar histórias de malogro social e pessoal. Se esse tipo de herói parece prevalecer na obra graciliânica, os principais personagens, entretanto, assimilam a força do Enjeitado que deseja intimamente “impor seus sonhos de onipotência”. João Valério, Paulo Honório, Luís da Silva e Fabiano foram todos, de modos diversos, abastardados pela vida cheia de privações e negativas; mas, dessas mesmas condições de negativas surge a necessidade imperiosa do sonho, como a força dos caetés desejada por João Valério, como a paixão ilusória por uma Madalena irreal, como a fantasia de que a fama de um livro escrito por Luís da Silva o tirasse da miséria e como o devaneio instintivo de Fabiano que pudesse conferir aos filhos uma vida que não fosse de bichos.

Percebe-se que, em *Infância*, as projeções e os desejos do Enjeitado não têm o desfecho positivo e realizador, mas se transmutam para a frustração típica do Bastardo, que é vencido pelos impedimentos da realidade. Para Lafetá, “A atitude realista predomina, sem dúvida. Mas sob ela, resistindo, às vezes irrompendo em momentos decisivos, persiste a atitude sonhadora do Enjeitado” (LAFETÁ, 2004: 293). Disso, entretanto, não se deve deduzir que o sonho, em última instância, acaba por prevalecer. Embora esse pólo antitético ao real se apresente sempre, o escritor

não permite que lhe seja dado força de persuasão. Pelo contrário, no leitor fica sempre, por meio desse realismo, a impressão do poder implacável das forças sociais em vigor, e que também não se reduz a um mero apego ao real. Se a realidade sempre acaba por encarregar-se de esmagar qualquer possibilidade de sonho, a ficção graciliânica apresenta, impreterivelmente, “a sistemática luta *contra* a fascinação do desejo, *contra* a onipotência do pensamento, *contra* o sonho e a imaginação” (LAFETÁ, 2004: 293). É nessa atitude realista que reside a atitude irônica.

Em *Infância* prepondera exatamente essa atitude irônica em relação aos momentos idílicos idealizados normalmente nos livros de memória. Logo, este é um romance autobiográfico que nega veementemente qualquer tendência a idealizar os verdes anos. Essa visão de mundo é posta de ponta cabeça, procedendo a escrita como uma paródia do maravilhoso, do conto de fadas. O paradoxo é que o escritor Graciliano Ramos pôde romper esse círculo vicioso e brutal de castração para erigir um outro, mas que sempre está preso e contaminado pelo mundo arcaico. “A descoberta do mundo literário, da imaginação livre e criadora, se faz em meio a um processo raro de brutalização” (LAFETÁ, 2004: 293/4). O processo de aprendizagem das crianças do mundo em que viveu o menino é um “processo de castração”. Esse mundo, na verdade, ensina os homens em formação que não se pode acreditar no poder dos desejos, dos sonhos, pois a realidade é sempre mais forte, ela sempre, por exercer seu poder alienante e de desilusão, acaba condenando os homens ali formados ao emparedamento num cárcere privado, como apontou Carlos Nelson Coutinho.

Se Graciliano Ramos, em *Infância*, está chocado com a falta de poder dos desejos, há também, segundo Lafetá, de forma residual, um “desejo forte de poder” que nos restituiria de volta a esperança, esperança de que é possível restabelecer o poder dos desejos, mesmo que este poder viva constantemente ameaçado e colocado em xeque pelo poder da realidade. Assim, nota o crítico, o poder da vontade de superar as adversidades impostas objetivamente pertencem à figura do Enjeitado que, dotado dessa onipotência mesma da subjetividade do sonho está sempre à espreita de uma possibilidade de emancipação, que negaria a “aprendizagem realística do Bastardo”. Dessa maneira, a realidade, em *Infância*, é a própria educação, que desautoriza e castra o desejo.

Outra observação interessante desse ensaio de João Luís Lafetá é que o livro *Infância* seria marcado basicamente pelo “desamparo da criança”. A dificuldade de a criança compreender seu mundo fragmentado vai participar da forma do livro, da sua estrutura e linguagem; sob esta forma

temos uma representação fragmentada do mundo que se converte numa espécie de “servidão” onipresente. “É como se a repressão fosse tão violenta que o próprio sonho se recalcesse. O realismo irônico de Graciliano é tão terrível por causa disso: o reprimido volta sob forma invertida, o devaneio libertador volta como tormento” (LAFETÁ, 2004: 294). Logo, se há nesse modo de representação fragmentária do mundo da infância do menino uma anti-utopia, ela pressupõe seu pólo antitético, o da utopia, o pressupõe como negatividade. É mais uma vez que se levanta o problema do realismo em Graciliano Ramos, o de saber até que medida ele aponta para a completa negação das potencialidades humanas diante de uma objetividade social castradora. O realismo irônico parece-nos constituir um recurso coloca em dúvida, (logo, ironiza) o discurso hegemônico, que se nos apresenta ordinariamente como força inquestionável. Assim, só assim, esse realismo consegue exercer de modo doloroso, cruel, todo o poder trágico da realidade social sobre os destinos humanos. Essa percepção aguda da realidade é que nos descortina um mundo em conflito entre o arcaico e o moderno como um devir histórico da formação do homem brasileiro.

2.11 Acerca das vastas barbas pedagógicas do Barão de Macaúbas: a leitura crítica do processo formativo da aprendizagem infantil.

O texto “O abrigo íntimo da infância na escrita de Graciliano”, de Maria Lúcia Dal Farra (DAL FARRA, 1992), apresenta uma leitura de *Infância* que se destaca pela particularidade de construir um sentido histórico, político e ideológico para um elemento do livro que, por sua força, não pôde deixar de ser notado pela crítica, embora, algumas vezes, de forma pouco desenvolvida e parcial. Trata-se da questão relativa à educação ou formação de criança pelo processo de aprendizagem.

A análise de Maria Lúcia Dal Farra sobre a formação do menino e do escritor, ao contrário daqueles que situam a questão na narrativa de costumes regionais e ao quadro social de atraso específico da seca e da decadência econômica do Nordeste nos fins do século XIX, alcança um campo mais amplo ao articular a produção da obra à ideologia dominante que subjaz e organiza a formação discursiva na obra e na realidade.

Antes de apresentar de que forma Dal Farra realiza essa articulação, apresentaremos brevemente outros modos de abordagem acerca da formação infantil na obra. De modo geral, a crítica tem abordado essa marca constitutiva do livro das seguintes formas: como traço da cultura arcaica e patriarcal que vigorava na região, como registro autobiográfico da infelicidade e crueldade de uma criança que sofreu abuso de autoridade por parte dos responsáveis por sua formação; ou como justificativa para o estilo seco, impiedoso, pessimista e duramente irônico da criação literária de Graciliano Ramos.

Na primeira abordagem, que analisa a formação infantil do menino Graciliano a partir do estabelecimento de sua relação com a configuração arcaica e patriarcal do mundo da cultura do Nordeste, prevalece a visão sociológica, que toma a narrativa das memórias de *Infância* como um exemplo das relações sociais, políticas e econômicas atrasadas e decadentes da região. As memórias de Graciliano seriam, então, do ponto de vista da formação do menino, uma espécie de depoimento dos costumes da vida privada e pública da época e das manifestações culturais submetidos ao atraso das estruturas sociais semi-feudais determinadas pela seca e pela decadência econômica da região naquele período.

Neste caso, a abordagem crítica se ressentia, como já demonstramos, da relação com o trabalho literário de sua composição. No que diz respeito especialmente à formação do infante, a restrição do foco crítico à ilustração do quadro precário da educação familiar e escolar da criança no Nordeste apaga os traços ideológicos, históricos e políticos, acirrados pelas contradições que a forma literária traz gravadas em si mesma. Predominam, então, as fronteiras temporais e regionais que contêm, nos limites da exemplificação de dados sociológicos, a força da representação literária, capaz de enviar o leitor para o centro da experiência dilemática da nação: entre o cosmopolitismo e o localismo, entre o moderno e o arcaico, entre o letrado e o iletrado, entre as classes dominantes e as dominadas, entre o poder de representação política e cultural da minoria e a resistência e luta das massas exploradas pelo seu direito à auto-representação; entre o projeto nacional das elites e a ausência de um projeto popular para um futuro digno do povo brasileiro.

Sendo assim, perde-se muito em favor de pouco, quando o que está na balança é o conhecimento do Brasil real com o qual a literatura de Graciliano Ramos se confronta com uma coragem e uma determinação implacáveis, no que diz respeito à sua formação como homem e escritor. A representação da formação privada e pública do menino está vinculada, como veremos no terceiro capítulo, à formação da literatura e da nação.

No caso da abordagem que se apóia no reconhecimento, sempre consternado, de uma vida infantil condenada pelo sofrimento impingido à criança pelos responsáveis por sua formação, vigora, quase sempre, o reconhecimento paralelo do caráter pedagógico da obra. Todo o sofrimento do menino e a crueldade de pais e professores seriam, de certa maneira, instrutivos aos leitores, pois, o desfiar das injustiças e covardias contra a criança poderiam educar os pais, demonstrando-lhes, pelo sofrimento narrado, o quanto são condenáveis os castigos injustos, a agressão física, a incoerência das atitudes e a pedagogia de opressão da escola antiga.

Essa leitura da formação da criança tem força crítica reduzida, pois, também, não considera efetivamente a extensão da obra como processo de escrita literária realizado pelo autor em conexão com o conjunto de sua produção e do sistema literário brasileiro. O que liga essa perspectiva de leitura do problema da formação em *Infância* à realidade é, novamente, o caráter de exemplaridade da obra, dessa vez, acrescido de uma missão pedagógica. Parece-nos evidente que esse tipo de laço entre a literatura de Graciliano Ramos e a realidade nacional não é suficiente. A narrativa da formação infantil estabelece conexão com a realidade nacional a partir de uma especificidade determinante: trata-se da formação de um escritor narrada por um escritor, o próprio Graciliano Ramos. Tal especificidade é decisiva para que se entenda que não se trata de uma regra geral, que diz respeito à singularidade da vida social dos brasileiros independentemente da divisão de classes e da produção e poder de representação dos discursos. O fato de narrar a formação de um menino que se tornará o grande escritor Graciliano Ramos e o fato de que é o próprio escritor que produz essa narrativa fazem dela uma narrativa que tem o dever de ultrapassar a singularidade, de alcançar a particularidade que, pela sua tipicidade, traz em si mesma não a regra geral, mas a sua contradição que veicula a falta de sentido das regras sociais aceitas e produz, além do questionamento delas, a lógica histórica que pode reconstruir o sentido ausente, que cotidianamente se assentava sobre a singularidade fenomênica alienada e alienante, reproduzida pelo discurso ideológico para manter a naturalização das normas sociais irracionais.

Ao abordar a narrativa da formação do infante, sem considerar a do escritor, a crítica afasta-se do plano literário e procura atribuir valor pedagógico à obra. Essa atribuição parece ser uma forma de reconhecer alguma função prática para a obra, uma maneira de atualizá-la e de apontar a sua importância para a vida do leitor em suas relações familiares e públicas. Entretanto, esse tipo de análise, embora busque associar a obra à vida social, produz uma generalização ilusória que, na verdade, não pode penetrar a complexidade das relações sociais, atravessadas por

relações históricas, econômicas e políticas. Quando a crítica considera a formação do menino como um processo deseducativo que pode servir de exemplo a ser evitado para pais e educadores, está desconsiderando o fato de que se trata da narrativa de uma formação específica e narrada de uma maneira também específica. Enfim, trata-se de uma narrativa de memórias de um escritor e feita por ele mesmo, que apresenta como um de seus núcleos a questão de sua formação como homem. Por ser uma narrativa e, portanto, uma formulação estética, essa história da formação pode ser lida, mas por quem? Cabe perguntar, quais os pais e educadores que terão acesso a essa pedagogia literária? No caso de uma produção do sistema literário brasileiro, a generalização do acesso a essa narrativa é, ou uma ilusão, ou dirigida a um grupo reduzido de pais e educadores.

A defesa do valor pedagógico e educativo da obra descende de uma visão ilustrada, um investimento histórico na promoção da igualdade entre os homens por meio do conhecimento e da educação formal, herdada dos ideais iluministas de feição emancipadora, que foram fortemente assimilados pelos nossos primeiros escritores e estiveram na base da formação do nosso sistema literário. Essa base ilustrada foi o que uniu o destino da nação ao destino da literatura. Como ensinava a experiência da elite cultural da Colônia, composta por homens cuja formação se dava na Metrópole, o ideal de emancipação social e política estava, desde o século XVI até o XVIII, relacionado ao mundo da cultura, já mediado pela mundialização da Europa, de sua literatura e do capital mercantil. Entretanto, os ideais ilustrados, a literatura européia e o capital mercantil que aqui chegaram pela empresa expansionista e pela política colonialista veiculavam uma promessa de emancipação, progresso e independência que a condição colonial, de fato, não permitia. A duplicidade dessa condição – ideais ilustrados, produção literária relevante e nação soberana *versus* dependência cultural, econômica e política – gerou uma espécie de ilusão ilustrada: se aqui se firmasse uma vida literária aos moldes da Metrópole, a Colônia poderia superar sua condição social, política e cultural dependente, visto que o País era novo e a terra próspera. Como se pode ver com *Infância*, embora hoje a literatura brasileira tenha alcançado a relevância estética perseguida por nossos escritores árcades e românticos, a soberania da nação não foi realmente efetivada. Muitas das configurações arcaicas que compõem o mundo das memórias de Graciliano ainda estão presentes na vida da nação, não apenas como lembrança e nem restritas ao sertão, que foi incluído, sem a sua efetiva inclusão, no espaço da vida urbana, pelo ciclo migratório do norte para o sul, do campo para cidade, imposto a Fabianos, Sinhas Vitórias e seus meninos

O caráter permanente da condição dependente e atrasada do País, que se apresenta de forma explícita no Nordeste brasileiro e no momento em que o menino Graciliano viveu a sua infância e naquele em que escreveu as suas memórias em *Infância*, não nos permite acreditar que a força pedagógica do livro seja acessível ao brasileiro em geral, pois estaria dirigida a um público reduzido de pais e educadores leitores.

Essas breves considerações, que serão mais desenvolvidas no terceiro capítulo desta tese, pretendem por em questão essa abordagem de uma parte da crítica que atribui à *Infância* um valor pedagógico restrito ao campo da educação formal, pois tal postura pode ser a reprodução de nossa peculiar ilusão ilustrada. A abordagem que Maria Lúcia Dal Farra faz desse aspecto de *Infância* nos parece mais livre desse risco, mas antes de apresentá-la é necessário esclarecer um último tipo de abordagem da formação do homem em *Infância*.

No terceiro tipo de abordagem que a questão da formação infantil na obra recebeu, o ponto central é a relação entre a formação do menino e a formação do escritor. A dureza e o ceticismo de Paulo Honório, a *secura* e ironia do estilo de Graciliano Ramos e o sarcasmo (que não deveria ser confundido com humor) do artista diante da vida são entendidos da seguinte forma: a criança “maltratada, macerada, sufocada, reagiu depois por intermédio da criação de um mundo de ficção em que se projetaram as sombras e as sensações de um pavoroso mundo infantil”, como afirma Álvaro Lins. Lins foi o primeiro crítico a apontar, em *Infância*, a profunda relação mantida entre as memórias da vida real e a ficção do romancista, que encontraria a chave da sua interpretação na autobiografia. Para Lins, a falta de poesia, sonho e fantasia na obra corresponde à carência da infância triste e solitária do escritor. Tal correspondência, afirma o crítico, está relacionada ao processo de composição da obra. Como a matéria a ser narrada é a do tempo passado, há, evidentemente, a necessidade de se fazer uma seleção de episódios vividos que serão revividos pela narrativa. A escolha se impõe porque muitos fatos foram esquecidos e outros se apresentam confusos e herméticos à lembrança. Lins conclui, acertadamente, que as lembranças escolhidas para figurar na narrativa são expressões realistas, ainda que os detalhes que lhes atribuem ordem e sentido na narrativa sejam resultados da imaginação do autor. A autenticidade e a revelação decorrem do fato de que o processo de seleção das memórias é intuitivo e arbitrário, pois escapam ao próprio ato de escolha. O autor narra os episódios que permaneceram dentro dele, que se impuseram e ocuparam espaço de tal forma que marcaram a visão de mundo do escritor e do homem Graciliano Ramos.

A permanência dos fatos que serão narrados não se apóia na reprodução rigorosamente idêntica dos fatos vividos, mas na ação ampliada que tais fatos e a lembrança deles tiveram sobre o sujeito que as experimentou, com tal intensidade, que já não são mais fatos ou memórias localizadas em tempo e espaço distantes, separados ou situados fora do escritor. Trata-se de matéria que constitui o próprio escritor e o seu mundo interior, portanto, os detalhes acrescentados pela imaginação não podem, também eles, escapar da marca formativa da lembrança que carregam, como a carga o homem que os criou e imaginou para preencher com precisão as lacunas da memória. Para Lins, o que se prolongou em Graciliano Ramos, o que o marcou e influenciou, enfim, o que se conservou e o que vigorou como escolha na matéria narrativa das memórias de *Infância* foram os momentos de infelicidade, tristeza, solidão, humilhação e decepção vividos na infância pelo menino Graciliano. Por essa razão, seria impossível que tais momentos não se refletissem nas criações literárias do romancista e na visão de mundo do homem. É baseado nesse raciocínio que Álvaro Lins afirma a relação entre a secura, frieza e dureza implacável das relações do menino com os pais, os professores e os que o fizeram sofrer, e o estilo sóbrio, pessimista, áspero e sombrio que caracteriza a ficção de Graciliano Ramos.

Maria Lúcia Dal Farra analisa a formação do menino de *Infância* de um ponto de partida que é oposto àquele de onde parte Álvaro Lins. Este vê na formação cruel a que o menino foi submetido a explicação para a formação da obra de um escritor que reproduz o pavoroso mundo de sua infância nos mundos ficcionais de seus romances. E Álvaro Lins não deixa de considerar o texto de *Infância* como produção literária que faz a reprodução desse mundo, embora defenda o caráter arbitrário da seleção das lembranças que serão narradas. Mas parece estabelecer uma conformidade entre o trabalho literário e Graciliano e o mundo em que se formou o menino. Dal Farra parece ver o oposto. Ela chama a atenção do leitor para o processo de resistência do menino ao mundo que emperrava seus sonhos e fantasias infantis ainda não aprisionados pelo regime castrador de sua formação. O trabalho do escritor se estruturaria com o objetivo de dar esse sentido de resistência ao que os outros consideravam apenas como incapacidade do menino para a formação.

Digamos então que Álvaro Lins focaliza mais a permanência do menino no escritor e Dal Farra procura acompanhar o nascimento do escritor no menino. Álvaro Lins procura entender o presente do escritor pela análise de seu passado. O sentido da produção do presente teria como causa a experiência do passado. Dal Farra demonstra como o presente pode explicar o passado e

dar-lhe um sentido que não existia anteriormente e que foi sendo construído pela narrativa que o escritor faz de seu passado na infância.

Esse tipo de abordagem tem um resultado crítico mais rico porque se contrapõe à ordem e à lógica evidente para tentar buscar uma leitura da obra a contrapelo da lógica dominante que ameaça também a construção da leitura crítica. O procedimento de Dal Farra é interessante porque se aproxima da perspectiva histórica que buscamos como fundamento desta tese sobre *Infância*. A história não se constrói como uma sucessão de fatos lineares que se estabelecem em função um do outro, na seqüência de uma causalidade mecânica, mas de forma dialética. A mimesis que há no livro é a representação literária (*Infância*) do que não é literário (infância). A condição historicizada da representação dá a dimensão correta do mimetismo da história e da forma literária. Esta é mimética porque é tão mutável quanto a realidade que deseja representar. É por isso que a providencia crítica adotada por Dal Farra nos parece renovada e efetiva.

O fio condutor da leitura que Dal Farra faz de *Infância* é o do desbastamento da “dobra secreta entre o conhecimento gradual do mundo e a aquisição da linguagem” que a escrita do livro realiza. Com esse procedimento crítico, Dal Farra não dispensa o caráter adverso das experiências sofridas pelo menino Graciliano, nem o traço patriarcal e arcaico que constitui o mundo da infância, tampouco o estilo do escritor que, como narrador, se mostra consciente de que a linguagem literária compartilha da cultura e da ideologia que subjazem ao seu plano discursivo. O narrador escritor sabe que a consciência em formação do menino se defrontará, durante o percurso da aprendizagem vocabular, com os elementos ideológicos presentes no centro do processo discursivo. Segundo Dal Farra, o poder da ideologia sobre a criança em formação é desarticulado “no ato mesmo de se constituir, por uma práxis literária que põe em causa, tal como a própria criança, a formação dos significados e a hierarquia que ocupam da nomeação”. A relação de verossimilhança entre a obra e o mundo infantil da criança frente às coerções sociais é mantida pelo estilo produzido por Graciliano Ramos na mimesis que realiza da formação e aprendizagem na infância. O estilo de Graciliano Ramos em todas as suas obras alcança a realidade em sua dimensão contraditória porque esse estilo realista se produz ao “sacudir o código com que as palavras alicerçam a realidade”. Em *Infância*, o realismo se produz como consciência crítica e resulta da relação entre a iniciante aprendizagem infantil da língua e a experiente escrita do narrador”.

Para Dal Farra, a narrativa de *Infância* é um percurso pelos diferentes níveis de conhecimento do menino acerca do seu mundo infantil no Nordeste brasileiro, entre o sertão, a zona canavieira, a fazenda e a cidade. O trânsito que se realiza na narrativa é não apenas de um lugar para outro ou de um tempo inicial (dois anos de idade) para o período que finaliza a obra (quando o menino chega ao 11 anos de idade). O trânsito é entre palavras e coisas e conduz ao questionamento dos fundamentos da ordem estabelecida, como “o código cultural, os conceitos éticos, os preconceitos, as místicas, as coerções e as sanções sociais”.

Outro procedimento crítico adotado por Maria Lúcia Dal Farra que nos parece muito interessante decorre da análise da estrutura geral da obra. *Infância* é composta por unidades narrativas independentes que se ligam umas às outras pela marca autobiográfica do protagonista que se apresenta em cada uma das unidades que ele próprio narra. Essa estrutura, segundo a crítica, confere à obra uma feição pícaro, da qual derivariam “o delicioso humor e o vai-e-vem de andanças por terras e classes sociais”. Essa visão inédita da obra está na contramão do que freqüentemente se disse sobre *Infância*, mas que parece válida como procedimento crítico porque demonstra que o quadro panorâmico da sociedade nordestina é, como afirma Dal Farra, um “passaporte para o olhar crítico” que a obra torna disponível ao leitor. O rendimento crítico desse procedimento também o torna válido, pois é a partir da diferença entre o destino do pícaro e o do protagonista de *Infância* que Dal Farra estrutura sua análise da obra. A esperteza, a dissimilação e a atitude de amabilidade servil, mas interessada, cínica e desiludida, são as armas das quais o pícaro dispõe para se defender da brutalidade do destino e do mundo na qual foi abandonado.¹³ O protagonista de *Infância*, ao contrário do pícaro, transita pelos vários níveis de aprendizagem que o fazem (e ao leitor também) conhecer o mundo que o rodeia, sendo sempre reconhecido como um incapaz. Segundo Dal Farra, a patética incapacidade do menino se traduz no seu processo de aprendizagem em *Infância* como incompetência lingüística. E essa incompetência é algumas vezes confessada no livro e, não por acaso, está relacionada à incapacidade do menino de achar sentido no livro do Barão de Macaúbas: “Decifrados a custo os dois apólogos, encolhi-me e desanimei, incapaz de achar sentido nas páginas seguintes. Li-as soletrando e gaguejando, nauseado” (I, p. 125).

¹³ Ver Candido, Antonio. “Dialética da Malandragem” in *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

Maria Lúcia Dal Farra, ao contrário dos demais críticos de *Infância*, não vê a incapacidade do menino apenas como resultado de um processo cruel de aprendizagem. Dal Farra, ao olhar a incapacidade por outro ponto de vista, consegue encontrar um outro sentido para ela. Este sentido é construído na obra em razão do processo de aprendizagem do menino, mas aquilo que os críticos em geral percebem como um sistema cruel de formação, que resultaria na incapacidade do menino, só se torna visível porque o estilo do escritor ao narrar a sua própria formação imprime um sentido de resistência ao que se confessa como capitulação.

O foco da análise de Dal Farra está sobre a linguagem deficiente do menino, narrada pelo escritor como forma de resistência. Se muitos críticos os efeitos deletérios do processo formativo a que foi submetido o menino Graciliano, Dal Farra procura demonstrar como foi que o sentido de resistência se revelou na incompetência lingüística e como, apenas dessa forma, é possível expressar com nitidez os contornos contraditórios e perversos do processo formativo.

A leitura crítica que se fixa apenas na intensidade do sofrimento e da injustiça geradas por esse período da infância do escritor, muitas vezes, não alcança o grau de naturalização que a força da ideologia dominante impõe aos processo de formação. Esse risco ameaça o poder da crítica porque vai direto ao resultado sem recuperar as formas estéticas que o produziram, o prejuízo dessa atitude crítica é grande, pois isola o resultado final produzido pela forma literária dos elementos que o produziram. Dessa forma apreende-se o resultado, ms não o processo de sua construção. É como se resolvêssemos uma operação matemática sem perceber os caminhos de sua resolução, aplicando, sem reflexão, a fórmula capaz de nos levar com rapidez ao final do problema proposto. Certamente a operação seguinte está condenada a se tornar insolúvel. A relevância da crítica está em embrenhar-se pelos caminhos da produção, observar-lhes as formas mutáveis e entender os fatores diversos que estão ali envolvidos. Se assim não for, o olhar crítico que percebe em *Infância* a injustiça, pode não percebê-la em outros formatos que a ideologia dá a ela na realidade com o fito de neutralizá-la e naturalizá-la nos códigos sociais vigentes.

A crítica de Dal Farra sobre *Infância*, portanto, apreende o processo de produção da escrita da obra pelo qual se torna visível o movimento insidioso da ideologia que naturaliza a injustiça e transforma resistência infantil em incapacidade. Dal Farra aponta de que maneira a escrita de Graciliano Ramos descostura as peças fundamentais de ordem social vigente que a ideologia costurou pela linguagem imposta ao menino no processo de aprendizagem infantil. A crítica percebe a inversão que se elaborou na linguagem literária de *Infância*. Ao narrar a formação do

menino em sua aprendizagem das lições impostas pela cultura, como forma de mediação entre o menino e o conhecimento do mundo, Dal Farra afirma que aquilo que a ordem constituída entende como deficiência, erro, incompetência ou insipiência é tratado pela escrita do narrador como privilégio, como a luta do menino, em sua aprendizagem, contra a linguagem e a ideologia. Para ela, o narrador “endossa a criança”, pois absorve os “pseudo-equívocos” do menino como “conquistas literárias”, como “prática textual”, transformando o que era classificado como “infração ou incapacidade” em “fundamentos estilísticos” do escritor.

Dal Farra reconhece, em *Infância*, cinco fases temporais distintas quanto à aquisição da linguagem. A primeira é a dos dois ou três anos do menino, que pela afasia apreende o mundo metonimicamente e acomoda objetos semelhantes sob um nome único, tal qual ocorre no episódio das pitombas, cujo nome abriga todos os outros objetos esféricos do mundo que a criança está conhecendo. Essa prática discursiva infantil evita a nomeação excessiva do mundo instituído pela linguagem e acaba por evitar, também, o substrato ideológico inerente à nomeação do mundo. O narrador, ao lado da criança, dá legitimidade à prática discursiva infantil em sua própria escrita e fortalece o sentido desse conhecimento infantil do mundo como uma “manifestação cultural à margem do código vigente”. Além disso, a criança acentua o potencial poético das impropriedades lingüísticas da criança narradas pelo autor.

Na segunda fase, aos quatro ou cinco anos de idade, a criança se defronta com o conhecimento abstrato das formas coercitivas: a ordem, os preconceitos e a mística religiosa, moral e jurídica. Dal Farra evoca o caso do cinturão em que a criança tem dificuldade de entender o conceito abstrato de justiça e, por isso, evidencia-se a arbitrariedade da ética propagada. A afasia do menino, incorporada à prática discursiva do escritor, recobre de estranheza o fato familiar que se desloca da sua “mesmice ideológica”.

Analisando os elementos do processo de aprendizagem da língua no momento em que o menino atinge os seis anos de idade, Dal Farra entende que se inicia uma terceira fase. O menino demonstra dificuldade extrema para discernir entre as consoantes dentais T e D, e tem necessidade de associá-las aos seres reais – “o t era um boi, o d uma peruinha” – para compreendê-las. Segundo Dal Farra, essa dificuldade e desleixo é uma forma de questionamento da palavra abstrata que acaba desmistificada quando associada aos elementos concretos. Os “conceitos sisudos” do pai e da cartilha – “A preguiça é a chave da pobreza” ou “fala pouco e bem: ter-te-ão por alguém” – são desmistificados com humor irônico que demonstra a distância entre a

capacidade lingüística da criança e o despropósito do estilo abstrato e empolado da cartilha: Terteão para mim era um homem: e não pude entender que fazia ele na página final da carta”. Assim, pela contaminação de um registro no outro, opera-se a relação entre abstrato e concreto que traduz, no processo de aprendizagem, um questionamento, por parte do menino, da ciência do pai e dos educadores.

Na quarta fase, quando o menino já tem sete anos, o aprendizado da criança supõe a possibilidade da variabilidade semântica e, com ela, a contingência e a relatividade dos fatos e da condição humana. Quando o narrador escritor rememora a cantiga da mãe em que diferentes letras (A,B,C,D,E e F) podem dizer a mesma coisa (a mulher) e, ao mesmo tempo, essa mesma mulher pode ser nomeada por palavras diversas (“amada minha”, “bela adorada”, “casta mulher”, “donzela amada”, “és uma imagem” e “formosa deusa”), a marca lingüística que se evidencia “é a da impertinência de flexão e numeração, indicando, dessa maneira, que é possível textualizar uma nova montagem semântica e, em conseqüência, uma outra articulação da realidade”. Por isso, o que faz o menino rejeitar com horror o Barão de Macaúbas, mesmo com o auxílio amoroso da professora D. Maria, não é diretamente a severidade e perversidade do livro didático e do sistema de ensino arcaico. A rejeição do menino ao Barão de Macaúbas, que era vista como defeito, resulta da capacidade de articular a realidade vigente de outro modo. O estilo do escritor, ao dar guarida ao “defeito” de compreensão do menino, constrói uma lógica de resistência para o que antes era impotência: “Ridículo um individuo hirsuto e grave doutor e barão pipilar conselhos, zumbir admoestações” (I, p. 128).

A quinta e última fase, com o menino entre os nove e onze anos de idade, reúne a finalização da aquisição da linguagem à descoberta da ficção e da possibilidade de sua produção, como forma de individuação do menino em relação à ordem vigente que o reduzia e constrangia com o fim ideológico de submetê-lo à lógica articuladora da realidade singular imposta e repetida por todos. Dal Farra evoca as mudanças progressivas da pronúncia do nome Samuel Smiles pelo menino: Simíles, Símiles e Smailes. O menino se particulariza, mas não mais da forma inferiorizada que o distinguia da singularidade dos demais pela sua ignorância, incompetência ou incapacidade. Quando os caixeiros o escutam pronunciar Smailes, corrigem o menino, zombam dele. O costumeiro e pernicioso sentimento de humilhação dá lugar à consciência de que, mesmo sendo parvo e rude, ele se diferenciava dos demais porque era, agora, “uma pessoa sabida”:

“Cresci um pouco, esteado no homem que só me ensinou o nome de Samuel Smiles, e ensinou muito. Sentado num caixão, o dicionário nas pernas, ri-me dos três. Idiotas” (I, p. 209).

Segundo Dal Farra, o fenômeno lingüístico que produz essa fase que dá início à emancipação do menino como “pessoa sabida” é o mesmo que o caracterizará como escritor. Trata-se de uma escrita que privilegia a metonímia e cria um tipo de expressionismo, como o que Dal Farra vê na técnica cinematográfica injetada na construção da figura de Venta-Romba: “O movimento de retalhamento moral impingido ao homem pela potencia autoritária e injusta é fruto da fragmentação metonímica que elege focos visuais onde o leitor deposita a atenção, criando, pela elipse da pessoa, a sua presença escorraçada”.

Dal Farra termina seu artigo chamando a atenção do leitor para o fato de que o trâmite regular da apreensão da linguagem no processo de sua aprendizagem é interrompido em *Infância* pela prática discursiva do narrador-escritor. No processo de culturalização, a relação entre o discurso do infante e o mundo a ser conhecido é, inicialmente, pré-nominativa, mas se encaminha, pela força ideológica do processo, para a necessidade de designação exata do mundo e, portanto, submete-se à ideologia que cerceia uma apreensão diferenciada do mundo e emperra, conseqüentemente, qualquer possibilidade de articular a realidade em bases que não sejam as ordinárias. Em *Infância*, o caráter pré-nominativo da apreensão inicial do infante é preservado pela técnica narrativa do escritor que se alia aos traços “defeituosos” do menino aprendiz da linguagem que ele mesmo foi, “conservando os erros patéticos do menino como acertos ficcionais do escritor”.

O trabalho de Maria Lúcia Dal Farra merece aqui destaque porque discute uma questão de suma importância para os objetivos desta tese. De forma que não pretendemos discutir os aspectos pontuais do artigo, como a relação entre a narrativa de memórias e a obra pícaro ou a divisão de fases do processo de aprendizagem da linguagem em *Infância*, pois o que nos parece interessante é a relação que se insinua entre o discurso do menino e o narrador.

A abordagem de Dal Farra nos interessa porque percorre um percurso analítico que conduz a crítica de *Infância* às proximidades de um *locus* do qual pretendemos também nos aproximar; trata-se de uma questão, que elegemos como ponto de chegada desta tese e que será desenvolvida ao final do último capítulo, mas a qual desde já julgamos necessário fazer referência: o caráter político da representação literária. Ao falar da relação entre a afasia do menino e o estilo metonímico do escritor narrador, Dal Farra afirma que Graciliano Ramos “endossa a criança” no

“litígio” que ele trava com a linguagem. A autora caracteriza esse endosso como “O abrigo íntimo da infância na escrita de Graciliano”, título de seu brilhante ensaio que propõe a aproximação entre escritor e menino sob as malhas do tecido discursivo de *Infância*. Reconhecendo a pertinência e a eficácia crítica do termo escolhido por Dal Farra para expressar a relação entre o escritor e o menino – o endosso –, percebe-se que na estrutura formal da obra há uma espécie de “litígio” que, no entender de Dal Farra, ocorre entre o escritor e a linguagem. Essa perspectiva crítica inclui, além do abrigo, uma disputa no campo da linguagem, assim, queremos ressaltar, sobretudo, que o gesto de abrigar o menino, segundo afirma Dal Farra, é literário e resulta em relevância estética para a obra. Portanto, essa percepção crítica mostra que há uma luta pelo poder de representação nas formas discursivas¹⁴. Pretendemos aprofundar essa hipótese no terceiro capítulo a partir da relação, que julgamos possível, entre *Vidas secas* e *Infância*, considerando o processo de sua produção das duas obras com base na operação estética e política de “endossar a criança” e do “narrador como procurador do personagem”, como se vê na análise de Antonio Candido sobre *Vidas secas* e desenvolvida por Hermenegildo Bastos no que diz respeito à ampliação política desse tipo particular de representação. Por fim, pretendemos ainda investigar com mais detalhamento, no terceiro capítulo, a lógica da resistência que Graciliano Ramos atribui à incapacidade do infante, ao transformá-la em estilo que se constrói na representação literária e o quanto essa resistência dos incapacitados de auto-representação na obra literária impõe certos limites ou condições ao estilo do escritor no momento da sua inclusão na prática textual de *Infância*, isto é, no ato de endosso.

¹⁴ Ver Bastos, Hermenegildo. *Reliquias de la casa nueva. La narrativa latinoamericana: el eje Graciliano - Rulfo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

CAPÍTULO III

INFÂNCIA: REPRESENTAÇÃO E FORMAÇÃO DO BRASIL

Neste capítulo final pretendemos fazer uma análise mais focada do livro *Infância*. Nos capítulos anteriores o enfoque era mais amplo, partindo primeiramente de uma discussão acerca do problema do realismo e da relação forma literária e processo social a partir da crítica do conjunto da obra de Graciliano Ramos, para, em seguida, apresentando a fortuna crítica específica de *Infância*, estabelecer os fundamentos para a leitura sob perspectiva da crítica materialista e formativa que buscamos desenvolver nesta tese. Com os fundamentos teóricos já bastante discutidos, e com os pontos centrais de nossa análise já apresentados e sumariamente trabalhados no segundo capítulo, nos dedicaremos, neste terceiro capítulo, à leitura mais minuciosa da forma literária de *Infância*, sem a necessidade de explicitar os fundamentos teóricos anteriormente discutidos, porém analisando o seu funcionamento na estrutura da obra e o rendimento estético e crítico da representação realista de Graciliano em seu livro de memórias.

O foco de nossa análise neste capítulo será a relação entre o escritor e o menino, que se trava nas estruturas formais da narrativa. O problema central é entender como Graciliano faz a partilha do espaço da narrativa com o menino, sem apagar ou transfigurar a condição do infante e, ao mesmo tempo, sem deixar de se representar como escritor.

Para enfrentar esse problema, dividimos a abordagem em três tópicos. No primeiro, trataremos da estrutura duplicada de *Infância*. Como se trata de uma narrativa sobre a infância de um escritor construída por ele mesmo, a obra apresenta, logo de início, uma duplicidade temática: a matéria do texto não é apenas a memória da vida de menino, mas é também a problematização da condição de escritor. Além disso, há também uma duplicidade entranhada na forma de narrar estabelecida em dois eixos básicos que se conjugam no ritmo da narrativa não de forma fixa e mecânica, mas sempre em movimento de aproximação e distanciamento, de identidade e não-identidade, entre a memória e a ficção, entre o mundo do menino e o do escritor. Essa complexa divisão da narrativa em dois planos em movimento contraditório se materializa em uma forma estética específica que aqui chamamos de forma miúda. É essa forma contida, marcada pela memória difícil do escritor em relação ao seu passado como infante, que possibilita a representação realista que o escritor faz de si mesmo e do infante. A aproximação entre o escritor

e menino, no entanto, não é total nem pacífica, pois deriva de uma divisão do espaço discursivo entre as matérias que ali devem figurar: o mundo do menino e o modo de representação do escritor.

No segundo tópico, interessa-nos destacar o vínculo entre o método realista de representação de *Infância* e a formação do sistema literário e do país. A representação realista é aquela capaz de gerar conexões entre as formas estéticas e o movimento da História, e, por meio delas, dar a ver as contradições que dão sustentação à realidade. Em *Infância*, a forma que relaciona a representação do mundo do menino e a representação da condição de escritor constroem uma lógica histórica que conecta os elementos da narrativa, o mundo do menino e o ofício do escritor aos impasses e dilemas da literatura e do Brasil real.

No terceiro tópico, buscamos reconhecer quais foram as providências estéticas do autor para lidar com os impasses relativos a seu ofício de escritor e, também, com o dilema histórico da literatura e da nação: cosmopolitismo e localismo. A representação da relação entre o escritor e o infante demanda do escritor procedimentos estéticos capazes de concretizar a representação realista em *Infância*. Entre tais procedimentos estão: o distanciamento do escritor em relação ao menino, como pré-requisito para a aproximação; o questionamento do escritor acerca de sua própria condição, de seu lugar no sistema literário brasileiro; o gesto estético e político do escritor de endossar o infante, a partir da perspectiva desenvolvida por Maria Lúcia Dal Farra, apresentada no segundo capítulo desta tese; e a negociação entre o escritor e seu personagem no interior das formas estéticas para efetivar a partilha do espaço discursivo de *Infância* e, assim, construir a representação literária, pautada pelo método realista do escritor, que depende também do infante para se concretizar.

3.1 Entre nuvens espessas e vagos clarões: a forma miúda da narrativa de memórias.

Datam desse tempo as minhas mais antigas recordações do ambiente onde me desenvolvi como um pequeno animal. Até então algumas pessoas, ou fragmentos de pessoas, tinham-se manifestado, mas para bem dizer viviam fora do espaço. Começaram pouco a pouco a localizar-se, o que me transtornou. Apareceram lugares imprecisos, e entre eles não havia continuidade. Pontos nebulosos, ilhas esboçando-se no universo vazio. (I, p.12)

Graciliano Ramos adota como procedimento literário da escrita de *Infância* uma estrutura que estabelece um campo de diálogo entre dois planos que constituem essencialmente o espaço da própria práxis literária do escritor. A princípio, esses dois planos se ligam pelo fato de o personagem narrador ser o próprio personagem narrado. Não obstante, veremos que, atrás dessa identidade entre personagem narrador e personagem narrado, o que poderia se apresentar como elemento facilitador para o trabalho de produção da obra, pressupõe-se também, e fundamentalmente, um problema, que se formaliza na não-identidade entre Graciliano narrador e Graciliano narrado, que será elemento fundamental para conferir ao livro uma eficácia estética própria.

Inicialmente, o narrador apresenta o personagem narrado (menino) como alguém ainda pertencente ao mundo natural, animal, ou seja, mais próximo da condição de *objeto* do que de *sujeito*. O menino não tem consciência histórica, não pode ainda abarcar o sentido da sua condição histórica, humana, que será produzida apenas posteriormente pelo narrador. A consciência histórica não se forma no indivíduo quando falha a relação entre a estrutura da consciência e a estrutura da atividade, o que leva ao seu revés, à alienação, entendida aqui especificamente como processo que nega ao homem o acesso ao acervo cultural acumulado sócio-historicamente.

Com essa observação inicial, queremos ressaltar que a relação evidente entre o escritor que narra sua vida infantil e o personagem que protagonizou a história narrada é tomada, no processo de construção da obra, como problema e não como solução. O ponto de partida para a escrita de *Infância* é, portanto, não o aproveitamento da identidade entre narrador e menino, mas, ao contrário, uma dilacerada confissão da não-identidade entre ambos, que será, ao nosso ver, a estratégia adotada pelo autor para atingir o seu ponto de chegada: uma aproximação entre escritor e menino a partir de uma forma estética que traz em si mesma o enfrentamento da contradição entre o mundo do menino, a ser representado, e o mundo do escritor que produz a representação. Assim, o produtor da narrativa de memórias se confessa também como produto do que está narrando, mas só pode fazê-lo, se assumir, logo de início, os limites que encontra para apresentar o mundo a ser representado.

Esse problema do distanciamento ou do que chamamos de não-identidade entre o narrador e o objeto narrado, trabalhado do início ao fim na narrativa de *Infância*, é apreendido pelo leitor por meio das estruturas formais do texto. Trata-se de um livro de memórias da vida infantil que

recupera desde as primeiras imagens registradas pelo menino e retidas pelo narrador até as experiências que o introduzem definitivamente no mundo dos adultos. Como narrativa de memórias, especialmente das primeiras e mais antigas imagens da infância, o texto já remete o leitor ao distanciamento temporal que separa quem narra daquilo que é narrado, ainda que o narrador tenha sido, ele mesmo, aquele que viveu a matéria da narrativa.

As constantes referências à dificuldade de recompor a matéria da memória indicam ao leitor algo muito importante: a matéria da narrativa não é apenas a memória do que foi vivido, mas o próprio trabalho estético de narrar as memórias. Logo, a distância temporal que se apresenta na estrutura do texto pela insistência do narrador na memória difícil é também sinal do distanciamento entre as condições históricas materiais nas quais se produziu o que deve ser lembrado literariamente e as condições históricas materiais em que o escritor produz sua literatura de memórias. Se o menino habitava um mundo impreciso que lhe negava a condição de sujeito e fazia dele um pequeno animal – um bezerro encourado –, o narrador, por sua vez, é o autor de *Caetés*, *São Bernardo*, *Angústia* e *Vidas secas*. O menino apreende o mundo em forma de fragmentos desconexos, e o poder de conectá-los lhe é negado sistematicamente; seu chão histórico é um mundo bruto, onde as atividades cotidianas são realizadas para que não se tenha consciência da significação delas e as instâncias civilizadoras, como a educação e a justiça, são o verniz que esconde a violência brutal da alienação. O escritor, ao contrário, desfruta de um lugar no sistema literário brasileiro, partilha de sua força contraditória, mas civilizadora, e tem, agora, o poder de formular esteticamente as conexões, antes indisponíveis, pela associação de sua atividade de escritor à consciência dilacerada acerca de sua própria escrita. É essa consciência dilacerada que faz com que o escritor represente a distância que o separa do menino a partir das estruturas formais que compõe, pelo trabalho literário, ao escrever *Infância*.

A estruturação em dois planos que dá forma ao texto de *Infância* é problematizadora tanto do ponto de vista da matéria narrada (a infância do escritor) quanto da perspectiva da produção dessa matéria. Como representar a impossibilidade do menino de se auto-representar? Como o escritor pode dar forma ao mundo fragmentado do infante sem ser absorvido por ele e, ao mesmo tempo, sem fazer do ato da representação outra camada de verniz civilizatório que conserva traços pitorescos, mas põe a perder a tipicidade capaz de produzir metonimicamente, na formulação literária, o sentido histórico de totalidade que a ideologia dominante na experiência da vida infantil conseguiu dissimular? Como a matéria do mundo infantil, configurado pela marca do

atraso, isto é, das condições econômicas e sociais da periferia da periferia, pode ser representada por formas estéticas advindas de um acervo cultural produzido por uma matriz ocidental e moderna? Como as experiências da infância, como objeto da narrativa de memórias do escritor, podem ser legítimas para o menino e, simultaneamente, validadas pelo crivo analítico e estético tão exigente do autor de *Infância*? Como os fragmentos de pessoas, os lugares imprecisos, a percepção de mundo desconexa do menino pode ser representada em estilo tão direto, exato, preciso e objetivo, que caracteriza a escrita literária de Graciliano Ramos? Como a matéria feita de pontos nebulosos pode preencher o universo vazio e produzir *Infância*? Como um pequeno animal se torna Graciliano Ramos?

O problema é estético e, por isso, também é histórico e político. A observação inicial sobre a não-identidade entre narrador personagem e personagem narrado, que deu início à reflexão até aqui desenvolvida, desemboca no beco sem saída da literatura como espaço de disputa entre forças discursivas. No caso de *Infância*, a disputa é dilacerante porque o plano do discurso apresenta a oposição entre o que representa e aquele que ele quer representar, entre o escritor e o infante, entre os que são e não são o mesmo sujeito de uma história que se confronta com o nosso complexo dilema histórico: “somos um povo em ser, impedido de sê-lo”¹⁵. Se não há solução na realidade objetiva para esse dilema, tendo em vista que o escritor ocupa uma posição de poder discursivo que jamais foi ocupada pelo menino, pode haver solução estética no mundo da obra? E, se há solução estética, pode haver, então, uma resolução que extrapole a práxis do texto e alcance a raiz da vida bruta?

Nova solução de continuidade. As sombras me envolveram, quase impenetráveis, cortadas por vagos clarões: os brincos e a cara morena de Sinhá Leopoldina, o gibão de Amaro Vaqueiro, os dentes alvos de José Baía, um vulto de menina bonita, minha irmã natural, vozes ásperas, berros de animais ligando-se à fala humana. O moleque José ainda não se tinha revelado. Meu pai e minha mãe conservaram-se grandes, temerosos, incógnitos. Revejo pedaços deles, rugas, olhos raivosos, bocas irritadas e sem lábios, mãos grossas e calosas, finas e leves, transparentes. Ouço pancadas, tiros, pragas, tilintar de esporas, baticum de sapatões no tijolo gasto. Retalhos e sons dispersavam-se. Medo. Foi o medo que me orientou nos primeiros anos, pavor. Depois as mãos finas se

¹⁵ Essa formulação do dilema histórico do Brasil e da América Latina é de Darcy Ribeiro, em *O Povo Brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.453, e aparece aqui como forma de proposição inicial de uma abordagem que será logo mais desenvolvida neste capítulo sob a perspectiva do vínculo entre representação literária e formação do Brasil.

afastaram das grossas, lentamente se delinearam dois seres que me impuseram obediência e respeito. Habituei-me a essas mãos, cheguei a gostar delas. Nunca as finas me trataram bem, mas às vezes molhavam-se de lágrimas – e os meus receios esmoreciam. As grossas, muito rudes, abrandavam em certos momentos. O vozeirão que as comandava perdia a aspereza, um riso cavernoso estrondava – e os perigos ocultos em todos os recantos fugiam, deixavam em sossego os viventes miúdos: alguns cachorros, um casal de moleques, duas meninas e eu. (I, pp.14-15)

A relação dialógica entre os dois planos que estruturam a narrativa – o da lembrança vaga e o da representação precisa – se dá, em grande parte do texto de *Infância*, na forma metonímica com que a memória difícil da infância é representada. Os vagos retalhos da lembrança da vida de menino são apresentados pela forma seca, dura, direta, exata, objetiva, lúcida e impassível do escritor. Assim, tanto a dificuldade do escritor de recuperar o passado quanto a dificuldade do menino de perceber o mundo em que estava inserido encontram na forma metonímica uma espécie de solução estética capaz de demarcar para o leitor os limites da fronteira que separa o escritor do menino, mas, ao mesmo tempo, de reuni-los em um mesmo espaço de representação.

Essa formulação estética de *Infância* indica algo muito importante e decisivo para a leitura crítica da obra, pois, pela construção metonímica, Graciliano Ramos registra sua recusa à posição de narrador onisciente: o escritor dispõe de uma memória miúda, dispersa, feita de lacunas, incertezas e dúvidas. A matéria da narrativa está diante do escritor como memória em pedaços, que bóiam na superfície do passado confuso. O escritor não recusa essa memória miúda como matéria de sua narrativa, não se desvia dela pela saída da transfiguração da escassez em abundância, ao contrário, demora-se nela, reafirma a sua insuficiência e retira da sua carência a relevância estética de sua representação literária em *Infância*. Essa representação feita de retalhos e sons dispersos carece de elementos de antemão consolidados e, por isso, se socorre de vagos clarões e, em meio às sombras que predominam, busca cores morenas, um gibão, dentes alvos, rugas, vozes ásperas, berros de animais, pancadas, tiros, pragas, tilintar de esporas, baticum de sapatões no tijolo gasto, um riso cavernoso. É tateando os restos empilhados no corredor escuro da memória que o escritor vai dando sentido e forma a sua matéria e delineando um mundo ilhado, rodeado de adjetivos duros, secos, precisos: olhos raivosos, bocas irritadas e sem lábios, mãos grossas e calosas, finas e leves, transparentes. Cada um desses retalhos, cada trapo de memória assomado à superfície do texto traz em si a marca do todo. Aos bocados, pouco a pouco,

essas formas metonímicas se amarram em um nó que é o centro da memória, aquilo que a atou e limitou: “Medo. Foi o medo que me orientou nos primeiros anos, pavor”.

A posição dessa assertiva no texto remete à posição do escritor em relação à escrita de suas memórias. A afirmação, construída de modo decisivo e conclusivo, nasce da seqüência metonímica que a antecede: “Revejo pedaços deles, rugas, olhos raivosos, bocas irritadas e sem lábios, mãos grossas e calosas, finas e leves, transparentes. Ouço pancadas, tiros, pragas, tilintar de esporas, baticum de sapatões no tijolo gasto. Retalhos e sons dispersavam-se. Medo. Foi o medo que me orientou nos primeiros anos, pavor.”. O ritmo encadeado e contínuo, quase acelerado, com que se enunciam os pedaços de memória é estancado abruptamente. Como passos que se sucedem um após o outro, em um movimento sem direção pelas sombras impenetráveis, os fragmentos esbarram no limite que orienta a sua dispersão. O tom conclusivo da enunciação em primeira pessoa – “Foi o medo que me orientou nos primeiros anos, pavor” – estanca a revisão dos fragmentos da memória e, por esse modo de articulação dos pedaços dispersos ao nó que os ata a um sentido lógico e analítico, fica evidente a posição do escritor frente a sua narrativa. O escritor parece atinar com o sentido miúdo das memórias pela produção das formas estéticas que vão representar essas memórias. Isto é, o sentido não está posto previamente, o escritor vai reunindo os cacos da memória até atinar com o mundo que eles formam: mundo miúdo, atado e limitado pelo medo. Um mundo que é miúdo como a memória, como a forma literária de Graciliano Ramos: enxuta e seca, homóloga à estatura dos que habitam esse mundo: “os viventes miúdos: alguns cachorros, um casal de moleques, duas meninas e eu”. Esse não é apenas o mundo feito de memória, é também o mundo do menino, mas é, sobretudo, o mundo da narrativa, que articula, em sua forma estética, a reunião da memória difícil do escritor com a vivência miúda do menino no mesmo espaço de representação: *Infância*.

Por isso dissemos que a construção metonímica em *Infância* indica a recusa do escritor a assumir a posição de narrador onisciente. Essa recusa tem um rendimento estético potente. Contrariando o que pareceria ser o procedimento estético mais natural e indicado para uma narrativa de memórias, Graciliano toma a posição de quem não pode fazer um relato efetivamente completo de sua própria vida. Em vários momentos da narrativa, especialmente nos capítulos iniciais, o escritor insiste em afirmar sua incapacidade de narrar com exatidão suas memórias e reconhece que as cenas narradas decorrem da fixação de um conteúdo e de uma forma corroborados por outras pessoas que fizeram parte do passado. A insistência do autor em

reafirmar a inexatidão das memórias narradas não significa, é claro, frouxidão no modo de articulá-las esteticamente; ao contrário, um escritor como Graciliano Ramos, obstinado com a exatidão da linguagem, sóbrio e rígido com relação à formulação consistente do texto literário, não abriria mão do método na composição de sua narrativa de memórias. A questão é exatamente de construção do método ou do modelo de representação literária. Para além das dificuldades de produzir uma narrativa que remete à representação de um tempo remoto da vida, Graciliano enfrenta uma dificuldade que diz respeito a sua condição de escritor, o que é também objeto da representação. As carências da memória pedem socorro ao gesto criativo do escritor:

Desse antigo verão que me alterou a vida restam ligeiros traços apenas. E nem deles posso afirmar que efetivamente me recorde. O hábito me leva a criar um ambiente, imaginar fatos a que atribuo realidade. (...) Certas coisas existem por derivação e associação; repetem-se impõem-se – e, em letra de forma, tomam consistência, ganham raízes. Dificilmente pintaríamos um verão nordestino em que os ramos não estivessem pretos e as cacimbas vazias. Reunimos elementos considerados indispensáveis, jogamos com eles, e se desprezamos alguns, o quadro nos parece incompleto.

O meu verão é incompleto. (I, p.27)

A dificuldade de recordar é formulada na narrativa e, com ela, a presença do escritor também toma forma no texto. O hábito que o leva a criar ambientes, imaginar fatos e atribuir realidade a eles deriva de seu ofício de escritor maduro. Esse hábito é tematizado no texto em meio às coisas que se repetem e se impõem ao escritor no ato de sua produção. Ato que é o seu método imitativo (mimético), que produz a representação, e que é, também, objeto dessa representação que se está produzindo. O ato da escrita literária e o seu agente, o escritor, são, portanto, parte integrante da matéria narrativa. A “letra de forma”, em dois tempos – quando dá forma às coisas a serem narradas e quando se tona ela mesma matéria a ser formulada esteticamente –, é que dá consistência e raízes ao que antes eram “ligeiros traços apenas”. Como parte integrante da matéria narrada, tanto o escritor quanto o seu método de reunir elementos indispensáveis à composição de um quadro romanesco, jogar com eles e desprezar alguns, compartilham da carência da memória que pretendiam suprir: “o quadro nos parece incompleto”.

A carência do escritor e de seu método não é, entretanto, a demonstração de um autojulgamento severo quanto à relevância estética de sua produção. Na verdade, a insuficiência ou carência é que produz a relevância estética do texto, na medida em que impõe ao escritor um

modo narrativo que se desvia da onisciência e produz um sentido que se constrói no gesto criativo da escrita; assim, o escritor amplia a dimensão estética de sua afirmação – “O meu verão é incompleto” –, pois a narrativa produz a construção de uma lógica que não pré-existia a ela, de um conhecimento que não estava dado, não estava posto de antemão como matéria a ser narrada, mas é formulado pelo trabalho que cria a narrativa e, assim, esbarra também nos limites de seu sentido. O sentido criado está para além do fato que resiste ao resgate da memória para não ser narrado. O sentido não é datado nem preciso, mas é realista e, portanto, histórico, capaz de captar a História em sua articulação, seu movimento, seu dinamismo e suas contradições. A carência é, ainda, uma forma de solução estética, porque reúne no mesmo espaço, mas não em condições de total identidade, o menino e o escritor. Como forma estética, essa carência se expressa na recusa da posição onisciente e tem como rendimento a distância da formulação pitoresca do mundo a ser narrado. Por esse caminho difícil, o escritor alcança o menino, entende e representa o que o menino é, e atina com a lógica, antes inacessível, que o orientou: o medo, escondido pelas cores, pelos sons e pelas mãos, que a memória guardou, mas que a forma miúda encontrou.

Olhando-me por dentro, percebo com desgosto a segunda paisagem. Devastação, calcinação. Nesta vida lenta sinto-me coagido entre duas situações contraditórias – uma longa noite, um dia imenso e enervante, favorável à modorra. Frio e calor, trevas densas e claridades ofuscantes. (I, p. 20)

Devastação e calcinação compõem a paisagem predominante em *Infância*. Esse quadro se define pelo eixo que dá estrutura ao livro, baseado, como dissemos, em dois planos distintos ou, como diz o escritor, em duas situações contraditórias. No espaço entre esses dois planos percebe-se que a representação literária de *Infância* se dá – coagida – por trevas densas e por claridades ofuscantes. Essa contradição entre trevas e claridades não se apresenta na forma de uma oposição mecânica. Trata-se, antes, de uma forma de composição dialética entre planos que se complementam, pois, se é possível perceber claramente a oposição entre eles, isso se deve à forma como trevas e claridades se sobrepõem uma a outra. Para que se constitua a narrativa, trevas e claridades devem se nutrir uma da outra; assim como as memórias vagas, em retalhos, precisam da criação literária para lhes preencher os vazios, enquanto a formulação estética se nutre da matéria da memória para dar forma e sentido a um mundo sem sentido. Assim se plasma a lógica de um mundo em que prevalecem a devastação e a calcinação. A oposição entre trevas e claridades não se anula, mas as imagens se unem para configurar a realidade devastada e

calcinante do texto, articulada pela adjetivação precisa: as trevas são densas, as claridades, ofuscantes. O resultado é a cegueira.

A cegueira, doença que afligiu o menino na infância, é plasmada como força de coação na produção de *Infância*. A impossibilidade de ver claramente é do menino, fechado em um mundo que não compreende, devastador e calcinante: “eu vivia na treva, o rosto oculto num pano escuro, tropeçando nos móveis, guiando-me às apalpadelas, ao longo das paredes (...) qualquer luz me deslumbrava, feria-me como pontas de agulha”.(I, p.135). Mas a cegueira é compartilhada também pelo escritor, que deve compor o texto ora tateando as paredes da memória ora tropeçando, desconsertado em meio a uma lógica ofuscante, lógica que, antes, estava encoberta pelo pano escuro do passado e se desloca, então, para ser descoberta na clareza aguda da forma de compor a narrativa das memórias do escritor.

A cegueira é marca dolorosa do menino impedido de ver; infeliz e cabra-cega movia-se “penosamente pelos cantos”, contentava-se “com migalhas de sons, farrapos de imagens, dolorosos” (I, p.141). Na solidão infantil, o menino percebeu “o valor enorme das palavras” e recorreu à recriação dos pedaços do mundo que lhe era negado à visão, mas que o cercava de ruídos, “pedaços de conversas, lamúrias de criança, o chiar da água a ferver na chaleira, o crepitar das labaredas, a vibração do abano, o cochilo dos moleques” (I, p.139). Os ouvidos aguçavam-se e “reconstituíam frases indistintas, supriam lacunas” para atribuir sentido a todos os sons. Antes mesmo de possuir a capacidade de leitura (mais uma forma de visão que a cegueira lhe roubou), o menino aprendeu a compor e arranjar o mundo pelo processo metonímico: os passos se confundiam com as criaturas, adquiriam formas e feições e o ensinaram a perceber, mesmo de longe, se os passantes “estavam zangados ou satisfeitos”. Também as memórias, pelo fato de serem vagas e se manifestarem em retalhos, fragmentadas, metonímicas, carecem do trabalho do escritor para arranjá-las. É possível perceber que a composição imaginativa do mundo produzida pelo menino na experiência da cegueira é semelhante à do escritor ao compor a narrativa. A cegueira do menino atinge o escritor, o que indica que o escritor “nasce” no menino ou, dito de outra forma, que a própria formação do escritor é matéria da representação em *Infância*. O menino foi produzindo na cegueira, uma forma própria e aguçada de ver e, assim, foi se produzindo também o escritor que, mais tarde, pôde atribuir, pela narrativa, um sentido outro à cegueira do menino. O autor, repetindo a experiência da solitária escuridão do menino, transforma o mundo infantil, fragmentado pela cegueira, em solução estética, inserida em uma totalidade literária que

dá a ver as conexões lógicas dos fragmentos captados pelo menino. Entretanto, longe de ser uma solução estética pacífica e amena, o que se apresenta na narrativa é uma forma tensa e dilacerada de divisão e de partilha entre menino e escritor do espaço miúdo da forma discursiva de *Infância*.

Naquele tempo a escuridão se ia dissipando vagarosa. Acordei, reuni pedaços de pessoas e de coisas, pedaços de mim mesmo que boiavam no passado confuso, articulei tudo, criei o meu pequeno mundo incongruente. Às vezes as peças se deslocavam – e surgiam estranhas mudanças. Os objetos se tornavam irreconhecíveis, e a humanidade, feita de indivíduos que me atormentavam e indivíduos que não me atormentavam, perdia os característicos. (I, pp. 20-21)

O tempo e o espaço em *Infância* não são estruturas fixas. O escritor articula tempo e espaço e produz a narrativa em movimento ziguezagueante e complexo. É difícil acompanhar esse movimento; o quadro se arruma e logo em seguida se desfaz, se embaralha entre o momento da produção da escrita e o passado a ser narrado. Quando se configura o passado – “Naquele tempo” –, logo depois, se apresenta, justaposto, o presente do ato de narrar – “reuni pedaços (...) que boiavam no passado confuso” –, que parece, então, voltar articulando passado e presente, para configurar aquele “meu pequeno mundo incongruente”, onde “Às vezes as peças se deslocavam – e surgiam estranhas mudanças”. Ao ler o trecho acima, retirado do capítulo “Manhã”, o leitor acompanha o movimento em ziguezague da narrativa e se pergunta: que mundo é esse? Quem o habita? Quem o criou? O possessivo “meu” se refere a quem? A resposta parece difícil, pois, na leitura, os sujeitos do texto, à semelhança dos objetos, “se tornavam irreconhecíveis”. Poderia ser o mundo da infância, localizado no passado, criado pelo menino no arranjo dos “pedaços de pessoas e de coisas”? Ou seria o mundo de *Infância*, se constituindo no presente do ato de narrar, exercido pelo escritor que recolhe “pedaços de mim mesmo que boiavam no passado confuso”?

O processo de estruturação do texto, sua divisão em dois planos incongruentes, mas que necessitam um do outro para que o trabalho do escritor possa produzir a forma estética capaz de dar conta da lógica dessa incongruência, indica que a formulação do “meu pequeno mundo incongruente” é uma síntese de *Infância*. Nela, estão reunidos o menino (tempo e lugar da infância) e o escritor (presente e lugar da produção de *Infância*). Nessa formulação difícil, *Infância* é o espaço discursivo dividido, partilhado pelo escritor e pelo menino que ele foi. Em um mundo marcado pela carência e pela cegueira, um espaço feito de formas miúdas que são arranjadas para construir um lugar, que é discurso literário, feito em letra de forma, como se dá a

divisão? Se o escritor é o que detém o poder de produzir o arranjo das formas literárias, qual é o espaço do menino? No espaço pequeno devem caber a presença miúda do menino, sujeito da vida infantil a ser narrada pelo escritor, e a presença do escritor, não apenas como aquele em que o menino se tornou, mas, sobretudo, como matéria de representação que tematiza, em forma literária, a condição de escritor. Quando o escritor é matéria da narrativa, sua presença exige mais espaço na arena do discurso, pois, mais do que a presença do narrador, se faz presente também, e como problema, o escritor como personagem, isto é, sua condição de escritor¹⁶. A partir dessas exigências de distribuição do espaço discursivo, como Graciliano faz a partilha do espaço da narrativa, sem apagar ou transfigurar o menino, e também sem reduzir a dimensão do problema da condição de escritor representada na obra? Entender a força estética, política e histórica dessa divisão do espaço discursivo, a partir da forma como ela se dá, é o ponto de chegada desta pesquisa. Até aqui é possível entender que há uma forma comum entre escritor e menino: a pequenez do mundo e sua incongruência, essas qualidades afetam tanto um quanto outro, ou se comunicam de um para outro.

Dividindo um mundo pequeno e incongruente, escritor e menino se dedicam a miudezas. O primeiro remexe nos restos da memória, tentando arranjá-los com obstinação, o segundo, ainda observa “o trabalho das aranhas e a fuga das baratas” (I, p.99) e “as cabeças de lagartixas nas rachaduras do sepulcro” (I, p.181), se dedica “às ocupações miúdas” (I, p.141), e é “examinando miudezas da prateleira” (p.104) que o menino vive o seu primeiro encontro com os “traços insignificantes” da cartilha; traços que, mais tarde, serviriam ao escritor Graciliano para representar o menino que, na infância, já ensaiava uma representação do mundo examinando miudezas.

No capítulo “Manhã”, quando a lógica incongruente do mundo começa a se configurar, o narrador nos apresenta os avós. Ao comparar os avôs, entre o avô paterno e o materno, o escritor parece ter recebido algo decisivo do primeiro. O avô paterno, diz o narrador, “legou-me talvez a vocação absurda para as coisas inúteis. Era um velho tímido, que não gozava, suponho, muito prestígio na família” (I, p. 21). É interessante observar o andamento da estrutura interna desse

¹⁶Sobre o problema estético do escritor como personagem e do autoquestionamento ver BASTOS, Hermenegildo. *Reliquias de la casa nueva. La narrativa latinoamericana: el eje Graciliano - Rulfo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 80-97. Aprofundaremos essa questão ao longo deste capítulo, visto que se trata de um problema central posto por *Infância* à leitura crítica: a forma de divisão do trabalho na sociedade e do espaço discursivo entre o escritor e o menino.

relato, pois por ela é possível avançar no entendimento da referência obstinada às miudezas na forma e no tema de *Infância*.

O avô paterno era uma espécie de figura decadente, “possuía engenhos na mata; enganado por amigos e parentes sagazes, arruinara e dependia dos filhos” (I, p. 22), um tipo que já se apresentara em *São Bernardo*, na pessoa de S. Ribeiro; antigo proprietário, generoso e respeitado, convertido num sujeito velho, decadente e infeliz. Pela tendência geral da ordem descritiva fica evidente o traço da figura achacada, sem prestígio, insignificante desse avô, e a condição humilhante a que fora exposto pelo infortúnio. O escritor, entretanto, formula essa insignificância em uma perspectiva que evidencia como as conseqüências definitivas da formação do menino, ao partilhar do caráter excêntrico desse avô, estão presentes na formação do próprio escritor e de sua forma de narrar:

Em recordação imprecisa, revejo mulheres ajoelhadas em redor de um oratório. Meu avô, em pé, cantava – e havia se tornado enorme. (...) A grandeza e a harmonia singular hoje desdobram a figura gemente e mesquinha, de ordinário ocupado, apesar da moléstia, em fabricar miudezas. (I, p.22).

O ofício do avô é descrito, operando-se uma atitude curiosa do narrador frente ao fato narrado. O discurso do narrador, ganhando uma posição menos distanciada, como a de um observador de imagens que emergem vagarosamente da memória, assume uma posição discursiva que propõe uma sobreposição entre a imagem e o ofício do avô e a imagem e ofício do escritor. É o que se verifica quando o narrador passa a adotar, no meio da longa descrição do comportamento do avô, a forma da primeira pessoa do plural no tempo verbal, identificando-se com aquelas atitudes, assimilando-lhe as qualidades:

Tinha habilidade notável e muita paciência. Paciência? Acho agora que não é paciência. É uma obstinação concentrada, um longo sossego que os fatos exteriores não perturbam. Os sentidos esmorecem, o corpo se imobiliza e curva, toda a vida se fixa em alguns pontos – no olho que brilha e se apaga, na mão que solta o cigarro e continua a tarefa, nos beijos que murmuram palavras imperceptíveis e descontentes. *Sentimos* desânimo ou irritação, mas isto apenas se revela na tremura dos dedos, pelas rugas que se cavam. Na aparência *estamos* tranquilos. Se *nos* falarem, nada *ouviremos* ou *ignoraremos* o sentido do que *nos* dizem. E como há freqüentes suspensões no

trabalho, com certeza imaginarão que *temos* preguiça. *Desejamos* realmente abandoná-lo. Contudo *gastamos* uma eternidade no arranjo de ninharias, que se combinam, resultando obra temerosa e falha. (I, p. 22. Grifos nossos.).

Essa passagem do livro *Infância* se tornou famosa na análise do trabalho de Antonio Candido, particularmente em *Ficção e confissão*. Candido reconhece na atitude meticulosa do avô uma atitude crítica do escritor Graciliano Ramos em relação à própria condição de sujeito inútil. Isto é, como o avô, o escritor é um sujeito “perdido no meio dos homens práticos e úteis”¹⁷; o escritor é, igualmente, um observador impotente diante da condição humana de “humilhação e machucamento”, da condição de injustiça diante da “vitória descarada do forte sobre o fraco”, de “um indefeso nas unhas de um opressor”. Essa atitude crítica (e autocrítica, pois o escritor é acima de tudo também um indefeso, impotente diante das injustiças sociais) é a atitude literária a que se refere Candido, quando a qualifica de atitude “humana e artística”¹⁸. Graciliano Ramos recupera, por meio da escrita – este meio de expressão que lhe parece mais razoável – uma análise da condição de culpa do escritor, pois enxerga em sua atitude literária a busca de uma saída para o “inútil excessivo”. Conta o narrador:

Meu avô nunca aprendera nenhum ofício. Conhecia, porém, diversos, e a carência de mestre não lhe trouxe desvantagem. Suou na composição das urupemas. Se resolvesse desmanchar uma, estudaria facilmente a fibra, o aro, o tecido. Julgava isto um plágio. Trabalhador caprichoso e honesto, procurou os seus caminhos e executou urupemas fortes, seguras. Provavelmente não gostavam delas: preferiam vê-las tradicionais e corriqueiras, enfeitadas e frágeis. O autor, insensível á crítica, perseverou nas urupemas rijas e sóbrias, não porque as estimasse, mas porque eram o meio de expressão que lhe parecia mais razoável. (I, p. 23.).

No entendimento de Antonio Candido, Graciliano Ramos herdou a obsessão pelo trabalho literário, inútil, desse antepassado, “diferentemente, dos homens sem mistério que o rodeavam”. No entanto, como nota Candido, “a literatura não dá segurança, porque a obra de arte realiza apenas uma parcela mínima do que se imaginou”. Esta observação do crítico nos interessa aqui

¹⁷ Todas as citações de Candido relativas à análise dessa passagem de *Infância* estão em: *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: 34, 1996, p. 51-52.

¹⁸ Essa expressão consta do ensaio “Ficção e confissão” apenas na versão original da primeira edição, à qual recorreremos aqui na forma do prefácio à 15ª edição de *S. Bernardo*. São Paulo: Martins, 1999, p. 40.

em particular, pois é exatamente essa “insegurança” de que fala Candido que terá sido a mola-mestra para que o livro *Infância* se estruturasse da maneira mais apropriada para dar a ver o desconforto do artista diante do mundo que ele recriou, mundo em que ele se originou e que utilizou como matéria em sua obra, obtendo relevância estética.

Também para João Luiz Lafetá, a atitude do avô é interpretada como “metáfora clara da própria atitude de Graciliano Ramos diante da escrita”. Para ele, essa mesma atitude do avô e do escritor reflete o modo irônico como o escritor representa a matéria vivida. Como vimos no segundo capítulo, Lafetá vê no *realismo irônico* de Graciliano Ramos uma tendência do seu próprio método, isto é, a atitude irônica do autor é uma forma literária específica deste escritor, pois “é atitude ética (como imitativo baixo), mas é também atitude artística”. Disso conclui que na própria atitude irônica, a postura ética “é colocada no centro da forma, como exigência construtiva” (LAFETÁ, 2004: 291).

Se pensarmos a partir dos comentários críticos de Candido e Lafetá, a atitude ética em *Infância* é a da ética do gosto pelo pouco, pelo miúdo, e a atitude artística, uma forma própria de narrar essas ninharias. Como afirmam os críticos, essa passagem da obra é um dos momentos em que se percebe mais claramente a problematização da condição de escritor: trata-se de uma “vocação absurda para as coisas inúteis”. O ato criativo, para Graciliano, é quase um desperdício ou uma desolação: “gastamos uma eternidade no arranjo de ninharias, que se combinam, resultando obra temerosa e falha”. A insistência no tema da inutilidade impõe-se pelo dilema do escritor frente ao mundo narrado. A estrutura em plano duplicado, eixo central de *Infância*, inclui em sua incongruência a posição distanciada entre **o mundo do menino e o do escritor; o tempo vivido na infância e o tempo em que *Infância* é produzida, entre a vida infantil e a vida adulta, entre o bezerro encourado / cabra-cega e um dos maiores escritores da literatura brasileira**. Assim, os dois planos se armam em uma longa equação com vários termos incongruentes articulados por uma pequena conjunção repetida: a forma miúda da narrativa de memórias. Nessa composição, o escritor evidencia as incongruências, a distância entre pólos opostos, mas que disputam o mesmo espaço, isto é, a narrativa de *Infância* e o ofício do escritor.

Pretendemos evidenciar, algo que, adiante, será mais minuciosamente desenvolvido, e que se liga à estrutura duplicada que se produz em *Infância*. Trata-se do fato de que a dedicação do escritor às miudezas em *Infância* tem um rendimento estético também afetado pela duplicidade que dá corpo à narrativa. Para usar a expressão de Candido, as miudezas, as insignificâncias, as

coisas inúteis, enfim, as formas estéticas com que lida o escritor nessa narrativa têm dois gumes¹⁹, pois são, em um só tempo, limite e utopia. Limite, porque as formas estéticas de *Infância* trazem, em suas medidas apequenadas e mesquinhas, a redução do mundo do menino, feito de incongruências profundas que as formas, como soluções estéticas, podem representar, mas não podem, de fato, solucionar. A utopia está encerrada nos limites da própria forma que se faz miúda para se identificar aos viventes miúdos, e, por essa razão, eles podem, talvez, mais do que ocupar, determinar seu espaço no terreno discursivo de *Infância*.

A forma obstinada como Graciliano Ramos gasta uma eternidade arranjando ninharias é uma espécie de resistência ao outro gume da literatura – o das urupemas “tradicionais e corriqueiras, enfeitadas e frágeis” ou dos astrônomos capacitados a desvendar os segredos do céu –, gume do qual ele também não escapa, mas ao qual ele responde afiando a lâmina cortante de sua escrita, perseverando na rudeza das “urupemas rijas e sóbrias, não porque as estimasse, mas porque eram o meio de expressão que lhe parecia mais razoável” para contar as histórias de “homens perseguidos, mulheres e crianças abandonadas, escuridão e animais ferozes” (I, p.204); histórias capazes de sensibilizar os viventes miúdos, presos à terra.

O movimento que Antonio Candido percebe no conjunto da obra de Graciliano Ramos, da ficção para confissão, está de certa forma sintetizado na estrutura de *Infância*. Síntese que se inicia já no que diz respeito à questão do gênero da obra, discutida por praticamente todos os críticos de *Infância*, como apresentado no segundo capítulo desta tese.

Graciliano Ramos, em *Infância*, nos apresenta quadros que plasmam o encadeamento lógico de cenas e fatos reais do cotidiano de sua terra natal. Porém, não são quadros pintados com tintas coloridas, alegres; são desenhos traçados a lápis duros e pontudos, cortantes, que representam um cotidiano que deixa entrever, sobretudo, as atitudes humanas mais típicas da relação de aviltamento e humilhação. O autor cria um gênero que se situa entre a autobiografia, a memória e a ficção. Esse gênero surge de uma necessidade histórica; a originalidade do escritor se liga a um problema real e histórico; assim a criação ficcional de fundo memorialístico encarna o lado subjetivo e o lado objetivo da representação. Como ficção, *Infância* é invenção; mas enquanto memória, está longe do ficcional. Trata-se de uma realidade criada, uma “não-realidade real”. De alguma maneira *Infância* se liga aos romances produzidos anteriormente pelo escritor, retoma suas influências enquanto vivências pessoais, individuais.

¹⁹ Ver CANDIDO, Antonio. “A literatura de dois gumes”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

Para entender o gênero híbrido de *Infância*, que flutua entre autobiografia, memória e ficção, devemos entender o pressuposto apresentado por Antonio Candido de que a literatura de Graciliano Ramos caminha da ficção para a confissão. Se, já em *Caetés*, o elemento da confissão se encontra presente, ainda timidamente, na sutil ironia do narrador João Valério, que, com sarcasmo, se representa como escritor, o tom confessional se intensifica no projeto violento e fracassado do personagem-autor Paulo Honório, no desencantado poeta Luís da Silva e, em *Vidas secas*, na tarefa difícil e impiedosa do narrador-escritor, que leva ao extremo o “imitativo baixo” para procurar, aproximando-se daqueles viventes, representar seu infortúnio. O elemento confessional penetra na ficção sem apagá-la por completo, ao menos até *Infância*. Em *Infância*, autobiografia e memória do escritor, o estabelecimento de uma conexão entre a condição de escritor e um determinado período da sua vida inverte a situação das obras anteriores, antes marcadas pelo tom confessional. Em *Infância*, temos o tom ficcional em uma matéria confessional. A confissão deixa de ser um esboço para se materializar na obra de forma explícita, enquanto a ficção deixa de ser explícita para se imiscuir subterraneamente na formulação da narrativa de memórias.

Mas *Infância* é gênero autobiográfico diverso daquele das *Memórias do cárcere*, em que a ficção parece ausente. Se em *Memórias do cárcere* a confissão se fortalece pelo fato de o escritor buscar um diálogo com o leitor acerca da experiência vivida, em *Infância*, o diálogo com o leitor está apenas implícito, ele se estabelece através de reflexões íntimas, voltadas sobre um passado pessoal, que aparentemente não diz respeito ao público maior, não traz temas de interesse geral, como ocorre na exposição das experiências da prisão do autor nas *Memórias do cárcere*. Para Fernando Cristóvão, em *Infância* “a narração é fechada sobre si mesma, ignora o público” (CRISTOVÃO, 1972:20).

Mas, embora seja uma narrativa voltada para a identidade contraditória do escritor-narrador, do seu eu, que revê o passado para configurá-lo como meio de autoconhecimento, *Infância* é um livro resolvido ficcionalmente, é, como diz Candido, uma pseudo-autobiografia como *Angústia*. Os dois livros apontam para o movimento do escritor que opta pela autobiografia em detrimento da ficção, sem, no entanto, anulá-la completamente. Nesse movimento, *Infância* inaugura um gênero novo, no qual se nota um distanciamento da ficção para questionar-se sobre o seu sentido, para buscar entender até que ponto é capaz de representar uma realidade em que os impasses históricos se apresentam como insolúveis.

Interessa-nos ressaltar aqui que, em *Infância*, mesmo o gênero está relacionado ao eixo estrutural da narrativa, pois se trata de um livro não-fictício com caráter ficcional. À primeira vista, à extensão da duplicidade alcança o gênero por força da necessidade de confissão. A ficção, como diz Candido, realiza apenas uma parcela mínima do que se imaginou, e há, em Graciliano, um limite ou uma necessidade de estar preso à terra. Por isso o movimento em direção à narrativa de memórias, ao texto autobiográfico, a urupemas rijas e sólidas, menos enfeitadas e frágeis. Mas em *Infância*, Graciliano não se afasta de todo da ficção, e a convivência entre o ficcional e o não-fictício promove a visibilidade dos limites entre realidade e literatura e, simultaneamente, dá a ver o quanto há de realidade na ficção. O elemento ficcional existe nesse livro não como recurso que facilita ou enfeita a composição da narrativa. Há na convivência entre o ficcional e o não-fictício mais do que uma necessidade de preencher os vazios da memória, mais do que uma forma de estabelecer uma relação explicativa entre personagens de *Infância* e aqueles dos romances anteriores. Nessa convivência contraditória, se encontra precisamente a flagrante mediação do trabalho literário, mediação que se dá na própria forma de apresentar o escritor como personagem, como produtor de uma narrativa de memória que tem no escritor o mediador entre dois mundos aparentemente inconciliáveis.

A intervenção cortante e precisa do escritor na narrativa das memórias, interferindo com o ato criativo na recomposição e leitura do passado, não significa afastamento da realidade. Pelo contrário, essa intervenção criativa, feita de miudezas, é precisamente o trabalho literário e o que há de ficcional em *Infância*. Pela estrutura estética em planos sobrepostos, o dado ficcional de um livro não-fictício é percebido no procedimento literário dado pelo autor aos fatos reais. Se o procedimento literário, entre ficção e confissão, é um verão incompleto ou um arranjo de ninharias, que se combinam, resultando obra temerosa e falha que não pode efetivar a veracidade dos fatos, ele é capaz de produzir a lógica de sua incongruência, que é histórica e nesse sentido realista. O trabalho literário constrói um nexos histórico para os fatos vividos durante a infância e marcados pela falta de sentido. E assim se percebe como a forma do texto e sua estrutura trazem em si mesmas uma relação visceral com a forma objetiva. A homologia estrutural entre a obra *Infância* e a forma que organiza a sociedade é estabelecida pelo movimento contraditório da narrativa que, tematizando e formulando esteticamente a si mesma como problema entre a condição do escritor e a do menino, entre memória e ficção, volta-se para a sua estruturação interna e atina com o curso real da história.

3.2 Uma modesta epopéia: formação e representação no Brasil.

Esta **obra de arte popular** até hoje se conservou inédita, creio eu. Foi uma dificuldade lembrar-me dela, porque a façanha do garoto me envergonhava talvez e precisei extingui-la. Ouvindo a **modesta epopéia**, com certeza desejei exibir energia e ferocidade. Infelizmente não tenho jeito para violência. Encolhido e silencioso, agüentando cascudos, limitei-me a aprovar a coragem do menino vingativo. Mais tarde, entrando na vida, continuei a venerar a decisão e o heroísmo, quando isto se grava no papel e os gatos se transformam em papa-ratos. De perto, os indivíduos capazes de amarrar facho nos rabos dos gatos nunca me causaram admiração. Realmente são espantosos, mas é necessário vê-los a distância, modificados. (I, p. 19, Grifos nossos)

No capítulo “Nuvens”, o narrador recupera um pequeno conto lido pela mãe, no qual um menino pobre, criado por um vigário amancebado, era constantemente maltratado pelo seu caridoso protetor e por sua amante. Para evitar que sua vida secreta fosse revelada aos outros pelo menino, o vigário cria uma fórmula ou um código para assegurar a convivência entre caridade, bolos, chicotadas, cocorotes, puxões de orelha e os braços de sua amada. O vigário apresenta ao menino exatamente essa realidade, não há disposição alguma em modificá-la, ao contrário, é necessário mantê-la, só que com outros nomes e designações com os quais se “baldaria qualquer indiscrição possível” (I, p.18): seu nome era Papa-hóstia, o da amante, Folgazona, o gato da casa, papa-rato e fogo era tributo. Apesar de todas essas providências, o menino, cansado dos maus tratos recebidos, resolveu se vingar de maneira criativa e cruel. Prendeu no rabo do gato um pano com querosene, pôs fogo no pano e saiu pela rua gritando:

Levante, seu Papa-hóstia,
Dos braços de folgazona.
Venha ver o papa-rato
Com um tributo no rabo.

O narrador empenha um esforço enorme para trazer à superfície da memória essa pequena quadra criada pelo personagem do conto. Esses versos o levarão, no encerramento do capítulo, a formular uma conclusão que, do ponto de vista estético, parece ser importante: “De perto, os indivíduos capazes de amarrar facho nos rabos dos gatos nunca me causaram admiração.

Realmente são espantosos, mas é necessário vê-los a distância, modificados”. A necessidade obsessiva do escritor de buscar na lembrança os detalhes deste pequeno episódio do conto que era narrado por sua mãe – e de expô-los francamente ao leitor – é uma síntese de seu método de escrita.

Os fatos “vividos”, isto é, ouvidos pelo escritor, quando menino, causaram nele efeito assustador, pois o menino não compartilhava da coragem e da rebeldia do personagem do conto. Entretanto, simultaneamente e em silêncio, o menino, sendo vítima dos mesmos maus-tratos que o personagem do conto, admirava o feito heróico. Essa contradição nos parece material significativo para ser explorado no entendimento da condição de escritor e do recorte seletivo que ele faz na representação do mundo vivido. Os fatos lembrados se encerram num espaço altamente seletivo, pois o resgate deles é feito pelo narrador de acordo com a importância dos episódios, os mais típicos e mais marcantes, em sua vida de cidadão e de escritor. O trabalho de seleção é ainda mais cortante e lúcido por ser realizado exatamente por um narrador escritor, romancista de primeira ordem.

Quando adulto, o narrador, agora na condição de escritor, reconhece que “entrando na vida”, continuou a “venerar a decisão e o heroísmo, quando isto se grava no papel e os gatos se transformam em papa-ratos”. Nota-se, então, que há algo mais que a permanência da experiência do menino no escritor. Uma das faces da formação do menino, aquela que se molda ao universo de expectativas comuns ao mundo feito com os códigos dos Papa-hóstia, é negada, ao menos parcialmente, pelo escritor. Um outro lado, que até então vivia encolhido e reprimido, irá se manifestar com mais ênfase. Se o menino encolhido e silencioso pôde apenas limitar-se a aprovar a coragem do outro, corajoso e vingativo, o escritor, embora ainda venere a decisão e o heroísmo, confessa que, vistos de perto, “os indivíduos capazes de amarrar facho nos rabos dos gatos” nunca lhe causaram admiração. Nessa relação entre a percepção do menino e a do escritor se constrói uma dinâmica em que o presente do escritor explica o seu passado, a sua formação, atribuindo-lhe um sentido que não existia anteriormente, e só pôde ser construído pela narrativa de sua infância.

Esse processo é o método realista de escrita adotado por Graciliano Ramos em *Infância*. Se afirmamos que se trata de um método, é importante perceber que ele não se formula somente pela experiência vivida na infância, mas também não se restringe à vida adulta. Tal método se constitui no processo que se grava no papel, que reúne o menino e o escritor no espaço da narrativa e, a partir desse gesto, que é estético, engendra um sentido novo que percorre um

caminho sempre na direção da própria escrita. A empreitada de escrever um livro de memórias, portanto, não desembaraça o escritor do caráter literário de sua escrita, na medida em que ele se inscreve nela não apenas como um personagem, mas como um personagem escritor. Se é essa a direção tomada pela escrita, isto é, ela se volta para si mesma à medida que narra os acontecimentos vividos de fato pelo autor em sua infância, onde se localiza, então, o traço realista dessa obra? *Infância* é uma representação realista apenas quando o escritor logra reconstituir os fatos como eles se deram? A intervenção criativa do escritor recompondo as falhas da memória produz uma espécie de desvio da representação realista? A presença do escritor como matéria da narrativa isola o mundo do texto do mundo habitado pelo menino e pelo escritor? Como já discutimos nos capítulos anteriores desta tese, a representação realista não é aquela que reproduz diretamente a realidade, nem mesmo aquela que se propõe a solucionar no texto o que se mostra insolúvel na realidade.

A passagem do conto popular reconstituído pelo narrador pode ajudar a responder essas questões. Ao ouvir o conto do Papa-hóstia, o desejo do menino Graciliano era o de exibir a energia e a ferocidade daquele que foi capaz de amarrar o facho no rabo do gato e usar o código do Papa-hóstia contra o próprio Papa-hóstia. O escritor Graciliano, ao contrário, confessa não ter “jeito para violência”. Entre o desejo de rebelar-se do menino e a confissão da incapacidade do escritor, se constrói o método da representação realista de *Infância*. Nessa representação, estão em movimento duas forças discursivas: o desejo minguado do menino e a incapacidade infeliz do escritor. É curioso notar que essa correlação de forças – ambas amiudadas, na verdade – é provocada pela obstinada e fugidia lembrança da quadrinha. O escritor tentou se livrar dessa lembrança, mas os versos impertinentes mobilizavam sua atenção e só sossegaram quando, reformulados pelo narrador, alcançaram “a forma exata da composição” (I, p.18). Antes o narrador os classificou como “absurdos”, “vagas expressões”, “maluquices que vêm, fogem, tornam a voltar”; depois da reconstituição de sua forma na narrativa, o narrador os designou como “obra de arte popular”. A depender do conteúdo do conto “que D. Maria recitava embalando-se na rede”, o gesto do menino rebelde resultou na queima de roupas e móveis e no verso que arrematava a transformação da rebeldia em travessura: “Acuda com todos os diabos”. Articulado o conteúdo do conto a sua narradora inicial, outra composição de forças contraditórias aparece: o conto incita à rebeldia e à transgressão, mas sua narradora é a mãe do menino encolhido que recebia bolos e cocorotes dos dedos com “dureza de martelo” de D. Maria

e da sua “boca má” ouvia os apelidos insultuosos de bezerro encourado e cabra-cega. A contradição é suavizada pelo descrédito que o menino tributava à narradora; uma narrativa como aquela, que D. Maria matracava embalando-se na rede, só poderia ser um conto absurdo, mas nem por isso o desejo de imitar o menino pobre que, “depois de muitos padecimentos, realizou feito notável” deixava de torturar o menino Graciliano.

A representação realista se compõe pelo processo dinâmico da forma como o narrador se aproxima e dispõe a narrativa pelas variações da sua posição frente ao conto, inicialmente afastando-o da lembrança como maluquice expressa na “linguagem capenga” da mãe, para depois se esforçar por recompô-lo em sua formulação exata de obra de arte popular. Dessa maneira se expressa em *Infância* não a reprodução de um fato real ou uma metáfora do mundo habitado pelo menino, mas, sobretudo, o complexo movimento histórico que constitui subterraneamente a formação do menino, do escritor, da própria literatura e, sobretudo, do país, onde a luta de classes é dissimulada, a rebeldia é transformada em travessura, as classes dominantes desarticulam o discurso dos dominados, os códigos sociais asseguram a permanência da desagregação que prometiam combater, a ideologia de opressão e violência se impõe sorrateiramente aos oprimidos, que a reproduzem, seja recitando-a na cadência suave do embalo da rede seja repassando os condenáveis cocorotes para os cocurutos dos viventes mais miúdos ainda.

Escolhemos essa passagem para aprofundar o entendimento da representação realista de *Infância* porque ela é rica em articulações nem sempre evidentes entre a forma literária e o processo social da formação nacional e que ainda está em curso no Brasil. Ademais, por não ser explicitamente relacionada às injustiças sociais que, embora graves, tornaram-se naturais na periferia do capitalismo e mesmo no centro, desde que se restrinjam às fronteiras das nações periféricas, essa passagem de *Infância* ensina que a literatura, mesmo quando fala de si mesma, ou quando o escritor se volta para sua história pessoal e para sua condição de escritor, está sempre falando do mundo histórico que a gerou, que ela ajudou a produzir e que está entranhado em sua forma estética. Essa forma literária, na passagem aqui analisada, traz em si o movimento complexo do engendramento histórico da literatura com a nação e das forças hegemônicas e contra-hegemônicas que se movimentam no espaço discursivo dessa narrativa.

A fórmula literária construída pelo escritor como síntese de seu método realista de representação – “De perto, os indivíduos capazes de amarrar facho nos rabos dos gatos nunca me causaram admiração. Realmente são espantosos, mas é necessário vê-los a distância,

modificados” – se apresenta na totalidade da narrativa literária que aborda a lembrança do pequeno conto do Papa-hóstia. Na síntese, o escritor diz que existe uma visão “de perto” e outra “a distância”; entre as duas, o escritor escolheu a segunda. A representação que se fundamenta em uma visão de perto pode parecer mais realista, mais associada ao objeto que é o alvo de sua representação, no entanto, essa proximidade, que costuma agradar mais porque é mais imediata e menos trabalhosa, produz um resultado estético que se assemelha às urupemas tradicionais e corriqueiras, mais enfeitadas, porém, mais frágeis. Para produzir urupemas fortes e seguras, rijas e sóbrias é necessário que a representação seja feita a partir de uma posição a distância.

Esse distanciamento é o trabalho literário, a produção da forma que modifica o objeto (ou a realidade) a ser representado, para torná-lo um objeto outro, uma realidade outra, que, por essa modificação, por esse distanciamento do objeto real ou da realidade que foi seu ponto de partida, pode chegar a construir um novo objeto, uma nova realidade, onde se materializa, em forma estética, algo que ainda não havia, algo que não estava dado no objeto original, mas que se formulou pelo processo de modificá-lo a ponto de construir um sentido para esse objeto. Portanto, o ato da representação realista é um ato criativo, na medida do seu caráter estético, e depende do distanciamento. A representação é realista quando o ato criativo de fato leva em conta a realidade, ou seja, na dimensão material da complexidade dos elementos históricos, sociais, econômicos, políticos que, de forma intrincada, compõem os nós que atam os homens ao trabalho que produzem e que, ao mesmo tempo, os produz e, também, materializa o mundo em que vivem.

A literatura e a arte participam do processo da produção cultural humana. Enquanto criação, a práxis artística é parte específica da práxis de produção do homem, e, para compreender essa natureza, é preciso entender o trabalho artístico na sua dimensão material e histórica. Na *Ontologia do ser social*, de Lukács, discute-se a relação entre ontologia e metafísica, considerando que, desde a Antigüidade clássica até hoje, a filosofia procura estabelecer qual seria a substância original da vida. Desde então se apresentam duas correntes: o idealismo, desde Platão, no qual a substância original são as idéias, e o materialismo, para o qual o princípio original é a matéria. Primeiramente com Ludwig Feuerbach e, depois, com Marx ficou claro que o materialismo mecanicista pode ser tão idealista quanto o idealismo. A grande diferença então apresentada está no fato de que não há princípio original, nem mesmo a matéria pode sê-lo no que diz respeito ao homem em sua relação com a natureza e com o outro homem. Se a matéria não é essa substância original e tampouco as idéias, como entender, então, a ontologia, senão como

ontologia do ser social? Isso significa que o princípio ontológico é resultado de uma práxis: o trabalho precisa ser entendido não exatamente como princípio, antes como processo.

O homem e a natureza, sujeito e objeto, não existem *a priori*, mas são resultado dessa práxis que, pela sua complexidade, é difícil de ser expressa pela linguagem. O trabalho do homem promove a sua interação com o mundo e, a partir dessa relação, este trabalho realizado pelo homem produz o próprio homem e a natureza como produtos dessa práxis. O ser humano é, portanto, resultado de um processo que se realiza na interação, pelo trabalho, entre o ser biologicamente constituído e a natureza. Ambos, pelo trabalho, se transformam e passam a ser, como produtos do trabalho e não como entidades pré-estabelecidas. O trabalho é, então, teleológico, tem um, que é a integração homem-natureza em função das necessidades do homem. Por isso a ontologia é a do ser social.

Ocorre, porém, que essa organização social – a do trabalho –, por sua racionalização e pelas condições históricas que a determinam, resulta na própria transformação do trabalho, que gerou uma rebelião dos meios contra os fins. O trabalho não mais atende apenas às necessidades do homem que o realiza, mas passa a ser produzido com outros fins: é o trabalho alienado, não mais visando às necessidades daquele que o produziu, mas com o fim de atender à necessidade de outro homem que não participou do processo de produção do produto que será por ele utilizado. O homem produz para outro homem e não para si mesmo, para suas necessidades; o homem que produz não goza do que produziu, assim, o homem e a natureza que se produzem nessa práxis do trabalho alienado, como produtos desse processo, tornam-se também alienados.

Assim, na mudança de seus fins, o trabalho produz "outro" homem e "outra" natureza, alienados. O trabalho alienado chega a tal ponto de reificação, que o sujeito se torna objeto, e o trabalho, abstrato. O trabalho então é medido pelo resultado produzido – o produto –, mas não pelo tempo gasto na produção do produto. A questão da transformação do trabalho em trabalho alienado e em trabalho abstrato (e a conseqüente alienação e reificação do homem e da natureza) é estética, trata-se da divisão do trabalho. Se a história humana é a do trabalho alienado e reificado, o mundo humano e o homem, que se produzem no trabalho, são também alienados e reificados. A representação realista é aquela que desnaturaliza a alienação e a reificação exatamente por representá-la, por não suprimi-la, o que se realiza também por meio do trabalho do escritor.

O distanciamento que propicia a representação realista deve ir, no entanto, ainda um pouco mais longe, até o ponto em que o trabalho do escritor também é visto a distância. A relevância

estética da representação exige que o escritor desnaturalize também o seu trabalho e perceba os limites que o incluem na história da produção humana. Esse gesto estético toca uma questão histórica também complexa, a da divisão do trabalho. Quando Graciliano aproxima seu trabalho de escritor do trabalho do avô construtor de urupemas, se aproxima também desse problema que acorrenta e tortura o escritor. Como um Ulisses acorrentado ao mastro, enquanto os remadores remam, o escritor exerce um ofício que o distancia dos demais na divisão social do trabalho. Graciliano se aproxima do problema ao justapor seu ofício ao do avô que suou na composição das urupemas. A aproximação busca o sentido do trabalho do escritor na divisão social do trabalho. É o enfrentamento de um dilema que se apresenta ao escritor no momento exato da composição das formas e no método de compô-las.

Graciliano não se desvia desse dilema que ronda todas as suas obras na pele dos personagens que eram pedaços dele; ao contrário, em *Infância*, ele reúne todos esses pedaços, e vai em direção ao dilema que eles encarnaram: o dilema do escritor. Graciliano Ramos vai em direção ao mundo do menino encolhido, o bezerro-encourado e cabra-cega que ele foi; ao ofício do avô; às narrativas que ouviu na sala escura das abóboras; aos homens, mulheres e crianças que compunham a humanidade miúda, dividida entre os que o atormentavam ou não o atormentavam. Como o caminho é o da representação realista, Graciliano o constrói na condição de escritor, e resiste à idéia de uma comunhão ou identidade definitiva entre sua condição de escritor e a condição do menino, do moleque José, de seus pais, de José Baía, de Venta-Romba ou da negra Vitória. Ele permanece distanciado e só se une com eles naquilo em que estão todos realmente juntos: a condição de homens que, não tendo poder sobre os meios de produção, são incapazes de amarrar fachos aos rabos dos gatos. A união possível, no entanto, é fruto do distanciamento estético que dá ao escritor a capacidade de representar de forma realista suas condições de produção e os limites em que elas se encontram.

Na história da formação de nossa literatura, as elites culturais sempre tiveram dificuldade em enfrentar sua real condição de privilégio em relação ao personagem brasileiro, e o representaram de forma pitoresca, amena e transfigurada, em busca de uma representação ideal, segundo os modelos de representação que nos foram impostos. Tais modelos formulavam uma representação realista que atinava com a lógica histórica das sociedades que os produziram e, assim, a lógica contraditória materializada na forma literária era aquela que regia os mecanismos dos processos sociais que a literatura européia pôde dar a ver. No Brasil, a reprodução das formas

literárias refinadas, que aqui aportaram com os colonizadores e atuaram decisivamente na formação de nossa literatura e nação, foram adaptadas obedecendo às necessidades das elites culturais de se preservarem da incultura local que as ameaçava, seja pelo temor seja pela atração que a matéria local exercia sobre os produtores culturais. No afã de alcançar a força de representação do romance europeu, nossos escritores e nossa sociedade, sob a guarda de uma ideologia dominante de segundo grau, se empenharam na construção de poemas e romances que nos libertassem da indigência e da dependência sociocultural e, em geral, produziram personagens que enfrentavam, amarrando fochos nos rabos de gatos, dilemas que não eram os seus. Assim, desviando-se do dilema histórico da nação – a dialética entre cosmopolitismo e localismo – afastavam-se da produção literária independente, relevante e realista que pretendiam, e contribuía para tornar mais severas as condições de atraso social e cultural que se empenhavam em superar com a literatura promissora do país novo, mas periférico.

No entanto, como formula criticamente Antonio Candido na sua *Formação da Literatura Brasileira*, essa literatura empenhada, apesar de reproduzir os modelos literários e a ideologia dos centros europeus, teve, justamente por seu empenho e seu compromisso com a necessidade de soberania nacional, que se prender a terra e limitar os vãos da imaginação. A terra, o modo de ser brasileiro que se ia formando e a matéria local, mesmo que transfigurados no exotismo do pitoresco, não se dissolviam de todo na transfiguração e, à consciência amena de nossa literatura, contrapunham o senso do concreto, o regionalismo e o limite realista que, se não barravam o pitoresco, o prenderam a terra e ao desejo de ter uma literatura brasileira. Dessa maneira, lado a lado com as intrigas romanescas importadas, figuravam, menores, as intrigas imediatamente vividas pela sociedade em formação. Se essa duplicidade comprometia o rendimento estético a ponto de não fazer frente às literaturas centrais e atestava nossa dependência e atraso sociocultural, por outro lado, a forma duplicada e capenga dava conta do Brasil real e encontrava, tateando e às apalpadelas, o caminho para a formulação de nossa lógica histórica que se consolidou na obra de Machado de Assis.

A partir da acumulação da produção literária nacional e dos modelos do romance europeu, especialmente o inglês, Machado de Assis logrou formalizar o dilema de nossa formação entre localismo e cosmopolitismo, e, com ele, a relevância estética desejada pela nossa literatura. Formalizando ou internalizando na estrutura narrativa o que antes surgia como falha na obra de seus antecessores, Machado deu a ver esteticamente as contradições de nossa literatura que,

abrigadas na obra, operaram o rendimento estético necessário para fazê-la se consolidar, e as contradições de nossa nação que permaneciam ainda por solucionar. Com Machado nossa literatura se aproximou do problema central de sua formação: as promessas de progresso, soberania, independência e emancipação, que a literatura vinculava a sua consolidação, não se cumpriram, pois o atraso, a desigualdade entre dominadores e dominados, a escravidão, o arbítrio e o favor ainda conviviam à luz do dia com os ideais liberais burgueses de modernidade, igualdade, liberdade, direitos humanos e trabalhistas que deveriam garantir a emancipação. O caráter irreal desses ideais em nossa sociedade ficava evidenciado na representação realista de Machado e a nação, sem atinar ainda com essa lógica, perseverava na sua reprodução.

A consolidação de nosso sistema literário, se não resultou, como esperado, na consolidação da nação, permitiu que a produção literária brasileira enxergasse o Brasil e a literatura como um problema e, não mais como uma promessa de solução. A consciência catastrófica das reais condições do país subdesenvolvido se impôs sobre as figuras amenas do país novo. Assim, em 1930, o romance nordestino, com forte caráter regionalista, não se baseia mais nos traços excessivamente pitorescos, ufanistas e heróicos da terra e do brasileiro, mas tematiza o atraso e a disparidade entre ricos e pobres, entre as regiões do centro do país e as que constituíam a periferia da periferia, desvelando as causas econômicas das contradições.

É nesse panorama que Graciliano Ramos está incluído. Como José Lins do Rego, Jorge Amado, Amando Fontes e Raquel de Queiroz, o escritor está inserido no ciclo do romance do Nordeste e, embora tenha desenvolvido técnicas refinadas de composição, antinaturalistas e elípticas, não se entusiasmou pelo afã modernista de reunir arte e vida por meio da renovação da linguagem em direção à língua nacional e à fala do povo. Graciliano, mesmo muito próximo de seus pares e defensor da literatura de caráter social do romance nordestino, vai se distanciando deles pelo tom que rejeita o pitoresco (embora os romancistas de 30 tenham se afastado da visão pitoresca anterior, ainda assim se nota a estilização, às vezes, muito enrijecida do personagem tipicamente nordestino), pela recusa ao romance de tese e pelo estilo econômico e duro de seus romances, que, se situados no mundo nordestino, não esgotavam as marcas locais e singulares, trabalhadas sempre em forma estética marcada pela concisão e precaução com o arroubo da inspiração apressada; o que o próprio autor reconhece ser um problema do romance nordestino:

Quero apenas referir-me aqui aos representantes máximos o romance nordestino, observadores honestos, bons narradores. Ora, se atentarmos na obra desses quatro romancistas originais, perceberemos nela uma curva. Fizeram, quase sem aprendizagem, ótimas histórias, com tanta sofreguidão que pareciam recear esgotar-se. Não se esgotaram talvez, mas estancaram, como se tivessem perdido o fôlego, ou publicaram trabalhos inferiores aos primeiros. (...) Convém notar que essa queda se deu quando cessou a agitação produzida pela revolução de outubro.(...) Subiram até 1935. Aí vem a decadência, o que veremos facilmente. (RAMOS, apud GARBUGLIO, 1987: 114).

Em Graciliano, o apuro e o espírito precavido na composição se potencializaram com a maturidade. A linha progressiva dos romances promoveu uma totalidade compósita, embora cada um de seus livros tenha uma marca de especificidade que os torna únicos e diversos. Com *Infância*, essa marca se acentua pelo caráter memorialístico e pelo efeito de síntese da obra e da formação do escritor que se produzem na narrativa, o que exige do autor uma atitude ainda mais atenta à economia do fôlego do narrador à procura da medida exata de sua expressão. Embora ambientado no Nordeste e marcado por fortes elementos sociais, *Infância* apresenta mais claramente o traço de subjetividade, mas sempre atado à objetividade da forma. A vida política institucional e pública de Graciliano Ramos certamente teve efeito sobre sua composição, mas não a ponto de determinar-lhe o fôlego da produção literária. O escritor, mesmo filiando-se ao Partido Comunista do Brasil, em 1945, ano da publicação de *Infância*, também se destacava da esquerda de seu tempo, o que pode ser percebido na formulação de suas obras. Se Graciliano tinha uma concepção materialista da História, ela se manifestava em sua obra pelo rigor no método realista, que rejeitava tanto a filiação a uma tese social mecanicista, quanto a experiências formais com a renovação da linguagem.

Por isso afirmamos que a conclusão do escritor no episódio do Papa-hóstia é uma síntese de seu método. Ao afirmar que os indivíduos capazes de amarrar fachos nos rabos dos gatos não receberam sua admiração, ao tomar a distância estética necessária para vê-los modificados, o narrador assume sua condição de escritor. A posição de Graciliano no sistema literário brasileiro é a de quem avança no dilema da literatura e da nação, portanto uma consciência não apenas catastrófica, mas, sobretudo, dilacerada. Essa posição e essa consciência não permitem ao autor o afã de, abandonando a representação realista, atropelar o ritmo da lógica histórica que se estrutura

na forma objetiva; ele deve, como escritor consciente dos limites de sua condição, materializar no objeto da forma literária os mecanismos invisíveis que põem a História em movimento.

A consciência dilacerada do escritor a respeito de seu ofício dá-lhe a justa medida do quanto ele está submetido, apesar de sua emancipação como escritor, ao atraso que permanece como problema no país. Partilhando dessa consciência dilacerada do atraso, o escritor se distancia daqueles que compuseram seu mundo de criança, personagens que o narrador descreve como seres grotescos que reproduzem relações de produção do conhecimento e do trabalho arcaicas sem nenhuma consciência disso e que estão impedidos de sair dessa reprodução. Essas condições absurdas do mundo arcaico representado não são apenas indicações de que a modernidade não chegou ao sertão, que permanece condenado ao atraso. Essas estruturas arcaizantes têm ainda outro sentido: elas são igualmente faces do mundo moderno que, no Brasil, se instituiu de forma contraditória. A modernização aqui ancorou em processo de insuperável defasagem entre o colonizador e o mundo a ser colonizado. Como herdeiros desse dilema que desconhecem, distantes da modernidade dos centros de produção de cultura e literatura do país, esses homens, mulheres e crianças, resgatados pela forma narrativa do mundo distante que habitam, sofrem os efeitos brutais da violência e da reificação de um processo de modernização do qual jamais chegaram a conhecer ou a participar de fato. Ou ainda, do qual, mesmo sem que a modernidade chegasse ao fim do sertão, participaram como o avesso necessário do moderno, como um contingente necessário e permanentemente excluído para que o progresso se verificasse em regiões mais prósperas.

A reificação do mundo narrado em *Infância* é da ordem do grotesco porque não trabalha em prol de uma automatização fantasmagórica e burocrática do sujeito à mercadoria em circulação na sociedade urbana, capitalizada pela lógica do espetáculo, mas porque se empenha na permanência do atraso e seus efeitos são menos fantasmáticos e mais brutos, pois reduzem os homens à condição de máquina arruinada e descapitalizada, como a negra Vitória:

(...) envelhecia, encarquilhava-se na cozinha. Às vezes a coxa se desarticulava (...) Os amos se condoíam, levavam para a cama de varas a pequena máquina desarranjada, tentavam desenferrujá-la e azeitá-la. (...)

Essa ruína vacilante e obstinada era um refúgio (...).

(...) Fez muita, embora, já não podendo ser vendida e com uma banda desconchavada, representasse apenas valor estimativo. (I, p.131/2)

Ou simplesmente de bicho inútil, como Venta-Romba:

Nem parecia ter consciência dos padecimentos: as dores escorregavam nele sem deixar moosa.

(...)

Se não fosse banguela, rangeria os dentes; se os músculos não estivessem lassos, endureceria as munhecas, levantaria o cajado. Impossível morder ou empinar-se; o gesto maquinal de bicho acuado esmoreceu; devagar a significação da palavra rija furou, como pua, o espírito embotado. E emergia da trouxa de molambos uma pergunta flácida:

– Por que, seu Major? (I, p.223/6)

Toda essa opressão é brutal porque é explícita, mas não apresenta uma lógica visível nem para os opressores nem para os que são oprimidos. A compreensão se mostra impossível; a reação à injustiça, um luxo condenável; a lei, mais do que arbítrio, é loucura. Daí a ausência de resposta à pergunta de Venta-Romba: Por que, seu Major? Essa pergunta sem resposta é também do menino e do escritor e de *Infância*.

Frente a uma pergunta flácida e que não tem resposta, na medida em que o que ela demanda é mais uma solução do que uma resposta, o escritor, se não quiser cair no cinismo, deve recusar uma resposta imediata, sôfrega, para uma questão que veio se armando há quinhentos anos e, para a qual não terá fôlego para responder. Seu limite é formular um verão incompleto, uma obra temerosa e falha, em que ficam as marcas da distância e da diferença entre os homens na partilha do poder de sua representação no mundo e no discurso literário.

Se narra cenas e palavras que o menino Graciliano de fato viu e ouviu, o escritor Graciliano está distanciado delas. Seu tempo é dedicado a gastar uma eternidade para arranjar ninharias. Sua consciência dilacerada, sua representação realista são inúteis. Até mesmo a representação das injustiças é ainda apenas uma justiça tardia. Mas, por má-consciência ou por imposição, ele souou na composição de suas memórias. Recusa, como o avô, o desmonte do problema para estudar mais facilmente a fibra, o aro, o tecido que o compõem, e como um “Trabalhador caprichoso e honesto procurou seus caminhos”, que diferiram dos caminhos de seu tempo. Precavido da sofreguidão, que na história da literatura tantas vezes desviou o escritor brasileiro do Brasil real, perseverou no enfrentamento de seu mundo e de sua condição de escritor,

não por que os estimasse, mas porque essa era a forma “de expressão que lhe parecia mais razoável”.

A recusa em ver de perto “os indivíduos capazes de amarrar facho nos rabos dos gatos” é uma escolha pela representação realista, que não produz soluções imediatas para unir a arte à vida, mas dá forma estética a problemas sem solução e, assim, produz uma forma artística forte e segura, capaz de sustentar a tensão de problemas históricos e complexos cuja resolução não está disponível no horizonte da vida cotidiana. A representação relevante esteticamente é aquela que recusa os atalhos que desviam o escritor da compreensão profunda da lógica invertida da realidade bruta. Em sua obra *Graciliano* aprende e ensina que o ato de amarrar fachos nos rabos dos gatos é tão ineficaz quanto o foi, para Luís da Silva, matar Julião Tavares ou, para Fabiano, atirar nas arribações ou sonhar em matar o soldado amarelo e todos os que mandam nele. O mundo dos homens está coberto de penas e para entendê-lo não é preciso copiá-lo, reproduzi-lo diretamente, exigir-lhe mudanças ou rebeliões apressadas e frágeis, antes é preciso representá-lo de forma realista, recusar a visão de perto e, tomando distância, deduzir, com *Sinha Vitória*, o mecanismo de sua reprodução na vida dos homens.

O conto do Papa-hóstia tanto expressa essa lição estética da necessidade do distanciamento para a relevância da representação realista, quanto a executa. A sua narrativa está muito distante da realidade social dura. Ela capta um momento raro, pela sua leveza, na rotina dura da família, mas apresenta um traço corriqueiro e singular da vida familiar privada e íntima. Entretanto, na forma em que se materializa essa singularidade, entra em ação a tipicidade capaz de dar forma à lógica histórica em que a literatura e o país estão inseridos de forma contraditória.

O código divertido do Vigário, quase uma anedota, está ligado a uma ação humilhante, dissimulada e nociva. No entanto, ela tipifica a ordem invertida naturalizada na vida social. Entre arbítrio e favor, a forma da narrativa do conto caracteriza esteticamente o modo cordial de como se dão as relações sociais no Brasil: os protetores oferecem caridade, ensinam um código de emergência para transformar a direita em esquerda, o arbítrio em lei, e os cocorotes em educação; os seus agregados recebem os favores e suportam os cocorotes até o momento em que aprenderam o código do protetor para usá-lo, com maestria, em seu favor e contra o seu professor. No final, tudo termina de forma pândega, que reproduz a ordem invertida como se fosse certa, o avesso como se fosse direito e, no mais, “Acuda com todos os diabos”. Entretanto, a narrativa da aventura, recitada no embalo da rede, provocou vergonha e rebeldia frustrada no ouvinte miúdo e

uma atitude analítica e grave no narrador. O tom final do capítulo não é mais de aventura ou travessura, mas de frustração, ceticismo e confissão.

Além disso, a narrativa formaliza a síntese do método realista do escritor. Torna matéria o ato da representação estética e o faz na força de sua contradição. Como força hegemônica discursiva, a literatura e seu produtor reproduzem, gravando no papel, o mesmo código dissimulado do Papa-hóstia: “continuei a venerar a decisão e o heroísmo, quando isso se grava no papel e os gatos se transformam em papa-ratos”. Nesse sentido ela ativa o gume da posição de classe dominante do escritor que ameaça cortar a possibilidade das forças miúdas se vitalizarem em um gesto para além dos limites do conto, que permanece inédito e impossibilitado de ser recuperado em sua totalidade (“falta meia dúzia de linhas, não chego a reconstituí-las”). Este gume da literatura pacifica a tensão entre popular e erudito, entre local e cosmopolita, na versão neutralizadora da “obra de arte popular” ou “modesta epopéia”, que supõe uma união impossível entre produtos culturais resultantes de trabalhos que se produzem por agentes de formação divergente e com meios de produção de condições antagônicas. Por outro lado, a confissão do narrador ocorre numa forma estética que encerra o seu dilaceramento; ela se dá sempre em duas etapas da produção. Até um determinado momento de cada capítulo, a forma é de relato e tem o tom da aventura; depois ela passa a uma fase em que predomina o tom grave da confissão infeliz, em que narrador e menino se confundem na vergonha e na incapacidade de reação. As pequenas tramas relatadas servem como matriz para a reflexão e para a confissão da culpa ou do fracasso.

O escritor que produz a cena de forma distanciada compõe ao final um conjunto não harmonioso, que reúne forças contraditórias: menino e escritor, desejo minguado e limite doído, obra de arte e conto popular. Esse conjunto não harmonioso tem também a marca da formação da literatura brasileira e do Brasil em sua experiência de ser uma “epopéia modesta”. Essa marca de formação é tanto neutralizadora quanto provocadora, pois, se por um lado pretende subsumir diferenças que viram cantigas no ritmo do embalo da rede, por outro as evidencia pelo desejo miúdo de um menino e pela confissão dilacerada de um escritor. Enfim, o conjunto não fica bem, como não ficava bem no escritor um certo paletó:

Essas moças tinham o vezo de afirmar o contrário do que desejavam. Notei a singularidade quando principiaram a elogiar o meu paletó cor de macaco. (...) Percebi afinal que elas zombavam e não me suscetibilizei. Longe disso: julguei curiosa aquela maneira de falar pelo avesso.(...) Os defeitos eram evidentes, e eu considerava estupidez virem indicá-los. Dissimulavam-se agora num jogo de

palavras que encerrava malícia e bondade. Essa mistura de sentimentos incompatíveis assombrava-me. (...) Guardei a lição, conservei longos anos esse paletó. Conformado, avalei o forro, as dobras e os pospontos das minhas ações cor de macaco. Paciência, tinham de ser assim. Ainda hoje, se fingem tolerar-me um romance, observo-lhe cuidadoso as mangas, as costuras, e vejo-o como ele é realmente: chinfrim e cor de macaco. (I, p.198)

A forma que veste a narrativa só ficaria bem por dissimulação ou malícia, pois na materialidade que resulta da produção, “não acentava no corpo” do texto, “os defeitos eram evidentes”. “Paciência, tinham de ser assim”, pois a representação realista não pode ser “feito notável” de indivíduos capazes de amarrar fachos nos rabos dos gatos, quando a lógica histórica que ela tece deixa ver o país que não quer se ver “como ele é realmente: chinfrim e cor de macaco” (I, p. 198).

A representação realista fala sempre da História em movimento, mesmo quando fala de si, de um velho paletó ou de um conto absurdo esquecido na memória. Em *Infância*, a construção da matéria literária é dura e honestamente trabalhada e recusa subterfúgios pitorescos. O escritor que nela se apresenta foi formado no mundo arcaico que alimenta sua representação. Pela confissão dilacerada do escritor que, implacável na sua decisão de encarar o dilema de sua formação, mesmo que seja “quando isso se grava no papel e os gatos se transformam em paparratos”, formula uma lógica inacessível ao infante. Se o escritor, embora a distância, leva o infante e seu mundo para o interior de sua forma narrativa, o Brasil também carrega o mundo de *Infância* a reboque: moleques José, negras Vitória, pais, mães e crianças infelizes. Todos a reboque de uma nação que não quer carregá-los, mas que também não abre mão de extrair dessa carga algum valor. Trata-se de uma carga pesada, mas, para alguns, lucrativa. O que se representa em *Infância* é uma lógica histórica que o país evita confessar, mas que lhe serve de engate, para onde?

3.3 Providências do escritor frente ao seu ofício diabólico.

Recebi um livro corpulento, origem de calafrios. Papel ordinário, letra safada. E, logo no intróito, o sinal do malefício: as barbas consideráveis, a sisudez cabeluda. Desse objeto sinistro guardo a lembrança mortificadora de muitas páginas relativas à boa pontuação. Avizinhava-me dos sete anos, não conseguia ler e os meus rascunhos eram pavorosos. Apesar disso emaranhei-me em regras complicadas, resmunguei expressões técnicas e encerrei-me num embrutecimento admirável. (I, p.126)

Essa memória de um livro escolar da infância, aliada à narração de vários outros momentos relativos à formação do menino em seu processo de aprendizagem, provoca, de imediato, uma reflexão sobre o método educacional a que estão submetidas as crianças no Brasil, na passagem do século XIX a XX, e quiçá até os dias de hoje, não só no interior do sertão como também nos centros urbanos. O fato de o autor ter sido diretor da Instrução Pública de Alagoas, em 1935, e Inspetor de Ensino Secundário, no Rio de Janeiro, em 1939, função que exerceu até o final da vida, corrobora a leitura em perspectiva pedagógica, que, dessa forma, se desprende do livro e salta para a vida pública do autor e para o funcionamento do sistema educacional brasileiro. Essas conexões imediatas foram, e continuam sendo ainda hoje, largamente exploradas pela crítica que, ao analisar *Infância*, não pôde deixar de perceber o nexo entre a formação do menino e o modo como se conformam os brasileiros ao destino que lhes foi imposto: o de serem brasileiros.

Sem discordar dessa conexão imediata entre *Infância* e a formação do modo de ser brasileiro que a crítica percebeu na obra, julgamos ser necessário historicizá-la, ou melhor, encarar a obra como representação realista e buscar não a sua relação imediata com o problema da formação do menino e a formação do brasileiro, mas a lógica histórica que *Infância* produziu acerca dessa relação, pois ela acrescenta um elemento novo ao problema antigo, uma vez que dá a conhecer a dinâmica e o movimento das peças nem sempre visíveis que armam o problema da formação no Brasil. A ausência dessa perspectiva na leitura que uma parte da crítica fez de *Infância* reduziu a conexão entre a formação do infante e a formação do modo de ser do brasileiro, que ficou, em geral, limitada à constatação negativa de como a formação educacional no Brasil é marcada por forte traço patriarcal e arcaico ou ao apontamento da missão pedagógica dessa obra de Graciliano que, como um contra-exemplo, pode demonstrar positivamente, pela

narrativa do sofrimento do menino no seu período de formação na vida privada e pública, como são condenáveis os castigos injustos, a agressão física, a incoerência das atitudes e a pedagogia de opressão da escola antiga, e, assim, mobilizar a sociedade em torno da construção de um modelo educacional e formativo mais humano e moderno.

Ao final do segundo capítulo discutimos essa abordagem pedagógica da crítica de *Infância* e apontamos sua descendência de nossa peculiar ilusão ilustrada baseada na idéia de que o progresso cultural significaria avanço social. Para não reproduzir a parcela alienante desse modelo de visão, é preciso partir de uma tradição crítica²⁰ que possibilite ao crítico escapar ao esquecimento de que *Infância* é um livro de memórias de um escritor e sua forma de representação está vinculada ao modo de representação realista desse escritor; método que, como vimos, está articulado a configuração e consolidação do sistema literário no qual a produção literária de Graciliano Ramos está inserida. É preciso levar em conta que a formação em *Infância* se vincula, como obra literária, à formação da literatura brasileira, que esteve, desde a sua origem, empenhada na construção de um sentimento nativista e, posteriormente, de um projeto de nação livre e soberana.

A formação da literatura e do Brasil se deu em função da colonização e do influxo da mundialização da Europa pelo capital mercantil que fundamentou a entrada do homem no mundo moderno. Associada ao capital, a cultura européia também se mundializou e chegou aos trópicos como elemento civilizador e, simultaneamente, como instrumento de imposição dos valores do colonizador. Assim, a literatura que os primeiros escritores nacionais, formados na Europa, desejavam construir guardou em sua forma a duplicidade de que se originou. Por um lado, a literatura produzida pelos brasileiros estava empenhada no processo civilizador que poderia retirar a Colônia da sua condição de dependência, o que é um projeto de cunho ilustrado e moderno, baseado nos modelos literários e sociais europeus. De outro lado, essa mesma literatura, para cumprir-se como desejo dos brasileiros e para elevar o atraso da Colônia às condições superiores da Metrópole, deveria ter a marca da identificação local gravada em sua forma. Essa contradição

²⁰ A crítica de Antonio Candido que, com *Formação da literatura brasileira*, armou um quadro interpretativo inédito na experiência crítica brasileira, a que Roberto Schwarz deu o prosseguimento necessário, constitui-se como construção histórica de uma potente conexão entre literatura e Brasil real, pois, reunindo ou atinado com o que antes estava disperso nas obras literárias e críticas, esses críticos produziram uma inteligibilidade para a história de nossa formação, tanto do ponto de vista literário quanto da perspectiva da nação. Esse conhecimento construído pelos críticos do processo formativo e o sistema de obras literárias que, a partir desse conhecimento toma um sentido mais profundo, consistente e dialético, constituem o legado que nos serve de base para abordar o problema da formação do infante em *Infância*.

constitutiva de nossa formação entre cosmopolitismo e localismo produziu uma ilustração à brasileira, em que os ideais e a pedagogia iluministas da Europa moderna se impuseram como modelo de humanidade, de prosperidade, de progresso, de liberdade e de independência. Isso em uma terra que, pelo próprio condicionamento da empresa colonizadora, estava encravada no atraso pela economia de exploração predatória, pelo mercado legalizado de escravos, pela insuficiência de suas débeis instituições e pela incultura geral a que seu povo estava submetido.

Dessa forma, a ilustração no Brasil teve um *locus amoenus* muito particular para se estabelecer. Se as instituições pátrias se mostravam insuficientes e débeis, a marca de identificação nativa estava gravada na fisionomia da terra: as montanhas, as matas, as riquezas naturais, as águas, os índios é que garantiam o *locus amoenus* do País Novo que se erguia e flutuava sobre a incultura e o atraso da pátria incipiente. O atraso e a incultura eram tão fortes que, mesmo amenizados pela grandeza compensadora e alvissareira da terra, impunham-se aos poetas como formas brutas ou exóticas que conviviam com as fórmulas refinadas e cultas dos modelos europeus²¹.

Portanto, a ação civilizatória e pedagógica da ilustração à brasileira veiculava, conjuntamente, as promessas da modernidade europeia sob o rótulo de País Novo, e os elementos ásperos e brutos da realidade local. É importante ressaltar a forte incongruência dessa pedagogia ilustrada que propugnava uma proposta cuja efetivação estava emperrada por uma realidade que se encaminhava em direção diametralmente oposta. Essa incongruência era, na verdade, secundária, visto que derivava de uma outra, primária. Os ideais iluministas da Europa se mundializaram tendo como base empreendimentos caracterizados por traços de barbarismo: a exploração irracional das riquezas naturais, a escravidão e a dominação truculenta de terras e homens. O mundo das idéias modernas e civilizadas que deveria ser apreendido e reproduzido não casava com a prática colonizadora que o mundializou. A despeito dos benefícios que as formas civilizadas garantiram à formação da literatura no Brasil, o ônus e os prejuízos do processo civilizador são inegáveis, pois nos legaram a permanência da condição colonial, mesmo após a independência.

Essa breve exposição sobre a formação da literatura e do Brasil nos parece vinculada à representação literária que Graciliano Ramos faz na narrativa de memórias da sua própria formação. Este é o momento oportuno para indicar elementos que justificam essa vinculação.

²¹ Ver CANDIDO, Antonio: "Literatura e subdesenvolvimento". In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

A incongruência que caracteriza a formação nacional na experiência literária e histórica da ilusão ilustrada se apresenta em *Infância* pelo problema da formação do infante em relação à formação do escritor. O escritor dá forma literária a uma contradição típica da história do País e da literatura brasileira pela sua particularização na forma das memórias narradas. É possível perceber como as estruturas formadoras da sociedade e da literatura brasileira estão particularizadas na estrutura narrativa das memórias de *Infância* já na própria duplicidade de planos da narrativa, que se desenvolve a partir do entrelaçamento de pólos distantes e distintos, mas que se alimentam um do outro para constituir um conjunto capaz de evidenciar que esses pólos entremeados produzem um sentido de continuidade e, também, de descontinuidade entre eles. A continuidade revela como o escritor vai se formando no menino e como o menino ainda permanece no escritor. Desse ponto de vista, a formulação de *Infância* tem um forte tom pessimista, pois evidencia a impossibilidade de superação da força do atraso e do arcaico que se mostra permanente no escritor, em suas obras e na realidade social que Graciliano experimenta como escritor e experimentou como menino. Quanto à descontinuidade, o que pode parecer afirmativo é também negatividade. O menino Graciliano pôde tornar-se o escritor Graciliano Ramos que, superando o atraso de seu mundo de origem, produziu obras de relevância estética universal, como *Infância*. Porém, se Graciliano Ramos consolidou-se como o grande escritor que foi, o mundo que viveu e narrou em suas obras não foi redimido ou transformado por sua narrativa.

O andamento das estruturas da narrativa da formação do menino e do escritor, entre continuidade e descontinuidade, é também o andamento das estruturas da formação do Brasil e de sua literatura. A dialética que se apresentou nas incongruências estruturadoras da formação nacional – que propuseram pela literatura um ideal que não pôde ser efetivado pela nação – está presente na forma como é narrada a formação do infante. O aprendizado da ordem vigente no mundo dos pais, dos professores e adultos empenhados na formação do menino apresentou-se como uma promessa de identificação e emancipação, típica da ilusão ilustrada: “Fala pouco e bem: ter-te-ão por alguém”. No capítulo “Leitura”, Graciliano narrou como o menino iniciou seu penoso processo de aprendizagem:

Tive a infeliz idéia de abrir um desses folhetos (...) Meu pai tentou avivar-me a curiosidade valorizando com energia as linhas mal impressas, falhadas, antipáticas. Afirmou que as pessoas

familiarizadas com elas dispunham de armas terríveis. Isto me pareceu absurdo: os traços insignificantes não tinham feição perigosa de armas. Ouvi os louvores, incrédulo. Aí meu pai me perguntou se eu não desejava inteirar-me daquelas maravilhas, tornar-me um sujeito sabido (...) Respondi que não. (...) Largou pela segunda vez a interrogação pífida. Não me sentia propenso a adivinhar os sinais pretos no papel amarelo? (...) A consulta me surpreendeu. (...) A liberdade que me ofereciam de repente, o direito de optar, insinuou-me vaga desconfiança. (...) Mas a pergunta risonha levou-me a adotar procedimento oposto à minha tendência. (...) Decidi-me. (...) e iniciou-se a escravidão imposta arditamente. (...) Certamente meu pai usara um horrível embuste naquela maldita manhã, inculcando-me a excelência do papel impresso. (I, pp. 104-108).

A educação inicia-se como uma promessa risonha de liberdade e direito de opção, mas termina com uma imposição arditosa da submissão, “eu fiquei triste, remoendo a promessa de meu pai, aguardando novas decepções”. (I, p. 109) O processo de aprendizado, que deveria garantir o cumprimento da promessa de libertação, produzia ao fim uma criança infeliz e acabava precisamente em seu oposto mais extremo, a escravidão:

No colégio havia um garoto particularmente desgraçado. (...) afinal o garoto se achou entre inimigos. O maior deles foi o diretor. (...) Injusto em demasia, sempre lhe considerou o trabalho mal feito, responsabilizou-o por erros alheios, em momentos de zanga não disfarçou o ódio. (...) Os pelos ameaçadores encrespavam-se, as maneiras brandas eram substituídas por sacudidas (...) em seguida trompaços, baques fofos no tijolo, arrastar de membros contusos, queixas lamurientas, soluços. Às vezes o homem se excedia: amarrava os braços do garoto com uma corda, espancava-o rijo, abria a porta, e a desesperada humilhação exibia-se aos transeuntes, fungava, tentava enxugar as lágrimas e assoar-se. O choro juntava-se ao catarro, pingava no paletó e na camisa – e o pano molhado tinha um cheiro nauseabundo, mistura de formiga e mofo. (I, pp. 247-249)

O problema que se arma em *Infância* não fica restrito ao campo da educação formal, e a sua solução também não está circunscrita ao projeto de reforma desse sistema. O sistema educacional faz parte de uma conjuntura montada por uma dinâmica histórica contraditória, em que as “maneiras brandas” e a promessa que apresenta a excelência do livro como caminho para a liberdade e a emancipação, herdadas dos ideais ilustrados de liberdade e direitos humanos, são um “horrível embuste” para garantir a permanência dos bárbaros castigos dos tempos da escravidão: “arrastar de membros contusos, queixas lamurientas, soluços. Às vezes o homem se excedia:

amarrava os braços do garoto com uma corda, espancava-o rijo, abria a porta, e a desesperada humilhação exibia-se aos transeuntes”. O avanço no projeto educacional não pode servir de eixo para o progresso do país, pois o modelo de formação aqui desenvolvido está marcado pela mesma junção de forças contraditórias que constituíram o país como um todo. Logo, a questão não é setORIZADA nem específica e muito menos o pode ser a sua resolução. O processo educacional é histórico, vincula-se aos demais processos que engendram o modo de ser brasileiro e deve ser tomado nessa dimensão que, embora mais complexa e intrincada, é a única que pode dar o grau de problematização da conjuntura do Brasil real. Fora desse quadro conjuntural, as ações, geralmente, acabam por reproduzir a dinâmica da ilusão ilustrada, que perpetua o atraso como forma de progresso e modernização, apagando, assim, quaisquer perspectivas de abordar o problema na sua dimensão real, o que é condição histórica indispensável para a construção coletiva de estratégias razoáveis para sua resolução.

A crítica literária participa da ilusão ilustrada quando, ao analisar *Infância*, limita a sua matéria narrativa ao problema da formação da criança no processo educacional, quando ela diz respeito à formação do escritor e da literatura sempre vinculada à formação do Brasil. Acirrando ainda mais as contradições estéticas e históricas, *Infância* é também a prova de que o processo cruel e contraditório de formação do menino cumpriu, em parte, o que prometeu, pois o estilo que compõe esse livro e todas as obras de Graciliano Ramos cabe na medida que a gramática do mundo arcaico apresentou ao menino: “Fala pouco e bem: ter-te-ão por alguém”. O drama do escritor está no interior de sua escrita e de seu estilo que alcançou a emancipação (literária) que os homens, mulheres e crianças infelizes que narrou nunca puderam conquistar. O drama do escritor é também o da literatura brasileira que cumpriu, em parte, o que prometeu, já que, como dissemos anteriormente, o País pôde formar um sistema literário consolidado, embora esse fato não tenha possibilitado a consolidação do País. O que tem a dizer *Infância* sobre essa promessa frustrada e sobre o ofício do escritor? Por que Graciliano Ramos escreve um livro de memórias em que declara que o maior culpado de todos os seus infortúnios foi um livro?

Um grosso volume escuro, cartonagem severa. Nas folhas delgadas, incontáveis, as letras fervilhavam, miúdas, e as ilustrações avultavam num papel brilhante como rasto de lesma ou catarro seco. (I, p.126)

Como fica claro na descrição acima, o narrador nos apresenta um livro. Trata-se de um livro usado na escola para a educação formal das crianças durante as primeiras fases da aprendizagem. O menino Graciliano ganhou esse livro em substituição ao primeiro, um folheto de capa amarela vencido rapidamente sob as asas protetoras da mestra D. Maria. O bilhete enviado ao pai solicitando o segundo livro rendeu ao menino alguns “retalhos de felicidade”, toicinho no jantar e até uns apetrechos com os quais ele fabricou “um papagaio que não voou”. Mas, de resto, a felicidade fugaz que a solicitação da professora rendeu não fez frente à tamanha desdita que o livro perpetuou: “certamente não foi o segundo livro a única causa do meu infortúnio. Houve outras, sem dúvida. Julgo, porém, que o maior culpado foi ele” (I, p.125).

A culpa atribuída ao livro faz pensar que o raciocínio desenvolvido no trecho citado é do menino, afinal, parece exagero imaginar que um livro didático tenha sido o maior culpado pelo infortúnio de uma vida inteira. Entretanto, a ponderação de que houve outras causas para a infelicidade indica que o olhar distanciado do escritor maduro interfere e tempera a afirmação infantil que, não obstante, é a que fica como última palavra. O livro foi o maior culpado; as imagens escolhidas para descrevê-lo legitimam a afirmação da culpa que pesa sobre o volume “escuro”, de “cartonagem severa”. O papel brilhante e suas ilustrações, que poderiam agradar mais do que as incontáveis letras miúdas, não seduzem. Seu brilho é decaído, pois a matéria que o compõe é feita dos restos das coisas vivas que se cristalizaram quando a vida a que se ligavam se ausentou. A força da comparação “como rasto de lesma ou catarro seco” é graciliânica sem dúvida, mas o tom de degradação resulta de elementos que mobilizam, sobretudo, a observação infantil.

Como em *Infância* – livro do escritor –, o livro que o menino ganhou também se vale de imagens associadas ao mundo infantil: meninos, passarinhos, moscas e aranhas com suas teias. No volume do menino as imagens são oriundas da realidade infantil, no entanto, sua composição indica que elas estão esvaziadas da imaginação pueril que caracteriza o foco inusitado da percepção de mundo da criança. As cenas que o livro do menino apresenta compõem um mundo infantil onde as crianças não estão ou, quando estão, aparecem esvaziadas de sua vida de criança, ou seria possível a um menino que prefere passarinhos à escola se expressar com essa “forma de perguntar esquisita”: “– Passarinho, queres tu brincar comigo?” (I, p.123).

O fato de o passarinho responder não causa espanto em um livro infantil. A imaginação do menino encontra razão para que “os brutos” falem, briguem, façam as pazes ou narrem suas

curiosas aventuras. Para o menino Graciliano, era admissível que a cantoria dos sapos no açude fosse uma manifestação legítima, embora ininteligível. Com suas caraminholas, transformava o mundo exíguo a sua volta em um mundo menor ainda: a sociedade dos sapos, onde havia os negociantes, os vaqueiros, os filhotes traquinas, “o reverendo sapo João Inácio”, “o sapo José da Luz”, “o sapo alfaiate mestre Firmo, a sapa Rosenda lavadeira” (I, p.124). A redução não subtraía à existência o mundo já diminuto do menino, ao contrário, alargava-o.

Mas na composição do livro escolar, o mundo não é reduzido, ele é congelado, cristalizado, empalhado: o passarinho não é mais passarinho, não tem mais vida ou movimento, ele apenas corresponde ao que deveria ser um passarinho e, por isso, orienta “o pequeno vagabundo no caminho do dever”. Essa resposta o transforma em “animalejo”, conforme a definição baseada em um jogo de palavra do escritor que, descrevendo o conteúdo do livro do menino, associa a ave a uma pessoa estúpida, “sabida e imodesta”. Todos os outros “irracionais”, como a mosca que, desobedecendo aos conselhos maternos para não voar à toa por aí, acabou caindo no fogo, são “igualmente bem intencionados e falantes” e, portanto, não são nem mosca, nem ave, nem aranha. O que lhes rouba a existência, embora lhes mantenha o nome, não é o fato de falarem, mas, acima de tudo, até mais do que o conteúdo de suas falas, a forma como eles falam, é ela que os silencia: “o passarinho, no galho, respondia com preceito e moral. E a mosca usava adjetivos colhidos no dicionário” (I, p.124).

E quem foi assim “perverso com a mosca inocente e perverso com os leitores” (I.p.124)? O Barão de Macaúbas, ele também um “retrato” que provocava “presságios funestos”. Com “barbas espessas”. “Carrancudo, cabeludo. E perverso” (I.p.124):

A figura do barão manchava o frontispício do livro – e a gente sabia que era dele o pedantismo atribuído à mosca e ao passarinho. Ridículo um indivíduo hirsuto e grave, doutor e barão, pipilar conselhos, zumbir admoestações. (...) Temi o Barão de Macaúbas, considerei-o um sábio enorme, confundi a ciência dele com o enigma apresentado no catecismo.

– Podemos entender bem isso?

– Não: é um mistério.

Os meus infelizes miolos ferviam, evaporavam-se, transformavam-se em nevoeiro, e nessa neblina fluavam moscas, aranhas e passarinhos, nomes difíceis, vastas barbas pedagógicas. (I, p.124 – 125)

No terreno da imaginação do infante, o medo, que sempre o orientou, encontrou na figura do Barão de Macaúbas a estrutura adequada para sua expressão. Entremeadas ao temor infantil concentrado na figura do Barão estão as formulações do escritor que procura discernir a razão que fizera do Barão um sábio enorme, carrancudo, cabeludo e de vastas barbas pedagógicas: a figura do Barão manchava o frontispício do livro. A figura do Barão está sobreposta ao livro. A sobreposição da figura do Barão ao livro didático infantil é a sobreposição da formulação imaginativa do infante à formulação literária do escritor. A leitura que o infante faz de suas experiências está sobreposta à escritura dessas experiências pelo escritor. Assim, ficam justapostos o livro do infante e o livro do escritor. O problema de fato não era o Barão nem os bichinhos falantes. **O problema estava no livro e na forma que o constituía à medida em que destituía o mundo que cercava o menino.** Quando um escritor escreve um livro de memórias e dedica um capítulo e várias partes da narrativa de sua vida infantil acerca da sua relação com a linguagem, com a palavra e com os livros, ele não está apenas descrevendo sua história e o método de aprendizagem ao qual foi submetido, ele está narrando sua formação como escritor, seu método de escrever; ele está, fundamentalmente, pondo em questão o seu ofício de escritor e, com isso, põe em foco a literatura.

O exercício imaginativo do menino, que podia entender que os sapos falassem é aprendizagem, no sentido em que esboça o próprio método realista da representação. Ainda que manifestando coisas ininteligíveis, os sapos do açude constituíam uma sociedade, apesar de ser uma outra sociedade, o menino podia encontrar ali elementos típicos do mundo em que vivia: vaqueiros, negociantes, o padre, o amigo, a lavadeira. Essa tipicidade, essa redução do mundo à estrutura da sociedade dos sapos alargava o mundo do menino. Esse processo de construção reduz o mundo real à estrutura de um mundo criado e tem como resultado um alargamento do mundo real que foi seu ponto de partida e, pela redução, se torna também o seu ponto de chegada, mas que já não chega mais exatamente ao mesmo mundo de onde partiu, pois foi acrescido de uma visão que o processo de redução construiu.

O método de representação realista do escritor é entendido por Antonio Candido, em *Literatura e sociedade*, como processo de redução estrutural que evidencia o papel decisivo do processo de produção da obra para a sua relevância estética e para a eficácia da crítica literária. Os elementos sociais, políticos, econômicos, históricos e psicológicos são extraliterários. No entanto, são internalizados na obra no momento de sua fatura e, por isso, assumem forma literária e podem

ser reconhecidos como marcas da produção que configuram o produto estético. Os elementos extraliterários, segundo Candido, são submetidos ao processo de redução estrutural. A redução das estruturas sociais à estrutura literária evidencia a autonomia da obra, pois a realidade objetiva é reduzida a uma forma diversa da sua – a forma literária –, que compõe um produto estético diferente do material histórico utilizado para a sua composição. Portanto, a autonomia do objeto estético, longe de isolá-lo da realidade objetiva, atesta a internalização da forma objetiva na forma literária. O mundo do texto literário deixa ver, por sua relativa autonomia em relação ao mundo real, as conexões lógicas estruturadoras do processo social, que não são facilmente acessíveis na experiência cotidiana, mas que são construídas, metonímica ou reduzidamente, pelas estruturas formais que dão sustentação à “realidade” criada pela literatura. Dessa forma, a autonomia da arte não significa a sua redução a si mesma pela impossibilidade de representar a complexidade do mundo; ao contrário, trata-se da redução das estruturas sociais a formas literárias que, pela complexidade e contradição envolvidas no processo de sua produção, evidenciam o que não é representado direta e claramente na vida social, mas que se torna visível e não-alienado na forma literária, precisamente por sua diferença em relação ao mundo real.

Além dessa proximidade entre o método que estrutura a imaginação criativa do menino e o método de representação do escritor, a fabulação infantil da sociedade dos sapos evidencia também a complexidade do gesto de criação da forma literária que não apenas reduz o mundo, mas que, dialeticamente, o alarga constituindo um sentido para ele, no processo de transformação a que o submete. A forma que se materializa por esse processo de redução estrutural não é mais apenas fábula, isto é, apenas a sociedade dos sapos, tampouco é somente a realidade imediata, ou seja, a sociedade dos homens, mas é, antes a sociedade dos homens sob um ponto de vista antes ininteligível que se construiu pela sua transformação em sociedade dos sapos.

Há nesse processo um grau de utopia – a sociedade dos sapos amplia a sociedade dos homens em relação ao que ela contém de exíguo e precário. Por outro lado, o processo é sempre arriscado e contraditório, pois se dá na disputa, pelo espaço narrativo, entre o mundo fabulado que veicula o desejo de uma outra sociedade e o mundo vivido que participa com os elementos típicos da mesma sociedade que será transformada pelo processo reducional que executa a forma literária. A redução estrutural, portanto, envolve o movimento de confronto entre forças em tensão e, se pode operar a mudança que amplia o horizonte exíguo da vida social dos homens, só pode fazê-lo pelo limite de sua redução, sob a pressão dos traços de exigüidade advindos do

mundo que deseja ampliar, mas que acaba também por reproduzir, não como retrato passivo, mesmo quando tem caráter denunciador, mas como força ativa dos elementos políticos, históricos, econômicos, sociais e ideológicos que também desejam seguir no seu movimento de perpetuação e imposição da exigüidade que os caracteriza.

Assim, toda forma literária acaba por lidar exatamente com a substância que pretende modificar. A forma inclui em sua formação orgânica os elementos que apontam para sua destituição, para sua limitação e para sua própria reificação.²² Ao sobrepor o livro do Barão de Macaúbas ao seu próprio livro de memórias, o escritor questiona, então, o caráter reificador da literatura, mas sem deixar de fazer ver a diferença entre os dois gumes de sua produção.

A literatura e a arte como participantes do processo de produção do trabalho humano, estão inseridas nele, na práxis dessa produção, e, assim, como produções, produzem dentro do mundo do trabalho. A literatura e a arte, inseridas nesse processo, não escapam da alienação e da reificação, e, mais, essa inserção deixa claro que a arte é, nesse processo de sua produção, reificada e reificadora.

O processo de produção da arte se dá na separação entre arte e vida. Tal separação faz da arte um mundo autônomo em relação à vida, isto é, a arte se reifica. Como um setor exclusivo do mundo, a arte é recente na história da humanidade, pois na Antigüidade Clássica e na Idade Média estava ligada ao mito, à religião, à magia. A separação entre a função estética e a função religiosa da arte ocorre modernamente, com a burguesia. Esse descolamento é resultado do processo avançado de reificação do trabalho, do homem e da natureza. A setorização da arte promove sua autonomia e é já reificação.

No Brasil, essa reificação apresenta uma especificidade, uma vez que a literatura é aqui uma espécie de idéia fora do lugar. Como vimos, a literatura chega ao Brasil como ilusão ilustrada ou ficção da ruína, pois o que foi construído na Europa ancora aqui como forma arruinada, que se sobrepõe à nossa realidade material, mas não está exatamente colada a ela. Assim se evidencia, no processo da formação da literatura brasileira, o elemento de defasagem que deriva da

²² Embora já tenhamos nos referido em outros momentos desta tese ao processo de reificação, julgamos que neste momento é especialmente necessário recuperar mais especificamente o conceito de reificação. Segundo a teoria marxiana, a reificação “É o ato (ou resultado do ato) de transformação das propriedades, relações e ações humanas em propriedades, relações e ações de coisas produzidas pelo homem, que se tornaram independentes (e que são imaginadas como originalmente independentes) do homem e governam sua vida. Significa igualmente a transformação dos seres em seres semelhantes a coisas, que não se comportam de forma humana, mas de acordo com as leis do mundo das coisas”. BOTTMORE, Tom. *Dicionário do Pensamento Marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p.314.

sobreposição de formas contemporâneas e avançadas a formas não-contemporâneas e arcaicas. Na literatura brasileira, a reificação se verifica tanto no fato de que as obras são produzidas pelo artista produtor em relação aos modos específicos de produção capitalistas, que no Brasil também se constituem a partir de uma contemporaneidade do não-contemporâneo, como no fato, mais complexo, de que a reificação está interiorizada na forma da obra, como se vê no capítulo de *Infância* que estamos analisando: O Barão de Macaúbas.

O menino temia no Barão de Macaúbas a redução aplicada pelo método de aprendizagem a que era submetido, pelas formas arruinadas do “papel ordinário” e da “letra safada” que compunham o livro. Articulado ao livro do Barão (e assim fica claro o motivo por que o “dono do livro” tinha de ser um Barão), está o processo histórico da reificação no Brasil, como parte integrante, mas nunca integrada, da modernização; o que asseverou o descompasso²³ entre Barões e meninos, e tornou simultâneos o moderno e o arcaico, a ilustração e a barbárie. A destituição da vida humana que se condensa como memória nos objetos produzidos pelo homem se articula no livro infantil em toda parte, desde o papel brilhante como “catarro seco” até aos personagens que de si mesmos só guardam o traço exíguo e precário – a metonímia, a redução ou o fragmento de menino, passarinho, mosca ou aranha – capaz de fazer lembrar o que eles foram um dia, antes de figurarem no livro segundo o desígnio perverso que não é do Barão, ele mesmo um “retrato” a substituir o livro, a substituir o método que reduz a vida à mercadoria.

O caráter perverso que o menino atribuía ao Barão é, na verdade, resultado do método de redução da vida à mercadoria a que o livro infantil, como toda sociedade e todo produto cultural do mundo capitalista, está sujeito. O próprio mecanismo presente na representação parece estar sujeito a esse método, pois o reproduz na medida em que, para narrar uma história trivial à primeira vista, utiliza sutilezas formais que acumulam substituições em formas sobrepostas: o Barão é o livro, o livro é o método literário que está vinculado ao método que rege as relações sociais e históricas em que se constituíram o país, a literatura, o escritor, *Infância*, o menino, o

²³ Essa polarização verificada na forma literária se apresenta em várias formulações críticas dos intérpretes do Brasil, como a de Darcy Ribeiro: “As causas desse descompasso devem ser buscadas em outras áreas. O ruim aqui, e efetivo fator causal do atraso, é o modo de ordenação da sociedade, estruturada contra os interesses da população, desde sempre sangrada para servir a desígnios alheios e opostos aos seus. Não há, nunca houve, aqui um povo livre, regendo seu destino na busca de sua própria prosperidade. O que houve e o que há é uma massa de trabalhadores explorada, humilhada e ofendida por uma minoria dominante, espantosamente eficaz na formulação e manutenção de seu próprio projeto de prosperidade, sempre pronta a esmagar qualquer ameaça de reforma da ordem social vigente”. (RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1996, p. 452.).

livro didático e o Barão de Macaúbas. Essa seqüência deixa ver a montagem do processo de representação que indica o quanto a matéria da narrativa, no momento de sua composição, divide-se entre elementos cotidianos da vida do menino e outros mais enigmáticos, misteriosos e, até fantasmagóricos, que se aferraram à forma do texto pelo trabalho do escritor, no momento da fatura do produto.

É importante perceber que essa parcela enigmática e fantasmagórica é resultado do processo de composição, está presente na estrutura formal, portanto é resultado do trabalho do escritor e é, podemos dizer assim, algo que caracteriza o ofício de escritor. Trata-se de uma parcela advinda do mundo do escritor, algo que pertence a ele ou que é parte de seu ofício. Entretanto, embora, como mistério e enigma, seja algo difícil de ser percebido na estrutura formal de um texto como *Infância*, produzido por um escritor objetivo, direto e seco como Graciliano, esse traço enigmático se explicita no sentimento de medo e temor do menino em relação à figura carrancuda do Barão. Assim, algo que diz respeito ao trabalho do escritor se expressa de forma mais explícita no sentimento do menino, mediado pelo trabalho do escritor que se posiciona a distância enquanto distribui as tarefas entre o narrador e o menino: “Temi o Barão de Macaúbas, considere-o um sábio enorme, confundi a ciência dele com o enigma apresentado no catecismo. – Podemos entender bem isso? – Não: é um mistério.” (I, p.125).

A vinculação entre ciência e mistério será questionada pelo menino, quando ele deve responder a lição de catecismo que perguntava: quantos eram os inimigos da alma? – A carne, o pecado e o diabo – como rezava o catecismo, mas o menino não atinava com a lógica da resposta correta: “Estranhava que se juntasse a carne ao diabo: naturalmente havia equívoco na resposta. (...) Em falta de explicação imaginei um diabo carnívoro” (I, p.127).

O diabo carnívoro é uma imagem potente do método que rege o mundo do menino e que se encarna na figura do Barão de Macaúbas que, por sua vez, é a encarnação do livro que tem por objetivo a perpetuação do método organizador do mundo. Como vimos, o método que regeu a formação da literatura e do Brasil derivou da ação expansionista e da empresa colonizadora, por uma ação metódica do capital mundializado e de todos os seus produtos, entre eles a cultura européia que, como resultado do trabalho humano, também se mundializa quando o modo de produção do trabalho e de seus produtos (também os culturais) se mundializam pela forma, inicialmente, mercantil, até avançar para formas mais sofisticadas de produção como a industrial.

A associação da carne ao diabo, portanto, não é apenas resultado de uma confusão infantil, fruto da superstição do mundo atrasado do menino, mas a evocação de um processo histórico ao qual o ofício de escritor esteve historicamente vinculado: a constituição da forma-mercadoria que reúne em si o mundo metafisicamente físico²⁴, isto é, o diabo carnívoro. Pode parecer estranho que no mundo arcaico do menino se apresente assim tal aparição da mercadoria, mas, como já dissemos, essa evocação resulta menos do sentimento do menino que da mediação do escritor. Mais do que o menino, é o escritor quem reconhece (e pratica) os efeitos do método fantasmal com que a forma-mercadoria se movimenta, atravessa os mares, o passado e o futuro, o arcaico e o moderno e se impõe entre homens e meninos. Enquanto, na narrativa, o menino sente medo e temor, o escritor escreve. Enquanto os miolos do menino “ferviam, evaporavam-se, transformavam-se em nevoeiro, e nessa neblina flutuavam moscas, aranhas e passarinhos, nomes difíceis, vastas barbas pedagógicas” (I, p.124 – 125), configurando o mundo nebuloso da reificação e da mercadoria, o escritor revela, em parte, esse mistério armado por sua narrativa:

O que ele intentava [o Barão de Macaúbas] era elevar as crianças, os insetos e os pássaros ao nível dos professores. (...) A gente percebia que era dele o pedantismo atribuído à mosca e ao

²⁴ Segundo Marx, “À primeira vista, a mercadoria parece uma coisa trivial, evidente. Analisando-a, vê-se que ela é uma coisa muito complicada, cheia de sutileza metafísica e manhas teológicas. Como valor de uso, não há nada misterioso nela, quer eu a observe sob o ponto de vista de que satisfaz necessidades humanas pelas suas propriedades, ou que ela somente recebe essas propriedades como produto do trabalho humano. (...) A forma da madeira, por exemplo, é modificada quando se faz dela uma mesa. Não obstante, a mesa continua sendo madeira, uma coisa ordinária, física. Mas logo que ela aparece como mercadoria, ela se transforma numa coisa metafisicamente física. Não se limita a ter os pés no chão; face a todas as outras mercadorias, apresenta-se, por assim dizer, de cabeça para baixo, e da sua cabeça de madeira saem cismas muito mais estranhas do que se ela começasse a dançar por sua própria iniciativa. O caráter místico da mercadoria não provém, portanto, de seu valor de uso. (...) De onde provém, então, o caráter enigmático do produto do trabalho, tão logo ele assume a forma mercadoria? (...) Evidentemente, dessa forma mesmo. Porém, a forma mercadoria e a relação de valor dos produtos do trabalho [na qual aquela se representa] não têm a ver absolutamente nada com a sua natureza física [nem com as relações materiais dela resultantes]. É somente uma relação social determinada entre os próprios homens que adquire aos olhos deles a forma fantasmagórica de uma *relação entre coisas*. Para encontrar algo de análogo a este fenômeno, temos de nos deslocar à região nebulosa do mundo religioso. Aí os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, entidades autônomas que mantêm relações entre si e com os homens. O mesmo se passa no mundo mercantil com os produtos da mão do homem. É o que se pode chamar o fetichismo que se aferra aos produtos do trabalho logo que se apresentam como mercadorias, sendo, portanto, inseparável da produção de mercadorias. Este caráter fetichista do mundo das mercadorias decorre, como mostrou a análise precedente, do caráter social próprio do trabalho que produz mercadorias. (MARX, Karl. *O capital. Crítica da economia política*. Tradução: Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1988, pp.70-71, v.I).

passarinho. Ridículo um indivíduo hirsuto e grave, doutor e barão, pipilar conselhos, zumbir admoestações. (I, p.124-125).

O que, entretanto, o escritor não revela explicitamente, mas que está materializado pelo seu método de trabalho na representação de *Infância*, é que também é fundamentalmente dele o mundo de nevoeiro e neblina tecido pelo discurso literário para o menino habitar. Como dissemos, o livro do escritor está sobreposto ao livro do Barão e a figura do Barão manchava o frontispício do livro, fazendo com que o menino, metonimicamente, reduzisse o livro à figura do Barão. *Infância* também, como obra literária, é mancha que substitui a vida pela sua redução à forma literária: a memória como matéria do que já não há, do que fala embora já não esteja lá para falar, como justiça tardia, como tempo da memória que insiste em relembrar o que não se pode esquecer, mas também não pode mais se modificar. É também a figura do escritor que mancha a narrativa de *Infância* e atribui ao menino a experiência fantasmagórica e enigmática que caracteriza o seu ofício de escritor. Ofício que, como o do Barão de Macaúbas, intenta elevar o infante ao nível do autor e que deixa perceber que era dele o gesto de questionamento, assombrado pela reificação e pela forma-mercadoria, atribuído ao menino. Ao caráter perverso do Barão percebido pelo menino, está sobreposto o caráter perverso da literatura que não pode escapar da perversidade que, pela mediação do escritor, o menino atribuía ao Barão.

Em *Infância*, o menino considera que o maior culpado de seu infortúnio foi o livro do Barão de Macaúbas. O escritor apóia o menino porque é para ele mesmo que o gesto literário, separando arte e vida, se configura como culpa. *Infância* é o mundo do atraso não porque retrate a vida exígua do Nordeste, mas porque sua representação é ela mesma uma formulação defasada em relação aquilo que pretende narrar. Um livro que encarna o que já não existe a não ser como memória e é assombrado pelo diabo carnívoro que evidencia, sobretudo, o caráter diabólico do ofício do escritor.

Enfim, em *Infância*, Graciliano tem que lidar com os impasses de seu trabalho como escritor. Impasses que não dizem respeito diretamente a sua vida como homem, mas à sua condição de escritor que ocupa espaço central enquanto matéria de seu livro de memórias. Assim, ao dividir com o infante o espaço narrativo das memórias, o escritor também reifica a si mesmo, enquanto personagem escritor, dando a ver o traço diabólico e reificador de seu ofício. Os impasses do escritor estão presentes nas obras de Graciliano como matéria da narrativa e como elemento que participa e demarca os limites de sua produção. Limites que Graciliano enfrentou

fazendo deles um problema estético e político que diz respeito à sua posição de classe como intelectual e como escritor. Esses limites e impasses estão relacionados, portanto, ao lugar de Graciliano tanto na produção cultural de seu tempo quanto no sistema literário brasileiro.

Como já afirmamos, a dialética cosmopolitismo e localismo constitui o eixo central de articulação da história da literatura e da nação. Essa constituição decisiva para nossa formação e para nosso dever é, além de histórica, estética. Desde sua configuração inicial, o sistema literário brasileiro apontou para o contraste entre os modelos estrangeiros e a matéria local. O contraste, alimentado pela literatura brasileira que dele se originou, foi sempre indicativo do caráter comparativo de nossa formação literária. Essa raiz contrastante e comparativa fez nascer uma literatura marcada pelo conflito. Se é certo que os modelos estrangeiros são a fonte primária de onde brotou a expressão literária na Colônia, é certo também que a matéria local reclamou a sua inserção na produção literária como traço de originalidade indispensável à concretização do desejo dos brasileiros²⁵ de ter uma literatura que alcançasse os patamares da literatura da Metrópole. Como se vê, o contraste não se restringe à concorrência em paralelo entre os dois pólos, mas abriga ainda o cruzamento entre os modos de aproximação e distanciamento em que se dá a concorrência nos processos de imposição, adaptação, transfiguração e apego à realidade concreta que guiaram a produção literária no Brasil em movimento ziguezagueante entre cosmopolita e local.

Por essa razão, muitas vezes o que se tomou como aproximação entre os pólos resultou em distanciamento e, por outro lado, o que se apresentava como distanciamento era, sobretudo, aproximação. Para entender esse processo complexo da estrutura formativa de nossa literatura, basta lembrar da crítica de Antonio Candido em relação ao regionalismo romântico: “forma aguda de dependência na independência”. (CANDIDO, 2000:157). Muitas obras que, como os poemas épicos indianistas, tinham como base e estavam, às vezes, até a serviço da ideologia dominante da Metrópole, utilizavam os elementos locais como matéria de sua narrativa, dedicavam-se com esmero à descrição da grandiosidade da terra e, mesmo com o olhar do exotismo, louvavam a coragem do indígena; isso provocou uma curiosa inversão de leitura, pois tais obras posteriormente foram vistas como símbolos da nacionalidade e manifestação de resistência à ideologia que originalmente propugnavam.

²⁵ Expressão de Antonio Candido para o caráter empenhado da literatura brasileira, em *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997, v. I.

Tal inversão foi possível também porque, na passagem do sistema colonial para a independência, a nova composição do grupo dominante (a elite cultural e econômica local) reproduziu em grande parte a ideologia civilizadora e impositiva da Metrópole colonizadora, de modo que para os grupos dominados (nativos, negros e pobres) a geografia do chão social não foi de fato significativamente alterada. Os indígenas, especialmente pelo genocídio de que foram vítimas, quando já não pesavam como força de trabalho significativa na balança da geração do lucro, ainda assim seguiram dando rendimentos como matéria-prima exótica a ser transformada em ideal da nacionalidade na produção literária local voltada para o mercado de exportação cultural.

Os negros, por constituírem a base do sistema de produção da economia nacional até fins do século XIX, encarnavam o atraso e o barbarismo que evidenciavam a condição periférica que o país rejeitava, embora não abrisse mão dos lucros que até certo momento a escravidão lhe rendia junto às nações centrais, livres do atraso, mas gozando dos seus benefícios sempre restritos aos grupos dominantes de dentro e de fora. O processo estético que amenizava o atraso estampado na imagem do escravo negro era marcado por um outro tipo de transfiguração que se articulava não pela idealização de sua figura, como no caso do índio idealizado, mas pela amenização do bárbaro processo de reificação a que a escravidão havia submetido o negro. Representado como elemento que compunha a paisagem nacional, seja no trabalho de transformação da natureza em matéria-prima para o mercado internacional seja no trabalho doméstico para a manutenção de um modo de vida que aspirava à reprodução do ambiente europeu, o escravo negro era uma máquina entre as máquinas ou uma peça de mobiliário entre outras e a natureza de seu trabalho era transfigurada em componente integrado ao ciclo de produção “natural” da terra ou da rotina da casa. O negro permaneceu como peça descritiva a compor o cenário nacional representado pela literatura até a crise do regime servil, quando a representação literária ensaiou uma idealização marcada pela vitimização e pelo branqueamento do negro que, na maioria das vezes, figurava como sinal da vergonha da escravidão que manchava a pátria ou alcançava atributos de branco para, assim, dividir o mundo com os brancos. Só muito mais tarde, quando escritores e intelectuais negros começaram a produzir obras literárias e críticas, coisa que, com efeito, jamais foi possível aos indígenas, é que se iniciou um outro tipo de representação, mas que ainda trouxe consigo as inúmeras contradições, cicatrizes e confrontos que a escravidão, tão duradoura, e o racismo, ainda permanente, legaram à literatura e ao país, ambos responsáveis pelo acirramento dessas

contradições, pela profundidade dessas cicatrizes e pela perpetuação desses confrontos de que são vítimas e carrascos.

O pobre, o iletrado, o suburbano, o homem do campo e do interior, descendentes de índios, negros e europeus figuram na literatura como um grupo variado da diversidade étnica do Brasil que a mestiçagem do país e a literatura brasileira, especialmente o romance regionalista, lograram manter unido a despeito da geografia de dimensão continental do país e da condição de classe dominada desse grupo. A condição de classe desses brasileiros foi transfigurada pelo mecanismo estético que os inseriu no romance procurando dar-lhes uma definição marcante de seus traços peculiares de identidade, beirando às vezes a caricatura ou o estereótipo, e louvando os aspectos configuradores do atraso da nação como se fossem características inatas desses homens simples, humildes, crédulos, ingênuos, resistentes, experientes, malandros, trabalhadores ou aventureiros, que compunham uma multidão de agregados, capatazes, donzelas do sertão, moças pobres casadoiras, sertanejos, todos vivendo sob o céu da pátria e do favor e arbítrio da classe dominante local. A inserção desses tipos na literatura demonstra a permanência da nossa contradição fundadora, ou seja, do localismo, associado aos dominados, e do cosmopolitismo, reproduzido pelos dominadores. Essa contradição central a partir de então se desdobra em outras contradições: o letrado e o iletrado, a cidade e o campo, o centro e a periferia, o moderno e o arcaico, o protetor e o agregado, o rico e o pobre. A presença desses personagens na composição do romance indica tanto a pressão histórica em direção à necessidade de justiça social quanto a adoção de uma estratégia para postergar ao máximo a efetivação dessa justiça e manter nos limites da arte, bem separados da vida, esses representantes das classes dominadas, pobres e perigosas. Assim fica mantida a propriedade e adormecida a má-consciência da elite cultural e econômica local.

Enfrentando essa severa contradição real, a literatura busca soluções imaginárias²⁶, mas que produzem efeitos que ricocheteiam na vida social. No modernismo, ocorreu uma profunda revisão dos pressupostos da arte que não teve, entretanto, o mesmo efeito na vida social do país. Em

²⁶ Etienne Balibar e Pierre Macherey, no artigo "Sobre la literatura como forma ideológica" In: ALTHUSSER, POULANTZAS, *et al. Para una crítica del fetichismo literario*. Madrid: Akal, 1975, p. 33, afirmam que a literatura é uma solução imaginária para contradições ideológicas sem solução na realidade. Baseados nessa crítica, entendemos que as soluções literárias, apesar de imaginárias, se não resolvem de fato os problemas reais, são parte atuante na construção do processo histórico da formação e, portanto, produzem efeitos que, mesmo advindos de soluções imaginárias, se inserem contraditoriamente na vida social, não necessariamente para solucionar os problemas, mas para discutí-los, neutralizá-los ou asseverá-los.

conhecida conferência²⁷, Mario de Andrade, em 1942, reconhece a imensa dívida social da geração de 1922. Essa intervenção, embora tardia, aponta para as incongruências entre as gerações de 22 e de 30, explicada por Lafetá (2004) como tensão dialética de divergência e convergência entre o projeto estético (ligado à renovação da linguagem) e o ideológico (ligado às lutas políticas). Os escritores e intelectuais, seguindo as vanguardas que buscavam a reconciliação da arte com a vida, o que, de fato, tanto não se verificou quanto asseverou a permanência das antigas contradições, enfrentam o problema da inserção do personagem brasileiro na literatura e o formalizam esteticamente pela via da construção literária da fala do povo. De que maneira fala e pensa o personagem brasileiro? Como representá-lo? O romance regionalista romântico, de modo geral, seguia a lógica do Barão de Macaúbas: pipilar conselhos e zumbir admoestações. O projeto modernista, buscando a língua nacional e a fala do povo, intentava algo mais, tinha em sua base a tentativa de fazer não apenas uma revisão da linguagem dos Barões de Macaúbas, mas também uma revisão do país. Entretanto, essa tentativa estava ligada à antiga motivação estética de nossa produção literária que solicitava a participação da matéria local. O primeiro modernismo, portanto, buscava elementos do folclore e da cultura popular em razão de uma demanda primeiramente estética. A ideologia da esquerda brasileira que, desde a fundação do Partido Comunista do Brasil em 1922, alimentava a possibilidade de uma transformação e se empenhava em assumir o papel de conscientizar as massas excluídas, formulando um projeto de Brasil que superasse o atraso da nação e fosse capaz de emancipá-la do imperialismo, não estava presente nas obras dessa primeira fase de nosso modernismo. Seu projeto ideológico dava ênfase a uma renovação das estruturas e não a uma conformação que transbordasse os limites da classe dominante de que faziam parte esses intelectuais. Na segunda fase, no período de 30, a literatura alia ao seu projeto estético um projeto ideológico que enfatiza a posição política e crítica como seu elemento constitutivo: qual é a função da literatura, qual é o papel do escritor, quais as ligações entre arte e ideologia?

Nos anos 30, o romance social, mais afinado com o projeto de Brasil da esquerda, aborda o problema da literatura ou a literatura como um problema e, não mais na esteira da primeira fase do modernismo, aprofunda a questão da representação do brasileiro no romance:

²⁷ Referimo-nos à brilhante conferência “Marchem com as multidões”, de Mário de Andrade, publicada em “O movimento modernista”. In: ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira: obras completas de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins, 1967, pp. 245-246.

A incorporação dos pobres pela ficção é um fenômeno bem visível nesse período. De elemento folclórico, distante do narrador até pela linguagem, como se vê na moda regionalista do início do século, o pobre, chamado agora de proletário, transforma-se em protagonista privilegiado nos romances de 30, cujos narradores procuram atravessar o abismo que separa o intelectual das camadas mais baixas da população escrevendo numa linguagem mais próxima da fala. Junto com os proletários, outros marginalizados entrariam pela porta da frente na ficção brasileira: a criança, nos contos de Marques Rebelo; o adolescente, em Octávio de Faria; a mulher nos romances de Lúcia Miguel Pereira, Rachel de Queiroz, Cornélio Penna e Lúcio Cardoso; o homossexual, em *Mundos mortos* do próprio Octávio de Faria e no *Moleque Ricardo*, de José Lins do Rego; o desequilibrado mental em Lúcio Cardoso e Cornélio Penna. (...) é preciso acrescentar que uma abertura desse tipo coloca para o intelectual, oriundo geralmente das classes médias ou de algum tipo de elite decaída, o problema de lidar com um outro. (BUENO, 2001:254-255).

Esse panorama do romance social de 30 e o problema que se coloca com ele para o intelectual, e que já se vinha montando desde o início de nosso sistema literário, é o que está em pauta na realidade de Graciliano Ramos e de seus pares. Ao discutir a forma como os escritores resolveram esse problema que, em si mesmo, demonstra a complexa relação entre estética e política, uma vez que os escritores devem resolver esteticamente um problema que é político, social, econômico e histórico, Luís Bueno comenta algumas das muitas formulações estéticas construídas pelos escritores para enfrentar esse problema. José Lins do Rego, em *Menino de engenho*, apresenta um modelo duplicado de narrador para seu alter-ego Carlos de Melo: de um lado está o avô, proprietário do engenho; do outro, a velha Totonha, uma contadora de histórias analfabeta. Para Bueno, a aproximação entre modelos tão diversos de narradores, se abriu caminho para o aparecimento de produções literárias como a de Guimarães Rosa, mostrou-se também problemático pelo nível de artificialidade da aproximação que, acentuado pela atitude complacente de Carlos diante das condições de vida dos meninos que moravam no engenho de seu avô, sugere uma certa condescendência do “universo culto” em relação ao “universo plebeu”.

No caso de Jorge Amado, a solução é também artificial, mas por razões diferentes. Como se autodefinia um revolucionário, o escritor assumiu o papel que a esquerda da época demandava da literatura: aderir aos projetos populares, mas como um representante legítimo do povo, alguém plenamente autorizado a falar em nome do povo e que supera o abismo de classe entre escritor e iletrado, saltando irrefletidamente para o outro lado do abismo, lado que não é o seu, mas com o

qual se identifica. A ausência de reflexão acerca da legitimidade dessa identificação tão imediata pode levar ao extremo oposto do desejado pelo escritor, à época, engajado. Isto é, essa identificação pode ser apenas um fantasma da velha transfiguração que, assombrando o terreno discursivo de nossa literatura, transfigura em identidade o que é a máxima alteridade. O resultado é a transfiguração do método: de revolucionário para impositivo, uma vez que na correlação de forças do mundo de papel dos personagens, o escritor vai sair ganhando, pois compartilha da força reificadora da literatura que reduz a vida à arte. Assim, a identidade que o escritor vai impor aos seus personagens é aquela que se constrói por seu poder de representação, ou seja, a sua. Sem sair da margem do abismo onde se colocava originalmente, o escritor reifica o seu próprio gesto de aproximação, mas sem se dar conta dessa reificação. Logo, a literatura fica colada ao extremo oposto do que era sua aspiração, vira livro didático, e os que ali são representados, se tivessem o direito de pensar sobre sua representação, talvez dissessem o que se diz em *Infância* sobre o Barão de Macaúbas: “Infelizmente um doutor, utilizando bichinhos, impunha-nos a linguagem dos doutores”.

Em concordância com o que *Infância* nos mostrou até aqui, Bueno vai dizer o seguinte sobre a solução encontrada por Graciliano Ramos para o problema da representação realista do outro de classe em *Vidas secas*:

Para Graciliano, como se vê, o roceiro pobre é um outro, enigmático, impermeável. Não há solução fácil para uma tentativa de incorporação dessa figura no campo da ficção. É lidando com o impasse, ao invés das fáceis soluções, que Graciliano vai criar *Vidas secas*, elaborando uma linguagem, uma estrutura romanesca, uma constituição de narrador, um recorte de tempo, enfim, um verdadeiro gênero a se esgotar num único romance, em que narrador e criaturas se tocam, mas não se identificam. Em grande medida, o impasse acontece porque, para a intelectualidade brasileira daquele momento, o pobre, a despeito de aparecer idealizado em certos aspectos, ainda é visto como um ser humano meio de segunda categoria, simples demais, incapaz de ter pensamentos demasiadamente complexos – lembre-se que a crítica achou inverossímil que Paulo Honório fosse o narrador de *S. Bernardo*. O que *Vidas secas* faz é, com um pretenso não envolvimento da voz que controla a narrativa, dar conta de uma riqueza humana de que essas pessoas seriam plenamente capazes. A solução genial de Graciliano Ramos é, portanto, a de não negar a incompatibilidade entre o intelectual e o proletário, mas trabalhar com ela e distanciar-se

ao máximo para poder aproximar-se. Assumir o outro como outro para entendê-lo. (BUENO, 2001: 256).

Esta é a narrativa que a história e a crítica da literatura nos contam. O que se vê é que a literatura não está dissociada do processo histórico, econômico e político que a gerou. Ao contrário, ela é parte importante nesse processo, como força civilizatória e modernizadora, mas também como força identificada à ideologia e às classes dominantes. É um poder hegemônico, portanto, e, como tal, compartilha das mesmas coisas que tantas vezes recusa, rejeita e denuncia. É também um poder contra-hegemônico, na medida em que deixa ver a face diabólica da mesma modernização que ajudou a promover. Como componente do processo modernizador, é da literatura também a face diabólica que se mostra no processo inconcluso, excludente e perverso de nossa modernização. Assim, a forma literária não pode escapar da contradição perversa que ela repudia, uma vez que não está fora dela, mas no centro de sua construção histórica. Como construção histórica, o problema da literatura não está apenas enunciado no tema de um romance, de um poema ou de um conto, mas na forma que veicula a enunciação, pois mesmo que um romance não fale do problema da literatura, sua forma literária, ao contrário, apresenta-se a si mesma como problema. Portanto, a história da literatura em sua contradição está narrada em sua própria forma contraditória.

Na forma, a literatura fala de si mesma como problema. Ao fazê-lo, a literatura não está se fechando em si mesma e dando as costas para o mundo complexo em que se produziu. Ela está questionando a si mesma como parte desse processo histórico. A mediação que está incluída nesse autoquestionamento da literatura em relação ao processo histórico é feita pelo trabalho do escritor. O escritor, ao produzir a forma literária, se insere também no processo histórico do qual a literatura é parte. Na produção, o escritor cria um mundo literário que pressupõe uma forma de conexão com a História. Essa conexão era antes indisponível, mas não surge do nada, surge das conexões anteriores materializadas em outras formas estéticas formuladas pelo trabalho de outros escritores. Esse mecanismo decorrente da relação entre forma estética e processo histórico é formulado criticamente pela noção de sistema literário²⁸, que permite observar, como afirmou

²⁸ Em *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997, V.I., Candido apresenta o conceito de sistema literário de forma muito breve e centrada na relação entre autor, obra e público; a natureza do conceito e sua complexidade, entretanto, não são formuladas teoricamente, mas criticamente, na crítica histórica das obras estudadas na *Formação*. A construção mais crítica do que teórica da noção de sistema literário reforça o caráter propriamente histórico dessa noção que apreende criticamente a

Bueno, “que a experiência hoje bastante desprezada de José Lins do Rego é uma das vias que possibilita o aparecimento de um escritor como Guimarães Rosa em nosso ambiente literário” (BUENO, 2001: 255). Entretanto, ao contrário do que pode parecer, a configuração de um todo histórico a partir da articulação entre suas partes não se dá na perspectiva linear e mecânica da lógica entre causa e consequência, mas na perspectiva dinâmica do movimento zigzagueante da História. Dessa forma, retomando a afirmação de Bueno acerca de José Lins do Rego e Guimarães Rosa, é possível entender que a obra do segundo é que acrescenta um sentido novo ao que se anunciava na obra do primeiro, isto é, aquilo que principiara na obra de José Lins encontra sentido ao ser consumado²⁹ na obra de Guimarães Rosa. A literatura, portanto, é uma construção histórica que apresenta conexões em suas formas estéticas, especialmente no modo como, em cada obra e nas obras entre si, isto é, na tradição local decorrente de sucessivos esforços de representação, essas formas articulam-se dialeticamente por meio do trabalho do escritor que constrói um conhecimento acerca do seu próprio trabalho na construção do processo histórico.

Ao lidar com esse processo e ao mesmo tempo produzi-lo, o escritor, inserido no sistema literário, articula as formas estéticas para compor a representação. Nessas formas está plasmado o sentido da literatura como problema, que é estético e também político. Nosso sistema literário, como forma hegemônica de representação literária, veiculou um projeto de nação do qual as classes populares, na vida política nacional, jamais participaram realmente. Por outro lado, esse mesmo sistema, em sua perspectiva contra-hegemônica, não pôde deixar de representar também o interesse dessas classes que, garantiam à representação estética o grau de realismo, de peculiaridade e de nacionalismo necessário a sua eficácia frente aos seus modelos estrangeiros.

conexão entre um autor, sua obra e o público na perspectiva de um processo mais amplo que envolve outros autores, obras e público e que, dessa forma, monta um quadro inédito que se configura pela relação das partes em um todo que é o processo histórico do qual as obras, os autores e o público fazem parte de forma ativa, isto é, como agentes do processo histórico que produzem e no qual são também produzidos. Mais tarde, em “Crítica e sociologia” de *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Nacional, 1976, Candido apresenta uma discussão mais detalhada sobre a conexão lógica entre sistema literário e processo histórico com a qual atinou durante a produção de *Formação*. Essa conexão se consolida e aprofunda no conjunto de toda a obra crítica de Candido, tanto nos seus artigos de cunho mais analíticos, como “Dialética da malandragem” e “De cortiço a cortiço”, em *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, quanto naqueles mais próximos da crítica historiográfica, como “Literatura e subdesenvolvimento” e “Literatura de dois gumes”, em *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

²⁹ Essa perspectiva tem como base a concepção de mimesis elaborada por Erich Auerbach, cuja construção se dá com base em um realismo figural que se realiza pela lógica entre figuração-consumação-figuração. Essa construção não é regida por uma seqüência de causalidade, mas por uma inversão que conecta cada consumação à figuração anterior, uma vez que é a produção literária posterior que estabelece conexões capazes de explicar a figuração anterior. Cf. AUERBACH, Erich. *Dante, poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

Essa eficácia, no entanto, nem sempre foi alcançada, pois dependia exatamente da forma como se incluía na obra a representação de indígenas, negros e pobres, homens, mulheres e crianças infelizes que deviam ser representados esteticamente, embora não tivessem efetiva representação política na sociedade.

Assim, entre nós, a literatura foi sempre um espaço de representação discursivo em disputa.³⁰ Em um país periférico, onde as diferenças entre dominados e dominadores são extremas e a condição colonial foi apenas ilusoriamente ultrapassada, as classes populares, na luta pelo direito de representarem-se, têm sido invariavelmente postas à margem. O escritor diante desse problema com o qual tem que lidar em seu ofício deve tomar providências formais para estabelecer como se dará a representação daqueles que são impedidos de se auto-representarem a si mesmos. A luta política, portanto, está inserida no espaço discursivo e o trabalho do escritor é decisivo para a representação não só dos personagens em desvantagem política, mas da própria luta que se trava no interior do discurso.

A possibilidade de representação da luta política que se trava internamente nas formas estéticas que constituem o discurso, quando essa luta estética e política se torna ela mesma matéria discursiva, exige do escritor como primeira providência o enfrentamento de sua condição de escritor e da face diabólica de seu ofício. Esse processo é uma forma de autoquestionamento³¹.

Essa questão é exatamente o ponto de chegada desta tese: em *Infância*, Graciliano faz a partilha do espaço da narrativa, sem apagar ou transfigurar o menino, e também sem reduzir a dimensão do problema da condição de escritor representada na obra. O que procuramos entender neste terceiro capítulo é como se dá essa partilha e quais as providências tomadas pelo escritor para enfrentar, de forma tão implacável, as contradições de seu ofício de escritor e de uma literatura de dois gumes, que a dialética fundadora da literatura e da nação – cosmopolitismo e localismo – constituiu.

³⁰ Ver BASTOS, Hermenegildo. *Reliquias de la casa nueva. La narrativa latinoamericana: el eje Graciliano - Rulfo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

³¹ Conforme Hermenegildo Bastos o autoquestionamento é diferente da metalinguagem porque é uma atitude estética em que a literatura não é tomada como um terreno independente do processo histórico,. Enquanto a metalinguagem pode ser entendida como um fechamento da literatura em si mesma por sua incapacidade de representar o mundo, o autoquestionamento ocorre quando se entende a literatura como parte desse mundo, como forma de poder: “La autorrepresentación literaria es, así, una especie de representación de las formaciones discursivas y de la lucha por el poder que se trava en el interior de ellas.” BASTOS, Hermenegildo. *Reliquias de la casa nueva. La narrativa latinoamericana: el eje Graciliano - Rulfo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 104.

A partir da análise de *Vidas secas* em que Antonio Candido (1996), no artigo 50 anos de *Vidas secas*, reconhece no narrador uma espécie de procurador do personagem Fabiano, Hermenegildo Bastos (2005) associa o narrador ao escritor que atua na narrativa em terceira pessoa de *Vidas secas*. Essa associação deriva do fato de que as obras anteriores de Graciliano (*Caetés, São Bernardo e Angústia*) foram escritas em primeira pessoa, em tom confessional e protagonizadas por personagens que lutavam para escrever. Essa configuração criou um modelo que inseria o próprio escritor como personagem e a literatura como foco central da confissão. O que faz do escritor um personagem não é apenas o fato de que está incluído na obra como personagem, mas porque o que a obra trata é do ato de escrever. Em *Vidas secas*, no entanto, o protagonista não escreve, portanto, se o narrador é um procurador do personagem, como afirma Candido, Bastos entende que é a relação entre o escritor como personagem e o personagem iletrado que está em pauta no romance, ou seja, trata-se, então, do problema central do escritor e de nosso sistema literário: cosmopolitismo e localismo; o letrado e o iletrado, a cidade e o campo, o centro e a periferia, o moderno e o arcaico, o protetor e o agregado, o rico e o pobre. A luta do escritor por representar esse problema é também uma imagem da luta das classes populares por se fazerem representar. Assim, nas formas estéticas que constituem a representação literária em *Vidas secas*, está incluída a luta política daqueles que não têm o poder de se representarem politicamente.

Para Bastos, em concordância com o que afirma Luís Bueno (2001), Graciliano consegue construir uma representação realista e de alta relevância estética, porque não se identifica diretamente com o personagem que procura representar, evidenciando a defasagem entre eles é que consegue a aproximação necessária à forma de representar. O discurso do narrador e o do personagem se aproximam, se contaminam um pelo outro: a forma lacônica do discurso do narrador é aproximada à condição de iletrado do personagem, mas também as reflexões de Fabiano são aquelas que o narrador faz. Como o personagem iletrado, o narrador também está diante de um problema político para o qual não encontra solução imaginária ou muito menos real, na limitação do personagem, o escritor esbarra também na sua própria limitação e na sua necessidade de, como o personagem, aprender. O escritor não está na posição da esquerda da época que assumia o papel de conscientizadora do homem do campo, tampouco assume a postura do paternalismo de classe do intelectual em relação ao povo; se assim fosse, Graciliano poderia ter criado um romance em que o próprio Fabiano pudesse se representar. O escritor, no entanto,

optou por uma forma que chama atenção e explicita a necessidade de uma mediação, o que deixa evidente a defasagem entre personagem e escritor:

A relação narrador/personagem é ao mesmo tempo de aproximação e de distanciamento. As vozes se confundem, mas para dizer que não são a mesma. Quando leitor, seguindo o movimento do estilo indireto livre, vê identidade entre o narrador e o personagem, ele ao mesmo tempo percebe que essa identidade contém em si uma diferença. (BASTOS, 2006:4)

Na perspectiva de Bastos, o que ocorre é uma negociação: o personagem que não tem poder de representação ocupa o espaço discursivo do narrador e impõe condições para sua representação, e mais, o estilo de Graciliano e a eficácia estética de sua obra dependem dessa negociação.

Julgamos que em *Infância* essa relação é construída por um mecanismo estético semelhante. Nesse livro, Graciliano fala de si mesmo, mas enquanto menino; já dissemos no início deste capítulo que esse fato não garante identidade entre o escritor que escreve e narra e o menino que ele foi e que é apresentado na obra pela memória difícil do escritor e pela forma miúda que a materializa na representação. Logo, há na obra o indício claro de uma mediação que deve lidar com a imensa defasagem entre o mundo da infância e o mundo de *Infância*.

Em *Infância*, como já dissemos, Graciliano Ramos vai ao encontro do infante e de seu mundo de origem. Mundo do qual o escritor, pela literatura e pela linguagem, pôde se destacar, ainda que não completamente, pelo menos em parte. Ao voltar pela narrativa de memórias a esse mundo, o escritor se encontra diante de um problema. Como ele poderia representar esse mundo sem repetir a odiosa fórmula do Barão de Macaúbas: “Infelizmente um doutor, utilizando bichinhos, impunha-nos a linguagem dos doutores?” Conforme afirmou a totalidade da crítica sobre a obra de Graciliano Ramos, o autor sempre usou uma linguagem escurra e se negou aos experimentalismos modernistas com a linguagem popular e tampouco jamais adotou a fala regionalista pitoresca que reproduzia (“utilizando bichinhos”) a fala dos homens cultos sob a fantasia de caboclos, vaqueiros, índios, sertanejos, trabalhadores, escravos e toda sorte de excluídos da produção no plano discursivo dominante. Graciliano Ramos, em *Infância*, procura construir uma prática discursiva que seja capaz de representar os que não podem se representar (o infante e seu mundo). Para tanto, sua técnica de representação deve atender à precisão da linguagem correta e, ao mesmo tempo, recusar a estilização da linguagem “errada” do povo.

Acreditamos que a análise de Maria Lúcia Dal Farra, no artigo “O abrigo íntimo da infância na escrita de Graciliano” (1992), demonstra que o escritor Graciliano Ramos resistiu a essa polarização entre a língua padrão e a fala do povo, ao tomar como fundamento de seu estilo a infração ou incapacidade do infante de representar o mundo com exatidão. Dal Farra assinala a cumplicidade entre a matriz metonímica do estilo preciso do escritor e a afasia do infante, cuja compreensão do mudo foi marcada por uma cegueira verbal³², por uma incapacidade de expressar-se tão intensa que encontrou correspondência numa oftalmia longa e torturante. A escuridão da cegueira, se foi capaz de revelar ao menino “o valor enorme das palavras”, impôs-lhe um conhecimento retalhado do mundo apreendido em partes, aos pedaços. Portanto, o escritor narrador não busca falar como o menino, nem somente falar sobre o menino, mas internaliza, em sua prática discursiva literária, a tipicidade do modo retalhado como o menino vai produzindo seu conhecimento do mundo que é particularizado na forma metonímica do estilo de Graciliano Ramos.

A partir da perspectiva desenvolvida por Maria Lúcia Dal Farra, apresentada no segundo capítulo desta tese e baseada na hipótese de que o procedimento estético do escritor é o de endossar o menino no litígio que ele trava com a linguagem, é possível chegar a uma conclusão sobre como se dá em *Infância* a relação entre escritor e infante. Esse litígio é político, pois se dá entre os que estão excluídos da produção de formas discursivas dominantes, como o infante, e aqueles que detém os meios de produção delas, como o escritor. Mas o litígio do menino com a linguagem, marcado por sua dificuldade de aprender, entendida por todos como pura incapacitação do infante, é também o litígio do escritor com a linguagem literária, o enfrentamento da face diabólica de seu ofício inserido numa tradição e num processo histórico em que a literatura apresenta dois gumes e o escritor, mesmo optando por um deles, acaba tendo que se entender com o lado afiado do outro gume.

Em *Infância*, o escritor tanto narra essa luta, quanto faz parte dela no momento da escrita de suas memórias. Entre as providências que o escritor toma para travar essa luta, que se dá no

³² Segundo Antônio Houaiss, a palavra *afasia*, no sentido filosófico, denota silêncio, isto é, uma abstenção consciente de qualquer juízo originada pelo reconhecimento da ignorância a respeito de tudo que transcenda as possibilidades cognitivas do ser humano; isso implicaria num enfraquecimento ou perda quase total do poder de captação, manipulação e por vezes de expressão das palavras como símbolos de pensamentos. *Afasia verbal* (ou *cegueira verbal*, como utiliza Maria Lúcia Dal Farra) corresponderia, portanto, à afasia em que o indivíduo percebe e compreende tanto a linguagem falada como a escrita, mas se mostra incapaz de repetir aquilo que ouve ou que vê, o que implica numa perda da capacidade de expressão e da percepção da linguagem e das aptidões de comunicação. HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

plano discursivo da obra e também nas formas discursivas que estruturam a vida social, está essa que Dal Farra chamou de “endossar a criança”. O endosso é um ato das relações sociais, econômicas e políticas, pelo qual alguém que detém um título de crédito escreve no verso desse título o “pertence”, como o que transfere para outro o direito ali representado. Como procedimento estético que se realiza na forma literária, o escritor transfere para o infante o direito que está representado no título de crédito que detém como escritor que é. O escritor, portanto, transfere o poder de representação que detém ao menino, que passa a partilhar um poder que lhe foi negado pelas próprias forças discursivas. Entretanto, essa transferência do poder de representação se faz no verso, ou seja, no avesso da representação literária. Não se realiza explicitamente no produto, mas na forma de produzir a obra, o que pode indicar um processo estético que procura incluir o infante na produção da representação. A produção é, também, o verso do produto porque se realiza por uma técnica literária que inverte uma dada articulação do poder de representação na sociedade por outra que ainda não está dada.

Quando Graciliano Ramos, como afirma Dal Farra, confere uma lógica de resistência e infração à incapacidade lingüística do infante e incorpora os erros do menino na forma de acertos estilísticos, está transferindo ao ser impedido de se representar o direito de participar da produção de sua representação em *Infância*. Acreditamos que esse processo é tão forte no livro que ele acaba figurando como assunto da obra, que fala do processo de sua própria produção em relação à representação do infante e dos habitantes de seu mundo da infância.

Os habitantes do mundo de *Infância*, como o infante, não detêm o poder de se auto-representarem: tanto os homens que roncam, grunhem e emitem perguntas flácidas, quanto aqueles que falam, como os passarinhos do livro do Barão de Macaúbas, apenas reproduzindo o que lhes foi imposto como meio de alcançar um lugar à sombra da ideologia dominante a fim de lutar para não cair na indigência de um Venta-Romba e ficar, ao menos, com as migalhas que restam nas vastas barbas pedagógicas do Barão de Macaúbas e de todos os que se encontram no topo da linha de produção das formas discursivas a serviço das classes dominantes. Uns e outros estão sujeitos a um brutal processo de reificação de que a literatura, como poder hegemônico, participa, ainda que de forma contraditória.

Em *Infância*, o infante, emaranhado nos “cipoais escritos” do livro do Barão de Macaúbas, faz a seguinte pergunta: “De quem seria o defeito, do Barão de Macaúbas ou meu?” (I, p.125).

Essa pequena pergunta traz consigo um grande problema. A pergunta é do menino e, como já se pode supor, também é do escritor. Se o perguntador é o menino, ela apresenta uma demanda de resposta, se é o escritor quem pergunta, a demanda de resposta é outra. A resposta que o infante demanda nos parece a mais difícil de ser atendida e entendida, e não é improvável que nos possa escapar o verdadeiro sentido dela, pois o trabalho crítico também deve se confrontar com suas limitações de classe, que tornam sempre nebulosas, flutuantes e enevoadas as manifestações do outro de classe que, assim, acabam por evaporarem-se. Com isso estamos já afirmando que a pergunta do menino diz respeito ao desejo e ao direito das classes populares de se auto-representarem, e por isso aponta para uma resposta atrelada à questão política que remete de chofre à realidade material, embora ela se faça pela mediação do trabalho estético do escritor. Como a demanda do escritor está atada a uma resposta que nos é bem mais familiar, embora não menos problemática, é possível que nos aproximando mais um pouco dela possamos, depois, ouvir a resposta que o infante demanda sem correr tantos riscos de deturpá-la.

Ao analisar anteriormente esse capítulo do Barão de Macaúbas, fizemos uma aproximação entre o livro de infância do menino e o livro *Infância* do escritor Graciliano Ramos e, também, entre o papel do Barão e o do escritor. Essa aproximação pode parecer injusta, especialmente quando esse escritor é Graciliano Ramos, cuja vida, assim como a obra, dá testemunho de uma rara coerência entre as idéias e a práxis. Entretanto, o que procuramos demonstrar foi justamente essa incomum coerência que se apresenta na composição literária desse autor e que o fez distanciar-se de si mesmo a ponto de poder olhar-se sem a complacência que, em geral, nos torna mais suportáveis do que de fato somos.

Mas, quando o escritor se distancia de si mesmo, para ver-se como realmente é, enquanto escritor e narrador, vê mais do que ele mesmo. A pergunta do escritor – “De quem seria o defeito, do Barão de Macaúbas ou meu?” – é, portanto, autoquestionamento e se dirige para dentro das próprias formas estéticas plasmadas em *Infância*, para o que elas têm do gume diabólico da literatura produzida pelo ofício de escritor. A exigência que se apresenta nesse olhar da literatura sobre si mesma é a de que produto e produtor se autoquestionem e enfrentem o caráter diabólico da representação. Seus dois gumes, sua posição hegemônica, o papel do escritor frente ao mundo a ser narrado, para que a representação tenha força e relevância. O autoquestionamento é dirigido aos limites de classe do escritor e ao papel da literatura na sociedade da modernidade periférica,

onde o atraso, a ruína e a desagregação emperram o desenvolvimento humano prometido e exigido pela modernização.

A pergunta do escritor – “De quem seria o defeito, do Barão de Macaúbas ou meu?” – indica, ainda, um pouco mais. A pergunta que o escritor faz a si mesmo e à literatura revela o limite de seu entendimento acerca do destino e da eficácia de sua prática literária, que é posta em xeque. A pergunta pressupõe uma falha, um defeito. Algo não deu certo e de quem seria o defeito, o que teria falhado? Poderia ser o Barão de Macaúbas? A literatura não pode falhar, mesmo sendo um mistério ininteligível, um diabo carnívoro? Ao fazer dessa pergunta a sua própria pergunta, o escritor confessa que está em busca de resposta, ou seja, que também precisa de resposta acerca de alguma coisa que ele faz com maestria, mas que não conhece inteiramente. Com a pergunta, o escritor recupera o dilema da formação da nossa literatura que se cumpriu sem que se cumprisse o que foi a sua promessa: um povo que tem um sistema literário consolidado, que tem Machado de Assis, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, é um povo que tem uma nação. A pergunta demanda a resposta acerca de por que foi possível que essa literatura de alta relevância estética se consolidasse, sem que a nação se consolidasse.

A pergunta se desdobra em outras para as quais o escritor parece não ter resposta: por que a literatura não pode emancipar o povo que ela transforma em seu personagem, por que ela nem mesmo chega às mãos de muitos daqueles de quem ela fala, por que às mãos desse povo só chegam, quando chegam, a pá, a enxada, o tijolo, a roupa suja de outros homens, o pagamento ralo, o alimento escasso, as algemas, a esmola? Por que a literatura divide a nação entre Barões de Macaúbas e Venta-Rombas? Como um infante, o escritor precisa aprender, com a sua pergunta, que é também literária, qual é a difícil resposta a ser dada pela sua própria literatura.

O encerramento deste capítulo dá a pista final ao leitor que ainda duvida da identificação entre o Barão e a literatura e, quem sabe começa a elaborar um esboço de resposta a pergunta que o escritor fez à literatura:

Foi por esse tempo que me infligiram Camões, no manuscrito. Sim senhor: Camões, em medonhos caracteres borrados – e manuscritos. Aos sete anos, no interior do Nordeste, ignorante da minha língua, fui compelido a adivinhar, em língua estranha, as filhas do Mondego, a linda Inês, as armas e os barões assinalados. Um desses barões era provavelmente o de Macaúbas, o dos passarinhos, da mosca, da teia de aranha, da pontuação. Deus me perdoe. Abominei Camões. E ao Barão de

Macaúbas associei Vasco da Gama, Afonso de Albuquerque, o gigante Adamastor, barão também, decerto. (I, p.127).

No processo de autoquestionamento, as formas do texto voltam-se para si mesmas para que o texto se produza também pela intervenção do outro na narrativa, sem torná-lo idêntico a si mesmo. No trecho acima, a imaginação infantil faz do gigante Adamastor um Barão como o de Macaúbas, pede perdão por fazer uma abominação, que chega a ser cômica, com os componentes do mais alto dos mistérios: Camões. Se a referência se sustenta pelo tom inocente da imaginação infantil, o que está borrado pelos caracteres manuscritos é algo, de fato, nada inocente, um problema antigo como manuscritos, medonho e carrancudo, do tamanho do enorme sábio Barão de Macaúbas. O problema não está no que parece ser o problema imediato, isto é, a óbvia inconveniência, típica de um mundo pequeno burguês incompleto e decaído, de se obrigar um menino de sete anos, no sertão nordestino, a ler Camões. A associação feita pelo infante entre o Barão e o gigante Adamastor dá sustentação à associação entre o Barão e a literatura, entre a classe dos barões do Brasil e a literatura. A imposição feita ao menino evoca a chegada das filhas do Mondego às terras de Santa Cruz. A obrigação de adivinhar uma língua estranha que, na realidade, era a mesma língua portuguesa não é resultado da confusão ou do pecado do infante, mas é a formulação estética do problema de nossa formação. Nessa matéria da forma, que reúne a percepção do menino à narrativa distanciada do escritor, está entranhada a substância corrosiva da literatura como participante do processo colonizador que, repetido pelas elites locais, traz em si mesma uma parcela estranha, estrangeira, não por vir do centro para a periferia no sentido geográfico, mas no sentido do verbo infligir, isto é, no sentido da violência histórica e política que fez da literatura um mistério que a periferia não pode entender e ainda leva a culpa por isso.

O esboço de resposta ao autoquestionamento do escritor se desenha nesse trecho à medida que a forma narrativa demonstra o contrário do que aparentemente parecia dizer: o povo, como o infante, pode entender muito bem a literatura, “Sim senhor”, parece dizer o menino, até mesmo Camões em manuscrito, a questão é que isso só é permitido se esse entendimento se der à maneira do Barão. A forma da narrativa transforma a confusão do infante em acerto de grande eficácia estética para o escritor. Graciliano pode dar a ver a lógica que rege a relação entre as classes letradas e as iletradas e o quanto a literatura, como promessa de emancipação, esteve envolvida no processo que destituiu os infantes do direito à representação. Nesse sentido, *Infância* lida com os dois gumes da literatura distancia-se do infante ao se identificar com o Barão de Macaúbas e

apontar a distância do Barão, da literatura e do escritor em relação ao infante, mas por isso mesmo se aproxima do menino e dos demais homens, mulheres e crianças do mundo da infância e, assim, em *Infância*, o escritor faz o que pôde fazer também em *Vidas secas*: “dar conta de uma riqueza humana de que essas pessoas seriam plenamente capazes” (BUENO, 2001: 256).

A resposta do infante, à pergunta – “De quem seria o defeito, do Barão de Macaúbas ou meu?” – é:

Devia ser meu. Um homem coberto de responsabilidades com certeza escrevia direito. (...) Humilhava-me – e na horrível cartanagem só percebia uma confusão de veredas espinhosas. Não valia a pena esforçar-me por andar nelas. Na verdade nem tentava qualquer esforço; o exercício me produzia enjôo. (I, p.125-126).

A resposta que o menino dá atende em parte à demanda do Barão, ou seja, é o reconhecimento de que o defeito estava nele, em sua condição de infante, considerada mais como uma incapacidade inata do que jurídica. Como algo que pertence ingenuamente ao menino, a incapacidade é permanente e não transitória como na perspectiva jurídica da condição do infante. A demanda do menino é a posse do poder de auto-representação, de emancipação: “Quis insurgir-me contra o disparate, mas os sortilégios da tipografia começavam a dominar-me” (I, p.127). Diante da recusa à sua demanda de revoltar-se imposta por “sortilégios tipográficos”, outra imagem que, como o diabo carnívoro evoca a reificação e o fetichismo da mercadoria associados ao livro e à literatura, o infante vai buscar um outro tipo de resposta: “Na verdade nem tentava qualquer esforço”. A lógica histórica para essa resposta é esteticamente construída pelo escritor no ato do endosso.

Segundo Maria Lúcia Dal Farra, ao endossar o infante, o escritor dá um sentido de resistência ao que é entendido como incapacidade do não-emancipado que, pela mediação do escritor, escapa da indignação sem precisar sucumbir à pedagogia do Barão de Macaúbas, ou, precisamente, por resistir a ela. Acreditamos, que essa resistência do infante se reflete no processo de sua inclusão na prática textual de *Infância* como uma disputa de demandas. Nesse sentido, os termos jurídicos e comerciais – procurador, negociação, endosso e demanda – recuperam o caráter político da divisão estética do espaço discursivo. A representação estética entre escritor e infante em *Infância* supõe um litígio que se trava não apenas como uma forma da escrita dar abrigo ao infante, como quer Dal Farra, mas como uma negociação, semelhante à apontada em *Vidas secas*,

por Bastos. A força da disputa entre as classes letradas e iletradas, dominantes e dominadas se insere nas formas estéticas de *Infância*. A negociação deve ser feita não em razão de um acolhimento paternalista do intelectual em relação ao seu outro de classe, o que é, em certo sentido, a reafirmação da incapacidade inata do outro; nem como uma necessidade estética de remanescência exótica, mas porque o escritor necessita da inclusão do outro para dar eficácia estética a sua representação realista. Eficácia estética, portanto, significa encontrar a forma estética capaz de dar a ver a lógica que liga o trabalho do escritor ao sistema literário e ao processo histórico do qual ele participa.

Neste capítulo final buscamos nas formas da narrativa de *Infância* quais as providências do escritor para lidar com seu ofício diabólico de forma a afiar mais o gume do poder contra-hegemônico da literatura. Entre essas providências está a estrutura duplicada em dois planos; a recusa do escritor em assumir a posição de narrador onisciente, o que o faz associar-se à cegueira do menino; a forma miúda que constrói para narrar as memórias que internaliza, em sua prática discursiva literária, a tipicidade do modo retalhado como o menino vai produzindo seu conhecimento do mundo que é particularizado na forma metonímica do estilo de Graciliano Ramos; a posição do escritor distanciada do menino a indicar a defasagem entre ambos para poder avançar na aproximação; o enfrentamento de sua condição de escritor periférico e dos dilemas que enfrenta nessa situação.

Para finalizar esta tese, é importante mais uma vez ressaltar que a necessidade do escritor de aprender com o personagem, que o leva a procurar notar-lhe os modos de representação razoáveis e instituir procedimentos de partilha que serão fundamentais para o rendimento estético da representação, surge da negociação entre escritor e infante. Como negociação, o infante impõe certos limites ou condições ao estilo do escritor no ato de endosso.

As condições do infante parecem ser as de que, se o escritor pretende representá-lo, é preciso que o escritor também se represente a si mesmo não como menino, não disfarçado de menino, mas como ele de fato é, na condição de escritor; se o autor pretende transformá-lo em representação ou reificá-lo, que o escritor também o faça consigo mesmo; se o escritor pretende dizer quem é o menino, que diga também quem ele é como escritor; se o escritor vai reinventá-lo, que também se coloque no jogo da reinvenção; se o menino é um ser de papel, que o escritor também se reduza à estatura de personagem; se o escritor tem o poder de fazer do personagem o que seu estilo determinar, que seja ele também submetido à força de seu próprio poder; que

reconheça sua vantagem e que não dissimule a defasagem, só assim, as condições de negociação serão feitas em relativa equidade, pelo menos, no mundo outro da literatura, o que não é pouco, embora não seja suficiente para efetivar a emancipação dos homens e da nação.

Essa negociação que se dá na forma estética de *Infância* nos leva a perceber que há uma espécie de síntese dialética entre a resistência do infante à representação e a incapacidade de o escritor produzir a sua representação em *Infância* sem a participação do infante, sob pena de, sem ele, por em risco o estilo que dá forma e relevância à obra.

CONCLUSÃO

Calo-me, espero, decifro.
As coisas talvez melhorem.
São tão fortes as coisas!
Mas eu não sou as coisas e me revolto.
Tenho palavras em mim buscando canal,
São roucas e duras,
Irritadas, enérgicas,
Comprimidas há tanto tempo,
Perderam o sentido, apenas querem explodir.

(DRUMMOND, 1987: 119-120)

De quem poderiam ser as palavras escritas por Drummond, em 1945, mesmo ano em que se publicou *Infância*? Poderiam ser do escritor Graciliano Ramos? Do menino, bezerro-encourado e cabra-cega? Ou do mendigo Venta-Romba? São, é claro, palavras de um poeta: versos. Mas os versos trazem no avesso de sua composição uma trama discursiva que, mesmo tendo sido produzida em 1945, ainda está conectada ao “Nosso Tempo”, porque nela circula a lógica de nossa História. O título do poema assinala a partilha de um tempo que passou sem ter sido ultrapassado. Tempo regido por uma lógica também compartilhada por poetas, romancistas, crianças e mendigos. Ainda que cada um se conecte a essa lógica de uma forma específica, é ela que compõe o nosso chão social e é pela sua carência que todos se unem, partilhando limitações e incapacidades, pela força das coisas. Há diferenças na incidência da força das coisas sobre uns e outros: São tão fortes as coisas! Às vezes, a força das coisas se abate sobre os meninos na forma de uma violência dissimulada, suave: “Infelizmente um doutor, utilizando bichinhos, nos impunha a linguagem dos doutores. (...) E isso ainda era condescendência” (I, 124-125). Outras vezes, a ação reificadora das coisas é brutal:

Venta-Romba nos bateu à porta. Deve ter batido: não ouvimos as pancadas. Achou o ferrolho e entrou, surgiu de supetão na sala de jantar (...) – Vá-se embora, meu senhor, disse a patroa. A distância, esse tratamento de *meu senhor* a uma criatura em farrapos soa mal. (...) Em tons vários, *meu senhor* traduzia respeito, desdém ou enfado. Agora, com estridência e aspereza, indicava zanga, e a frase significava, pouco mais ou menos: – Vá-se embora, vagabundo. Venta-Romba

perturbou-se, engasgou-se, apagou o sorriso; o vexame e a perplexidade escureceram-lhe o rosto; os beijos contraíram-se, exibindo as gengivas nuas. (...) Interjeições roucas e abafadas escapavam-lhe (...) o pobre intentava aliviar a impressão má, e cada vez mais se confundia (...) gemia desculpas asmáticas, e ninguém o escutava (...). Nesse ponto chegou meu pai (...) pôs-se a interrogar Venta-Romba, que desabafou, estranhou a desordem: implicância dos meninos, gritos, choro, a dona sisuda, as doninhas arrepiadas. Fuzuê brabo à toa, falta de juízo, Graças a Deus tudo se alumia. (...) – Adeus, seu Major. Meu pai atalhou-o. (...) – Está preso. (...) Mas o velho, estonteado, não alcançava o desastre. (...) esboçou um movimento de defesa. Se não fosse banguelo, rangeria os dentes; se os músculos não estivessem lassos, endurecia as munhecas, levantaria o cajado. Impossível morder ou empinar-se; o gesto maquinal de bicho acuado esmoreceu, devagar, a palavra rija furou, como pua, o espírito embotado. E emergia da trouxa de molambos uma pergunta flácida: – Por que, seu Major? Era o que eu também desejava saber. (...) (I, 224-226)

No poema, em *Infância*, na memória e na História, anuncia-se a incapacidade de falar: a condição de infante é partilhada. As palavras do poeta, comprimidas há tanto tempo, perderam o sentido, mas buscam canal e se repetem nas interjeições roucas e abafadas do mendigo Venta-Romba. As palavras, no poema, querem explodir, em *Infância*, rija como pua, a palavra quer furar. A palavra é arma, bélica ou rudimentar. Mas de que serve a palavra? Se é arma, quem a empunha? Para quem ela aponta?

De variados tons, a palavra se arma, se põe em movimento, desliza entre respeito, desdém, enfado e zanga. E como se define o seu uso? A palavra é arma porque circula em um campo discursivo em disputa, habita o terreno de uma luta específica: a de classe. Se quem empunha a palavra é a patroa, e o seu alvo é uma criatura em farrapos, “meu senhor” quer dizer “seu vagabundo”. Os pronomes “meu” e “seu” indicam a distância entre quem é senhor e quem é vagabundo, entre quem tem a propriedade da fala e quem não fala com propriedade: “o pobre intentava aliviar a impressão má, e cada vez mais se confundia (...) gemia desculpas asmáticas, e ninguém o escutava”. O que é da patroa (Venta-Romba “surgiu de supetão na sala de jantar”) deve ser defendido pela palavra áspera. A patroa, então, fala em nome da propriedade, em defesa da propriedade. E o que é de Venta-Romba? Apenas o que lhe foi atribuído pela palavra da dona sisuda: vagabundo.

Essa divisão só se torna visível porque o escritor recriou, em representação realista, essa cena que guardou na memória. O escritor se distancia da cena e inverte a direção do foco inicial, pois aponta para a impropriedade das palavras empunhadas pela patroa: “A distância, esse tratamento de *meu senhor* a uma criatura em farrapos soa mal”. Ao assumir a posição de narrador distanciado, a palavra do escritor, modulada em discurso indireto livre, é contrabandeada para o lado de Venta-Romba que, de alvo, passa a ser mira e pode narrar o que vê, agora pelo ângulo de visão de que dispõe e, não mais pelo que lhe impôs a patroa: “implicância dos meninos, gritos, choro, a dona sisuda, as doninhas arrepiadas. Fuzuê brabo à toa, falta de juízo, Graças a Deus tudo se alumiava”.

Isso indica que há na narrativa uma negociação entre escritor e personagem. Ou seja, a mediação do escritor se opera aqui como forma de partilha. Como escritor, como alguém que usa a palavra com propriedade, o escritor divide com o mendigo seu poder de representação no discurso literário: tudo se alumiava. Mas, o escritor, como a patroa, que é sua própria mãe, é também um proprietário não só da casa, mas do ato de representar. Sem esconder sua condição, o escritor negocia com o mendigo a defasagem existente entre eles. O resultado é uma seqüência metonímica da cena, em que as palavras, comprimidas há tanto tempo, se organizam de forma precária, buscando canal capaz de compor uma forma em que tudo se alumiava. A busca de um canal para a forma precária de expressão não é apenas de Venta-Romba, é também do escritor à procura da representação realista que dê a ver o curso do sentido perdido das palavras. Se o escritor é um canal para que as palavras do mendigo se armem, também Venta-Romba é um canal para que o escritor mire e alcance a relevância estética necessária a sua representação. Ligada ao problema da representação está, portanto, a questão da condição do escritor que procura lidar com o representante legítimo das classes populares. Por isso é necessário ocorrer em *Infância* essa negociação entre o escritor e as personagens. Só assim a escrita pode elucidar, por meio de uma representação política interna ou internalizada, as reais conexões lógicas e histórica que se colocam entre as classes sociais.

Ao estabelecer conexões lógicas entre as palavras e o seu campo de disputa, o escritor confere ao estado de coisas aparentemente sem sentido uma razão histórica. Razão que é reconstituída pela forma literária na negociação da defasagem entre escritor e personagem. O processo de inteligibilidade da história não está exclusivamente a cargo do escritor, ele procede do empenho do trabalho estético na negociação entre aquele que deseja representar e as condições

impostas à modulação do discurso por aquele que será representado. Assim, não são apenas os personagens reificados que necessitam das conexões lógicas que resultam da negociação estética e política da defasagem, também o escritor precisa do personagem iletrado, como seu outro de classe, para construir o sentido e tentar decifrar o que ele também ainda precisa aprender: “– Por que, seu Major? Era o que eu também desejava saber”.

Venta-Romba é o autor da pergunta que deve ser feita, da pergunta que o escritor faz a sua própria escrita, que *Infância* faz ao País. A forma miúda de *Infância* é que propicia a elaboração da pergunta, ao mesmo tempo em que, metonimicamente, busca formular a resposta. A forma miúda incorpora os viventes miúdos, incorpora a infância, o infante, endossa os que não têm representação, partilhando com eles essa carência de representação. Como todas as obras de Graciliano, *Infância* não busca a abundância da forma pedante, “loquaz, buliçosa”, mas a economia, a contenção, nada sobra, nada se ajeita, tudo aponta para o que é falta: uma insignificância “cheia de sonhos, emperrada”, “um verão incompleto”, “um paletó chinfrim e cor de macaco”, “alguns cachorros, um casal de moleques, duas meninas e eu”.

A forma modesta não significa, no entanto, modéstia, resignação ou humildade retórica. É uma forma de confissão, sem dúvida, uma expressão da culpa do escritor e da literatura. Mas é acima de tudo enfrentamento, autoquestionamento que, sem amarrar fachos nos rabos dos gatos pela rua, volta-se para a memória e para a ficção; na medida em que se volta para o passado, para o sertão, para o Barão de Macaúbas, volta-se também para o presente da produção, para o ofício diabólico do escritor e para os sortilégios tipográficos.

Infância é uma revolta silenciosa e miúda, ensinada e aprendida na negociação estética da defasagem real entre o escritor e aqueles que ele representa na narrativa. É partilha de um mundo reduzido pela forma literária, “coberto de homens e mulheres da altura de um polegar de criança” (I, p.98). Essa redução em *Infância* é limite e utopia: “minha gente liliputiana teve origem nas baratas e nas aranhas. Esse povo mirim falava baixinho (...) meus insetos (...) podiam saltar, correr, molhar-se, derrubar cadeiras, esfolar as mãos, deitar barquinhos no enxurro. Nada de zangas. Impedidos os gestos capazes de motivar lágrimas” (I, p.99). Com insignificâncias, *Infância* formula uma resistência às coisas, que são tão fortes, e alarga o mundo do infante, do escritor e do leitor.

Essa resistência baseada no limite da forma miúda indica a existência de uma espécie de síntese dialética entre a resistência dos personagens à representação literária e a incapacidade de o

escritor produzir uma obra de relevância estética efetiva em *Infância* sem a participação dos viventes miúdos. A relevância do rendimento estético de *Infância* está para além da compreensão da lógica contraditória que fundou o país e a literatura, e ultrapassa também o grande avanço que a obra de Graciliano Ramos significou para a representação realista no sistema literário brasileiro no que diz respeito à partilha do espaço privilegiado do texto com as classes populares.

A lógica histórica que *Infância* constrói e acrescenta à vida, nacional e universal, traz a evidência de que todo infante guarda em si a promessa íntima de ser um homem, e os homens impõem, mais cedo ou mais tarde, condições e exigências reais. *Infância* deixa ver que na massa informe dos infantes sem direito à representação está o homem, plenamente capaz de entender, mesmo sendo miúdo, a matéria e o dilema da vida bruta que a literatura e o processo modernizador tentam dissimular, mas não cessam de produzir. O que pode parecer às elites como incapacidade é luta de classes e resistência. O que *Infância* rememora é que Venta-Romba bate na porta do Brasil real, ainda que não se escutem suas pancadas.

Essa síntese dialética é também entre utopia e limite. A utopia de um mundo onde estão “impedidos os gestos capazes de motivar lágrimas” esbarra no limite da memória e da ficção. Para lembrar Drummond novamente – “Itabira é apenas uma fotografia na parede. Mas como dói!” – , o mundo miúdo, assim como Itabira, está contido nos limites do papel e ali ficará doendo, incomodando, até que os escritores, os meninos, os mendigos, os críticos, os pais, as mães, os professores, os camponeses, enfim, até que o povo brasileiro, que foi capaz de realizar o desejo de ter uma literatura, seja capaz de construir um projeto popular de nação, capaz de conhecer, sem ilusões, os seus impasses históricos, e de se responsabilizar pelo seu destino de povo livre em uma sociedade sem classes. O incômodo que atinge o leitor de *Infância* é saber quando, como e mesmo se ainda é possível uma transformação do mundo que não seja mais baseada no mistério da mercadoria e nos sortilégios da tipografia.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS DE FICÇÃO

- RAMOS, Graciliano. *Caetés*. 11. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, Martins, 1975.
- _____. *São Bernardo*. 34. ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- _____. *Angústia*. 42. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1994.
- _____. *Vidas secas*. 23. ed. São Paulo: Martins, 1969.
- _____. *Infância*. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 1978.
- _____. *Insônia*. 8. ed. São Paulo: Martins, 1970.
- _____. *Memórias do cárcere*. 27. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1994. 2v.
- _____. *Viagem*. 4. ed. São Paulo: Martins, 1970.
- _____. *Linhas tortas*. 4. ed. São Paulo: Martins, 1971.
- _____. *Viventes das Alagoas*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1967.
- _____. *Alexandre e outros heróis*. 8. ed. São Paulo: Martins, 1971.
- _____. *Cartas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- _____. *Relatórios*. (org. Mário Hélio Gomes de Lima) 1. ed. Rio de Janeiro: Record; Recife (PE): Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1994.

NOTAS EM JORNAIS SEM AUTORIA:

- “A vida de memórias e de imaginação”. *A vida dos livros*. 13/08/1945
- “Um livro de memórias”. *Diretrizes*. Rio de Janeiro, 30/08/1945.
- “Infância, de Graciliano Ramos”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 02/09/1945.
- “Infância, de Graciliano Ramos”. *Carioca*. 13/10/1945.
- Vamos Ler*. Rio de Janeiro, 18/10/1945.
- “Um novo memorialista”. *A vida dos livros*. Outubro de 1945.
- “O livro do mês”. *Nordeste*. Recife, 26/01/1946.

ARTIGOS, LIVROS, DISSERTAÇÕES E TESES.

(Crítica e historiografia literária, estética, sociologia, economia, história e filosofia)

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *A escrita neo-realista*. (Análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos). São Paulo: Ática, 1981.

_____. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. "Práxis artística e utopia concreta em Graciliano Ramos". *Novos Rumos*. São Paulo, n. 29, pp. 74-87, 1999.

_____. *De vôos e ilhas*. Literatura e comunitarismos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

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

ALCESTE [Wilson Martins]. "A criança e o adulto". s/d.

AMADO, Jorge. "Mestre Graça". In: RAMOS, Graciliano. *Viagem*. São Paulo: Martins, s.d.

ADONIAS FILHO. "Diário". *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 15/01/1961.

ADORNO, Theodor W. "A posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Textos escolhidos*. (Coleção Os pensadores) São Paulo: Abril; Cultural, 1983.

ALTHUSSER, POULANTZAS et alii. *Para una crítica del fetichismo literario*. Madrid: Akal, 1975.

AMORIM, Marcelo da Silva. Graciliano Ramos e a experiência da oralidade em *Infância*". *Terra roxa e outras terras*. Revista de estudos literários. Londrina:UEL, 2003

ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia poética*. (organizada pelo autor) Rio de Janeiro: Record, 1987.

ANDRADE, Mário de. "O Movimento Modernista". In: _____. *Aspectos da Literatura Brasileira: obras completas de Mário de Andrade*. São Paulo: Livraria Martins, 1967, pp. 245-246.)

AUERBACH, Erich. *Dante, poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

_____. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 1995.

- BASBAUM, Leôncio. *Alienação e humanismo*. São Paulo: Global, 1982.
- BASTOS, Hermenegildo. "Formação e representação". *Cerrados*. Brasília: UnB, n. 21, ano 15, 2006.
- _____. *Memórias do cárcere: literatura e testemunho*. Brasília: UnB, 1998.
- _____. *Reliquias de la casa nueva. La narrativa latinoamericana: el eje Graciliano - Rulfo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- _____. BRUNACCI, Maria Izabel. "História literária entre acumulação e resíduo: o eixo Graciliano-Rulfo". *Terceira Margem*. Rio de Janeiro: UFRJ, ano IX, nº 12, janeiro-junho/2005.
- BENJAMIN, Walter et alii. *Textos escolhidos*. (Coleção Os pensadores). São Paulo: Abril cultural, 1980.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Céu, Inferno*. São Paulo: Ática, 1988.
- BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BRANDÃO, Octávio. "Infância e adolescência de Graciliano". *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 26/05/1963.
- BROCA, Brito. "Linhas tortas". In: RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. São Paulo: Martins, 1971.
- BRUNACCI, Maria Izabel. *Graciliano Ramos: um escritor personagem*. Tese de Doutorado. Brasília: UnB, 2005.
- BRUNO, Haroldo. "Infância". *Jornal do Comércio*. Recife, 21/07/1946.
- BUENO, Luís. "Guimarães, Clarice e antes". *Teresa*. Revista de literatura brasileira. São Paulo: USP – nº 2 (2001). São Paulo: Ed. 34, 2001, pp. 249 – 259.
- BUMIRGH, Nádia R. M. C. S. *Bernardo de Graciliano Ramos: proposta para uma Edição Crítica*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 1998.
- CAMPOS, Maria do Carmo. "Nas voltas da memória: a experiência de *Infância*". In: FISCHER, Luis Augusto (org.). *Cadernos Ponto & vírgula*. Graciliano Ramos. Porto Alegre SMC, 1993, p. 45-52.
- _____. "A revolta do parafuso: uma leitura de *Angústia*", *Cadernos da Católica*, Brasília: Universa, n. 02 (maio), p. 43 - 56, 1996.
- CANDIDO, Antonio. "A personagem do romance". In: _____ et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

- _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: UNESP, 1992.
- _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- _____. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1996.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997, v. I e II.
- _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1976.
- _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1978.
- _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2002.
- CARPEAUX, Otto Maria. "Visão de Graciliano Ramos". In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio, São Paulo: Record, 1994.
- _____. *25 anos de literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- CHAGAS, Vilson. "Infância". *Correio do Povo*. Porto Alegre, 06/07/1946.
- CONRADO, Regina Fátima de Almeida. *O mandacaru e a flor. A autobiografia Infância e os modos de ser de Graciliano*. São Paulo: Arte e Ciência, 1997.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Literatura e humanismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- _____. *Realismo e anti-realismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- _____. *Cultura e sociedade no Brasil*. Belo Horizonte: Oficina do Livro, 1990.
- COUTINHO, Fernanda. "Lembranças fragmentadas de menino" *Entrelivros*, nº. 19, São Paulo: Ediouro/Duetto, 2006.
- CRISTOVÃO, Fernando. *Graciliano Ramos: estruturas e valores de um modo de narrar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- DACANAL, José Hildebrando. *O romance de 30*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.
- DAL FARRA, Maria Lucia. "Abrigo íntimo da infância na escrita de Graciliano Ramos". *A Manhã*. Aracaju, nº 25, outubro/ 1992.
- DANTAS, Audálio. *A infância de Graciliano Ramos*. São Paulo: Callis, 2005
- DANTAS, Vinícius, *Bibliografia de Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.
- DIEGUES JUNIOR, Manuel. "Encontro com Graciliano". In: RAMOS, Graciliano. *Relatórios*. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- D'INCÃO, Maria Ângela, SCARABÔTOLO, Eloísa Faria. (organizadoras). *Ensaio sobre Antonio Candido: dentro do texto, dentro da vida*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

DOSSE, François. *A história em migalhas*. São Paulo: Ensaio, 1994.

FACIOLI, Valentim. "Dettera: ilusão e verdade- sobre a impropriedade em alguns narradores de Graciliano Ramos", *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 35, pp. 43 - 68, 1993.

FARIA, Octávio de. "Graciliano Ramos e o sentido do humano". In: RAMOS, Graciliano. *Infância*. (Posfácio). São Paulo: Martins, 1961, 5ª edição.

FARJALLAT, C. Siqueira. "Infância". *Correio Popular*. Campinas, 11/11/1970.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ENGELS, Friedrich, MARX, Karl. *Estudos filosóficos*. Editions Sociales, 1951.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Com raiva e paciência: ensaios sobre literatura, política e colonialismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

FAVERO, Afonso Henriques. *Aspectos do memorialismo brasileiro*. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH-USP, 1999.

FEHÉR, Ference. *O romance está morrendo?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FELIPE, Renata Farias de. *Infância: o mito sob a ótica da negatividade*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC, 2003.

FILHO, Adonias. "Volta de Graciliano Ramos". In: RAMOS, Graciliano. *Insônia*. São Paulo: Martins, 1970.

FONTANA, Roseli e PINTO, Ana Lúcia G. "As mulheres professoras, as meninas leitoras e o menino leitor: a iniciação no universo da escrita no patriarcalismo rural brasileiro. Uma leitura a partir de *Infância* de Graciliano Ramos". *Cadernos Cedes*. Campinas: UNICAMP, maio/agosto 2004, p. 165-191.

FREDERICO, Celso. *Lukács: um clássico do século XX*. São Paulo: Moderna, 1997.

_____. "Presença e ausência de Lukács". In: ANTUNES, Ricardo (org.). *Lukács: um Galileu no século XX*. São Paulo: Boitempo, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. "Lukács e a crítica da cultura". In: ANTUNES, Ricardo (org.). *Lukács: um Galileu no século XX*. São Paulo: Boitempo, 1996.

GARBÚGLIO, José Carlos et alii. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.

GIL, Fernando Cerisara. *O romance da urbanização*. Campinas: UNICAMP, 1997.

GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GOMES, Jurandir. “Crítica numa estação de águas”. *Gazeta de Alagoas*. Maceió, 21/06/1947.

GONÇALVES, Floriano. “Infância”. *Província de São Pedro*, Nº 6. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1946, p. 113-122.

GRAMSCI, Antônio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

GUSDORF, Georges. “conditions and limits of autobiography”. In: OLNEY, James (org.). *Autobiography: theoretical and critical essays*. New Jersey, Princeton University press, 1980.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HEGEL, Friedrich. *Textos escolhidos*. (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultura, 1999.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

HOLZ, Hans Heinz et alii. *Conversando com Lukács*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KONDER, Leandro. *O futuro da filosofia da práxis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *Os marxistas e a arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

KORDON, Bernardo. “Graciliano Ramos”. *La Prensa*. Buenos Aires, 17/05/1953.

KOSIK, Karel. *Dialética do concreto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

_____. “Três teorias do romance: alcances, limitações, e complementaridade.” In: _____. *A dimensão da noite*. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004, p. 284-295.

_____. "O mundo à revelia". In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1979.

LEITÃO, Cláudio. Pós-fácio. In: RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

LEJEUNE, Philippe. “Archives autobiographiques”. *Le Debat*. n. 1. Paris: Gallimard, 1980.

LEMOS, Taísa Vliese de. *A infância pelas mãos do escritor*. Um ensaio sobre a formação da subjetividade na psicologia sócio-histórica. São Paulo/Juiz de Fora: Musa/EDUFJF, 2000.

LEONTIEV, Aléxis. *O Desenvolvimento do psiquismo*. São Paulo: Moraes, 1999

LESSA, Sérgio A. "Lukács, Engels, Hegel e a categoria da negação", *Revista Ensaio*. São Paulo, número especial, pp. 335-345, 1989.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

- _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- _____. "A reificação de Paulo Honório". In: _____. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- LINS, Álvaro. "Infância de um romancista". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 07/09/1945./ *Jornal de crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947
- LINS, Álvaro. "Valores e misérias das *Vidas secas*". In: RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. São Paulo: Martins, 1979.
- LÖWY, Michael. *A evolução política de Lukács: 1909 - 1929*. São Paulo: Cortez, 1998.
- _____. *Método dialético e teoria política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. "O romantismo revolucionário de Bloch e Lukács", *Ensaio*. São Paulo: número especial, pp. 315- 327, 1989.
- _____. SAYRE, Robert. *Romantismo e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- _____. *Walter Benjamin. Aviso de incêndio*. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005.
- LUCAS, Fábio. *O caráter social da literatura brasileira*. São Paulo: Quíron, 1976.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Lisboa: Editorial Presença, s.d.
- _____. *Der russische Realismus in der Weltliteratur*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1949.
- _____. *Ensaio de literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- _____. *Essays über Realismus*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1948.
- _____. *História e consciência de classe*. Estudos sobre a dialética marxista. São Paulo, Martins Fontes: 2003.
- _____. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- _____. *Literatursoziologie*. Neuwied, Berlin: Luchterhand, 1961.
- _____. *Marx e Engels como historiadores da literatura*. Porto: Nova Crítica, 1979.
- _____. *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968
- _____. *Ontologia do ser social: a falsa e a verdadeira ontologia de Hegel*. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.
- _____. *Pensamento vivido*. São Paulo: Ensaio, s.d.
- _____. "Por que Marx e Engels criticaram a ideologia liberal?", *Ensaio*. São Paulo, número especial, pp. 173 - 180, 1989.
- _____. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada Editora de Brasília, 1969. Ciências Humanas, 1979.

- _____. "Reflexões sobre a sociologia da literatura". In: NETTO, José Paulo. (organização e introdução). *Lukács*. São Paulo: Ática, 1992.
- _____, ADORNO, T.W. et alii. *Polêmica sobre realismo*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporaneo, 1972.
- MACHADO FILHO, Aires da Mata. "História de um bezerro encourado". *O Diário*. Belo Horizonte, 14/10/1945.
- MAGALHÃES, Belmira. "Forma social/forma literária: a política do favor na modernidade brasileira". *Terceira margem*. Rio de Janeiro: UFRJ, Ano IX, nº. 12, 2005.
- MALARD, Letícia. *Ideologia e realidade em Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.
- MANDEL, Ernest. "O papel do indivíduo na história: o caso da II Guerra Mundial", *Revista Ensaios*. São Paulo, número especial, 1989, pp. 181 - 200.
- _____. "Dois passos adiante, dois atrás", *Revista Coleção polêmica*, Belo Horizonte, 1, pp. 59 - 87, 1978.
- MARCUSE, Herbert. *Cultura e sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- MARTINS, Roberto. "Relatórios graciliânicos: transgressão e forma". In: RAMOS, Graciliano. *Relatórios*. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- MARTINS, Wilson. "Graciliano Ramos, o Cristo e o grande inquisidor". In: RAMOS, Graciliano. *Caetés*. Rio, São Paulo: Record, Martins, 1975.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. *O capital: crítica da economia política*. (Coleção Os economistas) São Paulo: Nova Cultural., 1988.
- _____. *O 18 Brumário e cartas a Kugelmann*. São Paulo: Paz e terra, 2002.
- _____. *Sobre literatura e arte*. São Paulo: Global, (coletânea de fragmentos de textos e cartas sobre literatura e estética), 1980.
- _____. ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *Manifesto do Partido Comunista*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1987.
- MATOS, Vera Maria de. *O bezerro encourado ou as terríveis armas*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUC, 1978.
- MATTALIA, Eliane Jacqueline. *A seiva de seca: uma poética em Infância de Graciliano Ramos*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2003.

- _____. *Infância de Graciliano Ramos: gênese textual, trabalho estilístico (esboço e edição)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 1996.
- _____. "Rente ao chão do texto". In: *Tereza*. Revista de literatura brasileira., São Paulo: USP/Ed. 34, nº 2, 2001.
- MERCADANTE, Paulo. *Graciliano Ramos: o manifesto do trágico*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.
- MESZÁROS, István. *O Poder da ideologia*. São Paulo: Ensaio, 1996.
- _____. *A teoria da alienação em Marx*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- _____. "A crise atual". *Revista Ensaio*. São Paulo, número especial, pp. 159 - 171, 1989.
- _____. *A educação para além do capital*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MEYER, Augusto. "Da infância na literatura". *Preto & branco*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1956./ In: BARBOSA, João Alexandre. (org.). *Textos críticos*. São Paulo/Brasília: Perspectiva/ INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986
- MILLIET, Sérgio. "Notas de leitura". *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 21/10/1945./ *Diário crítico IV*. São Paulo: Martins Fontes/Edusp, 1981.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. (Graciliano Ramos e Silviano Santiago). São Paulo/Belo Horizonte. Edusp/UFMG, 1992.
- MONTENEGRO, Olívio. "Graciliano Ramos". In: _____. *O romance brasileiro: as suas origens e tendências*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.
- _____. "Um livro diabólico". *Diário de Pernambuco*. Recife, 02/12/1945.
- MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- MOTA, Mauro. "Notícia sobre um livro de memórias". *Jornal do Comércio*. Recife, 22/03/1953.
- MOURÃO, Rui. *Estruturas, ensaio sobre o romance de Graciliano*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/MEC, 1971.
- MOUREIRA, Eliezer. "Balzac: razão e sensibilidade". *Revista Veredas*. Centro Cultural Banco do Brasil, n.º 41, maio de 1999.
- NETTO, José Paulo. *Georg Lukács: o guerreiro sem repouso*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. (organização e introdução). *Lukács*. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. "Lukács e o marxismo ocidental". In: ANTUNES, Ricardo (org.). *Lukács: um Galileu no século XX*. São Paulo: Boitempo, 1996.

- NUNES, Cassiano. "A infância de Graciliano Ramos". *A Tribuna*. Santos, 06/06/1946.
- PAES, José Paulo. "O pobre diabo no romance brasileiro". *Novos Estudos* (CEBRAP). São Paulo, 20, pp. 38 - 53, março de 1988.
- POLAR, Antonio Cornejo. *Literatura e cultura latino-americanas*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- PONCE, Aníbal. *Educação e luta de classes*. São Paulo: Cortez/Autores Associados, 1989.
- PUCCINELLI, Lamberto. *Graciliano Ramos: relações entre ficção e realidade*. São Paulo: Quiron, 1975.
- RAMOS, Clara. "Elementos de biografia". In: GARBÚGLIO, José Carlos e alii. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.
- REBELO, Marques. "Encontro com Graciliano". In: RAMOS, Graciliano. *Relatórios*. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- REIS, Zenir Campos. "O trabalho da escrita". *Estudos avançados*. São Paulo, n. 11. jan.-abr., 1991.
- _____. "Tempos futuros". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 35, pp.69-92, 1993.
- RESENDE, André Luís. "Exposição de realidades". In: RAMOS, Graciliano. *Relatórios*. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ROCHA, Hildon. "Memórias e memorialistas". *A Noite*. Rio de Janeiro: 14/12/1953.
- ROSENFELD, Anatol. "Graciliano Ramos como poeta da seca". In: _____. *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- ROSSI, Edmundo. "Infância". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 22/09/1945.
- SANTIAGO, Silviano (org.). *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2ª edição, 2002.
- SANTOS, Matildes Demétrio dos. "Infância, de Graciliano Ramos, ou a infelicidade de ser criança." In: *Seminário: Marcas de Perséfone: figurações da morte nas literaturas português e brasileira contemporâneas*. Belo Horizonte: PUC/Minas Gerais, 2006.
- SANTOS, Wanderley Guilherme dos. *Horizonte do desejo: instabilidade, fracasso coletivo e inércia social*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

- SCHWARZ, Roberto. *A vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1981.
- _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. "Conversa sobre Duas Meninas", *Praga*, São Paulo, 5, pp. 7 - 15, 1998.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas cidades, 1990.
- SERGE, Victor. *Literatura e revolução*. São Paulo: Ensaio, 1989.
- SILVA, Elizabeth Pedrosa da. "A conflituosa busca pela linguagem em *Vidas secas* e *Infância*: uma abordagem psicanalítica". www.ufpe.br/hipertexto2005/
- SILVA, Márcia Cabral da. *Infância, de Graciliano Ramos: uma história da formação do leitor no Brasil*. Tese de Doutorado. Campinas: UNICAMP, 2004.
- SILVEIRA, Alcântara. "A infância do romancista". *Folha da Manhã*. São Paulo, 23/09/1945.
- SILVEIRA, Paulo da. "O culpado era o nó...". *Jornal do Comércio*. Recife, 30/10/1952.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- _____. "Memórias do Cárcere". In: RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. Rio, São Paulo: Record, 1994.
- SOUSA, Octávio Tarquínio de. "Infância". *Leitura*. Rio de Janeiro, setembro/ 1945, p. 67.
- _____. "O homem e o escritor encontram, juntos e satisfeitos, a plenitude de suas forças". *Diretrizes*. Rio de Janeiro, 30/08/1945.
- SOUZA, Tânia Regina de. *A infância do velho Graciliano Ramos*. Memórias em letras de forma. Florianópolis: EUFSC, 2001.
- STEINER, Maria Helena C. F.. *Interação adulto-criança. Análise da obra Infância, de Graciliano Ramos, segundo uma abordagem psicossocial das interações inter-pessoais*. Tese de Livre-docência. São Paulo: Usp, 1983.
- SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-modernismo*. São Paulo: Nobel, 1984.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: RJ: Vozes, 1992.
- TROTSKY, Leon. "Os formalistas e o marxismo". In: TYNIA NOV, J. et alii. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1974.
- _____. *A revolução desfigurada*. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.

VAISMAN, Ester. "A ideologia e sua determinação ontológica", *Ensaio*, número especial, pp. 399 - 444, 1989.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *As idéias estéticas de Marx*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

VIEIRA, José Geraldo. "A dioptria de Alexandre". In: RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. São Paulo: Martins, 1971.

WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso*. A construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1997.

YUNES, Eliana. "*Infância e infâncias brasileiras: representação da criança na literatura brasileira*". Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PUC, 1981.

ZAGURY, Eliane. *A escrita do eu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.