

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

PEDRO BARBOSA RUDGE FURTADO

REMEMORAÇÃO EM GRACILIANO RAMOS:
Do romance à autobiografia



ARARAQUARA – S.P.
2017

PEDRO BARBOSA RUDGE FURTADO

REMEMORAÇÃO EM GRACILIANO RAMOS:
Do romance à autobiografia

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2017

Furtado, Pedro Barbosa Rudge
Rememoração em Graciliano Ramos: do romance à
autobiografia / Pedro Barbosa Rudge Furtado – 2017
227 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Maria Célia do Moraes Leonel

1. Ramos, Graciliano. 2. Angústia. 3. Infância. 4.
Memória. 5. Narrativa e sociedade. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

PEDRO BARBOSA RUDGE FURTADO

REMEMORAÇÃO EM GRACILIANO RAMOS: do romance à autobiografia

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Conselho, Departamento, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 23/05/2017

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara – SP.

Membro Titular: Profa. Dra. Juliana Santini

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara – SP.

Membro Titular: Profa. Dra. Tânia Pellegrini

Universidade Federal de São Carlos – Centro de Educação e Ciências Humanas, Campus de São Carlos – SP.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo financiamento;

Aos meus pais e amigos, pelo equilíbrio emocional proporcionado nesses árduos – mas prazerosos – anos de elaboração deste trabalho;

À minha sempre diligente orientadora Maria Célia de Moraes Leonel, pelo norte, oferecido com empenho e humanidade, relacionado às minhas reflexões sobre literatura – e assim, sobre a vida – desde 2011;

À Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira, pelo acompanhamento próximo – em discussões ternas – da composição deste texto;

À Profa. Dra. Juliana Santini, pela participação, desde a graduação, da minha formação acadêmica, aceitando, prontamente, fazer parte tanto do exame de qualificação, quanto do de defesa;

À Profa. Dra. Tânia Pellegrini, por aceitar participar da banca de defesa, abrilhantando-a ainda mais;

Aos meus seguintes queridos professores, pelas constantes iluminações: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan, Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi, Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos, Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha, Profa. Dra. Raquel Terezinha Rodrigues e Prof. Dr. Ricardo Maria dos Santos.

À minha trégua;

Ao não conformismo;

Ao Mestre Graça.

“Mestre Graça não é piedade. Mestre Graça é
estilo. Estilo é política.”

Silviano Santiago (2013)

RESUMO

O empenho rememorativo é um aspecto marcante na obra de Graciliano Ramos. É possível encontrá-lo tanto nas personagens de alguns de seus romances – *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia* – quanto nas reminiscências do autor-narrador em suas autobiografias – *Infância* e *Memórias do cárcere*. Dois desses livros foram escolhidos como *corpus* da dissertação: *Angústia* e *Infância*. Dessa maneira, há, entre eles, uma diferença no que tange à forma literária – romance e autobiografia – o que, por conseguinte, acarreta modos distintos de análise. O objetivo de nossa pesquisa é investigar como se dá a narração via memória, nessas obras de gêneros dessemelhantes, no que tem a ver, principalmente, com a mediação entre literatura e sociedade que pode ser constatada textualmente nas narrativas. A literatura apresenta a capacidade de nos inserir em certa História, pois a sua forma/conteúdo apresenta sintomas de um certo período do qual o escritor não pode se alienar completamente; por isso, as tensões sociais são, em diferentes graus, figuradas na narrativa. Para atingir esse objetivo, amparamo-nos na seguinte base teórico-crítica, dividida em quatro linhas principais: ensaios críticos sobre Graciliano Ramos e sua obra, em especial, sobre *Angústia* e *Infância* – como *Ficção e confissão*, Antonio Candido, textos inseridos na coletânea *Graciliano Ramos*, organizada por Sônia Brayner, *A ponta do novelo*, de Lúcia Helena Carvalho, *Uma história do romance de 30*, de Luís Bueno, e mais diversos ensaios e artigos – investigações sobre o método analítico, centrado na crítica dialética – como em *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*, de Fredric Jameson, textos de Alfredo Bosi em *Literatura e resistência* e *Ideologia e contraideologia*, reflexões de Antonio Candido e Roberto Schwarz, entre outros – proposições sobre a memória, o tempo e a sua representação no romance e na autobiografia – como em textos de Jeanne Marie Gagnebin, Marcello Duarte Mathias, Philippe Lejeune, Alfredo Bosi etc – e reflexões sobre o grande irradiador das incongruências sócio-históricas – a personagem – encontrados em *Pessoa e personagem*, de Michel Zéaffa e “A personagem do romance”, de Antonio Candido. Com tal apoio, examinamos a representação em *Angústia* de um sujeito gravemente inadaptado ao meio, em que existe um polo de discordância radical, tanto em termos espaço-temporais quanto no que tange aos valores, entre o presente da enunciação e o tempo dos fatos narrados no processo rememorativo. Em *Infância*, assinalamos que as tensões sociais são mais evidenciadas na passagem das impressões infantis para a revisão adulta, momento em que os signos ideológicos do autor-narrador tornam-se mais manifestos, suspendendo a narração da história e comentando, com olhos de adulto, o meio em que estava inserido. Em ambas as narrativas, mesmo com as particularidades de cada uma, figura, com recursos distintos, o mal-estar de seres em constante conflito com os valores histórico-sociais.

Palavras-chave: Graciliano Ramos. *Angústia*. *Infância*. Memória. Narrativa e sociedade.

ABSTRACT

The rememorative effort is a remarkable aspect concerning Graciliano Ramos' works. It is possible to find this aspect in the characters of some of his novels – *Caetés*, *São Bernardo* and *Anguish* – and in the reminiscence of the author-narrator in his autobiographies – *Childhood* and *Memórias do cárcere*. Two of these books were chosen as *corpus* of our dissertation: *Anguish* and *Childhood*. In this manner, there are differences, between them, regarding literary forms – novel and autobiography – that, consecutively, bring on dissimilar ways of analysing them. The objective of our research is to investigate how is configured this rememorative effort in these works concerning, mainly, the mediation between literature and society that can be textually verified in these narratives. Literature, can make us immerse in a certain History, because its form/content presents itself as symptoms of a certain period in which writers cannot alienate themselves completely; thus, the social tensions are represented in the narrative in different grades. In order to fulfill this goal, our theoretical and critical basis are the following ones, divided into four main lines: critical essays about Graciliano Ramos and his works and, papers concerning *Anguish* and *Childhood* – as in *como Ficção e confissão*, Antonio Candido, texts contained in *Graciliano Ramos*, organized by Sônia Brayner, *A ponta do novelo*, by Lúcia Helena Carvalho, *Uma história do romance de 30*, by Luís Bueno, and several papers – investigations regarding our chosen analytic method, centered in the dialectics criticism – as in *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*, by Fredric Jameson, texts by Alfredo Bosi in *Literatura e resistência* and *Ideologia e contraideologia*, ponderations made by Antonio Candido and Roberto Schwarz, among other thinkers – propositions concerning memory and time and its representation in the novel and in the autobiography – as in papers by Jeanne Marie Gagnebin, Marcello Duarte Mathias, Philippe Lejeune, Alfredo Bosi etc – and thoughts regarding the great radiating of the social-historical incongruences – the character – as in *Pessoa e personagem*, by Michel Zéaffa and “A personagem do romance”, by Antonio Candido. Having these ideas in mind, the grievous representation of an unadapted individual to their social environment have been investigated in *Anguish*. For this character, there is a radical gradient of disagreement related to spatial and temporal tensions and values between the present of enunciation and the past that is remembered. In *Childhood*, it has been seen that the social tensions are clearer in the passage through the childhood impressions to the adult revisionism, a moment when the author-narrator's ideological signals become more evident, interrupting the narration of the story and commenting, through the matured eyes, the social contradictions. Both narratives, even containing their own particularities, represent, with different resources, the malaise of subjects in constant conflict with their social-historical values.

Keywords: Graciliano Ramos. *Anguish*. *Childhood*. Memory. Narrative and society.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. OS CONFLITOS NA FORMA ROMANCE E CONCEITOS TEÓRICOS DA CRÍTICA DIALÉTICA.....	19
1.1 O mergulho na História.....	19
1.2 A revolução estética na narrativa: sondagem psicológica e o recurso do monólogo interior.....	25
1.3 Estratégias de contenção e harmonização da narrativa.....	31
1.4 O romance no Brasil e sua carga conflitiva.....	40
2. TRANSMISSÃO DA MEMÓRIA E FORMAS LITERÁRIAS.....	52
2.1 A transmissão da memória e o narrador.....	53
2.2 Autobiografia e sinceridade narrativa.....	56
2.3 A hibridez nas formas narrativas e os modos de trabalho.....	59
3. EMPENHO REMEMORATIVO E CONFLITOS INCONCILIÁVEIS EM <i>ANGÚSTIA</i>	70
3.1 A recepção crítica de <i>Angústia</i> e estratégias de contenção.....	71
3.2 O que é contado: por quem e como.....	78
3.3 Os movimentos do romance.....	82
3.4 A dialética da cidade do presente e do campo reminiscente.....	94
3.5 A tensão de vozes no monólogo interior de Luís da Silva.....	104
3.6 Vozes rurais e urbanas: a inadaptabilidade de Luís da Silva.....	108
3.7 <i>Angústia</i> : perscrutação do ser e da História.....	127
4. A REVISÃO DO DISCURSO INFANTIL NO EMPENHO REMEMORATIVO DE <i>INFÂNCIA</i>	135

4.1 Uma autobiografia não-convencional?.....	137
4.2 A tensão entre as perspectivas e a visão desarmonizada do adulto.....	145
4.3 A distinção entre as perspectivas.....	148
4.4 A representação das impressões dispersivas nos primeiros capítulos.....	152
4.4.1 A vila, inadaptação e ordem social.....	158
4.4.2 Nova inadaptação, alargamento do conhecimento do outro e vida artística.....	181
5. OS MODOS DE TRABALHO EM <i>ANGÚSTIA</i> E <i>INFÂNCIA</i>	193
5.1 Pessoa/personagem e forma.....	193
5.2 Pré-texto e forma.....	206
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	211
REFERÊNCIAS.....	220

INTRODUÇÃO

Investigar escritores consagrados da nossa literatura, por um lado, pela enorme fortuna crítica dedicada a eles, pode parecer mais tranquilo do que, por exemplo, dar nova luz àqueles esquecidos pela crítica, ou examinar autores contemporâneos. Por outro lado, esse mesmo número incontável de trabalhos sobre autores dessa estirpe – no nosso caso, Graciliano Ramos – coloca-nos em posição, senão árdua, pelo menos um tanto judiciosa: a seleção dos textos a serem usados, balanceando-os com a proposta da dissertação, e a certeza de que muitos dessa enorme gama foram fatalmente olvidados.

Entre os vários textos lidos, assunto recorrente neles é a linguagem de Graciliano Ramos, até porque literatura se faz com linguagem. Conhecido pelo estilo seco, pouco afeito a minúcias descritivas, ele mergulha, com a lucidez daquele que encara a realidade de frente (CANDIDO, 1992, p.61), nos aspectos trágicos da vida interior em conflito com o mundo. O seu estilo é a sua cosmovisão: onde a penúria é abundante, a desumanização cresce e a linguagem adere ao sofrimento; o estilo é o que para o escritor alagoano deve sobreviver, o que não parece muito. Segundo Otto Maria Carpeaux (1978, p.25), o autor de *Vidas secas* é muito metucioso:

Quer eliminar tudo o que não é essencial: as descrições pitorescas, o lugar-comum das frases-feitas, a eloquência tendenciosa. Seria capaz de eliminar ainda páginas inteiras, eliminar os seus romances inteiros, eliminar o próprio mundo.

O único aspecto que não consegue eliminar, já que extinguir o mundo é impossível, é o tormento humano representado tanto pelo indivíduo médio – João Valério (*Caetés*), Luís da Silva (*Angústia*) – pelo detentor de terras – Paulo Honório (*São Bernardo*) – quanto pelos seres marcados pela miséria em *Vidas secas*. Em suas autobiografias – *Infância* e *Memórias do cárcere* – ele foge do binarismo, e tenta compreender o outro, que também tolera o peso do mundo, e a si mesmo em suas incongruências. Em todas as obras há intenso jogo de poderes, tanto no que tange às leis do cangaço, quanto, também, conjuntamente, no movimento reificador embutido na dinâmica capitalista:

A vida agreste são as lutas pela propriedade, pelo rebanho, pelas plantações de algodão e mamona, pelo poder e pelo capital. O homem agreste é aquele ser no qual se transformou Paulo Honório: egoísta e brutal, não consegue compreender a mulher, pois é incapaz de senti-las em sua integridade humana e em sua liberdade, e a considera apenas como mais uma coisa a ser possuída. (LAFETÁ, 2002, p.208).

O aviltamento das relações humanas não é apenas o aspecto trágico de *São Bernardo*. No choque espaço-temporal, observamos a inadaptabilidade de Luís da Silva, que a todos coisifica; em *Vidas secas*, o mundo já é em si desumanizado pela pobreza; nas autobiografias o movimento é oposto: Graciliano Ramos examina os outros, tentando humanizá-los. Se é esse o empreendimento, é porque eles já foram endurecidos pela vida.

Nada do que foi escrito por ele se aproximou do panfletário. A elaboração de suas obras pauta-se num labor artístico e revisionista grandioso, daí o seu mal-estar relacionado à *Angústia*¹. Na única carta endereçada a Antonio Candido, revela o motivo pelo qual, segundo ele, a história de Luís da Silva é tão mal escrita:

Forjei o livro em tempo de perturbações, mudanças, encrencas de todo o gênero, abandonando-o com ódio, retomando-o sem entusiasmo. [...] Naturalmente seria indispensável recompor tudo, suprimir excrescências, cortar pelo menos a quarta parte da narrativa. A cadeia impediu-me essa operação [...] e o romance foi publicado em agosto. (RAMOS, 1992, p.8-9).

Extremamente autocrítico, Graciliano Ramos foi duro em demasia com essa obra, que, ao contrário do que ele afirma, corrobora com a ideia de um escritor altamente lúcido na produção literária, fazendo uso dos mais variados recursos narrativos: *Caetés* é predominantemente composto através de diálogos; *São Bernardo* é tecido por meio da objetividade inicial de Paulo Honório e, em contraste, pelos capítulos subsequentes e finais que são subjetivos e profundamente melancólicos; em *Angústia*, o uso do monólogo interior é vital na tentativa de mimetização de uma mente ensandecida; *Vidas secas*, diferentemente dos outros, é narrado em terceira pessoa, por uma instância que raramente dá voz às personagens, representando a impotência de uma família de retirantes à mercê do poder dos mais fortes e das estações climáticas.

A força-motriz das obras de Graciliano Ramos é o empenho rememorativo. Ele mesmo, em seu modo de trabalho, atesta que as suas personagens são concebidas com o auxílio da memória: “Os meus personagens não são inventados. Eles vivem em minhas reminiscências, com suas maneiras bruscas, seu rosto vincado pela miséria e pelo sofrimento.” (RAMOS, 2014, p.68). O escritor que relembra dá forma a personagens com consciências rememorantes. Entre os seus romances, o único que não apresenta a rememoração como aspecto fulcral é *Vidas secas*, devido à inviabilidade decorrente da

¹ No entanto, com o passar dos anos, *Angústia* também passou pelo empenho revisionista de Graciliano. Ele foi revisado três vezes pelo autor e uma vez pelo seu filho Ricardo Ramos.

forma/conteúdo escolhida. As suas autobiografias, obviamente, são centradas no afã memorialista, mesmo conhecendo profundamente a falibilidade da memória.

O intuito deste trabalho é verificar como é configurado o empenho rememorativo em Graciliano Ramos em duas diferentes formas: no romance, tendo como *corpus Angústia*, e na autobiografia, sendo *Infância* o objeto de análise. Levam-se em conta, no esforço interpretativo, ideias que se concatenam no que tange à homologia entre a visão da pessoa sobre o mundo – a cosmovisão – e a sua representação como ser-de-papel.

Essa correlação, que sustenta a argumentação de Michel Zérafra em *Pessoa e personagem*: o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950 (2010), toca, mesmo que indiretamente, a noção de Anatol Rosenfeld (1996, p.75) de que, em cada fase histórica, há um certo *Zeitgeist*, isto é, “um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais.”

Fazendo-se uso de termos como “cosmovisão” e “*Zeitgeist*”, há o fito de analisar como *se formaliza* o ato reminiscente nessas duas obras de gêneros distintos, tendo em vista a relação entre texto e sociedade, isto é, como a estrutura coexiste e se organiza tensionadamente com o mundo. Livros que são compostos dentro da possibilidade artística que o ato escrito contém – observada (a possibilidade artística) com maior ou menor intensidade – elaborados dentro de uma época de desfabulação do enredo², ou na sua recusa, revelando “o reconhecimento do fato de que o mundo é um nó de possibilidades e de que a obra de arte deve reproduzir essa fisionomia.” (ECO, 1991, p.192).

É importante discernir, neste momento, os usos que fazemos dos vocábulos *gênero e forma*.

Anatol Rosenfeld (1965, p.6-7), quando trata da teoria dos gêneros, afirma que o romance advém da épica, e não do lírico nem do dramático: “Se nos é contada uma estória (em versos ou prosa), sabemos que se trata de Épica, do gênero narrativo. Espécies deste gênero seriam, por exemplo, a epopeia, o romance, a novela, o conto.” Nessa concepção, o romance é entendido como um subgênero. De qualquer maneira, o romance ganha *status* de gênero narrativo quando a épica não se faz mais presente. O romance é uma forma de figurar os conflitos sócio-históricos que a épica não dá mais conta. Em todo o caso, sabemos que os gêneros se entrecruzam numa mesma obra:

² Enredo, entendido aqui, como “estabelecimento de nexos unívocos entre aqueles eventos que resultam essenciais ao desenlace final.” (ECO, 1991, p.192).

No fundo, porém, toda obra literária de certo gênero conterá, além dos traços estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também traços estilísticos mais típicos dos outros gêneros. Não há poema lírico que não apresente ao menos traços narrativos ligeiros e dificilmente se encontrará uma peça em que não haja alguns momentos épicos ou líricos. (ROSENFELD, 1965, p.7).

O romance, por excelência, é o gênero literário que tem o poder de abarcar todos os outros, desconstruindo a limitação de sincretismo entre os gêneros. A autobiografia, no entanto, constrange-se aos recursos mais específicos de sua forma narrativa: ela pode utilizar expedientes efabulativos do romance, por exemplo, porém, alicerça-se mais fortemente no esforço de ordenação reinterpretativa da vida. Estamos lidando, em ambos os casos, com *formas narrativas*, cada uma com a sua particularidade. É dessa maneira que Ian Watt (2010, p.13) se refere ao romance: “O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora.” Na perspectiva de Theodor Adorno (2012, p.57), a forma romance realiza-se quando temos a figura do narrador.

O termo *forma* adquire maior relevância quando examinamos o binômio forma/conteúdo. Para nós, forma é conteúdo: ela já delimita aquilo que é exposto na narrativa. A escolha da forma, assim, também é uma seleção de conteúdo. Quando o autor emprega a forma literária memorialística, por exemplo, ele conhece os recursos que estão a seu dispor – grande penetração psicológica, concentração de incongruências na personagem principal, por exemplo – e os de que abriu mão nesse caminho – como o julgamento de valor centrado nas ideias do protagonista. A adoção de uma forma, ainda, é uma maneira de se relacionar com o mundo, como bem assinala Umberto Eco (1991, p.258, grifos do autor), no que tem a ver com o elo entre forma e conteúdo:

O verdadeiro *conteúdo* da obra torna-se seu [da pessoa/personagem] *modo de ver o mundo* e de julgá-lo, traduzido em *modo de formar*, pois é nesse nível que deverá ser conduzido o discurso sobre as relações entre arte e o mundo.

Fredric Jameson (1985, p.267) assinala, usando o romance histórico como exemplo, que a emergência da sua forma “foi apenas um sintoma do crescente historicismo do romance em geral.” Umberto Eco (1991, p.275, grifos do autor), dissertando sobre Balzac, diz que a literatura contemporânea da época da redação de seu livro *Obra aberta* – final dos anos 50 – poderia ter condições de analisar o mundo, assim como o romance realista o fez, porém, não mais, estruturalmente, do modo de outrora, mas “através da disposição de uma certa *articulação* estrutural do assunto – erigindo a

articulação em assunto e nela resolvendo o verdadeiro *conteúdo* da obra.” O romance adapta-se a formas, ou gêneros, caros a cada momento. Servimo-nos, assim, tanto do vocábulo *gênero* quanto do *forma* para discutirmos essas narrativas que nunca são puras, como Rosenfeld bem assinalou; elas apresentam, sim, predominância de certas características originadas de certo gênero (forma) – indicando assim um certo conteúdo – mas nunca sem hibridez. A narrativa, no entanto, independentemente do gênero, pode dinamizar complexamente – cada forma com as suas particularidades – de maneira manifesta ou não, as tensões sociais contidas em certo momento histórico.

Anatol Rosenfeld (1994, p.42-3) discute a revolução no campo das artes por volta do ano de 1980, sendo ela um “sintoma do esforço de assimilar [...] um novo sentimento de vida, uma nova realidade, uma nova concepção do homem”, estando ligada, num movimento global, às “várias revoluções industriais que eclodiram desde os fins do século XVIII [...] criando uma nova realidade social e, por assim dizer, uma nova natureza.” O desafio do romancista, tendo consciência dessas transformações históricas, é incluí-las esteticamente na obra literária; isto é, não basta discorrer sobre o absurdo das transformações valorativas, a fragmentação do indivíduo, a carga tensional entre ego e mundo etc; essas relações devem ser apreendidas na organização e na estrutura da obra. (p.45). Assim, o autor faz uso de recursos narrativos que transmitem a lógica caótica interna do homem, como o monólogo interior, que serve para invadir o âmago da personagem, para desvendá-lo em sua descontinuidade.

A nova organização formal do escrito literário ilha os conflitos históricos-sociais, que, na maioria das vezes, tão somente podem ser captados quando se recorre à hermenêutica do pormenor. Com o intuito de perceber a mediação entre obra e sociedade, fazemos uso de dois conceitos – estratégias de contenção e harmonização da narrativa – de Fredric Jameson (1992) em *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Eles são correlacionados com o pensamento de importantes estudiosos – como Alfredo Bosi, Antonio Candido, Roberto Schwarz, Lucien Goldmann etc – que também fazem uso desse método interpretativo do texto literário.

As estratégias de contenção referem-se a quaisquer artifícios, interiores ou exteriores ao texto, que encobrem os embates históricos sociais, desde o gênero do livro até a sua recepção crítica; a harmonização, em contrapartida, está associada apenas ao texto em si, em como o seu funcionamento – os movimentos temporais, o uso lexical, o posicionamento de personagens etc – pode suavizar, como ato estético, o choque com o mundo em figurações que primam por personagens irradiadoras de miríadas de

impressões. Nas obras de nosso *corpus*, o entendimento do exterior dá-se por meio da percepção de mundo dos narradores em primeira pessoa, processando-se uma projeção mais fechada daquilo que os circunda em comparação com narradores oniscientes de parte do realismo. A focalização parcial do mundo e de si mesmo, concebe posicionamentos ideológicos, via memória – que conjuga cosmovisões de outrora – muitas vezes incongruentes, como veremos na parte analítica da dissertação.

Refere-se, neste trabalho, ao, muitas vezes confuso, termo ideologia, não no seu sentido forte adotado por Marx e Engels, isto é, como base de controle das ideias dominantes por um certo estrato social; ele é usado no sentido difuso e generalizante adotado, segundo Alfredo Bosi (2010, p.73), por Karl Mannheim, devido ao fato de ele ser mais flexível e dinâmico que o outro, o que, para nós é extremamente pertinente, pois o contraste entre visões de mundo não se dá apenas sincronicamente na complexidade dos movimentos culturais, mas ocorre, também, dinamicamente,

na ordem da diacronia, pois a história dá evidências de sucessivas mutações na esfera das ideias e dos valores. Se os parâmetros culturais de cada época fossem uniformes e estanques, como entender a sequência de movimentos que envolvem a filosofia, a educação, as artes, as letras e as técnicas em geral relacionadas com novas configurações sociais? O que mudou já estaria latente no período anterior, e em estado de conflito com a visão de mundo hegemônica. A diacronia resultaria de tensões internas da sincronia. (BOSI, 2010, p.78).

A representação de diferentes tempos na narrativa literária – o da infância, com seus valores, e o da vida adulta, em Maceió no decênio de 30, com outros valores em *Angústia*; o do ato da enunciação, com Graciliano Ramos adulto e os valores desse adulto e o da rememoração da meninice do escritor, com outros valores, temporal e geograficamente tensionados em *Infância* – reclama pelo uso do termo ideologia como exposto anteriormente, no bojo de movimentações históricas e de percepções de mundo fundadas pelo ato reminiscente.

O embasamento teórico da dissertação pode ser agrupado em quatro principais linhas: primeiramente, ensaios críticos sobre o autor e sua obra e, em especial, mais detidamente sobre *Angústia* e *Infância*; investigações sobre a crítica dialética; proposições sobre a transmissão da memória – em conjunção com aspectos temporais – e a escrita de si, normalmente composta por meio do empenho rememorativo. Em todas essas dimensões, há reflexões sobre o grande transmissor das incongruências sócio-históricas: a personagem. *Desse modo, buscamos empreender um estudo de duas formas literárias – romance e autobiografia – tentando compreender como forma e conteúdo*

estão diretamente ligados, de maneira histórica, aos conflitos que a narrativa, harmonizadamente ou não, dá vazão. Assim, pretende-se mediar obra e sociedade, através de uma hermenêutica detalhista partindo do texto literário. Tal ato interpretativo é relevante no que tange à apreensão dos conflitos sócio-históricos tanto na dupla rememoração – do passado próximo e do mais remoto – da personagem ficcional em *Angústia*, e nos choques espaço-temporais que ela traz à tona, quanto no intuito de não-esquecimento encetado em *Infância*; narrativa, esta, que contempla os infortúnios do eu e do outro na tensão entre a perspectiva de mundo infantil e a adulta.

Entre os ensaios críticos sobre a produção de Graciliano Ramos, em especial sobre as obras que compõem o *corpus*, utilizamos: *Céu, inferno* (1988) e “Passagens de Infância de Graciliano Ramos” (2013), ambos de Alfredo Bosi; excertos pertinentes de *Uma história do romance de 30* (2015), de Luís Bueno; a coletânea de ensaios organizada por Sonia Brayner denominada *Graciliano Ramos* (1977); textos encontrados em *Ficção e confissão* (1992), de Antonio Candido; ensaios que fazem parte da edição comemorativa de 75 anos do romance *Angústia* (2011); “Graciliano Ramos e o sentido humano” (1980), de Otávio de Faria; “O mundo à revelia” (2002), de João Luiz Lafetá; *A ponta do novelo* (1983), de Lúcia Helena Carvalho; *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano Ramos* (1971), de Rui Mourão; *O mandacaru e a flor: a autobiografia Infância e os modos de ser Graciliano*, de Regina Fátima de Almeida Conrado, entre outros.

Dos estudos sobre a hermenêutica da crítica dialética, valemo-nos de conceitos importantes para o marxismo do estudioso americano Fredric Jameson em *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico* (1992), aproximando esses termos com os pensamentos de alguns críticos também afeitos ao uso dessa hermenêutica, cada um com as suas particularidades, como Theodor Adorno (2012), Lucien Goldmann (1967), Mikhail Bakhtin (2011; 2015), Alfredo Bosi (2010; 2012), Roberto Schwarz (1999), Antonio Candido (1967) etc.

Investigações sobre memória, tempo e autobiografia – fundadas na visão de mundo do homem em relação ao que lhe é extrínseco – alicerçamo-nos em *A memória, a história, o esquecimento* (2007) e *Tempo e narrativa: a configuração do tempo na narrativa de ficção* (2012), ambos de Paul Ricoeur; “O narrador” (2012), de Walter Benjamin; *Estética da criação verbal* (2011), de Mikhail Bakhtin; estudos sobre o intelectual russo em *Bakhtin: conceitos chave* (2014), organizada por Beth Brait; *Sobre o declínio da “sinceridade”* (2006), de Carla Milani Damião; *O pacto autobiográfico*

(2014), de Philippe Lejeune; “As fronteiras da literatura” (2013), de Alfredo Bosi, o ensaio “Autobiografias e diários” (1997), de Marcello Duarte Mathias e outros.

Por último, quanto aos estudos centrados na personagem e os aspectos temporais nela interiorizados, numa homologia histórica entre cosmovisão da pessoa e representação da personagem, baseamo-nos, principalmente, na obra *Pessoa e personagem: o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950* (2010), de Michel Zérafra e no texto “A personagem do romance” (2007), de Antonio Candido.

Com o intuito de estruturar a dissertação, dividimos o trabalho em duas partes – uma predominantemente teórica e outra principalmente analítica – a primeira contendo dois tópicos e a segunda três. O primeiro tópico versa sobre a crítica dialética e a carga tensional presente no romance de 30; o segundo capítulo discute a mudança temporal da representação da memória na literatura, e as diferentes formas de memorialismo – no romance e na autobiografia – procurando entender o que aproxima e distancia esses dois gêneros. O primeiro tópico da segunda parte é centrado no exame de *Angústia*; por meio dos conflitos interiorizados e dos choques espaço-temporais – através do duplo processo rememorativo – mediados por Luís da Silva, atentamos para a sua trágica incompatibilidade. O segundo tópico dessa parte é referente à vontade de não-esquecimento em *Infância*; no *modus operandi* autobiográfico, Graciliano Ramos revisita a sua vida, mirando o outro e entrando num conflito de perspectivas: a da infância e a adulta. O último capítulo confronta, brevemente, os diferentes modos de formalização do texto literário em *Angústia* e *Infância*, obras de gêneros dessemelhantes, sendo elaboradas, assim, em distintos regimes de escrita.

Como Silviano Santiago (2016, p.225) assinala quando compara os romances, isto é, obras do mesmo gênero – diferentemente do nosso *corpus* – porém em atitudes narrativas distintas – respectivamente em terceira pessoa e em primeira pessoa – *Esau e Jacó* com *Memorial de Aires*, ambas de Machado de Assis, dizendo que “não se compõe, não se escreve e não se lê da mesma forma um romance realista e um diário íntimo”, digamos que não se compõe, não se escreve e não se lê da mesma forma um romance – *Angústia* – e uma autobiografia – *Infância*.

1. CONFLITOS NA FORMA ROMANCE E CONCEITOS TEÓRICOS DA CRÍTICA DIALÉTICA

Grande temeridade querer pôr balizas no processo histórico. As épocas se imbricam, a sociedade marcha desigualmente, como um batalhão de recrutas, estes atrasando o passo, aqueles adiantando-o, e outros, à frente, a fazerem meia-volta, volver.
Cyro dos Anjos (2010, p.364).

1.1 Mergulho na História

No final do século XVII e começo do XVIII, os conflitos políticos na Europa não mais se confinavam aos palácios, onde anterior e comumente eram abafados. As tensões sociais chegaram até as ruas. Os movimentos predecessores a ela, a própria Revolução Francesa, e, posteriormente, as guerras napoleônicas, mobilizaram um contingente de pessoas que estava fora daquela elite que monopolizava os poderes econômicos e intelectuais. As questões políticas, desse modo, invadiam esferas mais baixas da sociedade, adentrando o cotidiano da população. (KONDER, 2004, p.20). Esses fatos, em conjunção, por exemplo, com o crescimento da indústria, foram expondo as incongruências que se aglutinavam: o enriquecimento da burguesia amalgamada ao detrimento da vida artesanal e do campesinato, que se aglomerava como um proletariado miserável, colocado em condições subumanas de trabalho.

Esses acontecimentos requisitavam um novo modo de pensar dos filósofos. As reações contra o capitalismo industrial – primeiramente, o Ludismo e posterior e principalmente, o Cartismo – foram duramente massacrados pela elite econômica e política e configuraram-se como embriões dos movimentos operários no que tange ao combate à exploração do trabalho pela burguesia industrial. Além disso, essas manifestações revelavam que a consciência humana não reagia passivamente ao mundo, mas estava em atrito com ele, podendo interferir ativamente na realidade; não de modo tão simples, no entanto. Uma das grandes contribuições de Hegel foi mostrar que o homem pode, sim, transformar ativamente a realidade; todavia, é a realidade objetiva que impõe o ritmo e as condições de transformação. (KONDER, 2004, p.22). Essas modificações, cada vez mais rápidas, requerem um modo de pensar não conformista e não estanque, como o dialético, que exige o

[...] esforço constante da consciência no sentido de ela se abrir para o reconhecimento do novo, do inédito, das contradições que irrompem no campo visual do sujeito e lhe revelam a existência de problemas que ele não estava enxergando. (KONDER, 2009, p.34).

Portanto, a própria dialética exige de si mesma uma predisposição ao questionamento incessante de suas formulações para que ela não se desligue do fluxo da História. Para que se valorize um produto artístico, é preciso que ele não seja separado do fluxo histórico. Não o sendo, ele representa, numa atitude de espessura estética¹, incongruências do sujeito inserido histórica e socialmente num meio dinâmico, também abarrotado de contrassensos.

Todas as obras trazem à tona, com maior ou menor imediatez, maior ou menor harmonização, as tensões históricas sofridas por indivíduos. A narrativa, a partir do momento que adquire essa predisposição temporal, tomando ações ou estados mentais que no tempo estão inseridos e nele, de alguma forma, são desenvolvidos, mesmo de maneira fragmentária, apresenta as contradições, os conflitos, as ambiguidades e as incongruências próprias também da História. A historiografia, portanto, “não se restringe à busca de explicações por causalidade mecânica, elevada a *deus ex machina* da visão linear, acumulativa, homogênea e universalista do próprio progresso.” (CATROGA, 2015, p.53, grifos do autor).

Entretanto, a abrangência dos conflitos não é individual, é transindividual ou coletiva. Lucien Goldmann, tanto em *Le dieu caché* [*O deus oculto*] quanto em *Sociologia do romance* e no debate com Michel Foucault em *O que é um autor?*, defende o seu método de análise cultural chamado estruturalismo-genético, sustentando a ideia segundo a qual as estruturas sociais são históricas e configuradas a partir da prática do homem no meio social. Estruturas, portanto, alimentadas de significações humanas globais, havendo assim o compartilhamento de valores entre diversos indivíduos. O seu projeto é “estabelecer uma homologia entre um grupo de obras como estrutura significativa e o contexto social como teia de valores.” (BOSI, 2010, p.101). Quando um autor enuncia, e com ele as suas personagens, os ideais por eles representados, mesmo que filtrados por uma enorme corrente subjetiva, irão fatalmente alcançar ideais de outros seres humanos. Eis como o próprio estudioso francês argumenta:

Desde há alguns anos, toda uma série de análises concretas mostraram, com efeito, que, sem negar nem o sujeito nem o homem, somos obrigados a substituir o sujeito individual por um sujeito colectivo ou trans-individual. Nos meus próprios trabalhos, fui levado a mostrar que Racine não é o único e verdadeiro autor das tragédias racinianas, mas que estas nasceram no interior de um desenvolvimento de um *todo*

¹ Segundo Benedito Nunes (2009, p.132), o efeito estético da obra literária é encontrado na “ordem das estruturas e [n]a ordem dos acontecimentos”, isto é, como se dá, formalmente, o nexos entre essas instâncias intratextuais. Entretanto, o estudioso ressalva que o ponto nevrálgico da apreensão estética está ligado à “transação do discurso literário com a realidade.”

estruturado de categorias mentais que era obra colectiva, o que me levou a encontrar como “autor” dessas tragédias, em última instância, a nobreza de toga, o grupo jansenista e, no interior deste, Racine enquanto indivíduo particularmente importante. (GOLDMANN, 1992, p.74, grifos nossos).

Recuando apenas um pouco no tempo, deparamo-nos com o famoso ensaio de Theodor W. Adorno (2012) intitulado “Palestra sobre lírica e sociedade”, publicado em texto primeiramente em 1957. É possível usá-lo como exemplo para o que é chamado “sujeito coletivo”. O filósofo alemão (2012, p.79) analisa a “corrente subterrânea coletiva” da lírica, gênero conhecido como o que se ajusta ao maior grau de individuação do sujeito e pouco adere, normalmente, à análise dialética, não apenas à sociológica e mecanicista. Diz ele:

A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens [...]. Mesmo o culto à coisa [...] já pertence ao círculo encantado de tal idiossincrasia, como uma tentativa de assimilar e resolver na expressão subjetivamente pura as coisas alienadas, creditando metafisicamente em favor delas essa sua alienação. (p.69).

Adorno justifica o alcance coletivo da lírica por meio da análise da linguagem que pode se moldar por inteira a impulsos subjetivos, mas que também “estabelece uma inelutável referência ao universo e à sociedade.” (p.74). A partir da sagacidade de sua dialética negativa, ressalta a lírica tradicional, “como a mais vigorosa negação estética dos valores da burguesia, [que] tem permanecido até hoje, justamente por isso, ligada à sociedade burguesa.” (p.78). A argumentação do filósofo alemão termina com a análise do poema “Em uma caminhada” de Eduard Mörike e “O sétimo anel” de Stefan George, com o intuito de mostrar que o sujeito poético “sempre representa um sujeito coletivo muito mais universal”, mantendo relação “com a realidade social que lhe é antitética”, capturando, o poema lírico, “as badaladas do tempo histórico.” (p.78). A abrangência social, portanto, tem como força-motriz a historicidade das formas e conteúdos literários, lutando contra, obviamente, o discurso a-histórico.

Em Lucien Goldmann, o posicionamento é contrário à onda estruturalista francesa, formando, assim, o seu “estruturalismo-genético”; enquanto na Alemanha de Theodor Adorno, a inflexão dialética sempre predominou como uma tradição filosófica oficial, ganhando novo fôlego após o caos da II Guerra Mundial: “o triunfo de Adorno sobre a filosofia existencial heideggeriana marcou o renascimento das escolas com essa tradição [a dialética], depois da longa escuridão do período hitleriano.” (JAMESON, 1985, p.3).

A crítica, como um todo, precisa avançar e, de certa forma, isso ocorreu. As interpretações imanentes do texto literário perderam a posição de destaque ao longo dos anos – principalmente após a febre estruturalista europeia, que no Brasil aparece mais tardiamente – quando voltadas somente para assinalar tendências linguísticas. O próprio Adorno (2012, p.66), mediando texto e sociedade, dialeticamente já afirmava: “A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela.” Ideia que Jameson (1992, p.129) ressoa quando diz que o texto deve ser analisado, *a priori*, em sua “estrutura profunda”.

Em *O inconsciente político*, o estudioso norte-americano desenvolve um método hermenêutico da obra literária, vendo a forma também como conteúdo, não o conteúdo manifesto do romanesco, mas, sim, a História que a dinâmica da narrativa, mesmo não deliberadamente – daí, também, o uso do termo “inconsciente político” – traz à tona:

[...] a forma é apreendida como conteúdo. O estudo da ideologia da forma sem dúvida se baseia em uma análise técnica e formal no sentido estrito, embora, ao contrário de boa parte da análise formal tradicional, busque revelar a presença ativa no texto de um certo número de processos formais descontínuos e heterogêneos. Mas, ao nível da análise em questão aqui, ocorreu uma inversão dialética em que foi possível apreender esses processos formais como sendo, em si próprios, conteúdos sedimentados, distintos do conteúdo ostensivo ou manifesto das obras. (1992, p.90).

O processo hermenêutico, para Jameson, realiza-se por meio da historicização constante dos dados semânticos, estruturais e sócio-históricos da narrativa. À vista disso, a interpretação “se faz sempre mediante categorias históricas já postas e não diretamente sobre a *coisa-em-si*.” (MORAES, 1996, p.91, grifos da autora). Toda narrativa é apreciada como gesto socialmente simbólico, contendo as

[...] marcas da existência social e histórica, os seus conflitos e contradições. O exercício hermenêutico tem o dever de revelar [...], de decifrar criticamente esse multidimensional “inconsciente político”, abrir o texto para a história de modo a fazê-lo falar de seu passado e procurar compreender sob quais condições o texto tem ou ganha sentido. (p.91).

A própria interpretação é um ato simbólico em si mesma, mantendo o hermeneuta numa relação de atrito com a realidade social e histórica que a narrativa dinamiza, numa articulação em que a interpretação se realiza, concomitantemente, afirmando e negando a realidade figurada na narrativa; “O intérprete [assim] estaria no fogo cruzado da ideologia, do desejo e da intransigência da história.” (p.93). Nas precisas palavras de Alfredo Bosi (2003, p.478, grifos nossos),

“Imagens” e “afetos”, “figuras” e “sentimentos” não são entidades puras nem substâncias metafísicas. Trazem em si significados e valores que só *pacientes escavações no Sujeito e na História* vão aclarar. O discurso do hermenêuta conserva o calor que as ondas da escrita lhe comunicaram, mas a mesma fidelidade ao texto leva-o a apartar-se do efeito imediato da leitura, e fazer perguntas sobre o sentido daquelas figuras que não cessam de atraí-lo para o seu círculo mágico.

A crítica dialética atual emprenha-se em realizar estudos da narrativa baseando-se nos símbolos linguísticos, para, por meio deles, cumprir a mediação cuidadosa entre texto e incongruências sócio-históricas ali encontradas a partir de uma hermenêutica detalhista – empreendendo “pacientes escavações no Sujeito e na História”. A tentativa de tal crítica é reencontrar o significado escondido, latente na narrativa, resgatando-o da negação e da repressão da História.

Essa vocação crítica, aliás, não é nova no Brasil. O fino trato do texto, conjugado com a percepção sensível da realidade externa incorporada à estrutura da obra literária, é a característica de um de nossos maiores pensadores: Antonio Candido. Ele ressalta, em *Literatura e sociedade* (1967, p.4, grifo do autor) que é impossível – senão um disparate – desligar conteúdo social e estrutura da obra, ou, caso se queira, desligar o conteúdo histórico-social da forma colocada em jogo pela narrativa:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatos externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.

Em condições históricas distintas, Mikhail Bakhtin (2015, p.21, grifos do autor) também tenta integrar organização formal da obra e movimentações histórico-sociais inevitavelmente incorporadas por elas:

O fio condutor deste livro é a superação do divórcio entre o “formalismo” abstrato e o igualmente abstrato “ideologismo” no estudo do discurso literário, e uma superação baseada numa *estilística sociológica*, para qual a forma e o conteúdo são indivisos no discurso concebido como fenômeno social – social em todos os campos de sua vida e em todos os seus elementos, da imagem sonora às camadas semânticas abstratas.

Para Jameson (1992, p.74), ainda, a realidade externa do ato literário não é a realidade externa do senso comum, como nos manuais de História, mas deve ser sempre reconstruída a partir do fato artístico – o texto, no caso da literatura – pois a obra

[...] sempre mantém uma relação ativa com o Real; contudo, para fazer isso, não pode simplesmente permitir que a “realidade” persista inertemente em si mesma, fora do texto e à distância. Em vez disso, deve trazer o Real para a sua própria textura, os paradoxos máximos e os falsos problemas da linguística e, principalmente, da semântica, devem ser rastreados nesse processo, por meio do qual a língua consegue trazer o Real para dentro de si como seu próprio subtexto intrínseco ou imanente.

Internalizar, portanto, uma interpretação – de acordo com Adorno, Bakhtin, Candido e Jameson – é ir mais fundo nas estruturas sociais dinamizadas pelo texto, levando a uma abordagem histórica oportuna: o texto nos dá bases sólidas para alçarmos voos pela História, numa análise estética e social. Roberto Schwarz (1999, p.12), sobre Antonio Candido, enuncia o seguinte:

Trata-se de um estruturalismo desenvolvido por conta própria, de inspiração antropológica e sociológica, em oposição possivelmente ao marxismo vulgar, mas em todo caso anterior à moda estrutural de inspiração linguística, à qual muito discretamente esses trabalhos se opuseram como uma alternativa de esquerda. São estudos complexos, originais no método e extremamente fecundos nos resultados, que firmaram um padrão de ensaísmo inédito no Brasil.

Firmemos, assim, que uma abordagem a-histórica da literatura não é, de nenhum modo, válida para nós. Acreditamos que cabe à crítica literária elucidar momentos do indivíduo – personagem, no caso – em situação histórica. Um sujeito, por mais evidente que pareça, não nasce a-histórico. As suas condições de nascimento e crescimento são regidas por uma teia extremamente complexa de relações de poder que variam em diferentes regiões, sendo importante, assim, mapear a cosmovisão do indivíduo.

Se é a partir da História que as forças opressoras se mantêm, é também por meio dela que elas devem desaparecer: a rememoração da selvageria é o primeiro passo para que ela desapareça, para que se vislumbre um futuro no qual apaziguaram-se as cicatrizes temporais das minorias. A atualidade de Graciliano Ramos, de José Lins do Rego, de Rachel de Queiroz etc, ainda se mostra presente em consequência de sistemas que pouco ou nada mudaram, tanto que ganham força releituras riquíssimas do prolongamento daquelas situações figuradas no romance de trinta em autores de nossa literatura contemporânea, possibilitando análises comparativas, como, por exemplo, entre Graciliano Ramos e Milton Hatoum, efetuada por Tânia Pellegrini (2008)².

² O ensaio “Regiões, margens e fronteiras: Milton Hatoum e Graciliano Ramos”, encontra-se em *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*.

Uma crítica a-histórica, antiespeculativa, que exalta o componente individual em detrimento de examiná-lo dentro das relações nas quais está inserido, “continua a encorajar”, segundo Jameson (1985, p.2) “a submissão ao que existe, impedindo seus seguidores de estabelecer conexões e, em especial, de tirar conclusões de outro modo inevitáveis ao nível político.” Tais relações não são de tão fácil verificação, por isso, exigem certo vigor crítico em amálgama com o apego ao detalhe da obra de arte, aos momentos ilhados de tensão social que, conjuntamente, pautados numa elaboração adequada advinda de fatos internos do livro, conjugam essa “dissonância reveladora, cuja verdade histórica é tarefa da interpretação evidenciar.” (SCHWARZ, 1999, p.41).

A narrativa, por meio dos vários recursos que podem ser usados pelo romancista, deve apontar essa “dissonância reveladora”. No domínio literário, na

[...] situação experimental ou de laboratório que ele constitui, com seus problemas característicos de forma e conteúdo, e da relação de superestrutura com a infraestrutura, oferece um microcosmo privilegiado para se observar o pensamento dialético em operação. (JAMESON, 1985, p.2-3).

A literatura, portanto, inevitavelmente, nos mergulha em certa História, pois o seu conteúdo, os seus paradigmas narrativos, são pré-dados, são sintomas de um certo período histórico, social, cultural etc do qual o sujeito escritor não pode se alienar completamente. A literatura figura com diferentes arranjos formais e temáticos, de acordo com as transformações históricas e de cosmovisão do indivíduo, as tensões sócio-históricas, complexamente, na narrativa.

1.2 Revolução estética na narrativa: sondagem psicológica e o recurso do monólogo interior

Apesar de haver algumas obras sobre o monólogo interior, ainda se sente falta de estudos mais pormenorizados sobre essa técnica que é usada sobremaneira nas narrativas literárias dos séculos XX e XXI. Em livro de caráter didático, *Foco narrativo e fluxo de consciência* (2012), Alfredo Leme Coelho de Carvalho expõe as principais ideias sobre tal recurso.

Para ele, a distinção que se faz muitas vezes entre “fluxo de consciência” e “monólogo interior” não é clara e, quando alguma precisão é demonstrada, logo a ideia de que um termo pode ser usado pelo outro ganha evidência. *A priori*, a crítica literária apoderou-se do termo *stream of consciousness* com o intuito de exprimir “a continuidade

dos processos mentais, cuja representação tem sido buscada por alguns ficcionistas.” (CARVALHO, 2012, p.57). A tradução do termo para o português comumente usada e já mencionada é “fluxo de consciência”. *Le monologue intérieur*, no entanto, foi criado pelo crítico francês Valéry Larbaud e traduzido para a nossa língua como “monólogo interior”. O que nos parece é que os termos se distinguem não de acordo com o que cada recurso expressa, mas em relação a preferências idiomáticas. Adota-se um ou outro conforme a predileção teórica seja a língua inglesa ou francesa.

Contudo, a ideia de “fluxo de consciência” pode causar certo incômodo. É sabido que a escrita tem as suas restrições; por mais que seja plurissignificante, ela não consegue, por exemplo, como o cinema, mostrar simultaneidade de ações. Somos levados a crer que a escrita dá conta dessa concomitância pelo automatismo e a fluidez da leitura; não nos detemos no significado de cada frase avulsa, mas, sim, no todo de um período, de um parágrafo, formando, dessa maneira, imagens e ações que parecem ser compostas conjuntamente.

Analisemos um pequeno trecho – que poderia ter sido retirado de qualquer narrativa – do romance *Os ratos* de Dyonelio Machado (2004, p.16): “Passam carroças de padeiro e de leiteiro, algumas à disparada, meio pendida para trás, a figura curva do carroceiro açoitando o animal.” É com a linearidade do texto que construímos uma imagem para nós total, mas que a narrativa não comporta. O enfoque é dado em apenas um carroceiro que é curvo. É essa a noção que o texto nos dá dele; de resto, suas feições, o número das outras carroças, a velocidade das mais rápidas em comparação com as mais lentas, são lacunas que nós poderemos preencher sem percebermos.

Como a escrita não dá conta da concomitância de ações e imagens, de que modo ela pode representar o fluxo contínuo de pensamentos que, sabemos como seres humanos, é dotado, senão de simultaneidade, de uma corrente mais rápida que o movimento da escrita? O que a literatura tenta realizar é um grau de simulação, escolhido ou atingido pelo autor, da mente humana, que ainda é, em geral, inteligível, e que nos dá a impressão de pensamentos descontínuos, em rebuliço e mesmo simultâneos; por conseguinte, o termo monólogo interior, que nos remete à tagarelice interna da personagem, ou o conversar consigo mesmo num contexto pré-verbal, parece-nos mais preciso.

É necessário atestar que o uso desse recurso pode estar inserido tanto nas atitudes narrativas em terceira pessoa quanto em primeira pessoa, porém, a mais frequente, mais ou menos a partir dos anos de 1920, é a última. O monólogo interior, nesse caso, tem um caráter mais livre, sem, aparentemente, as amarras do autor, enquanto, no caso do

narrador em terceira pessoa, o monólogo é orientado pela instância narrativa – com focalização onisciente – mais ou menos invasiva no que é relacionado à perscrutação da vida psíquica da personagem – e muitas vezes com o auxílio do discurso indireto livre. A narração em primeira pessoa, em conjunção com o uso desse recurso, pode simular mais precisamente o funcionamento da mente humana. O ponto fulcral no que tange ao seu emprego é exatamente o caráter mimético da representação da descontinuidade mental das personagens.

A complicação da personagem, ocorrida no que Zérafra (2010) denomina “a revolução estética dos anos de 1920”, nas literaturas americana, francesa e inglesa – em concomitância com o sentimento da pessoa em relação ao mundo representado – é estritamente encadeada com o uso do monólogo interior. A dissolução do sujeito reclama a aplicação de artifícios que tornam verossímil o seu estado de aturdimento. O romance assume a óptica subjetiva que guia a narrativa em direção às profundezas do ser. O grande grau de subjetivação expressa a passagem da ação para a impressão, com autores que preferem representar personagens no âmago da vida – transmitindo todo o seu possível caos mental – a “construí-las ou concebê-las em termos de racionalidade.” (ZÉRAFFA, 2010, p.51).

No ensaio “Ficção moderna”, Virginia Woolf (2014, p.109-10, grifos nossos), não deixando de lado a verve artística, relata o arrebatamento que pode ser provocado diante dos inúmeros estímulos exteriores e defende uma narrativa, para ela, mais sincera e corajosa: aquela que tentaria dar conta da representação de todos os estímulos por fim interiorizados:

Olhe para dentro e a vida, ao que parece, está muito longe de ser ‘assim como isso’. Examine a mente comum num dia comum por um momento. Miríades de impressões recebe a mente – triviais, fantásticas, evanescentes, ou gravadas com a agudeza do aço. E é de todos os lados que elas chegam, num jogo incessante de átomos inumeráveis; [...] *Registremos os átomos, à medida que vão caindo, na ordem em que eles caem na mente, e tracemos o padrão, por mais desconexo e incoerente na aparência, que cada incidente ou visão talha na consciência.*

Com ares de manifesto, Virginia Woolf advoga a favor, nas entrelinhas, do uso do monólogo interior, recurso que procura, da maneira mais mimética possível, registrar o resultado de cada estímulo de modo, aparentemente, desordenado. Como ela diz: “Para os modernos, o ponto de interesse, ‘isto’, muito provavelmente jaz nas obscuras paragens da psicologia”. (p.113). O que ela deixa entrever nesse ensaio, com uma sagacidade impressionante, é uma visão histórica da representação literária, em que o ponto de

interesse, aliado a uma cosmovisão, são diferentes temporalmente; a forma da narrativa, então, é modificada de acordo com que o autor quer mimetizar em seu texto. Os sentimentos, assim, nessa época, são representados, intimamente, ao extremo; a reflexão parece tornar-se o único meio de resistência para aquele indivíduo do romance “que não intervém no mundo, porque perdeu toda a confiança no valor de tal intervenção.” (ZÉRAFFA, 2010, p.51). O mal-estar da personagem destaca-se pelo enorme crescimento da cosmovisão individualista – requisitada pela dinâmica capitalista – e sua inelutável necessidade de viver no mundo, isto é, em relação com os outros: o social, assim, inscreve-se na vida psicológica, às vezes, dramaticamente.

O romance, em sua forma de eterna mutação, é o que melhor apreende as alterações de visão de mundo que são, invariavelmente, conduzidas para a arte, figurando, inevitavelmente, alterações do *Zeitgeist*. Segundo Ricouer (2010, p.53), “Foi mesmo a imensa diversidade e a indefinida flexibilidade de seus procedimentos que transformaram o romance no instrumento privilegiado da investigação da *psique* humana.” Nesse caso, acentua-se o autoexame da personagem e, com isso, os atos confessionais ganham terreno numa ininterrupta ou intermitente inspeção do interior.

Essa forma desprende-se da narração mais linear do tempo no discurso, explorando “os níveis hierárquicos que constituem a profundidade da experiência temporal.” (p.175). É a partir de técnicas e estratégias narrativas que o escritor consegue reconfigurar a captação do tempo. Ao seu bel-prazer, portanto, o autor arranja a narrativa que pode passear pelo passado lembrado, instaurar-se no presente e ponderar sobre o futuro sem as amarras de ordenação temporal no discurso. Essa figuração temporal no discurso pode conferir uma “espessura psicológica aos personagens, sem nunca, contudo, conferir-lhes uma identidade estável, tanto as percepções dos personagens sobre os outros e sobre eles mesmos são discordantes.” (RICOUER, 2010, p.180).

O protagonista está normalmente em conflito com o que o circunda: seja o espaço, sejam as diferentes posições axiológicas das outras personagens etc, todos incluídos numa ordem social de valores cada vez mais custosa em termos de assimilação. É o ser em combate ininterrupto com o exterior. Essa luta pode ter um grande grau de tensão, ou pode ser nublada pela ironia e pelo lirismo, como em Machado de Assis e Cyro dos Anjos, por exemplo. As estratégias de contenção envolvidas neles não reclamam o uso do monólogo interior. Já em Graciliano Ramos, um dos modos de representar a tensão crítica entre o eu e o mundo é a utilização desse recurso, principalmente em *Angústia*, em alguns contos de *Insônia* e em trechos de *São Bernardo*.

O ápice do atrito interiorizado no escritor alagoano, como veremos na análise do *corpus*, é revelado, muitas vezes, por meio da utilização dessa estratégia narrativa. O entrecruzamento caótico de vozes sociais em *Angústia* reclama por esse recurso, como Antonio Candido (1992, p.40) atenta:

Para sugerir esse mundo atroz, Graciliano Ramos modifica a técnica anterior. Como em *Caetés* e *São Bernardo*, a narrativa é na primeira pessoa; mas só aqui [em *Angústia*] podemos falar propriamente em monólogo interior, em palavras que não visam interlocutor e decorrem de necessidade própria. [...] Em *Angústia*, o narrador tudo invade e incorpora à sua substância, que transborda sobre o mundo. Daí uma apresentação diferente da matéria.

Em desconformidade com o que ocorria em grande parte dos romances europeus do século XIX, nos quais reinava a “impessoalidade, a precisão, a conduta de vida regular e metódica, certo distanciamento emotivo [...], a ‘seriedade’ ” (MORETTI, 2009, p.823), a transformação de forma/conteúdo – inerente ao romance que absorve com facilidade as alterações históricas exteriores – é enorme. Assim, ainda que se narre o cotidiano (no século XIX, segundo Franco Moretti (p.828), as histórias são relatadas num ritmo tranquilo, com “um tipo de ‘neutralidade’ narrativa que lhe permite [ao romance] funcionar sem ter sempre de recorrer a medidas extremas”) – no século XX – o que é sintomático nessa forma a partir do momento em que a dicção temporal ganha terreno em detrimento do espaço – o cotidiano e a aparente calma convertem-se no fulcro da aflição dos desalienados, não concebendo a rotina e os deslocamentos mecânicos e superficiais que dela provêm, com serenidade, mas, ao contrário, com inquietação.

Existe – fato que Auerbach (2011, p.482) precisamente nos recorda e que chegamos a tocar quando tratamos da mudança de cosmovisão da pessoa – uma

[...] questão de posição do escritor diante da realidade do mundo que representa; posição que é, precisamente, totalmente diferente da posição daqueles autores que interpretam as ações, as situações e os caracteres das suas personagens com segurança objetiva, da forma que, anteriormente [nos romances do século XVIII e XIX], ocorria em geral.

O autor sintomaticamente irradia, na escrita, o brutal ritmo das modificações científicas, tecnológicas e econômicas. Quanto mais radical o movimento das modificações, mais desnorteamento ele propaga. A intermitente reorganização desses campos leva o sujeito a não os ver mais em conjunto, mas sim em retalhos. Para alguns literatos, é inconcebível reproduzir o mundo ordenadamente, pois a própria vida é composta caoticamente, o que é sentido no próprio cotidiano. É nele que as personagens

sondam o âmago de si mesmas. Do “entrecruzamento, da complementação e da contradição [temporais] surge algo assim como uma visão sintética do mundo” (p.495).

A narrativa oscila, pois a mente não organiza todos os tempos em compartimentos homogêneos. O que parece essencial nas narrativas que utilizam o monólogo interior – ou não chegam a usá-lo, mas manifestam certa desorganização temporal da personagem – é que o acontecimento exterior, aparentemente insignificante – a visão do braço do protagonista sendo enlaçado por uma moça em *O amanuense Belmiro* de Cyro dos Anjos, a conversa entre Marina e Julião Tavares vista por Luís da Silva em *Angústia*, o pio da coruja em *São Bernardo* etc – “libera ideias e cadeia de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais.” (p.487).

Zérafá (2010, p.183) diz que a narrativa do monólogo interior é a tentativa, em termos de manifestação linguística, da “busca de um sentido e de uma forma da pessoa num mundo onde o indivíduo só encontra sinais e aspectos: onde ele só vê contingência e desordem organizadas” numa luta do “fluido e do aberto [do íntimo] contra o fixo e fechado [a sociedade e a História], da transparência interior contra a opacidade dos fatos, do espontâneo contra o artificial”. Nesse caso, ambiciona-se “desenvolver uma linguagem cuja continuidade absoluta compensasse a ultrajante descontinuidade do vivido”; a personagem que, por escolha do escritor, adere ao monólogo, portanto, perde a batalha contra a organização exterior do tempo e cai na inconstância devaneadora.

Todavia, o termo monólogo interior não deixa de apresentar dificuldades, assim como o fluxo de consciência. Quando ponderamos sobre ele, é possível cair numa estratégia de contenção enviesada por essa palavra: ela designaria a personagem fictícia que conversa consigo mesma. Assim, como o significado da palavra de novo nos mostra, o discurso, fazendo uso de tal recurso, poderia ser considerado monológico. As perguntas: com quem se fala? Para quem se fala? Por que se fala? Quem se manifesta no discurso veladamente? etc seriam totalmente ignoradas; seriam esquecidas “tanto as vozes que refletem quando as que refratam ideologicamente os objetos tomados como pauta de construção enunciativa.” (CASTRO, 2014, p.42).

Isso indica que, nessa modalidade discursiva, há diálogo; é, portanto, necessário conceber o monólogo como dialógico – não lançando mão de uma aporia conceitual, pois o dialógico, nesse caso, é a comunicação antagônica de vozes mediada pela personagem – conhecendo o imanente e contínuo diálogo que ocorre num monólogo. Figurando a inconstância temporal do vivido, são encontradas na narrativa estratégias de contenção,

conjugadas à sua harmonização, que escamoteiam a apreensão das tensões sócio-históricas presentes na dinâmica narrativa.

1.3 Estratégias de contenção e harmonização da narrativa

Ambos os conceitos – estratégias de contenção e harmonização – são de Fredric Jameson em *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico* (1992). Os dois não de simples explanação, portanto, pode haver alguma deturpação do juízo inicial de Jameson; em todo caso, podemos encarar tal empreitada também como uma aventura de ampliação semântica, não de má-fé reducionista. Como não se pretende uma reflexão exaustiva, o reducionismo pode ocorrer, até pela densidade dos pensamentos de Jameson e de seu cabedal teórico-crítico. O nosso fito é, também, aproximar várias ideias de alguns pensadores que se ocupam com uma hermenêutica dialética do texto literário.

Estratégias de contenção são artificios históricos *intrínsecos ou não à narrativa literária* que nublam a percepção de tensões sociais dinamizadas no texto. Elas podem ser sedimentadas por meio de expedientes narrativos – a dissociação dos conflitos – de leituras críticas – uma leitura pode enviesar certo olhar sobre uma obra – do gênero textual etc. O exemplo clássico da forma romance é uma obra extremamente individualizada, obstinadamente subjetiva, como a biografia do sujeito à procura de valores. Nesses termos, pode-se presumir que tal forma carece de elementos de alcance social, em que encontramos vontades apenas de um eu enclausurado, quando o sujeito está tentando se dissociar subjetivamente da realidade histórica, social e econômica. Ademais, neste momento são propícias as ideias de Goldman: o sentimento é transindividual, isto é, ele não toca apenas aquele ser aprisionado em certo momento de hostilidade do mundo, mas sim a tantos outros, caso contrário, a empatia gerada pela obra literária perder-se-ia num escrito nunca lido, pois os padecimentos de um indivíduo seriam apenas e tão somente dele.

Esse tipo de estratégia de contenção é a que encontramos em *Infância*, como veremos de maneira mais pormenorizada em sua análise, mas já adiantando: por ser uma autobiografia, e, por conseguinte, obra memorialística, poderíamos nos deter na análise do eu que narra em *Infância*, ao invés de tentar encontrar, nesse eu que narra, as ressonâncias sociais do discurso que o próprio Graciliano Ramos não esconde quando faz uso da perspectiva adulta. Radicado na subjetividade, o eu que recorda só ganha consciência de si em comunicação com os outros. A memória individual

[...] é formada pela coexistência, tensional e nem sempre pacífica, de várias memórias (pessoais, familiares, grupais, regionais, nacionais etc.) em permanente construção, devido à incessante mudança do presente em passado e às alterações ocorridas nos campos das *representações* (ou *representificações*) do pretérito. Significa isto que a recordação, enquanto presente-passado, é vivência interior na qual a identidade do *eu*, ou melhor, a ipseidade, unifica os diversos tempos sociais em que participa. (CATROGA, 2015, p.11, grifos do autor).

Assim, a ideia de “memória pura” bergsoniana não é mais válida, pois ela não é fenômeno tão somente individual. Essa estratégia de contenção própria do gênero memorialístico – de um sujeito que fala por si mesmo sem reverberações histórico-sociais – está ligada à ideia de que a personagem rememorante transmite conscientemente, de modo coerente e compreensível, isto é, sem tensão, percepções ideológicas. Dowling (1984, p.77, grifo do autor), relendo Jameson, diz que

The notion of ideologies as strategies of containment, and of literature as and ideological production mirroring such strategies at the level of individual works, becomes more suggestive still if we emphasize, with Jameson, ideology not merely as limitation, a premature closing-off of thought to the truth about History, but as the *repression* of those underlying contradictions that have their source in History and Necessity.³

Assim, a dinâmica da narrativa, reclamando por um modo de interpretação que revele, no subtexto, essas contradições ocultas, figura maneiras específicas em que as personagens negam ou reprimem a História e como, na fase final do trabalho hermenêutico, retirando das trevas essa História e posicionando-a racionalmente, mostrando quais são as suas feições.

Alfredo Bosi (2010, p.394), no texto “Passagem para a interpretação literária” contido, na obra *Ideologia e contraideologia*, apresenta-nos ângulos pelos quais podemos interpretar a narrativa literária por meio da chave de leitura da ideologia. Mais precisamente, ele examina, de modo incisivo, as ressonâncias ideológicas contidas nas personagens. Bosi diferencia, primeiramente, o *modus operandi* do discurso prático, que pode ser manifestadamente ideológico, e discurso literário,

[...] partindo de uma plataforma comum, que é a interrelação de sujeito e objeto, o discurso político e o discurso ficcional caminhariam em direções diversas, na medida em que a lógica da decisão e da ação tem necessidades que não coincidem com a lógica da imaginação criadora.

³ Não havendo tradução publicada da obra em questão, nós mesmos a fazemos: “A noção de ideologias como estratégias de contenção e de literatura como uma produção ideológica espelhando essas estratégias ao nível de trabalhos individuais, torna-se ainda mais sugestiva se nós enfatizarmos, com Jameson, ideologia não apenas como limitação, um fechamento prematuro do pensamento sobre a verdade da História, mas como *repressão* daquelas contradições ocultas que têm a sua fonte na História e na Necessidade.”

Enquanto o discurso político, via de regra, tem o intuito de persuadir coerentemente uma pessoa, triunfando ou malogrando nesse propósito, a narrativa literária, dedicando-se à vida psíquica das personagens, concentra vários contrassensos nos seres-de-papel, que convivem com tensões irresolvidas. Contudo, não podemos pensar numa “simples exclusão da instância ideológica no tecido da obra de arte”, mas é possível, sim, atestar que, mesmo a contrapelo dos ideais políticos de cada autor,

[...] a sua escrita [de literatura] nunca deixou de ir no encaço da quadratura do círculo, isto é, o *conhecimento do individual*, a expressão do teor denso e tantas vezes contraditório, que difere do caráter monocórdico do tipo e da abstrata alegoria. (BOSI, 2010, p.395, grifos do autor).

Alfredo Bosi (2010, p.395) afirma que o peso ideológico na literatura é prejudicial à obra. Ele exemplifica mencionando obras naturalistas, nas quais há uma redução da pessoa “à soma das determinações que a modelam, de fora para dentro, em um regime involuntário ou inconsciente de existência.” Os autores que, majoritariamente, aderiram aos preceitos cientificistas da camada burguesa do século XIX, tendiam a

[...] ocultar ou ignorar todo movimento do sujeito oposto ou resistente aos seus condicionamentos biológicos e sociais: a suposta passividade da matéria de que é feito o corpo humano bastava[m]-lhe como ilustração das suas esquiladas leis de comportamento. (p.395)

O fatalismo presente nessas narrativas pode gerar a glória de uma certa ideologia. Contrapostos a esses escritores, existem aqueles que fazem da compreensão lúcida da realidade a sua poética, sabedores da presença simultânea “de determinação e realidade, observação e imaginação, reflexo e reflexão, passividade e atividade, gesto previsível e consciência moral”. O caráter denso da obra literária não permite uma redução interpretativa pautada apenas no caráter ideológico que ela pode figurar, sem fazer uma leitura negativa dessa própria transmissão ideológica: isto é, os motivos pelos quais ela aparece no texto, os contrapontos presentes (ou não) em outras personagens ou na mesma personagem em sua consciência pouco ou muito vigilante. Pensando numa atitude literária autodiegética e tendo no seu horizonte escritores canônicos – como Machado de Assis e Luigi Pirandello – Bosi (2010, p.396, grifos nossos) diz:

[...] um poema lírico ou um romance em primeira pessoa traz em si um variado espectro de instituições, percepções e projeções de sentimentos contrastantes que podem ser interpretados e julgados como expressão desta ou daquela ideologia, desta ou daquela visão de mundo, *sem que se consiga fixar, de uma vez por todas, qual é a instância dominante.*

A psique do sujeito individual, representada de diferentes formas na narrativa, dá vazão a consciências que, sempre em diálogo com o que as circunda, mobilizam forças contraditórias, como é visto na análise do nosso *corpus*. Há de se verificar essa rede confrontativa e dialógica centrada na ojeriza e na atração aos valores sócio-históricos, sendo, assim, fiel tanto “ao momento de negatividade que ressoa no pensamento idealista (e verdadeiramente realista) de Hegel”, quanto ao teor operante da *práxis* “tal como conceberam Marx e Engels nas ‘Teses sobre Feuerbach’ ao rejeitarem o caráter passivo e inerte do velho materialismo substancialista.” (BOSI, 2010, p.397). Por fim, cabe rever a representação de certas ideologias no texto literário, para que não se caia na estratégia de contenção que é deixar de lado o subtexto da obra, as pulsões, nesse caso, contraideológicas que ela traz à tona.

O romance, gênero no qual há maior assimilação das tensões sociais e históricas, adaptando-se formalmente a elas, como já atestamos anteriormente, sente, dessa maneira, em sua própria estrutura, os movimentos históricos. Se antes era todo ordenado em causalidades, numa forma orgânica, com a trama baseada em começo, meio e fim de fácil percepção, com a complicação do sujeito/personagem, à vista da mudança da dicção espacial para a temporal, ele foi se tornando mais descontínuo. Jameson (1992, p.51) afirma, pensando nesse contexto, que “o objetivo de uma interpretação verdadeiramente estrutural, ou exegese, torna-se assim a explosão do texto aparentemente unificado em miríadas de elementos conflitantes e contraditórios.”

A obra literária é, desse modo, mais fragmentada do que grande daquelas encontradas no século XIX, com elementos de conflito social mais díspares, acarretando a noção, em uma leitura não totalmente atenta, de harmonização dos embates socio-históricos. Por conta disso é vital, nos tempos atuais, uma leitura que satisfaça as nuances da obra literária, os seus movimentos flutuantes, atando os fragmentos numa hermenêutica plausível. Talvez seja devido à descontinuidade dos textos da vanguarda que Lukács não os apreciava: não há, neles, objetivação histórica manifesta como em Balzac.

Aludiu-se a essa mutação romanesca para trazer à tona outra estratégia de contenção – os conflitos mais ilhados numa narrativa mais fragmentada – e, ao mesmo tempo, nos aproximar do conceito de harmonização textual: a maior complexidade da forma romance não pode ser vista, em muitos casos, como debilidade histórica dele⁴, mas

⁴ É possível que realmente haja certa debilidade histórica. Mesmo levando em conta o inconsciente político de cada escritor e o entendimento de que toda obra é sintoma de um certo momento histórico, existe,

como um indício temporal; em comparação com o romance mais objetivo do século XIX, os novos harmonizam as tensões históricas.

Podemos ponderar que harmonização é inerente à narrativa literária – isto é, *ela é verificada tão somente dentro do texto* – e pensar num gradiente, incluindo num polo o mais desarmônico e, no extremo do outro polo, o mais harmônico possível. Não é uma tarefa tranquila embarcar no empreendimento de apontar esses polos, porém, é possível traçar algumas considerações.

As obras mais desarmônicas possíveis seriam aquelas que não nublarão, ou melhor, não dariam acabamento estético a nenhuma tensão social; teriam, por exemplo, o caráter de um manifesto, como ocorria com alguns autores que aderiram à visão de mundo stalinista, na tentativa de doutrinação – ou patrulha – ideológica – remetendo-nos à discussão, feita por Alfredo Bosi, sobre o triunfo da ideologia nos discursos políticos, que acabou dificultando a visão crítica.

Grande parte da literatura de tese naturalista pende fortemente, também, para o polo desarmônico de observação não-dinâmica de um certo período. A literatura de denúncia social periga sempre adentrar demasiadamente nessa desarmonia, igualmente. Jameson (1992, p.75) destaca o fazer crítico que, querendo enfatizar demais a “condição imaginária do ato simbólico” acaba por “reificar seu chão social, agora não mais entendido como subtexto, mas apenas como dado inerte que o texto reflete passiva ou fantasmagoricamente [...] implica produzir pura ideologia.” O texto literário pode ser de tal modo tão desarmonizado, que o ato não é mais simbolicamente social, mas sim manifestadamente ideológico. A História não estaria, num ato esteticamente direcionado, como causa aparentemente ausente⁵ no texto literário – reclamando uma hermenêutica

também, a habilidade do autor no que tange à compreensão lúcida de tal sociedade em tal instante que depende de sua ideologia.

⁵A harmonização imanente da narrativa literária nubla assimilações objetivas da História, tornando-o objeto estético e não discurso político-ideológico. As palavras de Fredric Jameson (1992, p.75, grifo do autor) são vitais nesse momento: “Essa História – a “causa ausente” de Althusser e o “Real” de Lacan – não é um texto, pois é fundamentalmente não-narrativa e não-representacional; contudo, pode-se acrescentar a isso a condição de que a História, a não ser sob a forma textual, não é inacessível, ou seja, que só pode ser abordada por meio de uma (re) textualização anterior. Assim, insistir em uma das duas dimensões inseparáveis, embora incomensuráveis, do ato simbólico sem a outra – enfatizar demais a maneira ativa pela qual o texto reorganiza seu subtexto (presumivelmente para se chegar à triunfante conclusão de que o ‘referente’ não existe); ou, por outro lado, enfatizar de tal modo a condição imaginária do ato simbólico que se acaba por reificar seu chão social, agora não mais entendido como subtexto, mas apenas como dado inerte que o texto reflete passiva ou fantasmagoricamente, acrescentar demais qualquer uma dessas funções do ato simbólico em favor da outra seguramente implica produzir pura ideologia, qualquer que seja ela; na primeira alternativa, a ideologia do estruturalismo; na segunda, a do materialismo vulgar.”

detalhista – mas, sim, desarmonizada, presente de maneira exagerada e, assim, pontual e pouco artística.

A chave de leitura ideológica continua convindo; lembremos as palavras de Adorno (2012, p.68): “Obras de arte, entretanto, têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde. Seu próprio êxito, quer elas queiram ou não, passa além da falsa consciência.” Por maior que seja o trabalho hermenêutico do crítico, um texto pode desarmonizá-lo a tal ponto que encontrar essas fissuras ideológicas torna-se obscuro. A verdadeira obra de arte, pensando por meio de Adorno, é aquela que, num ato de criação verbal esteticamente direcionado, dá suporte para que, agora nos termos de Alfredo Bosi, a contraideologia surja, num embate tenso, mas não num discurso direcionadamente politizado, pelos valores ideológicos que a personagem pode representar na dinâmica da narrativa.

Graciliano Ramos, em *Caetés*, sua obra de estreia, harmoniza demasiadamente as tensões sócio-históricas. O olhar atento ao texto, porém, revela que elas estão ali presentes, mesmo que de modo apaziguado, numa rememoração distendida, sem choques de valores evidenciados.

O que se sobressai no uso de recursos em *Caetés* são os reiterados diálogos diretos. Muitos capítulos são baseados apenas nesse artifício que configura o ponto vital do drama. Dessa forma, o painel social de Palmeira dos Índios – lugar em que as personagens estão inseridas – é representado no decurso desses diálogos miúdos, de fofocas pavorosas num meio provinciano, onde todos, pelo menos superficialmente, se conhecem. É nos instantes de diferença – isto é, nos momentos de interioridade do narrador-protagonista, muitas vezes um tanto isolados – e na tentativa, da personagem principal, de elaborar um romance que figura os costumes dos índios Caetés, que a prosa permite entrever o choque de valores de João Valério. A inadaptabilidade espaço-temporal que em *Angústia* é nevrálgica, com a narrativa se comportando num vai-e-vem temporal intenso, como veremos em sua análise, é muito pouco defrontada em *Caetés*, harmonizando os embates sócio-históricos.

A narração muitas vezes amaneirada em *Caetés*, resulta numa forma/conteúdo bem distinta de *Angústia*, por exemplo, em que os extremos da inadaptação são representados nas associações tresloucadas e incontroláveis no monólogo de Luís da Silva no que toca a pessoas e imagens tanto do seu passado mais próximo, quanto do mais longínquo. Indo ao encontro das ideias de Luís Bueno (2012, p.265, grifos nossos),

Angústia expande o que em *Caetés* é representado de forma embrionária. Ambos trabalham

[...] mais ou menos com a mesma equação: a do intelectual oriundo de uma aristocracia rural decadente que tem dificuldade em ver-se socialmente diminuído. *O que muda são alguns termos dessa equação, que resulta bastante linear no primeiro livro e muito complexa no outro.*

A menor inspeção interior em *Caetés* gera uma personagem que não se remete tanto ao ato reminiscente. Os choques são mais brandos e a sua relação com o passado não vem à tona a todo o momento.

Ressalta-se que, já no romance de estreia, o autor de *Insônia* tem grande domínio das técnicas narrativas, sabendo dosar os recursos a serem usados. João Valério não é cindido como Paulo Honório ou, mais acentuadamente, como Luís da Silva, e o romance é narrado de forma mais linear e contida. Estruturalmente, as tensões histórico-sociais mais tênues não reclamam por um tratamento oscilatório da matéria, como em *Angústia*, por exemplo. Já em *São Bernardo*, no entanto, topamos com uma perscrutação interior mais radicalizada do que em *Caetés*, amplificando a tragédia do sujeito e a sua tensão com o mundo.

De um polo ao outro, do desarmônico ao harmônico, da doutrinação ao apaziguamento das tensões sócio-históricas, podemos dizer que não é próximo aos extremos desse gradiente que vamos nos deparar com o processo artístico e estético que representa os embates do sujeito contra o mundo em suas várias facetas. Num balanço, talvez encontremos na posição de Alfredo Bosi (2002, p.134-5), na obra *Literatura e resistência*, mais precisamente no ensaio “Narrativa e resistência”, o equilíbrio, isto é, o ideal de harmonização de uma obra que combina a relação ser e mundo numa esmerada depuração linguística e formal:

A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem às teias das instituições. [...] É nesse sentido que se pode dizer que a narrativa descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida real. A literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente.

Uma literatura, portanto, mediada, também, por essa distância do esquema dialógico autor e mundo, dando a ele – ao autor – a oportunidade de, com lucidez,

reconhecer-se a si e figurar o exterior em toda a sua heterogeneidade. A verdade da literatura centra o homem em sua história e no sentido humano, contemplando as incongruências do sujeito diante das inúmeras amarras históricas, sociais e econômicas que, muitas vezes, não lhe permitem colocar em prática a humanidade, ou melhor, que o desumanizam, alienando-o e reificando a si e, em consequência, aos outros.

Na variação ideal entre harmonização e desarmonização, exemplificada pela posição de Alfredo Bosi, localizam-se grandes narrativas ficcionais de interpenetração histórica e psicológica.

Assinalamos obras que reclamam mais por análises filosófico-existencialistas⁶ – como as de Lúcio Cardoso, Guimarães Rosa e Evandro Affonso Ferreira – e outras por uma hermenêutica sociológica – como Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Ronaldo Correia de Brito – e ainda outras que pedem mais facilmente uma interpretação psicanalítica – como o Graciliano Ramos de *Angústia* e Dyonélio Machado. Todas elas, no entanto, não fogem da História: harmonizam, com a depuração estético-linguística necessária, as tensões do eu em relação ao mundo, sintomáticas na forma que dita a interpretação mais plausível, dado que

[...] a forma artística não é uma mera peculiaridade da parte de cada artista. As formas são determinadas historicamente pelo tipo de “conteúdo” que elas devem incorporar; elas são alteradas, transformadas, demolidas e revolucionadas à medida que o conteúdo muda. (EAGLETON, 2011, p.46).

A narrativa desnuda o sentimento da vida real em seus complexos meandros, em suas pequenas e grandes manias, em suas angústias, enfim, na heterogeneidade desmassificada do ser em embate dinâmico com as forças massificadoras de cada momento histórico. Esse confronto é projetado por cada artista e em cada momento de maneira distinta, sobressaindo, assim, a peculiaridade de cada autor.

O oposto do texto-crônica, como *Caetés* muitas vezes parece ser, é o texto com maior alcance temporal, tendo, usualmente, algo a revelar da História, porém, de modo menos imediato, com uma construção formal e linguística da narrativa que, em alguns instantes, aparenta esconder os embates sócio-históricos. Entretanto, por meio da análise atenta de recursos da narrativa é possível revelar uma situação conflitiva. Uma das obras

⁷ Atesta-se apenas a predisposição do texto em relação a certa análise, que, ainda sim, pode ser heterogênea, como é o caso de *Angústia* e *Os ratos* (habilitando interpretações psicanalíticas e sociológicas), *São Bernardo* e *As meninas* (junção de análises sociológicas e filosófico-existencialistas) etc. Não há a intenção de declarar como uma obra deve ser interpretada, apenas de enxergar os caminhos aos quais elas mais aderem. A crítica, pode, e deve, atualizar as hermenêuticas.

que balanceiam exemplarmente essa gradação harmonização/desarmonização é *São Bernardo*.

Se *Caetés* ainda não consegue realizar uma união consistente entre a perscrutação da personagem e os seus infortúnios, apesar dos ótimos capítulos finais no que tange à introspecção do sujeito, *São Bernardo*, nessas disposições, atou o existencial ao meio de maneira contundente. De acordo com Hélio Pólvora (1999, p.13), esse romance “inaugurou no moderno romance brasileiro a fase psicossocial. Uniu o psicologismo anterior, de nascente machadiana, ao documentário social romântico-naturalista, que é a pedra de toque do ‘romance nordestino’”. A inquietação do tempo psicológico está em ininterrupta tensão com o exterior. Esse espaço interior da escrita “imersa e desvenda o coração mais secreto dos personagens, a natureza exata da ambiência, a sociologia que acaso os mantém atrelados.”

São Bernardo é construído a partir do contraponto entre o afã objetivo da escrita de Paulo Honório – configurando a desarmonização do relato, preconizando uma elaboração sintética da própria vida e dos percalços, advindos das dificuldades por que ele passou – e suas caídas nas próprias profundezas da dor e do arrependimento do ser em crise existencial – harmonizando os conflitos sócio-históricos, porém, engrossando os ontológicos. As mudanças de tom da narrativa – do sintético objetivo ao mais prolixo e íntimo – são chaves de leitura possíveis e contundentes na autobiografia ficcional de Paulo Honório, personagem que, mesmo embrutecido pela dinâmica do sertão e pelo anseio de possuir as terras de São Bernardo, apresenta “fissuras de sensibilidade que a vida não conseguiu tapar, e por elas penetra uma ternura engasgada e insuficiente, incompatível com a dureza em que se encorajou.” (CANDIDO, 1992, p.29). Por essas fissuras de sensibilidade é que se infiltra a vontade de confessar e, à medida que a história se adensa, num transcurso de maturidade da autoconsciência, elas permitem ao narrador-protagonista mostrar-se abatido e resignado. Essas duas forças – do embrutecido e do frágil – entram em choque, e o que se revela é uma prosa em que se interpenetram dramaticamente embates sócio-históricos e crises que atingem o âmago do sujeito individual num pungente mal-estar.

A saga de Paulo Honório, que permite várias hermenêuticas, grada talentosamente a harmonização da narrativa, principalmente no contraste das apreensões de tempo; por um lado, há a desarmonização dos conflitos sócio-históricos de afã objetivo – o sujeito embrutecido pelo meio – por outro, encontramos o sujeito em grave desassossego rememorativo, perdendo o controle sobre o tempo e representando – a partir de pequenos

monólogos, de uma composição em que a coesão entre as sentenças é mais fraca em comparação com a narrativa direta e firme até, principalmente, o capítulo dezenove – linguisticamente esse arrebatamento interior. Essas discordâncias formais – entre tempos da história, entre exame íntimo e relato sumarizado, entre a determinação histórica e a contingência da vida – da narrativa acham-se mais tênues em *Caetés*, que se mostra como o embrião harmonizado do que será, em Graciliano Ramos, o ponto fulcral de suas obras: a inadaptabilidade sentida acentuadamente na psique das personagens.

A carga tensional entre o eu e o mundo, que é bastante elevada nas melhores obras de Graciliano Ramos, perpassa, também, toda a história do romance no Brasil. Essas narrativas trazem à tona, em diferentes graus de harmonização, embates sócio-históricos que se alteram à medida que há modificação, histórica, da cosmovisão dos autores. O conflito sempre existe, e a literatura brasileira é exemplar no que tange à exposição dos elementos em luta, tanto nos descompassos formais e, assim, de conteúdo, em nosso Romantismo, quanto na maior incisão crítica dos autores de 30, por exemplo. Cabe constatar que as mudanças históricas são registradas pela literatura, transformando-se, sobretudo, em objeto artístico (SEVCENKO, 2003, p.286).

1.4 O romance no Brasil e sua carga conflitiva

A forma romance, retomando ideias passadas, reproduz o indivíduo solitário em sua biografia à cata de valores mais rapidamente mutantes. O sujeito, assim, problemático, ironicamente descortina as relações econômico-sociais vigentes em que as normas estão sempre em constante mudança. Com isso, a personagem vai se tornando o eixo dinamizador de tensões: daí a maior recorrência de narradores em primeira pessoa, o uso de recursos narrativos que têm por objetivo representar o âmago da personagem, como o monólogo interior, a dicção temporal alterando a percepção de tempo do indivíduo em detrimento do espaço etc. Antonio Candido (2007, p.60-1), em “A personagem do romance”, frisa:

[...] poderíamos dizer que a revolução sofrida pelo romance no século XVIII consistiu numa passagem do enredo complicado com personagem simples, para o enredo simples (coerente, uno) com personagem complicada. O senso de complexidade da personagem, ligado ao da simplificação dos incidentes da narrativa e à unidade relativa da ação, marca o romance moderno, cujo ápice, a este respeito, foi o *Ulysses*, de James Joyce, – ao mesmo tempo sinal duma subversão do gênero.

Michel Zérafra (2010), na obra *Pessoa e personagem: o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950*, defende a ideia de homologia entre a visão de mundo da pessoa – de certo movimento histórico-social – e a personagem literária desse mesmo momento. Assim, o romance, como forma/conteúdo, invariavelmente, absorve reflexões caras ao respectivo período histórico-social de composição, em concomitância com a posição geográfica do escritor. O estudioso francês destaca que

[...] o romance teve sempre seus próprios elementos constitutivos, seus modos próprios de organização e de significação da realidade. Quando o real muda, esta linguagem se modifica. O romance não reflete. Traduz. [...] [Existe] a impossibilidade de aplicar à época atual os modos de expressão do ontem. (p.19).

Cabe ao intelectual, em meio ao turbilhão de ideologias heterogêneas, tentar refletir e, a partir das ponderações suscitadas, delinear a sua posição.

Em São Paulo e no Rio de Janeiro, houve, culturalmente, no começo do século XX, principalmente, a absorção de aspectos advindos dos centros europeus, desde a infiltração das ideias vanguardistas até a psicanálise de Freud. Houve um esforço dos intelectuais e artistas, a partir da noção, mesmo que embrionária, de subdesenvolvimento cultural⁷ ou – para não usar tal conceito numa época em que ele não existia – um atraso cultural, fazendo com que houvesse estímulo à atualização intelectual (BOSI, 2006, p.324). É entre a defesa das singularidades nacionais, isto é, contra modelos europeus, e a deglutição dos modelos exteriores – para que assim se alcance uma literatura nossa, renovada, sabedora, porém, de que lutar contra o atraso é também fazer uso daquilo em que se espelha, tornando o que seria cópia, normalmente vista como secundária, arte legítima de um povo específico – que se concentram as discussões culturais. Como ressalva importante, convêm as palavras de Alfredo Bosi (2006, p.326):

Nos países de extração colonial, as elites, na ânsia de superar o subdesenvolvimento que as sufoca, dão às vezes passos largos no sentido de atualização literária: o que, afinal, deixa ver um hiato ainda maior entre as bases materiais da nação e as manifestações culturais de alguns grupos. É verdade que esse hiato, coberto quase sempre de arrancos pessoais, modas e palavras, não logra ferir na epiderme aquelas condições, que ficam como estavam, a reclamar uma cultura

⁷ A forma romance, no contexto brasileiro, apresentou grandes descompassos entre representação literária e apreensão lúcida, pelos escritores, dos conflitos sócio-históricos. Havia um problema de sensibilidade entre a classe dominante, produtora da escrita, e a figuração do real, ou de como ele era configurado por ela. A literatura parecia convertida, nesse caso, numa forma de falar sobre o outro sem conhecimento efetivo de suas condições de vida. Não cabe, por aqui, discorrer longamente sobre o processo de maturidade do romance brasileiro. Para maior aprofundamento sobre essas questões, podem-se examinar alguns ensaios de Roberto Schwarz e Antonio Candido, principalmente “A importação do romance e suas contradições em Alencar”, de Schwarz, e “Literatura e subdesenvolvimento”, de Candido, e as polêmicas, porém, pertinentes, ideias de Silviano Santiago em “O entre-lugar do discurso latino-americano”.

mais enraizada e participante. E o sentimento de contraste leva a um espinhoso vaivém de universalismo e nacionalismo, com toda a sua seqüela de dogmas e anátemas.

A despeito das fatais limitações dos grupos modernistas, nascidos e criados no estrato da elite econômica da tradição paulista e carioca, suas contribuições foram imensas para literatura que viria posteriormente.

João Luiz Lafetá (2000), em *1930: a crítica e o Modernismo*, vê homologia – essencial para a dialética, aliás – entre a manifestação estética de uma obra literária e a sua cosmovisão, isto é, uma codependência entre forma e conteúdo: há a combinação dos dois aspectos em tensão constante. A modificação na linguagem inevitavelmente irá causar uma alteração no conteúdo ideológico. Dessa maneira, o projeto estético, a crítica incisiva à velha linguagem pela confrontação com uma não anacrônica, característico do Modernismo brasileiro, já inclui um projeto ideológico:

O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrando suas relações reais com a natureza e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo. (LAFETÁ, 2000, p.20).

É a ruptura com a linguagem que liberta o escritor das amarras conservadoras da própria linguagem e, desse modo, da sociedade. Ele adquire o direito de externar de quaisquer maneiras o que o aflige, de dar vozes verdadeiras às minorias, exprimindo o conteúdo real de sua angústia. A aparente incongruência de tomar das vanguardas europeias uma concepção de arte libertadora – “o popular e o grotesco como contrapeso ao falso refinamento acadêmico, a cotidianidade como recusa à idealização do real, o fluxo de consciência como processo desmascarador da linguagem tradicional” (p.22) – é resolvida com o passar do tempo e com o processo de amadurecimento dos intelectuais, principalmente de Mário de Andrade. O próprio Graciliano Ramos, em entrevista concedida em 1942, publicada na obra *Conversas* (2014, p.132), discute a abertura de portas concedida pelo movimento supracitado:

Perguntamos qual a contribuição que o modernismo ofereceu à inteligência nacional.

— Como reação, foi excelente. Mas [...] não vejo outra realização de vulto que não a libertação das cadeias do espírito. Creio que é o seu melhor fruto. Porque na prosa nada conseguiu realizar [...]. Enquanto a poesia adquiria expressão, o romance modernista não tinha conteúdo. Creio, entretanto, que se não houvesse a independência do modernismo, José Lins do Rego não teria conseguido realizar o seu romance, tal como o é. A revolução concretizada na “Semana de São Paulo” teve um serviço: limpar, preparar o terreno para as gerações vindouras.

A grande contribuição do movimento pode ter sido desamararrar o escritor de normas constrictivas, viabilizando uma literatura menos elitista tanto no que tange à linguagem – mais de acordo com o falar brasileiro representado em cada obra – quanto ao tema, eliminando, em grandes trabalhos, os descompassos de nossos escritos.

Voltemos às ponderações de Lafetá e, também, de Antonio Candido. O primeiro diz que, tanto no decênio de 20 quanto no de 30, existe uma tomada de consciência de nosso atraso econômico e cultural, porém, ela é “tranquila e otimista, e identifica as deficiências do país – compensando-as – ao seu estatuto de ‘país novo’⁸” (p.29). O otimismo normalmente serve àqueles que querem manter certo *status* social e econômico ou àqueles que estão ascendendo nesses mesmos termos, como era o caso da burguesia naquele momento. A relação, no entanto, entre literatura e subdesenvolvimento, é de aprofundamento na forma e no conteúdo das contradições provenientes do modelo econômico capitalista que é melhor tratado no dinamismo oferecido pelo romance.

A literatura começa a adentrar, com caráter de denúncia social e com mais afínco, áreas não mais em ascensão, mas, pelo contrário, em decadência ou que sempre foram subjugadas, desnudando a subumanidade de regiões ignoradas pelo otimismo dos grandes centros. Os maiores escritores regionalistas de 30 souberam aliar visão crítica das relações sociais à mediação⁹ estética necessária para construir obras que “desvendam a situação na sua complexidade, voltando-se contra as classes dominantes e vendo na degradação do homem uma consequência da espoliação econômica”. (CANDIDO, 1989, p.159).

Com o projeto estético de 22 já um tanto incorporado, o escritor de 30 pode mudar o tom: a consciência do subdesenvolvimento amalgamada às transformações do movimento modernista num período de efervescência política muda a ênfase do estético para o ideológico. Há, pois, uma alteração na ênfase, não uma dissociação entre os dois, nem mesmo secundarização, no caso, do estético, entre os grandes romancistas. Para atender as necessidades do instante alto da degradação do sujeito face ao mal-estar diante

⁸ Há, muito provavelmente, em Lafetá (2000) a ideia de “país novo” e “país subdesenvolvido” articulada por Antonio Candido em “Literatura e subdesenvolvimento”. De qualquer forma, as diferenças entre o “país novo” assinalada por Candido, remetida ao nosso romantismo, e o de Lafetá, do movimento Modernista, são grandes e é óbvio que o último estudioso o sabe. Enquanto a literatura de nosso romantismo se baseava na exaltação do exotismo, compensando o atraso material e as contradições em voga, direcionando os escritos para um público no Brasil praticamente inexistente, nas obras de 20, até por conta de todos os movimentos sociais que se passaram nesse ínterim, as deficiências são explicitadas, porém, na maioria das vezes, sem grande agudeza; o clima do Modernismo parece-nos otimista e eufórico devido às conquistas advindas do movimento.

⁹ Mediação, no sentido da crítica dialética, como o “nexo que articula forma literária e forma social.” (WAIZBORT, 2007, p.65)

da sociedade cada vez mais mecanizada, enrijecida, inumanizada, mercantilizada, fragmentada e discrepante, o romancista adota formas, num gradiente de mediação do mais objetivo para o mais subjetivo, que revelam um olhar profundo sobre o curso da consciência; assim “a substância psicológica do romance (fundamental, mas múltipla e perigosa) devia ser enquadrada, estruturada de maneira rigorosa.” (ZÉRAFFA, 2010, p.115). Cada autor tem um modo distinto de absorver e projetar, no universo romanesco, as tensões sócio-históricas no qual está fatalmente integrado.

Os romancistas de 30 não poderiam deixar de representar tais atritos. A realidade histórica, como afirma Alfredo Bosi (2006, p.410), “é mais forte, mais complexa e mais paciente que os açodados deglutinadores.” A “paciência” ou a “perduração” da História fomentam os nossos maiores intelectuais de 30 e 40 – José Lins do Rego, o melhor de Jorge Amado e Érico Veríssimo, e todo o Graciliano Ramos na prosa; a poesia é enobrecida pela sensibilidade e acuidade de Jorge de Lima, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade. A matéria pré-textual provém, por exemplo, da percepção que a Revolução de 30, geradora de debates sobre a situação nacional e da condição de vida dos mais desvalidos, não fraturou de maneira tão aprofundada o peso da tradição; assim,

[...] o tenentismo liberal e a política getuliana só em parte aboliram o velho mundo, pois compuseram-se aos poucos oligarquias regionais, rebatizando antigas estruturas partidárias, embora acenassem com lemas patrióticos ou populares para o crescente operariado e as crescente classes médias. (p.410).

Tanto em termos de viés, uns aderindo mais à uma mirada hermenêutica psicanalítica, outros a uma sociológica, quanto de uso da linguagem, os decênios de 30 e 40 são bastante heterogêneos. Há, desde um realismo bruto com maior ou menor incisão no que tange aos atritos sociais – obras de José Américo Almeida, Érico Veríssimo, José Lins do Rego e Graciliano Ramos – até escritos altamente psicológicos e introspectivos de Lúcio Cardoso e Otávio de Faria, por exemplo:

Socialismo, freudismo, catolicismo existencial: eis as chaves que serviram para a decifração do homem em sociedade e sustentariam ideologicamente o romance *empenhado* desses anos fecundos para a prosa narrativa. (BOSI, 2006, p.416, grifo do autor).

Alfredo Bosi é um dos nossos mais competentes estudiosos culturais. Uma de suas qualidades mais apreciáveis é o modo de encarar o texto literário em sua forma, extraindo o que ele mais reclama, não tentando, de maneira forçosa, adaptar a teoria de sua predileção a obras que pouco ou nada se afiliam a ela. Dessa maneira, Bosi utiliza um método hermenêutico extremamente perspicaz e relevante em sua produção. Levando em

conta esses aspectos, Bosi, ao lidar com os romances de 30 até o final dos anos 60, que é de quando data o final da redação do livro tratado¹⁰, em *História concisa da literatura brasileira*, avalia que o melhor método de exame dessas obras é da adaptação para o contexto brasileiro do que Lucien Goldmann propõe em *Sociologia do romance*, publicado na França em 1964 e três anos depois traduzido para o português, baseando-se em distinções de George Lukács, em *A teoria do romance*, e de René Girard, em *Mentira romântica e verdade romanesca*. O dado inicial de Goldmann é a *tensão entre o escritor e a sociedade*, havendo “homologias entre a estrutura da obra literária e a estrutura social, e, mesmo, grupal, em que se insere o autor.” (p.417). Ponderando sobre a qualidade tensional da obra literária, Bosi, distribui o romance em quatro tendências: a) romance de tensão mínima; b) romance de tensão crítica; c) romance de tensão interiorizada; d) romance de tensão transfigurada¹¹.

É possível aproximar essas reflexões de, principalmente, Goldmann e Bosi ao conceito de harmonização da narrativa de Jameson; assim, os romances de tensão mínima amenizariam de sobremaneira as tensões sócio-históricas, enquanto os de tensão crítica as aflorariam demasiadamente; uma dificuldade em unir essas concepções está localizada no tratamento que Bosi (2006, p.419) concede ao romance de tensão crítica, em que

O herói opõe-se e resiste agonicamente às pressões da natureza e do meio social, formule ou não ideologias explícitas, o seu mal-estar permanente. Exemplos, obras maduras de José Lins do Rego (*Usina, Fogo Morto*) e todo Graciliano Ramos.

O problema, de fato, para nós, consiste na ideia de que, quando a obra, por meio do protagonista e/ou de outras instâncias narrativas, pesa alguma ideologia na tessitura da obra, ela se torna mais propagandística do que literária. Se há ideologia explícita em Paulo Honório, Graciliano Ramos a enfrenta posicionando, por exemplo, outras personagens – principalmente Madalena – que abalam a cosmovisão – recorrendo às fissuras de sensibilidade do narrador-protagonista – do proprietário de terras. O que há em Graciliano Ramos é uma complexa fusão entre tensões interiorizadas e críticas, para usar os termos de Bosi, ou tensões existenciais (interiorizadas) e sociais (críticas) que, conjuntamente,

¹⁰ Alfredo Bosi, em edições posteriores, amplia sucintamente o raio de ação temporal das obras estudadas, escrevendo quatro páginas (464-7, da edição aqui usada) num subcapítulo nomeado “A ficção entre os anos 70 e 90: alguns pontos de referência.” No entanto, ele não incorpora nenhum romance desses anos no esquema adaptado de Goldmann.

¹¹ Para maiores detalhes sobre como se configuram essas tensões, ler, nessa obra, o subcapítulo “As trilhas do romance: uma hipótese de trabalho”, p.417-421, na mesma edição usada neste trabalho.

induzem ao mal-estar dos heróis. Há semelhança entre as ideias assinaladas, porém elas devem ser aproximadas com ressalvas.

Se há fronteira entre esses tipos de tensão, elas muitas vezes são mínimas; e é mais plausível pensar em seus amálgamas, como dissemos. Se distinguirmos grosseiramente o romance de 30 em duas linhas – romance social-regional e romance psicológico – a fronteira é desmanchada quando enfrentamos obras como *Angústia* e *São Bernardo* de Graciliano Ramos e *Os ratos* de Dyonelio Machado, por exemplo. Enxergá-las como fazendo parte de um dos polos citados, reduz a amplitude semântica que elas possibilitam. *Angústia* faz uso da introspecção justamente para demonstrar a fratura de um sujeito nos entre-meios de produção antagônicos, como verificaremos na análise da obra.

As questões de polarização ideológica em parte do decênio de 30¹² originam estratégias de contenção se pensarmos sobre a recepção das obras nesse contexto. O romance regionalista – com uma verve de crítica-social – deveria representar o homem em conflito ou absorvido pela terra, enquanto o romance psicológico deveria figurar o homem em conflito com outros homens, como se a imbricação entre esses dois embates fosse impraticável. As diferentes perspectivas ideológicas, de fato, podem gerar formas simbólicas diferentes; no entanto, apreender isso aprioristicamente ao exame das obras em si reduz a narrativa, agora no processo de sua leitura, a um fator determinante – ou à crítica social ou ao psiquismo. Luís Bueno (2015, p.36) ressalta que o maior problema dessa polarização sentida entre os intelectuais de 30 é a ideia de que a produção romanesca seja vista como dividida em duas correntes tão impermeáveis entre si que as obras sejam avaliadas em termos de correspondência, ou não, ao que se esperava de cada autor:

Sendo assim, logo por princípio, a literatura de Jorge Amado tem que ser muito diferente da de Octávio de Faria, por exemplo, já que um é membro do Partido Comunista enquanto o outro é um intelectual que, antes de publicar qualquer romance, já havia escrito dois livros de doutrina fascista.

¹² A polarização durou, *grosso modo*, até o Estado Novo (1937) de Vargas, que praticava um regime bastante ambíguo em termos de valores, ora contemplando a direita, ora a esquerda. A situação era tão dúbia que “Luís Carlos Prestes deixaria a prisão e passaria a apoiar Getúlio Vargas, sem deixar de ser comunista. E mais: essa passa a ser a política do partido comunista. Ora, essa postura só é compreensível se imaginarmos que Prestes viu no Estado Novo um traço de modernidade capaz de desenvolver o capitalismo entre nós de tal forma que suas contradições se evidenciassem e, assim, a revolução pudesse se fazer, como parte presumível do processo de evolução do próprio capitalismo. Olhando com calma, quando já sabemos dos resultados do regime de Vargas, pode parecer insanidade, mas tudo indica que fazia sentido para um bocado de gente naquele momento.” (BUENO, 2015, p.424). Aquele clima de polarização, então, vai dando lugar a uma atmosfera de indefinição, que, invariavelmente, é representada em nossa literatura.

Independe, na visada da polarização política, se a dinâmica da narrativa, mesmo em seu subtexto, comporta diversas incongruências entre valores do autor, das personagens, da sua inserção naquele ou nesse processo sócio-histórico etc. Sobre o que pode haver, em termos ideológicos, do autor em sua obra, voltemos a Alfredo Bosi (2010, p.396, grifos do autor):

A redução ideológica seria fatal ao entendimento da *Divina Comédia* ou dos sonetos de amor de Shakespeare, ou de *Dom Casmurro*, ou de *Em busca do tempo perdido*, ou de *São Bernardo*, em virtude dos movimentos do foco narrativo, ora distanciando, ora próximo das suas personagens e de si mesmo. Igualmente os deslocamentos no tempo tornam difícil essa determinação: o foco subjetivo pode postar-se ora no presente em atitude crítica e satírica, ora no passado em cadências memorialistas nostálgicas, ora no futuro mediante aspirações utópicas. A adesão e a rejeição ao *éthos* do próprio tempo ou do pretérito se traduzem em *imagens* que não podem ser transpostas arbitrariamente em *conceitos* tais como os manipulam as ideologias ou suas contestações.

Alfredo Bosi, em sua exemplificação, fez uso de obras canônicas de nossa e de outras literaturas; em todo o caso, nenhuma forma simbólica pode ser interpretada por meio de reduções ideológicas que procurariam ideias coesas e coerentes do autor representadas na narrativa. Essa seria uma visão propagandística da literatura que atrapalha a compreensão intrincada que as formas, sendo simbólicas, apresentam.

Todas as discordâncias ideológicas ressoam na crítica do momento. *Caetés* e *São Bernardo*, por exemplo, foram recebidos com ressalvas pelos intelectuais de esquerda, que esperavam romances proletários vindos de Graciliano Ramos, já que ele expressava afinidades com o discurso esquerdista. Luís Bueno¹³ (2015, p.241) retoma o ensaio “*S. Bernardo e o cabo da faca*”, de Carlos Lacerda, publicado em 1935, um ano após o lançamento de *São Bernardo*. Bueno, relendo e sintetizando o texto de Lacerda, diz:

Em duas palavras: o livro é bom, mas devia ser melhor. As questões propriamente literárias estão bem em segundo plano [na crítica de Lacerda], coisa “desimportante” que são. O fundamental é que *S. Bernardo* precisaria ser um pouco mais parecido com *Cacau* [de Jorge Amado] para ser irrestritamente bom. Isso significa que a essa altura já há um modelo muito claro de romance de esquerda e o segundo livro de Graciliano Ramos não participa dele. O estado de coisas nesse momento é tal que, se olhássemos somente para a forma como a intelectualidade de esquerda julgou os lançamentos de 1934, chegaríamos à curiosa conclusão de que *O Alambique*, de Clóvis Amorim, parecia mais interessante do que *S. Bernardo*.

¹³ Para mais detalhes sobre a recepção de diversas obras de vários escritores – desde Jorge Amado, passando por Graciliano Ramos, Jorge de Lima, Lúcio Cardoso etc – nesse contexto de polarização ideológica, ver o próprio Luís Bueno, no subcapítulo nomeado “A instituição da divisão”, localizado em *Uma história do romance de 30*.

Esse tipo de crítica, um tanto ingênua em relação aos artifícios literários e estéticos da obra e estritamente partidária de uma ideologia, caiu em desuso com o tempo. De qualquer maneira, ela prognostica o fervilhar de concepções políticas que coexistiam tensamente em trecho do decênio de 30, em que a literatura era vista, muitas vezes, como propaganda ideológica, pela esquerda, com o romance proletário e pela direita, com as narrativas intimistas, que, ao ver de alguns intelectuais, não tratariam de embates sócio-históricos, isto é, os livros flutuariam numa sondagem da psique do indivíduo a-historicamente.

Os anos de 1930, com efeito, viram uma proficuidade enorme de romances como jamais havia acontecido no Brasil. Romances que apresentavam uma carga tonal – de incisão ou não incisão na terra – deveras dessemelhantes, muito devido a um movimento local – e também global, com a ascensão, por exemplo, de políticas fascistas – baseado em antagonismos ideológicos. As obras, então, figuram essas tensões de acordo com as diferentes cosmovisões dos escritores. No entanto, quando a visão de mundo do escritor destoava, numa leitura rasa, daquilo que ele prega como pessoa social, gerava-se, naquele momento, certo mal-estar com a crítica. Graciliano Ramos, assim, deveria fazer um romance proletário, enquanto Jorge de Lima não poderia escrever uma obra com crítica social mais contundente, como em *Calunga*, pois havia se convertido ao catolicismo, naquela época muito ligado aos preceitos da extrema direita. Romances que se equilibravam magistralmente entre preocupação social e sondagem psicológica do sujeito não eram muito bem assimilados pela crítica da época. Importante ressaltar que, independentemente da base tonal das obras, elas sempre traziam à tona impasses – objetivos, subjetivos, exteriores, interiores – e eram uma manifestação – acolhendo cosmovisões diferentes da época – da “avaliação negativa do presente, daquela impossibilidade de ver no presente um terreno onde fundar qualquer projeto que pudesse solucionar o que quer que seja [...]” (BUENO, 2015, p.77).

Uma questão importante, relacionada a Graciliano Ramos, é a seguinte: quais os motivos que levaram um escritor afinado com as ideologias de esquerda, inserido num contexto de grave polarização política, não escrever um romance proletário, mas, sim, elaborar romances – como *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia* – que lidam com o sujeito médio? Como Luís Bueno (p.244) assinala, a questão do tratamento do outro atinge pessoalmente Graciliano Ramos. Com que autoridade ele poderia abordar o outro sem ter

sido, nem ter conseguido, compreender bem esse outro? Estamos diante de uma questão moral representada na atitude literária do autor de *Vidas secas*.

Um dos mais assíduos correspondentes de Graciliano Ramos (2011), é o amigo de infância Joaquim Pinto da Mota Filho¹⁴, com quem ele trava significativas conversas sobre literatura. Em uma das mensagens, datada de 18 de agosto de 1926, com Graciliano de volta à Palmeira dos Índios e o amigo no Rio de Janeiro, o primeiro diz:

O que li ultimamente foi um livro que a imprensa daí levou aos cornos da lua, uma enredada em que se trata de amazonas, astecas, incas, franceses e alemães. Há um caboclo do nordeste, *que não é caboclo nem é do nordeste, uma índia que fala francês*, uma francesa comida pelas piranhas e o dr. Moreau, de Wells, cortando gente e cortando bichos. (RAMOS, 2011, p.110, grifos nossos).

O nosso escritor parece um tanto perplexo no que tange à aceitabilidade de um romance tão incongruente no sudeste do país. Em carta endereçada à Marili Ramos, sua irmã, de 23 de novembro de 1949, afirma categoricamente, analisando um conto dela, sobre o que o literato deve figurar em seus textos. A citação sintetiza precisamente a visão de literatura de Graciliano, que será ratificada em seus artigos:

Achei-o [o conto] apresentável, mas, em vez de elogiá-lo, acho melhor exibir os defeitos dele. Julgo que você entrou num mau caminho. Expôs uma criatura simples, que lava roupa e faz renda, com as complicações interiores de menina habituada aos romances e ao colégio. As caboclas da nossa terra são meio selvagens, quase inteiramente selvagens. Como você pode adivinhar o que se passa na alma delas? Você não bate bilros nem lava roupas. *Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne.* [...] Fique na sua classe, apresente-se como é, nua, sem ocultar nada. Arte é isso. A técnica é necessária, é claro. Mas se lhe faltar técnica, seja ao menos sincera. [...] A literatura é uma horrível profissão, em que só podemos principiar tarde; *indispensável muita observação.* (RAMOS, 2011, p.294, grifos nossos).

É esse o sangue que o autor de *Angústia* não consegue enxergar naquele romance elogiado no Sudeste. Ele não é honesto, deturpa as observações, desarranja os sujeitos, a sociedade, representa algo falso, inexistente. Não há, em casos como esse, uma “descoberta cognitiva da realidade, pela via da força da ficção” (WAIZBORT, 2007, p.68). Pode haver o encobertamento dos conflitos sociais que, numa análise negativa, podem ser realçados através de uma hermenêutica que consiste na investigação dos

¹⁴ Infelizmente não temos as réplicas das cartas. Elas poderiam servir como complemento valioso, já que, tendo-as, os diálogos não estariam apenas implícitos nas respostas de Graciliano Ramos, mas, também, explícitos no que os outros escreveram.

motivos pelos quais o autor fez tais escolhas. Escolhas que, para Graciliano Ramos, são destituídas de caráter ético.

Em artigo denominado “Norte e sul”, ele diz o seguinte, numa crítica provavelmente lançada aos estudiosos que reprovavam os romances de sua região, em favorecimento das obras de caráter mais íntimo, existencial:

Os inimigos da vida torcem o nariz e fecham os olhos diante da narrativa crua, da expressão áspera. Querem que se fabrique nos romances um mundo diferente deste, uma confusa humanidade só de almas, cheias de sofrimentos atrapalhados que o leitor comum não entende. *Põem essas almas longe da terra, soltas no espaço.* Um espiritismo literário excelente como tapeação. Não admitem as dores ordinárias, que sentimos por as encontrarmos em toda a parte, em nós e fora de nós. A miséria é incômoda. Não toquemos em monturos. (RAMOS, 2015, p.192, grifos nossos).

Como é possível assegurar nos trechos lidos, Graciliano persiste na ideia de que o intelectual brasileiro corre o risco de falar sobre uma realidade dele desconhecida, com a qual não conviveu e mal observou, “deixando-se embalar por certas cantilenas que ajudam a deformar ainda mais o já precário conhecimento que temos de nós próprios.” Garbuglio (1994, p.51) declara que essas incongruências histórico-sociais entre vida vivida e representação artística, criam vozes estranhas à realidade, dificultando a compreensão do eu em relação ao outro. A concepção de arte do autor de *Insônia*, ao contrário, prima pela empatia em direção ao outro, num distanciamento da visão do produto artístico como algo extraordinário, fora da esfera comum da vida.

Em “O fator econômico no romance brasileiro” (2014), publicado primeiramente em 1945, ele afirma que, a despeito de alguns romances de José Lins do Rego e de Jorge Amado, o romance brasileiro ou trata fortemente das questões sociais, tornando-se planfletário, ou, na vontade de abarcar as dores do ser, esquece totalmente os fatores econômicos. Investigando apenas o cerne dos sujeitos, “alguns escritores geraram uma fauna de seres estranhos em que há pouco de homens, muito de espíritos e demônios.” (RAMOS, 2015, p.366). Assim, há a defesa, por parte do autor, da figuração intrincada do interior do indivíduo apenas quando em conjunção com manifestações sócio-históricas. Isto posto,

Romanceando por exemplo o crime, a loucura, está visto que ele [o escritor] deve visitar os seus heróis na cadeia e no hospício, mas, se quiser realizar obra completa, precisa conhecê-los antes de chegar aí, acompanhá-los na fábrica ou na loja, no escritório e no campo de plantação. *Necessariamente* o ofício desses homens deve ter contribuído para que as coisas se passassem desta ou daquela forma. (p.369, grifos nossos).

Ele procura, então, em sua atitude artística – que é, fatalmente, transmitida para os artigos no que se relaciona à valorização de obras literárias – uma sintonia entre percepção dos movimentos exteriores conjuntamente com os interiores, dialeticamente, um influenciando o outro de forma dinâmica. Isso pode ser realizado apenas a partir de uma grande lucidez tanto no que tange à sondagem psicológica quanto à social, com base, para ele, nas relações que o próprio escritor trava, constituindo a honestidade do texto. O mundo no qual o autor de *Angústia* vivia, reclamava uma figuração que desse conta das “contradições cada vez mais agudas que não se podiam exprimir na mitologia tupi, pois exigiam formas de dicção mais chegadas a uma sóbria e vigilante mimese crítica.” (BOSI, 2003, p.222). Segundo Luís Bueno (2015, p.245), o pudor de mexer com personagens economicamente miseráveis

[...] é bom testemunho do cuidado do artista em trabalhar com problemática tão complicada. Afinal, é possível fazer bom romance proletário sem, por um lado, abrir mão de um projeto de construir livros que não perdessem em profundidade, como afirmou Graciliano em sua resenha de *Suor* [romance de Jorge Amado]? E por outro: como não falsear, caindo no populismo ou no estereótipo, ao representar figura tão estranha ao intelectual? Enfim, como atravessar a enorme diferença social que há entre o intelectual e o proletário [...], entre o intelectual e o outro?

A cosmovisão – que faz as suas obras figurarem tais coisas de tais maneiras – de Graciliano Ramos aclara o porquê de o autor não se ter dedicado à composição de romances proletários, sendo uma resposta, mesmo que indireta, muitas vezes, à crítica ideologicamente polarizada da época. Podemos ponderar que, atualmente, a crítica literária avançou muito no que tange a leituras ideológicas reducionistas. Entretanto, as divisões, que até hoje ocorrem, entre narrativa de crítica social, narrativa de cunho existencialista, intimista, ou ainda, pautada em subgêneros, como literatura de minorias, literatura *geek* etc, corroboram a ideia de um caráter residual daquilo que os intelectuais, com mais afinco, empreenderam, aqui no Brasil, em parte do decênio de 30. Essas considerações originam estratégias de contenção, em que, por exemplo, uma obra, por ter um tom existencialista, não lidaria com tensões histórico-sociais, enquanto, na realidade, ela estaria apenas *harmonizando* esses embates que poderiam ser encontrados numa hermenêutica do pormenor.

2. TRANSMISSÃO DA MEMÓRIA E FORMAS LITERÁRIAS

A memória suporta o passado por reinventá-lo incansavelmente.
Bartolomeu Campos de Queirós (2011, p.60).

Há, como consideramos, uma homologia entre a cosmovisão da pessoa e aquela que é transmitida na personagem literária. Assim, as formas narrativas – principalmente o romance que, em geral, com mais profundidade, representa os conflitos histórico-sociais – também se alteram de acordo com o que reclama o momento histórico de cada autor e os desacordos entre o eu e o mundo. O contexto dinâmico de forças extrínsecas e intrínsecas aos escritores motiva-os a abordagens distintas da realidade, gerando modos diferentes de apreendê-la. Em termos bakhtinianos, o discurso da narrativa está em constante embate com o outro, tanto no que se relaciona à pessoa, quanto ao que tem a ver com as próprias formas artísticas anteriores, que, dessa maneira, deixam entrever parcelas do que será apresentado no futuro.

De acordo com Irene Machado (2014, p.153), Bakhtin valorizou o romance porque, nele, “encontrou a representação da voz na figura dos homens que falam, discutem ideias, procuram posicionar-se no mundo” e, ainda, ele é conduzido “pelas diversas formas discursivas da oralidade”, surgindo como um “gênero de possibilidades combinatórias não apenas de discursos como também de gêneros.” Isso é ressaltado, pois explicita a complexa dinâmica da narrativa sempre em diálogo com o que a circunda, aderindo e resistindo, concomitante e conscientemente ou não, aos diferentes valores de certa sociedade.

Do mesmo modo, a transmissão da memória, a partir da narração, modifica-se de acordo com as condições históricas – e, portanto, heterogêneas – em que o artista se insere. Para que se estude, então, a narrativa memorialística, é preciso que se historicize a representação da memória nos discursos literários, com o intuito de verificar as variações de seus aspectos, pensando tanto na forma romance quanto na autobiográfica, e verificando se é possível distinguir, no que se refere a recursos e estratégias usadas nessas narrativas, dois modos de contar histórias: um – o romance – que é afeito ao uso do memorialismo, podendo representar a biografia daquele sujeito à cata de valores numa composição ficcional, e outro – a autobiografia – imanentemente rememorativo, e mais subordinado ao real, mesmo havendo processos efabulativos.

Lidamos com a transmissão da memória e as suas variações temporalmente conjugadas, estabelecendo, em seguida as diferenças fundamentais, quando possível,

entre o *modus operandi* ficcional e o biográfico no que está relacionado a romances e autobiografias declaradas, assinalando, também, as aproximações viáveis dessas formas de narração individualistas.

2.1 A transmissão da memória e o narrador

Em um dos textos mais importantes e citados de Walter Benjamin (2012, p.217), “O narrador”, o filósofo alemão demonstra um certo mal-estar quando contrapõe a narração oral de histórias – de que, na tradição escrita, Nikolai Léskov seria exemplar por conseguir contar uma história íntegra, sem fissuras, de memória viva, de acordo com a necessidade do ser de narrar, de transmitir uma experiência – ao romance, que, segundo Benjamin (p.217) “nem procede da tradição oral nem a alimenta”. Ao contrário da tradição oral, “o romancista segrega-se”: é aquele que não “pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselho nem sabe dá-los.” O discurso, nesse trecho do ensaio é nostálgico pois lamenta o desaparecimento da história oral; esta apenas se reforça, em termos de contraste, quando é confrontada com a narrativa moderna. Não é bem um sintoma de decadência – pois o romance, segundo o próprio Benjamin, engendra-se na perplexidade absurda da nova condição humana – é muito mais um sintoma das “forças produtivas seculares, históricas, que expulsam gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo, conferindo, ao mesmo tempo, uma nova beleza ao que está desaparecendo.” (GAGNEBIN, 2012, p.217).

O ponto fulcral das reflexões de Benjamin é refletir sobre a maneira como o desenvolvimento do capitalismo corroeu as formas comunitárias de transmissão e tradição narrativa, nas quais “as formas de vida comum [eram] organizadas por um sentido reconhecido por todos, e pela possibilidade de integração da morte singular na comunidade dos vivos.” (GAGNEBIN, 2014, p.9). Não há no ensaio uma repulsa pela nova forma de organização narrativa – o que é corroborado pelos textos dele que versam perspicazmente sobre Kafka, Proust, Döblin e a vanguarda surrealista – mas uma “luta para compreender melhor as transformações políticas que se expressam nas transformações narrativas”, vislumbrando um momento no qual a modernidade não se retenha apenas na aceleração produtiva e na reprodutibilidade técnica, mas em que essas novas formas de vida consigam “transformar a técnica em instrumento de liberdade e de felicidade”. (p.10). Benjamin reclama por uma nova forma de narrar que dê conta das tensões histórico-sociais nas quais o romancista está inserido. Tais conflitos geram

transformações de percepção e irradiação estética absorvidas pelas diversas formas narrativas, porém, mais radicalmente, pelo romance em sua forma mais clara de eterna mutação.

Experiência coletiva, na tradição oral, e experiência individual, no romance, pautado na reprodutibilidade mecânica do livro, diferenciam-se, entre tantos pontos, na transmissão do passado, isto é, na configuração do ato reminiscente. A primeira pauta-se no tempo do ritmo do trabalho artesanal, mais lento, zeloso, em que a história, em sua totalidade, pode ser contada. Já a partir da era industrial, as condições de vida modificam-se rapidamente: há a convivência, não permitindo, no entanto, uma história íntegra, mas, sim, um relato fragmentado e singular. Jameson (1985, p.66), diz, no tocante às ideias de Benjamim e à tradição oral, que “[...] na verdade, aquilo que permite que a estória seja lembrada, pareça ‘memorável’, é, ao mesmo tempo, o meio de sua assimilação à experiência pessoal dos ouvintes.”

O homem da era industrial burguesa já não demonstra, sintomaticamente, aptidão para contar histórias que tocam manifestadamente uma coletividade, uma experiência de um grupo através de lendas, mitos, enfim, de pontos comuns; em uma sociedade dividida, fraccionada, isso se mostra impossível. A história oral, diferentemente das narrativas individualistas, nunca se esgotaria, pois seria transmitida de geração a geração, havendo “a inserção do narrador e do ouvinte dentro de um fluxo narrativo comum e vivo” (GAGNEBIN, 2012, p.11); dentro desse fluxo, a história ampliar-se-ia em seu processo de atualização. Num contexto de fragmentação e fratura, no entanto, a narrativa é abreviada:

Com efeito, o homem conseguiu abreviar até mesmo a narrativa. Vivenciamos em nossos dias o nascimento da *short story*, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia a partir das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas. (BENJAMIN, 2012, p.223).

A aceleração da sociedade moderna, cada vez mais amplificada, em que os valores se alternam caoticamente, não suporta longas narrativas passadas em tempos imemoriais que parecem pouco nos dizer. O tempo torna-se uma grandeza econômica – o que é ilustrado tão bem na famigerada sentença atribuída a Benjamin Franklin: *time is money*; quando ganhamos ou perdemos tempo, ganhamos ou perdemos dinheiro. O capital agiliza as relações e transforma, por conseguinte, a transmissão da memória e sua forma artística:

O lembrar infinito e coletivo do tempo pré-capitalista cede lugar à narração da vida de um indivíduo isolado que luta pela sobrevivência e pelo sucesso numa sociedade marcada pela concorrência. O espaço infinito da memória coletiva comum encolhe, dividindo-se em lembranças avulsas de histórias particulares contadas por um escritor isolado, lidas por um leitor solitário: é o advento de uma outra forma literário, o romance. (GAGNEBIN, 2014, p.221).

A rememoração é mediada pela cosmovisão do indivíduo. A formação do eu é inseparável “da maneira como cada um se relaciona com os seus valores da(s) sociedade(s) e grupo(s) em que se situa e do modo como, à luz do seu passado, organiza o seu percurso como *projecto*”. (CATROGA, 2015, p.16, grifo do autor). Existe uma relação complexa tridimensional no tempo: enquanto o sujeito retém o passado histórico e vive o presente num movimento de maior ou menor rebeldia ou aderência, também projeta o seu futuro, e o de outros, a partir de suas ações contra ou a favor da História na luta inescapável entre consciência – individualidade, autenticidade, contemplação, desejos – e sociedade – convenções, História. Como Zéraffa (2010, p.184, grifo do autor) afirma, o romance

[...] revela uma situação historicamente real do indivíduo. A dissolução da pessoa, que à primeira vista pode caracterizar o romance moderno [...] é um fenômeno sociológico e politicamente interpretado [...] por um grupo de escritores *cultivados*, como o aniquilamento de uma esperança humanista que cumpre precisamente restaurar.

Adorno (2012, p.56) também trata das mudanças ocorridas na forma narrativa, visando, no entanto, os ajustes que o romance sofre a partir do progresso de outros meios da indústria cultural. Fazendo uma analogia com a pintura, que perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, ele diz que o romance as perdeu sobretudo para o cinema; assim: “O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível contar por meio do relato.” Todavia, a narrativa literária se constrange à linguagem verbal escrita; dessa maneira, apenas a partir dela é possível a transmissão do que determinado contexto reclama enunciar: em geral, uma cosmovisão da vida em sua desarticulação, a que apenas o narrador consegue, ou tenta, dar o mínimo de harmonização. Assimilando a posição de alguns movimentos vanguardistas, o romance “converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto de estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais.” (p.58). A narrativa, não mais podendo relatar com objetividade os fatos – eles mesmos relativizados – advindos da transmutação constante de valores e de sua percepção aguda, acaba por radicalizar e, assim, realçar, os recursos estéticos da criação verbal escrita.

Criação verbal que é fulcral nos estudos Mikhail Bakhtin. Referindo-se ao estudioso russo e à posição do autor-criador em seu momento, Faraco (2014, p.39) afirma que o escritor é quem dá forma ao conteúdo: “ele não apenas registra passivamente os eventos da vida (ele não é um estenógrafo desses eventos), mas, a partir de uma certa posição axiológica, recorta-os e reorganiza-os esteticamente.” A posição intermitentemente responsiva – dialógica – do homem é, de maneira inevitável, representada nas artes, constituindo o que é chamado de estilo, pois cada homem revela, múltipla e heterogeneamente, os diferentes modos pelos quais “o mundo entra no horizonte apreciativo dos grupos humanos em cada momento de sua experiência histórica”. (p.39).

A forma da narrativa, portanto, não pode ser pensada fora da dimensão espaço-temporal; ela tanto vive do presente, quanto recorda o passado. É nessa interação histórica complexa que configurações diversas de representar a existência, por meio da narração, surgem. Se a posição do narrador se altera, altera-se, por conseguinte, a forma e o conteúdo narrativos. A rememoração literária adquire outros perfis quando o afã da objetividade realista não está mais em voga e o sujeito perverte a noção do ser uno. O lembrar é distinguido, nesse momento, como esforço de reunião de imagens dispersas, consentindo ao escritor a efabulação. Rememorar, imaginar e criar parecem caminhar conjuntamente, numa troca contínua de sinais ficcionais e reais. Examinamos, no nosso trabalho, como romance e autobiografia – aproximando-os e distanciando-os – concebem a narração da memória.

2.2 Autobiografia e sinceridade narrativa

As visões de mundo dos pensadores de um certo período histórico, que refletem o que amiúde é caro a tal contexto, sintetizam as variações de percepção de uma época em relação a outra. Assim, mudam-se os paradigmas narrativos: a forma/conteúdo insere-se dialogicamente nesses contextos, mas a homologia entre cosmovisão da pessoa e forma literária continua sendo relevante; nesse caso, no que tem a ver com a noção de sinceridade nos relatos de si, ela acaba por condicionar, em certo grau, o modo como a autobiografia é composta.

Há algo de muito instigante que não parece irromper apenas coincidentemente nas narrativas autobiográficas em que o eu uno não pode mais ser representado. Carla Milani Damiano (2006, p.67), em *Sobre o declínio da “sinceridade”*, analisa a queda do modelo

do sujeito íntegro e altamente sincero, que teria como figura principal na autobiografia as obras de Rousseau. Ela diz que

[...] o que se pode minimamente afirmar é que o tema da sinceridade relacionado à integridade do sujeito e à escrita autobiográfica – seja autobiografia, seja diário – é passível de ser identificado no trajeto que vai do final do século XVIII ao início do século XX.

Como Damiano (p.68) assinala, é impossível negar a profissão de sinceridade de que Rousseau faz uso tanto nas *Confissões* quanto nos *Devaneios de um caminhante solitário*, em que há a preocupação moral no que tange à veracidade do contado. Ele reiteradamente procura argumentos que fundamentam a “diferença entre a verdadeira sinceridade e outra espécie de sinceridade tida como verdadeira”, que, muito possivelmente, é a efabulativa. Aliás, mesmo admitindo que, empregando a memória, o autor necessariamente preencheu lacunas com a imaginação, ele apenas o fez “pela acuação social vivida por uma natureza tímida.”

A autobiografia, aliás, no século XVIII, já sofria por conta dos desmandos da memória. Em contraposição a ela, cresce o uso do diário pelos escritores, em que se depositariam os segredos mais recônditos e que, diferentemente da autobiografia, teria uma “conexão mais imediata entre o acontecido e o narrado, escapando assim dos enganos da memória”. (p.69). Tanto a autobiografia – pela incerteza do relato – quanto o romance – visto como apenas ficcional – eram rejeitados pela ciência e pelo jornalismo, por exemplo. A destinação natural da autobiografia, como indica Luiz Costa Lima (2006, p.351) “seria a de documento histórico e auxiliar. Mas, já ao surgir, a autobiografia é acompanhada da desconfiança do historiador quanto à sua fidedignidade.” Em todo o caso, o compromisso de ser sincero – em termos dos fatos, da moral e dos sentimentos – parecia indiscutível.

O século XVIII, muito influenciado pelos ideais iluministas, no entanto, tem como modelo de escrita autobiográfica alguns textos de Goethe. Ainda que ele tivesse uma interpretação mais lúcida e dialética dos processos sociais, indo de encontro à historiografia do século das luzes, era fatalmente influenciado pelas condições historicamente limitadas em que se encontrava. A principal tarefa desse tipo de escrito autobiográfico, para o intelectual alemão, é “mostrar as relações da época e o quanto esta ofereceu de impulso ou retração àquele que narra, o poeta.” (p.76) Dessa forma, naquele momento, havia a pretensão de objetivar a experiência subjetiva, sendo o ato de escrever uma “fonte reveladora das condições históricas que possibilitaram a existência do indivíduo que narra.” (p.76)

Luiz Barros Montez (2005, p.46) diz que os escritos autobiográficos do poeta alemão “evocam circunstâncias históricas absolutamente fundamentais em seu tempo: a Guerra dos Sete Anos, a coroação de José II, a situação do Poder Judiciário alemão descrito pormenorizadamente.” O conhecimento de si coincide, aparentemente, com o conhecimento das situações históricas, sociais e econômicas que moldaram a pessoa, escritas com apuração estética. A verdade, nesse caso, está localizada no vínculo entre história do eu e história da socialização desse eu. A partir daí, assinala-se o constante decaimento, ainda que resistente, da “estética da sinceridade”:

Rimbaud passa a criticar toda a poesia subjetiva e Flaubert professa a impessoalidade, aproximando a literatura da ciência. Baudelaire, até então visto como poeta original, passa a ser criticado [...] por sua falta de sinceridade. (DAMIÃO, 2006, p.77-8).

A alteração da visão de mundo da pessoa acaba por mudar, também, a noção de sinceridade. No século XX, muito em consequência da importância fundamental da psicanálise freudiana no que tange à sondagem psicológica do ser, a sinceridade representada nas formas literárias é a honestidade em relação aos sentimentos contados, não tanto associada ao que de fato ocorreu. Ela se relaciona, então, ao estado de consciência da pessoa/personagem representada, que não é mais contínuo, homogêneo, mas, sim, caótico, desarticulado, incongruente, tornando a pessoa *sinceramente contraditória*, não mais unívoca, relatando sensivelmente o que foi vivido. Muitas narrativas, tanto na forma romance quanto na autobiográfica, tentam, por meio da rememoração, abrandar a desordem da vida interior; segundo Zérafra (2010, p.181),

[...] o passado concebe ao homem aquilo que lhe é recusado por uma sociedade cegamente movente, por um mundo brutalmente agitado: o sentimento de ter uma origem a partir da qual o tempo possa mudar-se naquilo que ele é – numa continuidade.

O empenho rememorativo funda-se numa maior ou menor escavação do passado, porém, a partir da memória individual é impossível atestar fatos. O ato reminiscente é, na autobiografia, assim, sempre seletivo; dessa forma, há, de acordo com as disposições da memória, o que se quer lembrar e o que se procura esquecer na narrativa:

[...] a questão da memória é inseparável de uma reflexão sobre a narração, bem como de uma história ficcional da própria vida, da História de uma época ou de um povo. E as formas de lembrar e de esquecer, como as de narrar, são os meios fundamentais da construção da identidade, pessoal, coletiva ou ficcional. (GAGNEBIN, 2014, p.218).

A narrativa é sempre infiel à vida; assim, não se concebe mais a visão do homem como íntegro e onipotente, pretende-se, ao contrário, a partir da visão do ser múltiplo e da memória falha, reinterpretar a existência com as distorções inerentes a essa concepção. Essa é a atitude de grande parte dos literatos que se aventuram pela escrita de si, para quem, lucidamente, a sinceridade pode ser a própria contradição, algo que seria impensável principalmente no século da razão. Cabe nos voltarmos para a hibridez imanente da narrativa, procurando observar, historicamente, o andamento da escrita autobiográfica e do romance, tão similares em alguns momentos.

2.3 A hibridez nas formas narrativas e os modos de trabalho

As histórias em primeira pessoa acabam apresentando, invariavelmente, em menor ou maior grau, a confissão de um indivíduo, sendo ele uma personagem ficcional ou uma pessoa real deslocada para o livro. De qualquer maneira, valores, sentimentos, atos, são trazidos à tona pela literatura, grande veículo sondador da alma humana. No entanto, nenhuma narrativa é constituída apenas na relação monológica do eu para consigo mesmo; numa cadeia de relações dialógicas sócio-históricas o eu é conduzido a se formar – nunca de maneira concludente – complexamente pelos diversos impulsos que o circundam. Assim, no relato memorialista, podem-se, retrospectivamente, reconstruir esses vínculos dialógicos de formação identitária tanto na personagem de ficção como na representação de si na autobiografia.

Segundo Bakhtin (2011, p.139), o que se verifica na escrita de si é a coincidência entre escritor e herói, o que no romance normalmente não sucede nos termos de semelhança entre nome do protagonista – herói – e autor-criador, seja como recurso deste, que pode querer confessar algo sobre si mesmo fazendo uso dos protocolos ficcionais, ou seja como efetivo afã de criação. Em todo caso, Faraco (2014, p.43) diz que o ponto fulcral para o estudioso russo é que a autobiografia

[...] não é (e não pode ser) um mero discurso direto do escritor sobre si mesmo, pronunciado do interior do evento da vida vivida. Ao escrever uma autobiografia, o escritor precisa se posicionar axiologicamente frente à própria vida, submetendo-a a uma valoração que transcenda os limites do apenas vivido.

Para que o escritor consiga se posicionar axiologicamente enfrentando a própria vida, ele precisa dar a ela, na escrita, um certo acabamento, “o que ele só alcançará se distanciar-se dela, se olhá-la de fora, se tornar-se um outro em relação a si mesmo” (p.43),

o que nos remete cabalmente à construção da personagem ficcional. Antonio Candido (2007, p.59) diz que há uma diferença básica na apreensão do ser vivo e do ser ficcional:

[...] na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro.

Podemos ter o sentimento de complexidade da personagem ficcional, porém, ela foi delimitada artisticamente pelo autor-criador, enquanto a pessoa nunca é assimilada em toda a sua heterogeneidade, em todas as suas incongruências. O romance pode emular as contradições do ser – voluntaria ou involuntariamente – mas nunca será o homem em si, pois ele não pode ser restringido a certas características, diz o crítico. Já a escrita autobiográfica objetifica o próprio autor, situando-o, senão como criação, como ser-de-papel reconstruído, reordenado estruturalmente por meio da narração. O próprio escritor, portanto, não pode dar conta de si mesmo em sua complexidade, muito menos dos outros, pela impossibilidade de se narrar absolutamente tudo:

Assim como é impossível lembrar-se de tudo, é impossível narrar tudo. A ideia de narração exaustiva é uma ideia performativamente impossível. A narrativa comporta *necessariamente* uma dimensão *seletiva*. (RICOUER, 2007, p.455, grifos nossos).

O aspecto dialógico da escrita de si está estritamente ligado à alteridade da memória, ou à cooperação do outro na reconstrução de fatos. Bakhtin (2011, p.142) destaca que, sem a cooperação da narrativa dos outros, a vida “não seria só desprovida de plenitude de conteúdo e de clareza como ainda ficaria interiormente dispersa.”

Sondando as manifestações linguísticas dialogicamente e as relações culturais vivas, mesmo em uma narrativa mediatizada pela individualidade de um eu que recorda retrospectivamente a sua vida, num trabalho ficcional ou não, acentuamos, mais uma vez, o desvelamento de uma estratégia de contenção tanto do romance quanto da autobiografia: mesmo contando uma história singular, a partir de um ponto de vista particular, temos narrativas amiúde integradas ao mundo, à sua História e conflitos.

O romance e a biografia, com o desenvolvimento do capitalismo e, por conseguinte, da individualidade burguesa no século XIX, partilhavam a mesma forma¹, a biográfica. Eles estavam, então, “intimamente ligados pelo processo de privatização da

¹ Ian Watt (2010, p.22) ressalta a predisposição do romance para biografar e autobiografar, com a entrada da narrativa no íntimo das relações das personagens. Georg Lukács (2010) e Lucien Goldmann (1967) compartilham a ideia de que o romance, na era industrial burguesa, figura o herói à cata de valores cada vez mais difíceis de serem assimilados.

vida e pela visão da temporalidade como sucessão de etapas encadeadas por uma lógica causal.” (FIGUEIREDO, 2014, p.62). De acordo com Lukács (2009), ambos os gêneros advêm do processo de individualização do homem moderno, em detrimento da lógica coletiva, que não mais se sobrepõe ao sujeito. A forma biográfica do romance, dessa maneira, contrapõe-se à épica, porém, da mesma maneira, agora lembrando Bakhtin, a criação verbal é dependente dos vários discursos distribuídos em tensão: não há como se limitar à relação consigo mesmo.

Grande parte do romance do século XIX alicerça-se no pressuposto da exterioridade da instância narrativa, tendo como garantia do julgamento correto o narrador em terceira pessoa. Nessa circunstância, o narrador agiria como biógrafo de um coro de personagens, tendo à disposição, a partir de sua onisciência, todas as características deles, seus biografados, possibilitando-lhe contar, sem distorções e com justiça, os acontecimentos relativos a eles. Em concomitância, a autobiografia fundava-se na representação do ponto de vista, também pretensamente objetivo, do eu em relação ao mundo, sintomas de um século perpassado por descobertas científicas.

O advento da psicanálise, conjuntamente com os descaminhos e a mutilação da pessoa na vida moderna – num sistema capitalista ainda mais radicalizado com valores que se transfiguram continuamente – muito teve a ver com o desprestígio da narração objetiva, colocada sob suspeita, pois não é possível lidar precisamente com a descontinuidade do eu, com o subconsciente que aflora, com as desveladas contradições do ser. Um novo *Zeitgeist* reclama pela alteração da forma: a emulação da autobiografia pelo romance ganha espaço, representando a inconstância da consciência, a desarticulação dos valores morais e sociais, expressando um isolamento, que, de acordo com Zérafra (2010, p.106) gera “diversos modos de ser: a perplexidade, [...] a inquietude [...], a evasão, [...] o olhar crítico e poético [...]”. Há a interiorização latente do conflito quando a ótica objetiva cede lugar à subjetiva em grande parte da ficção modernista. Sobre esta, Figueiredo (2014, p.68) afirma:

A ficção modernista voltou-se, reflexivamente, para a indagação do próprio sentido de narrar, desviando-se dos paradigmas do ‘bem narrar’ – a incoerência da própria realidade levaria à rejeição das convenções realistas. Como consequência, a terceira pessoa foi cedendo lugar aos relatos em primeira pessoa, em que o narrador frequentemente se autoparodia, como se tivesse de se justificar, de pedir desculpas por ter ousado relatar algo, multiplicando-se os pontos de vista de modo a relativizar qualquer certeza. Os relatos biográficos acompanharam, até certo ponto, tal movimento, que deu origem a obras em que a subjetividade do biógrafo se explicitava, destacando-se a sua relação com o biografado.

É interessante perceber que, se no século XIX, a autobiografia era composta em termos de objetividade em relação ao mundo, a biografia, a partir do século XX, é pautada pela constante suspeita. No romance, pode haver preferência pela narração em primeira pessoa; no entanto, mesmo na terceira pessoa, o narrador relativiza os fatos, não tem mais total controle sobre as personagens, duvidando de seus atos, ou comunicando, de maneira onisciente, a perplexidade, a incerteza, o engano delas em relação ao real e/ou aos próprios sentimentos, ou, ainda, fazendo uso do discurso indireto e indireto livre para adentrar suas mentes, como na divagação de Fabiano que não pode ser exteriorizada por ele, apenas pelo narrador, numa simbiose discursiva de vozes:

Lembrou-se da casa velha onde morava, da cozinha, da panela que chiava na trempe de pedras. Sinha Vitória punha sal na comida. Abriu os alforjes novamente: a trouxa de sal não se tinha perdido. Bem. Sinha Vitória provava o caldo na quenga de coco. E Fabiano se aperreava por causa dela, dos filhos e da cachorra Baleia, que era como uma pessoa da família, sabida como gente. (RAMOS, 2012, p.34).

O discurso indireto livre, no trecho acima, estabelece um elo psíquico entre narrador e personagem, numa interpenetração de discursos. Atingir o real factual figura como ato impraticável; o único real possível parece ser o de cada indivíduo. Os textos, assim, adquirem maior abertura interpretativa.

Umberto Eco (2004, 1994) discute a abertura interpretativa do texto em “O leitor-modelo” e os tipos de narrativa natural e artificial em “Protocolos ficcionais”. O romance é a forma que pode agrupar tantas outras narrativas, mas ele pode apenas emular a autobiografia, não pode sê-lo em termos de pacto² com o leitor.

Eco (2004, p.37) salienta: “à medida que passa da função didática para a função estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa [...]. Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar.” A função estética, característica primordial para que uma obra seja considerada literária, instaura, portanto, a ambiguidade. A verdade factual dos relatos está em suspensão pela própria linguagem, como vemos em advertências quanto à memória autobiográfica encontradas em vários autores – como se nota no capítulo de análise de *Infância* – que se associam, diretamente, com as dificuldades da obra memorialística: as palavras nunca dão conta do que se quer dizer, e a memória nunca transmite com inteireza, ainda mais com a mediação estética da narrativa, as ações do

² Neste mesmo capítulo, o “pacto autobiográfico” de Phillippe Lejeune é tratado.

homem. Mimetizar a mente, nessa cosmovisão, é representar as imperfeições e a tensionada luta contra o exterior e consigo mesmo.

Em “Procolos ficcionais”, Umberto Eco (1994, p.125-6), embora não remeta especificamente à autobiografia, versa sobre o que pertence ao real e ao ficcional, e como esses paradigmas podem confundir-se, seja pela característica estética da narrativa e/ou pelo projeto do escritor de misturar a representação do real e a inserção de aspectos ficcionais. O estudioso, então, separa dois tipos de narrativa: a natural e a artificial. A primeira “descreve fatos que ocorreram na realidade (ou o que o narrador afirma, mentirosa ou erroneamente, que ocorreram na realidade).” (p.125). Já a segunda é “supostamente representada pela ficção, que apenas *finje* dizer a verdade sobre o universo real ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional.” (p.126, grifo do autor). A mistura de sinais é sintomática e deixa as narrativas ainda mais híbridas em termos de gênero, como veremos no capítulo comparativo entre *Angústia e Infância*, principalmente no que tange à figura de José Baía.

É a partir da perspectiva do leitor que Philippe Lejeune³ (2014) elabora o pacto autobiográfico, o que é certo, porém, não o coloca em terreno estável. A instabilidade da recepção, aliás, coloca quaisquer tipos de definição em xeque. Não obstante, Lejeune, de maneira normativa, dedica-se à definição do gênero autobiográfico com o intuito de legitimá-lo frente a outras formas de narrativa. A autobiografia, para ele, é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.” (p.16). Já na página seguinte, o estudioso francês enfaticamente apresenta as suas ressalvas:

O texto deve ser *principalmente* uma narrativa, mas sabe-se a importância do *discurso* na narração autobiográfica; a perspectiva, *principalmente* retrospectiva: isto não exclui nem seções de autorretrato, nem diário da obra ou do presente contemporâneo da redação, nem construções temporais muito complexas; o assunto deve ser *principalmente* a vida individual, a gênese da personalidade: mas a crônica e a história social ou política podem também ocupar um certo espaço. (p.17; grifos do autor).

Chamam-nos a atenção, no momento, dois aspectos conjugados circunscritos na definição de Lejeune: a questão da perspectiva e as construções temporais e o assunto. Dessa forma, a autobiografia não poderia fazer uso de um recurso caro ao romance: a

³ No texto “O pacto autobiográfico, 25 anos depois”, o estudioso esclarece o motivo principal que o guiava em seu “Pacto autobiográfico”: “a recorrência obstinada de um certo tipo de discurso dirigido ao leitor, o que chamei ‘pacto autobiográfico’.” (LEJEUNE, 2014, p.83). Era um trabalho dirigido, então, para a reunião de textos que continham, ou pareciam conter, esse pacto.

entrada da narrativa *in media res*. Normalmente, as histórias começam em um ponto a partir do qual a narrativa se desenvolve. Como diz Marcello Duarte Mathias (1997, p.41):

[...] o exercício autobiográfico se situa na perspectiva do tempo que procura exumar e reconstruir. Retrospectiva ordenada quase sempre em função de critérios cronológicos, apresenta-se como um todo e como um todo pretende ser considerada. Esta busca de unidade constitui o mais específico da exigência autobiográfica.

O relato autobiográfico é usualmente retrospectivo, encadeando uma série de fatos em ordem cronológica, mesmo com os desafios que a memória coloca no empenho rememorativo do autor-narrador vivo, ao contrário, por exemplo, do protagonista de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, defunto autor, que considera ser melhor iniciar a narração pela sua morte, de acordo com a posição de falecido, subvertendo, habilmente, as convenções da autobiografia convencional:

Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. (ASSIS, 2014, p.577).

Galante dessa maneira a autobiografia nunca é, uma vez que se afigura inconcebível que um autor relembre retrospectivamente a sua vida estando morto. Esse recurso audaz de Machado de Assis, assim nos parece, é inerente ao reino da fantasia, ao *modus operandi* totalmente ficcional. O que Machado de Assis desmistifica – a importância do começo da narrativa pela origem do ser – é reiterado pela escrita de si no afã de ordenar a trajetória humana. Segundo Figueiredo (2014, p.66), o escritor carioca afasta-se do “modelo tradicional da narrativa memorialística e da tensão por ele gerado entre a necessidade de imprimir aos fatos uma ordem cronológica e o impulso para se deixar levar pelo movimento desordenado da memória.”

Os recursos – principalmente no que se relaciona à técnicas de captação do interior, como o monólogo e anacronias – do romance podem expandir e transfigurar a escrita autobiográfica da personagem de ficção. Aliás, a própria adoção dessa forma composicional já se configura como um artifício do romance. A constante seleção de características a serem empregadas possibilita ao romance deturpar sem escrúpulos a autobiografia, ou concebê-la em sua forma convencional, como se verifica em *São Bernardo*, em que Paulo Honório, na tentativa de tudo regular, ordena, ou pretende ordenar, com exatidão factual e temporal a sua história.

A escrita autobiográfica convencional em que o pacto é assinalado – identidade de nome entre autor, narrador e personagem – exhibe certo pudor no que tange ao uso de alguns recursos narrativos. A rememoração, aparentemente, tem de ser mais ordenada, para que a fantasia não tome conta da representação da pessoa real. Isso parece relacionado tanto ao que se pretende na autobiografia – reler a própria vida – quanto no que tange à transposição da pessoa para o papel. A reminiscência autobiográfica procura

[...] conferir continuidade e verossimilhança psicológicas a uma realidade destituída de unidade psíquica que é a trajetória de qualquer percurso humano. O texto empresta assim, *a posteriori*, seqüência e racionalidade a uma realidade ziguezagueante de múltiplas dimensões, incompatível por definição com a lisura cronológica e o seu progressivo encadeamento. (MATHIAS, 1997, p.42).

Com o intuito de se tornar contínuo o descontínuo, para que a pessoa se torne – num ato de discurso literariamente intencionado – personagem, ela tem de se objetificar, de se enxergar à distância, enfim, de enxergar-se muitas vezes como *ele*, não mais como *eu*. Entretanto, essa posição valorativa não é tão mediada como na personagem de ficção; nela, o autor-criador vê o mundo, e a partir desse princípio formalmente ativo, “guia a construção do objeto estético [a personagem] e direciona o olhar do leitor.” (FARACO, 2014, p.42). Estabelecida a cosmovisão do autor-criador, é determinada por ele, em tensão, a aderência ou não à sua visão de mundo. Paulo Honório, por exemplo, é um ente interno ao romance, com uma voz social construída por Graciliano Ramos – que pode ser relida pela crítica – que pode ou não se associar ao autor-criador. Já na autobiografia, por mais diligente que seja a tentativa de se ver como ele, a mediação é mais fraca, e a reminiscência parte da consciência do eu em contato com a consciência dos outros. Paulo Honório concentra muitas das características de Graciliano Ramos, mas ele – Graciliano Ramos – representando a si mesmo na autobiografia, revela muito mais, senão sobre ele, sobre como ele é representado por si mesmo.

Segundo Lejeune (2014, p.17, grifos do autor), o relato autobiográfico “deve ser *principalmente* a vida individual, a gênese da personalidade: mas a crônica e a história social ou política podem também ocupar certo espaço.” Pode-se considerar como estratégia de contenção própria da narrativa em primeira pessoa, tanto autobiográfica quanto ficcional, apreender esses relatos como discurso de um ente aprisionado na solidão da escrita sem contato com o mundo, pois não “há destino individual, isolado e autônomo, fora do contexto social e histórico que o envolve e delimita.” (MATHIAS, 1997, p.43).

Melhor, portanto, seria falar em uma óptica subjetiva mediadora das relações com o meio na autobiografia. No romance memorialista tal fato ocorre, porém, essa óptica, que também é subjetiva, é transmitida por meio de uma personagem delimitada pelo autor-criador, que pode conter a visão de mundo, interpretada pelo escritor, de tantas outras pessoas – como em *Os irmãos Karamázov* de Fiódor Dostoiévski. Assim, na autobiografia, há a ambição de se transmitir a própria cosmovisão, ou a sua origem em diálogo indissociável com o mundo, enquanto a personagem do romance pode ser baseada, pelo escritor analisada e a seu critério, na cosmovisão de inúmeras pessoas.

Em todo o caso, a liberdade criativa do romance encerra uma desvantagem em relação à autobiografia, que, em termos bastante simples, tem a obrigação de ser, pelo menos, “baseada em fatos reais”. À vista disso, a elaboração ficcional deve conter verossimilhança no desencadeamento das ações, nos pensamentos das personagens. No romance memorialista, tal personagem, com determinadas características não pode agir, pensar ou escrever de certa forma. Exemplificando esse segundo rigor de leitura, Álvaro Lins (1963, p.162) não vê plausibilidade estética no que se refere à maneira como Paulo Honório compõe a sua autobiografia. Para ele, a obra “não suporta o artifício de ser apresentada como escrita por um personagem primário, rústico, grosseiro, ordinário, da espécie de Paulo Honório.”

A autobiografia, referindo-nos à pessoa/personagem, manifestadamente mais rente ao real – “baseada em fatos reais” – lida de outra maneira com contradições de atos e emoções. Enquanto o romance memorialista posiciona os contrassensos normalmente no narrador-protagonista – como em Bento Santiago (*Dom Casmurro*), Paulo Honório (*São Bernardo*), Luís da Silva (*Angústia*), Belmiro (*O amanuense Belmiro*) – isto é, naquele que mais enuncia, que mais se desnuda diante do leitor, o autobiografista, no afã de reinterpretar a sua vida com distância temporal, investiga as próprias incongruências e as dos outros. Enquanto o romance tenta instaurar ambiguidades, muitas vezes concentradas na personagem principal, a autobiografia procura, ao contrário, na maioria das vezes, ordenar a vida com a objetificação do eu e o olhar em direção ao outro. Pode-se dizer, dessa forma, que, em muitas escritas de si, a transmissão do testemunho, isto é, o mirar e interpretar o outro em situação, é tão reiterada quanto as confissões íntimas. O exame mais lúcido dos outros e de si, que pode variar de autor para autor, explicita a distância temporal entre acontecimentos e a releitura deles a partir do empenho rememorativo.

A autobiografia não tem que respeitar os escrúpulos do romance: tratando mais proximamente do real, com afastamento temporal explícito, o que nela é relatado ganha estatuto, senão da verdade, de uma verdade interpretada de acordo com as falhas da memória. As contradições, assim, não precisam ser explicadas, pois ocorreram na representação da vida vivida, e o leitor, a partir do pacto e do virtuosismo de composição do escritor, compra, normalmente, o que lhe é dito, já que a sinceridade está nas próprias imperfeições factuais do relato. Se o autor é honesto o suficiente para estampar esses defeitos, por que não acreditar em sua idoneidade? Teoricamente mais próxima à vida, a escrita de si pode, paradoxalmente, comportar absurdos que, no romance, poderiam ser vistos como inverossímeis. A autobiografia pode ser a alegação máxima de que somos todos “uma encruzilhada sucessiva e contraditória de impulsos, ideias e aspirações.” (MATHIAS, 1997, p.58).

O que podemos atestar na presença dessas discussões é que as formas narrativas são inerentemente híbridas e instáveis. O próprio Lejeune (2014, p.67), onze anos depois da primeira publicação d’*O pacto autobiográfico*, relê as suas considerações e publica um texto chamado “O pacto autobiográfico (BIS)”, ampliando as observações sobre a autobiografia. O que ele chama de autobiografia, então

[...] pode pertencer a dois sistemas diferentes: um sistema referencial “real” (em que o compromisso autobiográfico, mesmo passando pelo livro e pela escrita, tem valor de ato) e um sistema literário, no qual a escrita não tem pretensões à transparência, mas pode perfeitamente imitar, mobilizar crenças do primeiro sistema. Muitos fenômenos de ambiguidade ou mal-entendido vêm dessa posição instável.

Desse modo, a autobiografia literária encontra-se entre sistemas um tanto divergentes, entre o afã de dar conta do real e a impossibilidade própria da narrativa literária, corroborada pelos desvios da memória. Tais sistemas remetem-nos ao texto de Alfredo Bosi (2013, p.222) nomeado “As fronteiras da literatura”, em que ele afirma a dificuldade de divisar gêneros, e diz que conceber a arte como projeção imediata do real “destoaria de toda a tradição da história e da estética, mesmo considerando momentos extremados do romantismo e do surrealismo.” O que o leitor contempla, desse modo, é um conjunto estruturalmente elaborado de signos, “que são uma *interpretação da experiência*, e não a experiência vivida no seu fazer-se”, salientando-se que “todas as teorias têm esse ponto em comum: todas procuram definir o que distingue a habilidade simbólica da comunicação direta” (p.222, grifos do autor), isto é, não mediada. O estudioso brasileiro dedica-se, nesse ensaio, a pensar nas diferenças entre ficção e não-

ficção em termos de *modus operandi* do discurso. Assim, a não-ficção guarda “um compromisso direto com a experiência (com a experiência consensualmente verificável)”, mesmo em textos cujas formas se aproximem do que “nós consideramos literatura.” (p.223). Para Bosi (p.223, grifo do autor), há sempre um momento, mínimo que seja, em que a fronteira entre ficção e não-ficção de fato existe, podendo ser apenas vislumbrada por meio da consciência do escritor enquanto testemunha:

Ele sabe que o objeto de sua escrita é a sua experiência, e é uma experiência que pode atestar, empiricamente verificável: o real que *aconteceu*. Quando assume situar-se no plano da memória, no plano da não-ficção, ele sabe o momento em que está mentindo. Sabe muito bem quando está dizendo alguma coisa que não pode atestar, mas que ele gostaria que tivesse sido assim.

Como é impossível adentrarmos a consciência do escritor, não podemos investigar a veracidade dos fatos e, desse modo, o que temos, ao fim, é o texto, que não vale como retrato de acontecimentos reais.

É interessante o que Bosi (2013, p.224-6, grifos do autor) declara sobre o labor ficcional, usando como exemplo o romance histórico e realista do século XIX. Mesmo que os autores desses romances incluam fatos verificáveis historicamente,

[...] nós sabemos que aqueles fatos estão sendo trabalhados por uma corrente subjetiva, filtrados, transformados. Ainda que o *quantum* de real histórico seja ponderável, o *modo de trabalhar, que é essencial, é ficcional*. Nessa perspectiva, o romancista não mentiria nunca. O romancista não mente nunca, porque ele efetivamente está mexendo com representações da imaginação que podem, ou não, ter um conteúdo empírico historicamente atestado. Mesmo que maciçamente seja documentado o fato que ele está contando, o regime do texto no seu conjunto é de ficção.

Dessa maneira, os eventos verificáveis representados num texto em dado regime funcionam como artifício do próprio romance, e estão subordinados à fantasia. Pode-se depreender que o contrário ocorre em textos em que há o pacto autobiográfico: mesmo que o escritor seja, às vezes, levado pela imaginação, na impossibilidade de transmitir os fatos em sua pureza, ela – a fantasia – é subordinada à representação da vida vivida; o autor, então, tem consciência de que está fazendo memória de algo vivenciado. O modo como o texto é acolhido, no entanto, muito comumente é diferente daquilo que o escritor tinha em vista. Lejeune (2014, p.85, grifos nossos), revendo o seu pacto autobiográfico, diz algo sobre o que ele chama “campo magnético” que guia o leitor, e o que nos remete aos “regimes” – do próprio Lejeune – e aos modos de leitura – de Alfredo Bosi:

Ora, no pacto autobiográfico, como, aliás, em qualquer “contrato de leitura”, há uma simples proposta que só envolve o autor: o leitor fica

livre para ler ou não e, sobretudo, para ler como quiser. Isso é verdade. Mas se decidir ler, deverá levar em conta essa proposta [a do pacto], mesmo que seja para negligenciá-la ou contestá-la, *pois entrou num campo magnético cujas linhas de força vão orientar a sua reação.*

Daí uma possível explicação para o acanhamento do autobiografista em fazer uso de recursos do romance: ele deve ordenar, o máximo possível, a sua vida – num relato que se lê de “ponta a ponta, por que compõe um todo e aspira a um fio de coerência.” (MATHIAS, 1997, p.46) – não fazendo sentido embrenhar-se na forma do romance, mesmo que ela comumente emule a autobiografia. Mas esta forma – a romance – pode todos os outros gêneros abarcar.

Dadas as reflexões deste capítulo, acreditamos que não há como analisar uma autobiografia da mesma maneira que se estuda um romance. As formas, que transmitem conteúdos diferentes, reclamam por miradas também distintas – mesmo que Antonio Candido (1992, p.50) ressalte que *Infância* possa ser lido como ficção, “pois a sua fatura convém tanto à exposição da verdade quanto da vida imaginária” – entende-se que os modos de trabalho diferem, e assim, produzem obras bastante particulares.

Enquanto *Angústia* faz uso recorrente de artifícios do romance, por sê-lo, para, ao final, representar a fatal incompatibilidade de um sujeito no entre-lugar espaço-temporal, *Infância* é a avaliação mais rente, de vida vivida na pele, de Graciliano Ramos sobre si e outros viventes. Entretanto, essa autobiografia também se funda num percurso narrativo entre o sentimento de pertencimento e o de não-pertencimento, sendo um claro empenho rememorativo de não-esquecimento, sem as amarras ficcionais, porém, com a falibilidade da memória, que não retira do relato a brutalidade deflagrada entre os jogos de poder – principalmente na perspectiva adulta.

3. EMPENHO REMEMORATIVO E CONFLITOS INCONCILIÁVEIS EM *ANGÚSTIA*

O que eu quero ser quando crescer: fraco ou forte, um indivíduo de sucesso ou um fracassado, um homem ou um rato?
Philip Roth (2013, p.20).

A narrativa introspectiva – tanto em primeira quanto em terceira pessoa – é elaborada por meio do aprofundamento no que tange à valorização do tempo subjetivo do narrador-personagem – em primeira pessoa, confessando diretamente as suas emoções – e do narrador demiúrgico – em terceira pessoa, que pode desvelar, fazendo uso do discurso direto, indireto, indireto livre, o âmago das personagens inseridas na obra. A sedução pelo ato simbólico intimista está encadeada à mudança da visão da pessoa entre ela, o mundo – como vimos com Michel Zéaffa (2010) – e os seus valores em embate. Assim, há sempre algum tipo de atrito de valores nesse campo dialógico de intermitentes respostas.

O comportamento responsivo manifesta-se reiteradamente na, mais ou menos, indireta representação da polarização ideológica que se agrava no decênio de 30 no Brasil. À vista disso, como exemplo, parece-nos que Lúcio Cardoso, em *A luz do subsolo* (1936), sobreleva a transcendência enquanto subtrai o peso da História; da mesma forma, Jorge Amado, em grande parte da obra daquela década, evidencia demais os conflitos sociais, tentando colocar-se no lugar do proletário, romantizando-o e deturpando a sua condição individual. Enquanto o escritor baiano busca atribuir valor ao que não conhece *intimamente*, Graciliano Ramos, mirando o proletário como outro, “não precisa valorizá-lo conscientemente porque a percepção de sua autonomia – e portanto de sua condição humana – já é também a demonstração de seu valor.” (BUENO, 2015, p.268). Na polarização ideológica da época, o autor de *Vidas secas* destaca-se como um daqueles que não deixa envenenar – francamente – a obra pelo ponto de vista político, assim como os melhores livros de Rachel Queiroz, José Lins do Rêgo, Jorge de Lima e Cyro dos Anjos.

É nesse *Zeitgeist* que a narrativa especular de *Angústia* – o auto-exame de Luís da Silva sobre si mesmo, sobre a sua intimidade – encontra-se, apresentando como formadora o vai-e-vem temporal, num monólogo interior que perscruta o sujeito transindividual e que, assim, diagnostica dialeticamente, mais implícita do que explicitamente, as tensões latentes de uma sociedade em processo de mudança. Luís da Silva, protagonista do romance, é o mediador do entrecruzamento de vozes sociais, em

interação espaço-temporal, que não suportam a si mesmas: a da República Velha e a do pré-capitalismo nordestino de 30. A investigação de Luís da Silva é voltada combativamente para si mesmo e, por conseguinte, para os períodos do duplo processo reminiscente: o de sua infância rural e o de sua fase adulta urbana.

A inadaptação do protagonista é dimensionada por meio da palavra organizada do discurso que “incorpora em si [...] toda sorte de hierarquias e enquadramentos de valor intrínsecos às estruturas sociais de que emanam.” (SEVCENKO, 2003, p.28). Dessa forma, é necessário que sejam averiguados os recursos linguísticos inseridos nesse discurso – isto é, o texto do romance – para que se levantem as mediações entre obra, História e sociedade. Para tanto, é importante termos em vista a revolução estética – que expressa a mudança na cosmovisão da pessoa – verificada na narrativa do século XX e um dos recursos a que ela recorreu: o monólogo interior.

A literatura, segundo Sevcenko (2003, p.29), é, antes de mais nada, “um produto artístico, destinado a agradar e a comover.” Entretanto, numa metáfora precisa, ele questiona: “mas como se pode imaginar uma árvore sem raízes, ou como pode a qualidade de seus frutos não depender das características do solo, da natureza do clima e das condições ambientais?” A incompatibilidade de Luís da Silva, portanto, não é resultado de um fenômeno atemporal; ela se inscreve na História, assim como a crítica que trata da obra.

Todavia, cabe, antes, analisar a recepção crítica de *Angústia*, que foi um tanto diversificada em termos valorativos. É necessário, também, antes de se iniciar o exame do recurso fulcral que é o monólogo interior nessa obra, investigar a montagem estrutural dela, isto é, como a forma encaminha o conteúdo e ambos constituem o tema da narrativa, para, depois, realçar os embates da mente descontínua, fragilizada e caótica de Luís da Silva que o monólogo interior tenta mimetizar. As várias vozes que se chocam dramaticamente na consciência do narrador-protagonista o encerram numa falta de adequação limítrofe entre o ser e a História.

3.1 A recepção crítica de *Angústia* e estratégias de contenção

Lançado em 1936, ainda naquela fase de intensa polarização ideológica que os intelectuais brasileiros enfrentavam, havia a exigência direcionada aos escritores com princípios de esquerda – caso de Graciliano Ramos – a se colocarem mais frontalmente em relação aos problemas sociais. As pessoas deveriam enxergar-se nas obras, vislumbrar

os seus costumes, o seu cotidiano. Desse modo, Luís Bueno (2015, p.440) diz que, naquela época, era difícil “para todo mundo [...] enxergar que *Angústia* não é um romance psicológico em oposição àquilo que se chama aqui de romance de costume.” Se *São Bernardo* já desafiava o esquema pautado pela separação entre romance intimista – psicológico – e romance social, *Angústia* extrema o desafio baseado nessa análise canhestra de obras, tornando ainda mais cristalina, numa leitura atenta, a imbricação entre o social e o individual.

É evidente que nem todos os críticos daquela época encerravam-se no afã de situar a obra em algum dos polos mencionados. Octavio Tarquinio de Souza (2011, p.237), em artigo para o *Diário de Pernambuco*, logo após a publicação do romance, já é sagaz em sua interpretação, enxergando nos recursos da narrativa, de introspecção psicológica, a mediação com a vida social:

Através do monólogo interior que é *Angústia*, surgem, bem marcados, com sua fisionomia própria, todos aqueles que têm contato com Luís da Silva e a trama dessas existências, formando a engrenagem social, e aparecem aos olhos do leitor nitidamente, sem que lhe seja necessário o menor esforço.

Adonias Filho (2011, p.240-5), igualmente pouco tempo após *Angústia* chegar ao mercado, advoga a favor do romance moderno que se propunha a “ficar nos limites introspectivos do nosso ser.” Para ele, essa obra do escritor alagoano é a afirmação dessa tendência do romance moderno no Brasil. Em diálogo com a crítica da época, Adonias Filho afirma que *Angústia* “é romance difícil de ser situado”, e que, fazendo uso da forma autobiográfica confessional, “obscureceu, em parte, o trabalho da crítica.” Essa obra, para o estudioso, “não mantém uma posição definida e ausenta-se de qualquer posição literária.” Qualquer posição literária para a época, a bem dizer. Há uma vontade enorme de fixar o livro numa posição estanque, homogênea. Essa obra de Graciliano Ramos, entretanto, não pode ser submetida a definições fáceis, o que Adonias Filho (p.243, grifos do autor) constata quando explora o lugar de indefinição do escrito, dizendo que a

[...] múltipla situação do romance, em vez de diminuir-lhe o sentido, aumenta-lhe a significação humana. Amplia-o. Aproxima-o dos grandes romances escritos para todos os povos. Porque, ao contrário dos ridículos romances de “tese”, é um romance que não visa *defesa*, não visa *combate*.

O que Adonias Filho não avista, ou não quer avistar, é a interligação entre introspecção, tão cara ao estudioso, e embate sócio-histórico, também advindos do local em que Graciliano se encontrava, asseverando que o escritor alagoano, em *Angústia*,

“desconsidera o ‘meio’ para considerar a vida em seu sentido amplo de universidade e sofrimento. Não é mais o romancista do Brasil. É o romancista que interpreta a ‘vida’ em sua rigorosa significação de sentido humano”, como se, para que haja sentido humano, o escritor tenha que se desligar do meio, como se o existencial não fosse histórico, como se o ontológico fosse imaterial. O curioso é que, dessa forma, Adonias Filho elabora estratégias de contenção no que tange à leitura de *Angústia* e, também, à leitura dos próprios romances, que, *grosso modo*, são conduzidos por essa poética de transcender o regional, tratando de um sentido humano a-histórico.

Jorge Amado (2011, p.252-3), em certa época um dos defensores do romance proletário, num texto curto de 1936, é bastante elogioso no que concerne à apreciação do, naquele período, novo romance do autor de *Caetés*. Interessante notar que Jorge Amado, mesmo numa crítica um tanto impressionista, apreendeu bem os movimentos estruturais da obra, dizendo que a “impressão inicial que *Angústia* nos dá é de livro onde nada é inútil, nada é forçado e onde também nada falta.¹” Posteriormente, o escritor de *Suor*, diz que as personagens de Graciliano Ramos convencem sempre, diferentemente de outros literatos que “constroem criaturas de gestos disformes que a gente enjoa e abandona como artificiais no meio da sua loucura literária besta.” É um tanto claro, aqui, que Jorge Amado está atacando parte dos romances intimistas da época. A polarização ideológica, mesmo que vista sub-repticiamente, persiste.

No mesmo ano de 1936, sob o pseudônimo de Nicolao Montezuma (2011, p.254), Carlos Lacerda, que não tinha aprovado *São Bernardo* devido a ele não ser um romance proletário, realiza um ensaio pertinente, apesar de ser conduzido por uma leitura que leva a um determinismo fácil que a obra de Graciliano Ramos não comporta:

O servilismo, a subserviência, a timidez doentia do personagem são a capitulação dos seus ancestrais escravos, ancestrais não só de sangue, mas de tradição: são, em suma, parte que lhe toca da imensa servidão colonial do seu país.

Grande parte dos críticos posicionam-se de maneira taxativa, tanto os que pendem para um lado da polarização ideológica quanto para o outro. Reinaldo Moura (2011, p.258), ainda em 1936, afirma que houve um tempo em que a grande preocupação de nossos escritores era compor romances brasileiros, “num ambiente nacional, evitando a infiltração do espírito europeu”, tendência, que, segundo ele, “fez surgir, no mercado do

¹ Noção, essa, de um livro bem articulado e sem tecido adiposo é a que, curiosamente, Antonio Candido não apresenta em *Ficção e confissão*, como veremos à frente.

livro, uma série de obras que não deixaram memória”, sustentando que *Angústia* é um romance brasileiro sem regionalismo, situado numa “paisagem espiritual perfeita do homem trágico que anda pelas cidades do litoral e pelas vilas modorrentas do sertão.”

Os intelectuais de esquerda interpretam *Angústia* como incisivo mergulho na história da decadência de um certo tipo de homem brasileiro, enquanto os de direita enxergam a mesma obra como superação dos valores regionais. O que gera desconforto nessas análises, que são coerentes em seus propósitos – e que não podem ser descartadas, uma vez que não se pode cobrar algo que a época não era apta a oferecer – é o fato de que essas visões não podem estar justapostas: ao figurar certa realidade histórica brasileira, o autor não pode, também, representar um mal-estar ontológico, que, igualmente, pode ter um fundamento transindividual e global, apesar das particularidades econômicas de cada lugar no mundo. Os críticos, dessa forma, sobrecarregam as análises com a própria cosmovisão, não lidando tanto com o texto literário em si. Esses estudiosos não estavam aptos a encarar, em sua totalidade, a complexa figuração do *Zeitgeist* em *Angústia*, lembrando que algumas obras literárias, ao mesmo tempo que fazem uso de uma tradição, apontam para o porvir.

Além de a obra estar inserida nessa polarização ideológica, ela apresenta resquícios de uma tradição – realista e, um pouco, naturalista – não deixando de debater com o seu momento histórico – do alto modernismo – e antecipando, parcialmente, a figuração do sujeito fracionado que será representado de maneira ainda mais dividida no movimento global, isto é, no *Zeitgeist* do pós-modernismo.

Não se pode, por outro lado, desaprovar os intelectuais daquela época, que, além de imersos num ambiente de tensão política, não possuíam as técnicas hermenêuticas que a crítica literária hoje detém. Como Lúcia Helena Carvalho (1983, p.21) ressalta, é necessário considerar que, nem no tempo da publicação de *Angústia* nem nas três décadas seguintes, tanto o autor quanto a crítica não se encontravam “preparados para absorver tamanha carga de estranhamento.”² Posição, esta, de que Luís Bueno (2015, p.621) diverge, dizendo que a apreciação desse romance no seu devido valor não está ligada, estritamente, ao maior ou menor preparo da crítica daquele tempo; o que ocorreu, de fato, na história de sua recepção crítica, “foi um sobe-e-desce que pode ser entendido como

² Como Benedito Nunes (2009, p.127) nos lembra, no que toca ao intérprete da obra literária que, inevitavelmente, não pode transcender as fronteiras históricas em que está inserido, o texto “se desencobre ao encontro da minha situação, nos limites da perspectiva cultural e histórica que ela me impõe, e que me possibilita compreendê-lo.”

decorrente da variação do que tem sido valorizado pela tradição do romance brasileiro no decorrer do século XX”, posto que

[...] *Angústia* é o romance de um autor de esquerda, na década de 30, que mais se aproximou das experiências de autores católicos como Lúcio Cardoso e Cornélio Penna porque, apesar das muitas diferenças que se podem apontar, nele Graciliano Ramos trabalhou com elementos com que esses autores também trabalharam ou desejaram trabalhar, tais como a introspecção exercitada em vertiginosa profundidade, o aspecto fantasmagórico que muitas vezes toma a narrativa e uma psicologia que extrapola qualquer previsibilidade [...].

Acredita-se que ambas as visões estão corretas. Há um movimento de mudança valorativa da crítica em relação às obras, e, ao longo do tempo, há também maior preparo instrumental dela para tratar determinadas obras. Parece haver uma associação entre o crescimento dos estudos literários como ciência e as alterações de juízo de valor pelas quais a crítica, inevitavelmente, se move.

Distanciando-se do momento de polarização ideológica em que a obra foi recebida, temos, em 1944, um artigo de Lêdo Ivo (2011, p.278), no jornal *O Estado de S. Paulo*, que lida com a ansiedade que tomava conta de alguns estudiosos no que se relaciona ao lançamento de *Infância*, em 1945. Nesse pequeno texto, Ivo faz um balanço das obras anteriores ao livro de memórias, dizendo que a grandeza do autor de *Insônia* encontra-se “em vários de seus elementos ideológicos de ficção, como a crítica social, a sondagem das almas, a exposição nua de sua arquitetura clássica de narrativas.” Há, então, crítica social e sondagem das almas. Em poucas palavras, Ivo consegue ir além do ponto a que a crítica anterior tinha chegado.

Em 1955, dois anos após a morte de Graciliano Ramos, é lançada a primeira versão, pela José Olympio, de *Ficção e confissão*, de Antonio Candido, que, ainda hoje, é central na fortuna crítica do escritor alagoano, devido aos méritos da obra. Não obstante, a partir do exame de *Angústia*, Candido rebaixa o romance que, para ele, continha excessos em comparação com os outros livros do mesmo artista.

Luís Bueno (2015, p.622) destaca a dinâmica da crítica no que tange à recepção dessa obra:

Com o passar do tempo, por um lado, o romance que podia ser visto como intimista foi caindo na consideração da crítica [...]; por outro lado, tendo o nome Graciliano Ramos ficado cada vez mais associado ao romance realista, e sua escrita definida como seca e concisa, *Angústia* foi parecendo coisa meio fora de prumo.

A questão para Antonio Candido é exatamente essa “coisa meio fora de prumo”. Em confronto com as outras obras, *Angústia* pode ser vista como “excessiva” ou, numa interpretação para nós mais cabível, como um caminho de maior penetração psicológica que já estava sendo ensaiada desde *Caetés*, principalmente no que está relacionado à aferição da interioridade pelos protagonistas. Candido opta pela primeira vertente. Se *São Bernardo* é “curto, direto e bruto” (1992, p.24) e daí vem a sua vitalidade, *Angústia* é “excessivo”, contrastando com o

[...] despojamento dos outros, e talvez por isso mesmo seja mais apreciado, apesar das partes gordurosas e corruptíveis [...] que o tornam mais facilmente transitório. Não sendo o melhor, engastam-se todavia em seu tecido nem sempre firme, entre defeitos de conjunto, as páginas e trechos mais fortes do autor. (p.34).

Esse trecho faz parte do primeiro parágrafo do ensaio – de um pouco mais de dez páginas – de Antonio Candido sobre *Angústia*. Ao invés de o estudioso oferecer ao leitor os motivos pelos quais a obra apresenta irregularidades, a sua interpretação dá-se via as qualidades – usando o verbo “engastar” para sugerir essa predileção – do romance. É um ensaio hermético – o que é raro na obra de Antonio Candido – que mais conjectura do que, efetivamente, esclarece pontos nevrálgicos do livro, como no momento em que se esforça por explicar, a partir de noções advindas da psicanálise, a consciência estrangulada de Luís da Silva.

A rememoração parece reduzida a apenas impulsos sexuais e a interpretação torna-se pouco aguda no que tange aos conflitos histórico-sociais que ressoam, inquietantemente, na mente do narrador-protagonista. Pode haver o entendimento de que Candido faz uso de *Angústia* com a intenção de reiterar a sua tese baseada na ideia – bem formulada – de que Graciliano Ramos percorre um caminho que vai da ficção para a confissão; sendo assim, a verve autobiográfica estaria incorporada em grau mais forte do que nos romances predecessores – *Caetés* e *São Bernardo*. Candido (1992, p.44) diz o seguinte no último parágrafo do texto:

[...] parece que *Angústia* contém muito de Graciliano Ramos, tanto no plano consciente (pormenores biográficos) quanto no inconsciente (tendências profundas, frustrações), representando a sua projeção pessoal até aí mais completa no plano da arte. Ele não é Luís da Silva, está claro; mas Luís da Silva é um pouco o resultado do muito que, nele, foi pisado e reprimido.

Ficção e confissão consagrou-se como o ensaio a ser consultado no que é relacionado aos estudos do escritor alagoano. A consequência fundamental do que o intelectual escreveu sobre *Angústia* não é o que de fato foi escrito por ele, mas como tal

visão é alçada com o peso de um veredito. Dessa forma, *Angústia* permaneceu um bom período de tempo – até, mais ou menos, os anos 90 – relegado à segunda categoria dos romances de Graciliano Ramos. Como é comum, a própria crítica instaura modos de apreensão do texto, isto é, cria horizontes de expectativa³ para os leitores, enviesando a leitura da obra.

Marcelo Coelho⁴ (2011, p.292), por exemplo, em artigo para a *Folha de S. Paulo* em 1992, escreve que *Angústia* é “um livro bem ruim, porque além do estilo pastoso não consegue resolver um problema básico em Graciliano Ramos: o de conciliar o determinismo naturalista com a introspecção do narrador.” Assinala, além disso, que a rememoração é muito confusa e que “um blá-blá-blá existencial se encarrega de preencher o intervalo entre uma coisa [passado] e outra [presente da enunciação].” Mesmo que Marcelo Coelho não tenha lido Antonio Candido, a avaliação dos “excessos” do segundo ressoam no “estilo pastoso” do primeiro, contribuindo para uma ideia pautada pela força irradiadora da interpretação de Candido. A carga existencial adiposa, para Coelho, também nos remete à hermenêutica freudiana que Candido empenha-se em realizar; o íntimo e o existencial estão estritamente ligados, evocando a polarização de parte dos anos 30 no Brasil, em que o psicologismo deveria estar afastado dos problemas materiais.

O que algumas interpretações criam, e a de Antonio Candido colabora para isso, mesmo que fora daquele eixo de polarização ideológica, são estratégias de contenção que detêm o leitor numa hermenêutica enclausurada pela visão desses críticos. Cada interpretação, também, é um sintoma de processos históricos; assim, segundo Jameson (1992, p.13-4) ela “não é um ato isolado, mas ocorre dentro de um campo de batalha homérico, em que uma legião de opções interpretativas entram em conflito de maneira explícita ou implícita.”

Uma prosa não é intimista ou de crítica social, ela pode ser intimista e de crítica social. Nas palavras de Luís Bueno (2015, p.621), “a psicologia não se separa da vida social”, o que, na figuração literária, Hélio Pólvora (1999, p.13) denomina, precisamente, de narrativa “psicossocial”. Entretanto, avaliando essas estratégias contenção às avessas – com o intuito de desfazê-las – é importante evocar as palavras de Fredric Jameson

³ O termo advém da Estética da Recepção de Hans Robert Jauss.

⁴ Sabe-se que Antonio Candido e Marcelo Coelho escrevem em mídias distintas para um público também distinto. Todavia, vale assinalar essa tendência de achatar a interpretação de *Angústia* após *Ficção e confissão*.

(1992, p.43, grifos nossos) em *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*:

[...] o marxismo subsume outros modos ou sistemas interpretativos; ou, para usarmos termos metodológicos, de que os *limites destes últimos podem ser sempre superados*, e suas descobertas mais positivas conservadas [...].

Consequentemente, é fulcral utilizar a fortuna crítica de Graciliano Ramos sobre *Angústia* com o intuito de ampliar as ideias nela contidas, mediando texto e sociedade. Dessa forma, a inadaptação de Luís da Silva que Antonio Candido (1992, p.37) enxerga como fruto de desejos reprimidos⁵ não se fixa apenas nesse dado, assim como o mal-estar existencial do narrador-protagonista não é a-histórico, nem a sua rememoração é gordurosa. Cabe solucionar algumas dessas estratégias de contenção, usando os próprios textos que as proporcionaram, pensando, *a posteriori*, que a falta de adequação de Luís da Silva indica o desajustamento provindo de forças históricas – no deslocamento espaço-temporal – em tensão, absorvidas pela mente irrequieta do protagonista. Faremos uso, também, de estudiosos que já amplificaram as ideias da crítica de outrora, como Rui Mourão, Lúcia Helena Carvalho, Sônia Brayner, Valentin Facioli, José Carlos Garbuglio, Luís Bueno etc.

3.2 O que é contado: por quem e como

Em *Angústia* são figurados três tempos narrativos: o tempo da escrita das memórias (presente), da memória próxima (passado recente) e da memória da infância (passado remoto). O primeiro deles é pouco destacado, vindo à tona em momentos de reflexão sobre o processo rememorativo – quando ele expõe que se esforça para se tornar criança (RAMOS, 2011, p.31), trata dos hiatos da memória (p.115), do trabalho maçante (p.21) etc; é só a partir do recurso da emulação da escrita – com Luís tendo 35 anos – no entanto, que os dois tempos passados surgem, imprecisamente. Em nenhum deles datam-se, com exatidão, os eventos e sua duração. Não sabemos, assim, o espaço de tempo entre episódios; por exemplo, é desconhecido quantos dias se passaram entre a primeira conversa com Marina e o assassinato de Julião Tavares, pois o texto não nos oferece essa indicação, muito provavelmente de maneira proposital, valendo-se – a narrativa – mais

⁵ “Na infância, foi o isolamento imposto pelo pai, a solidude na qual se desenvolveram os sonhos e os germes da inadaptação. [...] Sonhos e desejos, acumulados na infância, não se libertam na mocidade. Pobre, vagabundo, humilhado, Luís vive sem mulheres, represando luxúria.”

da duração do tempo interior do que do exterior. No que tange à idade relacionada a Luís da Silva na fazenda, depreende-se, por meio de pistas textuais, que ele nasceu naquele local – alcançando o avô já velho (p.25) – e o deixou após a morte de Trajano, quando o protagonista tinha dez anos – “Fomos morar na vila. Meteram-me na escola de seu Antônio Justino [...]” (p.27). Com a dissolução da propriedade da família e o falecimento do pai, ele é obrigado a embrenhar-se na vida de cigano, lecionando em diferentes fazendas: “Quando ensinava tudo que seu Antônio Justino me ensinara, passava a outra escola. Tinha o sustento.” (p.39).

Esse jogo temporal incessante de *Angústia* faz com que, dos quatro romances de Graciliano Ramos – *Caetés*, *São Bernardo*, *Angústia* e *Vidas secas* – ele seja o mais longo, o que não significa que seja aquele em que mais ações ocorrem; na realidade, é possível afirmar que é o romance de menos ações do escritor alagoano, pelo fato de ser constituído de grandes monólogos. Há uma elevada carga de reflexões do protagonista sobre ele mesmo e o que o circunda em detrimento de ações. Vamos ao encontro das ideias de Antonio Candido (2007, p.60-1), em “A personagem do romance”, quando ele realça a passagem do enredo complicado com personagens simples para o oposto: a história sem grandes reviravoltas, a desfabulação do enredo, em que o ser-de-papel é sondado em seu âmago. A dimensão fundamental da forma romance não é mais diacrônica; o enredo não parece mais determinar o ser, mas representa uma situação dele num lugar, sobre um plano: o que é desvendado, é desvendado interiormente. Zéraffa (2010, p.182) diz:

A espacialidade social acabada, e sendo, no entanto, informe, torna-se o quadro de uma expansão interior infinita, mas virtualmente coerente e ordenada. Aquilo que, no universo do século XX, contém e comprime a expressão de si torna-se o limite estético e significativo do relato.

Há uma intensificação, aproveitada subjetivamente, do vínculo entre o íntimo e o exterior: tempo subjetivo e objetivo, espaço interior e espaço social, individualismo e coletividade, gerando desordem e contradição. É no momento da mais alta complexidade da constituição da personagem, de modo geral, de grande expansão interior dela, que *Angústia* se situa, tanto em termos da obra de Graciliano Ramos quanto da forma romanesca. Isso ocorre tanto no Brasil, em que há a proliferação de romances intimistas, quanto em algumas literaturas europeias, ocorrendo tal manifestação aqui, porém, mais tardiamente. De fato, não há nele ramificações da história principal ou histórias paralelas: Luís da Silva nos conta a sua biografia, anacronicamente, em que subjazem tensões de períodos complexamente em contraste.

Os acontecimentos do romance podem ser mencionados em poucas linhas: Luís da Silva, narrador-protagonista, é um modesto funcionário público que, em dado momento, aproxima-se, mais por urgências carnavais e conveniência do que por algum sentimento que flerta com o amor, de sua vizinha, Marina⁶. Eles planejam o casamento, porém, ela começa a manter relações com o endinheirado Julião Tavares. A moça engravida e, logo depois, Julião Tavares a descarta. Luís da Silva o assassina.

O romance, a partir do que seria um resumo dos acontecimentos, parece bastante simples e até clichê: o herói que mata por ciúme. Como Álvaro Lins (2011, p.324) afirma, a história de *Angústia* “não tem importância ou significação, nem é sobre o enredo que repousa o valor deste romance” e se pergunta, então, do que se constitui o romance. Ele mesmo responde: “da vida interior e da análise psicológica de Luís da Silva.” Assim, a questão fulcral de *Angústia* está em sua forma temporalmente – em termos de discurso – oscilatória, permeada por anacronias, tanto rememorativas quanto antecipatórias. É nesse movimento pendular que a narrativa se realiza em sua grandeza.

A voz narrativa do romance é instaurada em atitude autodiegética⁷, o que, segundo Luís Bueno (2015, p.78-9), além de ser uma tendência de alguns romancistas de 30, gera um duplo efeito na prosa:

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

A questão da perspectiva – ou do foco narrativo – é central em quaisquer narrativas. Em *Angústia*, no entanto – quando pensamos na cosmovisão de pessoas de uma época com marcada incredulidade no que tange ao apaziguamento das tensões histórico-sociais e políticas, sendo tal traço figurado na literatura – a mirada de Luís da Silva, sobre os outros e o mundo – por meio de uma “visão quebrada” e parcial, assim

⁶ Há pistas no texto que apontam para a satisfação de desejos libidinosos que Luís da Silva supõe poder encontrar em Marina. Em suas confissões, ele relata algumas vezes os assédios por ele cometidos. Além disso, há a associação que o protagonista faz entre Berta – prostituta – e Marina, quando vê a última lavando roupas: “Lá estavam novamente os quadris expostos. Para que aqueles panos? gritei interiormente. Não era melhor que se descobrisse tudo? Coxas descobertas, rabo descoberto. Foi assim que vi Marina entre as pestanas meio cerradas, como Berta me aparecia”. (RAMOS, 2011, p.70). Tais vestígios, conjuntamente com a falta de apreço demonstrada por ambos em relação ao outro – conversas secas, objetivas, sem ternura – e o processo de feroz aviltamento que Luís coloca em prática no que tange a todos os caracteres do meio urbano, colaboram para interpretação de um relacionamento de conveniência, pautado pela tentativa de satisfação dos desejos sexuais por parte do protagonista.

⁷ Termo de Gérard Genette em *Discurso da narrativa*.

“falha e incompleta” (CANDIDO, 1992, p.85) do mundo e dos outros – contribui para o urdir de um ambiente demasiado asfíxiante e aviltado, de um sujeito que nos escolta na sondagem da própria psique com tons labirínticos, que é devorado pela consciência corroída pela frustração. Rui Mourão (1971, p.88, grifos nossos) diz que

[...] salta-nos à frente a perspectiva do livro: o que vem se estruturando naquelas páginas [as primeiras do romance] caóticas à determinada visão das coisas. Sem saber com quem estamos e em que tempo objetivo nos encontramos, começamos a distinguir o mundo social e geográfico em que vive o nosso oculto guia, começamos a sentir com ele as suas emoções particularíssimas e a *nos colocar dentro do seu ângulo de contemplação da realidade*.

É por meio dessa ótica de apreensão da realidade que as passagens da infância de Luís da Silva são espalhadas de forma inteligente por Graciliano Ramos. Como Sônia Brayner (1978, p.215) afirma, as referências sociológicas estão implícitas, “sintetizadas ficcionalmente no caso limite de uma mente doentia”. Por mais que o monólogo interior tente nos mostrar uma mente desgovernada revelada por associações livres, conseguimos depreender – num delírio metódico – de cada retomada do passado, a fratura e a conseguinte inadaptabilidade do narrador-protagonista a uma nova realidade espacial, econômica, política e social:

Que me importava que Marina fosse de outro? As mulheres não são de ninguém, não têm dono. Sinha Germana fora de Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, só dele, mas há que tempo! Trajano possuía escravos, prendera cabras no tronco. E os cangaceiros, vendo-o, varriam o chão com a aba do chapéu de couro. Tudo agora diferente. [...] Como a cidade me afastara de meus avós! (RAMOS, 2011, p.111).

Nesse trecho exemplar e em outros, analisaremos mais à frente o processo de desnudamento de períodos sociais – um em tensão com outro – que a rememoração inserida no monólogo interior é apta a realizar. No processo reminescente de volta à infância de Luís da Silva, é lembrado o avô latifundiário, dono de terra e escravos; na rememoração da fase adulta, o protagonista está localizado numa cidade em processo de urbanização por meio do capitalismo incipiente em crescimento acelerado. O romance é narrado, portanto, segundo a “perspectiva de sua [de Luís da Silva] inserção social no meio letrado pequeno-burguês, de baixa classe média urbana, burocratizada, dependente e corrompida.” (FACIOLI, 1993, p.57). O choque de vozes de momentos distintos figura não apenas o fim, mas, o mais importante: o enlouquecimento trágico do narrador-protagonista, na angústia contínua de viver num mundo, visto por ele, como totalmente desumanizado, ligado à supressão dos poderes que a família detinha outrora.

Antes de analisar *Angústia* em relação ao maior grau de instabilidade temporal e, por conseguinte, psíquica deflagrado nos momentos em que o monólogo interior transmite os choques espaço-temporais de Luís da Silva advindos da mistura de valores de modos de produção distintos, cabe empreender uma jornada pelos vários movimentos formais do livro, partindo logo de suas primeiras páginas, com o propósito de que se entenda a dinâmica pautada na ideia da representação de um indivíduo que transita entre a adaptação e a cruel inadaptação ao seu meio.

3.3 Os movimentos do romance

João Luiz Lafetá (2002, p.192), quando alude ao começo de *São Bernardo*, diz que “somos lançados a um torvelinho de nomes, ocupações, preferências e aptidões”; Rui Mourão (1971, p.87) assinala que, em *Angústia*, Graciliano Ramos faz uso desse mesmo método, isto é, o de posicionar o leitor num turbilhão de acontecimentos os quais, com o passar da narrativa, vão sendo, de maneira truncada, elucidados. O estudioso nomeia essa estratégia de “recurso de sonegação de esclarecimentos”, que, nesse romance, é levada às últimas consequências: “Durante muito tempo lemos sem saber quem nos está dirigindo a palavra. A princípio, ignoramos até mesmo de que sexo é o narrador.”

O romance é iniciado com a personagem não totalmente recuperada de fatos, em termos da história da narrativa, anteriores:

Levantei-me há cerca de trinta dias, mas julgo que ainda não me restabeleci completamente. Das visões que me perseguiram naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios. (RAMOS, 2011, p.21).

A perspectiva do narrador-protagonista lança-nos à análise de sua emaranhada psique. O que são essas visões, essas sombras? A sensação de degradação – advinda dos acontecimentos dos quais ele ainda não se libertou – à medida que esse primeiro trecho do romance avança, é amplificada com várias descrições do seu processo mental e físico: “Vivo agitado, cheio de terrores, uma tremura nas mãos, que emagreceram. As mãos já não são minhas: são mãos de velho, fracas, inúteis. As escoriações das palmas cicatrizaram.” (p.21). Temos conhecimento do que provocou aqueles machucados nas mãos, agora cicatrizados – o corpo se refaz, mas a mente se desconserta no processo da tessitura de suas confissões – ao final do romance. O caminho de aclaração dos acontecimentos é lento, guiado por uma personagem que nos atira constante e tumultuosamente para o passado, que lança mão, sem maiores preparativos, de figuras

ainda inexploradas. Essas figuras, aliás, pululam pelo começo da narrativa. A primeira é a de Julião Tavares, que estorva o narrador em suas tentativas de trabalho:

Dão-me um ofício, um relatório, para datilografar, na repartição. Até dez linhas vou bem. Daí em diante a cara balofa de Julião Tavares aparece em cima do original, e os meus dedos encontram no teclado uma resistência mole de carne gorda. E lá vem o erro. (p.21-2).

Falta de concentração, falta de foco, enfim, uma cabeça desassossegada que não lhe permite trabalhar. O artigo que lhe pediram não é elaborado: “Em duas horas escrevo uma palavra: Marina.” (p.22). Os conflitos deflagradores da intensa conturbação são sintetizados em um parágrafo, em que figuras, instituições, situação financeira são posicionados em poucas linhas. No enunciado, sem demora, delinea-se uma personagem sabedora de suas apoquentações, não estando alheia a elas:

Não consigo escrever. Dinheiro e propriedades, que me dão sempre desejos violentos de mortandade e outras destruições, *as duas colunas mal impressas, caixilhos, dr. Gouveia, Moisés, homem da luz, negociantes, políticos, diretor e secretário, tudo se move na minha cabeça, como um bando de vermes*, em cima de uma coisa amarela, gorda e mole que é, reparando-se bem, a cara balofa de Julião Tavares muito aumentada. Essas sombras se arrastam com lentidão viscosa, misturando-se, formando um novelo confuso. (p.23, grifos nossos).

A ação pouco avança, não se desenrola, pelo contrário, se enrola, ou, nas palavras de Lúcia Helena Carvalho (1983, p.23), “se enovela sobre si mesma e multiplica-se em variantes, num sistema complexo de repetição.” As passagens do romance constituem-se num movimento intenso de reiteração daquilo que atormenta profundamente o nosso protagonista, como já é possível assinalar pela reincidência do nome Julião Tavares. O que é exposto no parágrafo citado, é exposto de maneira a aviltar basicamente tudo. Não há um adjetivo, inserido nesse contexto de significantes, que dê alguma noção de mínimo apaziguamento. Nesse mesmo trecho, percebe-se a acumulação de motivos para o mal-estar da personagem principal quando ela enumera, como vemos nos grifos, diversas pessoas, inseridas em carreiras e instituições, que são agrupadas como um bando de vermes.

O tom não muda na próxima subdivisão⁸ e o leitor ainda está preso num terreno instável de nomes e situações desconhecidas posicionados num ambiente mental funesto:

⁸ Não é muito adequado nomear as subdivisões de *Angústia* de capítulos. Como Rui Mourão (1971, p.91) diz, sobre romances em geral, “os grandes espaços em branco que se inserem entre os capítulos e as partes são pausas mais ou menos prolongadas que inculcam no espírito do leitor a impressão de haver concluído alguma coisa, quando nada, de haver vencido uma etapa.” Em *Angústia*, ao contrário, devido ao trânsito caótico da psique de Luís da Silva, uma subdivisão – ou segmento – muitas vezes transborda na outra. Em virtude disso, cabe intitular as partes entre os espaços em branco de subdivisões ou segmentos.

“Que estará fazendo Marina? Procuo afastar de mim essa criatura. Uma viagem, embriaguez, suicídio...” (RAMOS, 2011, p.23). A tentativa de se desvencilhar dessas imagens sombrias não alcança sucesso: “Enxoto as imagens lúgubres. Vão e voltam, sem vergonha, e com elas a lembrança de Julião Tavares. Intolerável.” (p.23). Não há sossego para o narrador-protagonista: uma imagem desloca-se, substitui outra, tanto ou mais desagradável que a de outrora, o que nos dá pistas do que pode ocorrer caso todas elas se condessem concomitantemente na cabeça da personagem.

Essas figuras surgem em sua mente, neste trecho, enquanto ele passeia de bonde. Esse traslado o conduz não só ao passado, mas ao momento pregresso fulcral da narrativa – o assassinato de Julião Tavares cometido por Luís da Silva – do qual o leitor não está inteirado: “Quanto mais me aproximo de Bebedouro mais remoço. Marina, Julião Tavares, as apoquentações que tenho experimentado estes últimos tempos, nunca existiram.” Bebedouro é o lugar em que o protagonista consuma o seu crime, o que é revelado nas partes finais do romance. A busca da evasão, corroborada pela ideia de que nada de desastroso, de fato, existiu, transporta, pela primeira vez, o narrador para a infância passada na fazenda do avô:

Volto a ser criança, revejo a figura de meu avô, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, que alcancei velhíssimo. Os negócios na fazenda andavam mal. E meu pai, reduzido a Camilo Pereira da Silva, ficava dias inteiros manzanzando numa rede armada nos esteios do copiar [...]. Eu andava no pátio, arrastando um chocalho, brincando de boi. Minha avó, sinha Germana, passava os dias falando só, xingando as escravas, que não existiam. (p.25).

A digressão prolonga-se até o final dessa subdivisão. Segundo Luís Bueno (2015, p.624), a rememoração “permite apagar o outro porque remete a uma ordem em que tudo está em seu lugar e, portanto, não há infelicidade.” Essa é a ordem com ranços escravocratas, no campo, em que a família, ainda que instalada numa fazenda decadente, detinha privilégios diante dos outros viventes do lugar. Privilégios, esses, que não mais existem no presente da enunciação de Luís da Silva – o narrador-protagonista é apenas mais um rato aglomerado, na cidade, com a companhia de tantos outros. Não que houvesse um sentimento de extremo deleite em relação à meninice, porém, nela, ele gozava de espaço, mesmo que fosse para brincar sozinho – “Eu ia jogar pião, sozinho, ou empinar papagaio. Sempre brinquei só.” (RAMOS, 2011, p.27) – diferentemente do espaço que a cidade lhe proporcionava – “A pensão, o meu quarto abafado [...].” (p.25).

Outra subdivisão inicia-se e, entre escrever o artigo que Pimentel requisitou e observar a chuva renitente que caía, Luís evade-se, algumas vezes, para o passado. Ele mesmo se pergunta os motivos desse constante escape:

Penso em mestre Domingos, no velho Trajano, em meu pai. Não sei por que mexi com eles, tão remotos, diluídos em tantos anos de separação. Não têm nenhuma relação com as pessoas e as coisas que me cercam. (p.28).

Todo esse segmento é elaborado por meio do vai-e-vem temporal. Quando, em um parágrafo, o narrador relembra a escola e a visão de que ele dispunha das roseiras de uma casa próxima ao local de ensino, no próximo parágrafo ele volta ao presente da escrita, que logo o conduz a outra memória – como conheceu Marina – esta, no entanto, menos remota do que as da fazenda: “Daqui também se veem algumas roseiras maltratadas no quintal da casa vizinha. Foi entre essas plantas que, no começo do ano passado, avistei Marina pela primeira vez, suada, os cabelos pegando fogo.” (p.30). Linhas depois, retorna ao passado longínquo. A parte é finalizada com a resposta, mesmo que depreendida, das reflexões acerca dos motivos pelos quais ele buscava figuras tão remotas: “Tenho-me esforçado por tornar-me criança – e em consequência misturo coisas atuais a coisas antigas.” (p.31). Ele está procurando apaziguamento; entretanto, a calma não pode existir enquanto o presente é tão, inelutável e obviamente, presente.

O próximo segmento continua no passado remoto da fazenda e simboliza, por intermédio da morte do pai de Luís da Silva, quando o narrador tinha quatorze anos, a definitiva ruína das terras do avô:

Aquilo [as terras] agora tinha outro dono. O cupim continuava a roer os mourões do curral e os caibros da casa, o carro de bois apodrecia sob as catingueiras, os bichos bodejavam no chiqueiro. Mas a sombra do velho Trajano não brincava com os dedos dos pés, Amaro Vaqueiro não cortava mandacaru para o gado, a cachorra Moqueca tinha morrido, Camilo Pereira da Silva não folheava o romance. (p.33).

O uso reiterado de negativas – “não brincava”, “não cortava”, “não folheava o romance” – conjuntamente com verbos que denotam deterioração de objetos – “roer”, “apodrecia” – criam um efeito de falta de cuidado, de solidão sentida pelo adolescente. Ele rememora as ruínas da fazenda e o seu desamparo pessoal. Não há continuidade no ato de lembrar. A desolação, aqui, é provocada pela morte de seu pai e pela dissolução da fazenda.

Terminado o segmento, Luís da Silva arremessa-nos, de novo, ao presente da enunciação. Não por muitas linhas, no entanto. Apressado por estar atrasado para um

compromisso na repartição, ele se perde espacialmente – “Estarei à porta de casa ou já terei chegado à repartição? Em que ponto do trajeto me acho?” (p.35) – e fica prostrado, por segundos, à procura de um norte: “Tenho contudo a impressão de que os transeuntes me olham espantados por eu estar imóvel.” (p.35). Essa impressão logo faz surgir outra lembrança: “Imóvel. Camilo Pereira da Silva também estava imóvel [...]” Esse trecho retoma a morte do pai e os motivos que levaram o protagonista a se lançar ao mundo:

Sabia onde ficavam o Rio de Janeiro, São Paulo, Minas, lugares que me atraíam, que atraem a minha raça vagabunda e queimada pela seca. Resolvi desertar para uma dessas terras distantes. Abandonei a vila, com uma trouxa debaixo do braço e os livros da escola – “Adeus, d. Conceição. Muito obrigado pela comida com que me matou a fome. Adeus, Joaquim Sabiá, d. Maria, Teresa. Adeus, Quitéria, Rosenda, cabo José da Luz.” E comecei a andar lentamente pelo caminho estreito, afastando-me da vila adormecida. (p.35-6).

As despedidas a essas figuras são de uma ironia dramática, pois a atmosfera, os viventes e, principalmente, os valores daquele meio perseguem Luís da Silva incessantemente, como assinalam os movimentos do texto. Após essa analepse, o narrador retoma a consciência do presente: “Luís da Silva, a caminho da repartição, lesando, pensando em defuntos.” (p.35).

A subdivisão seguinte introduz Moisés na narrativa, que “prega a revolução, [é] baixinho, e tem os bolsos cheios de folhetos incendiários.” (p.38). Essa personagem talvez seja a que mais se aproxima, em termos afetivos, de Luís da Silva. Ainda assim, a relação entre os dois é mercantilizada. Moisés, frequentemente, empresta dinheiro para o protagonista, apesar do desagrado que sente ao cobrá-lo, quando o faz. Luís, então, avilta a sua relação com essa personagem: “Parece-me que até certo ponto Moisés é propriedade minha.” (p.38). Apesar de único confidente, Luís não relata tudo de suas andanças a Moisés: “Entro a falar sobre a minha vida de cigano, de fazenda em fazenda, transformado em mestre de meninos.” (p.39). Luís Bueno (2015, p.636) assinala que, para Luís da Silva, “absolutamente todos são o outro [...]. Se procurarmos em quem Luís da Silva encontra um irmão, sairemos de mão abanando.” No parágrafo seguinte, ele assinala que nem tudo é passível de ser contado: “E coisas piores, que me envergonham e não conto a Moisés”. (p.39). Ele narra, porém, com deleite – “Está aí uma história que narro com satisfação a Moisés.” – histórias do mandonismo do avô, o que provoca outra digressão narrativa. Essa dinâmica formal do romance ocasiona a seguinte análise de Rui Mourão (1971, p.100):

Observe-se que a estrutura de *Angústia*, que definimos como uma caixa que sai de dentro de uma caixa, que por sua vez sai de dentro de outra

caixa, etc., se cumpre rigorosamente: percebemos um tempo verbal saindo de dentro de outro tempo verbal, uma história saindo de dentro de outra história.

Essas ideias de Mourão são retomadas, e ampliadas, por Lúcia Helena de Carvalho (1983, p.25) que diz:

Sistema complexo de representação, a narrativa de *Angústia* se oferece como reduplicação infinita de um mesmo acontecimento. O crime, ação nodular, atrai e irradia múltiplos episódios, micronarrativas que se superpõem em forma de encaixes sucessivos no corpo da narrativa nuclear. Variantes projetam na cena textual diferentes personagens, de tempos distintos, criando um sistema especular, que chega a atingir à quinta dimensão: o romance *Angústia*, de Graciliano Ramos (primeira), contém em si o livro que Luís da Silva está escrevendo (segunda), que, por sua vez, relata a história do seu crime e sua própria história (terceira), relato este perpassado de reminiscências e visões alucinatórias (quarta), algumas das quais chegam a conter em si um relato menor, que continua a espelhar a ação nuclear (quinta). Os encaixes, entretanto, se superpõem em subdivisões prismáticas, assumindo contornos a um só tempo expressionistas, pela deformação, e até mesmo cubistas, pela sobredeterminação infinita que seu eterno retorno instaura no texto.

Essa análise de Carvalho é importante, principalmente no que tange a essa verve cubista da narrativa, isto é, ao encaixe constante das micronarrativas na grande narrativa. A montagem entre as várias dimensões narrativas é elaborada de maneira metódica por Graciliano Ramos, como estamos mostrando. Há sempre um motivo que joga o narrador até outro ponto de sua vida. Como assinala José Paulo Paes (2008, p.60),

[...] a transição entre o agora e o outrora se faz o mais das vezes por meio da metonímia, como nas fusões cinematográficas: um objeto, uma pessoa ou uma palavra que faça lembrar a Luís da Silva determinada passagem de sua infância desencadeia de pronto o processo rememorativo.

Nesse jogo de junções, é vital realizarmos a mediação entre texto literário e valores sociais, em embate, figurados no texto como motivos, também, para as reminiscências.

O movimento reminescente da narrativa é interrompido por 11 subdivisões – da página 41 à 86 da nossa edição – e a forma do relato, pois o conteúdo não reclama mais períodos complexos de intensa perscrutação psicológica, é alterada. São passagens em que se encontram numerosos diálogos – Luís da Silva em contato com outras personagens – em discurso direto. O protagonista trava conversas com a sua criada Vitória, com Moisés, Pimentel, dr. Gouveia, d. Aurora, d. Adélia, Seu Ramalho, e, principalmente, com Marina e Julião Tavares. Nessas páginas, há apenas um momento de rememoração,

mas o seu tempo não é remetido à época da fazenda, mas sim a um tempo, não especificado, em que Luís já estava em Maceió.

O que chama a atenção nesses trechos é o grave desassossego do narrador-protagonista em relação a sua situação financeira – Luís, segundo José Paulo Paes (2008, p.52-3), é o pobre-diabo que está sempre próximo à ruína econômica. Entre os diálogos e os instantes de introspecção, o personagem principal demonstra essa agonia em relação ao ganho e à perda de dinheiro. Vejamos uma conversa entre ele e a sua criada Vitória, que, usualmente, segundo Luís, apanha moedas perdidas pela casa, porém, as repõe mais tarde:

— Vitória, hoje pela manhã deixei cair umas pratas no chão. Apanhei duas ou três, mas parece que as outras rolaram para trás da cama. Você, varrendo o quarto, não terá encontrado algumas?

Vitória estica-se, o pescoço encarquilhado incha, os olhos miúdos fuzilam, as verrugas tremem indignadas:

— O senhor tem cada uma. Se não está satisfeito comigo, é dizer. Já vivi em muita casa de gente rica, seu Luís. Criei-me vendo dinheiro, seu Luís. Se não está achando bom, é arriar a trouxa. Desconfiança comigo, não.

— Deixe disso, criatura. Quem falou em desconfiança? É que derrubei as moedas. Que você não viu está claro, não se discute. Dê uma busca.

— Ah, exclama Vitória. Eu não tinha compreendido bem. [...]

— Estão aqui. Não sei quando o senhor quer tomar jeito. A vida inteira perdendo dinheiro!

Guardo algumas pratas e deixo o resto em cima da mesa. Não há perigo. Receio é que Vitória se engane nas contas e me traga mais que o que tirou. (RAMOS, 2011, p.44).

Quando convida d. Aurora e a neta para irem ao cinema e tomar refrescos, Luís logo é absorvido pela preocupação em gastar mais dinheiro do que os seus recursos permitem: “E contava mentalmente o dinheiro suado e mesquinho. [...] E calculava. Três passagens de bonde – mil e duzentos. Três sorvetes – três vezes cinco, quinze. E as entradas no cinema.” (p.48).

A despeito dessa preocupação financeira, as aflições do protagonista parecem um pouco apaziguadas – em comparação com o restante do romance em que há grave inquietação mental. As causas que o levam a não se voltar ao passado remoto do campo em todas essas páginas são examinadas por Luís Bueno (2015, p.630-1): nesse “momento Luís pertencia a uma ordem”, sobretudo a partir do instante em que ele e Marina noivam:

Um casamento nessas condições era mais interessante ainda em sua trajetória rumo a uma posição mais fixa e respeitável na nova ordem que substituía a do velho Trajano. Estando por cima, um casamento com Marina lhe daria a oportunidade de exercer sobre ela algum tipo de dominação. Sem mencionar que a beleza de Marina, além de despertar-lhe o desejo, garantiria uma nova forma de superioridade, a inveja dos

outros homens – situação que ele imagina em detalhes, mais tarde, na ocasião em que a moça vai ao teatro com Julião Tavares.

Para se adequar a essa ordem, Luís desembolsa as suas economias e, elas não sendo suficientes para que se concretize um casamento minimamente luxuoso, fantasia ser o vencedor de um bilhete de loteria: “Se eu pegasse a sorte grande, Marina teria colchas bordadas a mão. Pobre de Marina!” (RAMOS, 2011, p.83). No seguimento após essa última citação, a noção de ajustamento aos valores daquela ordem declina em dois momentos fulcrais: o primeiro dá-se quando Marina mostra as peças do enxoval que tinha comprado com as economias do protagonista, que reage atonitamente diante do que foi adquirido por ela. Ele reflete, em contexto pré-verbal para, depois, curvar-se as vontades da moça, em contexto, ao contrário, verbal:

Que remédio! Havia de brigar com ela, dizer-lhe que tivesse juízo, explicar que sou pobre, não posso comprar camisetas de seda, pó de arroz caro, seis pares de meias de uma vez? Seis pares de meias, que desperdício! Se ela suasse no veio da máquina ou aguentasse as enxaquecas do chefe da repartição, não faria semelhante loucura. Mas não despropositei, como o coração me pedia.

— Está bem. Vamos comprar o resto. Faça economia, ouviu? Os cobres estão escassos. (RAMOS, 2011, p.84).

Após breve conversa com Marina, Luís dirige-se ao banco, de onde retira o resto de suas economias. Talvez esse seja um dos raros momentos em que o narrador demonstra entrever um futuro exitoso, tanto em termos matrimoniais quanto financeiros e intelectuais – “Apenas confiança no futuro, apesar dos encontrões que tenho suportado. Os matutos acreditavam na minha literatura.” (p.85). A adequação permite a Luís avistar o futuro com otimismo; o que era tão estranho à prosa até esse momento e que declina violentamente em poucos instantes. A descrição do seu estado de espírito altera-se em campos semânticos antitéticos, isto é, num movimento que passa do júbilo para a indignação:

Ia cheio de satisfação maluca. Não tirava a mão do bolso, apalpava as caixinhas, sentia através do papel de seda a macieza do veludo. Na alvura do braço roliço a fita *faria* uma cinta negra; a pedrinha branca *faiscaria* no dedo miúdo.

— Moisés me emprestará cinquenta mil-réis até o mês vindouro.

Ao chegar à rua do Macena *recebi um choque tremendo. Foi a decepção maior que já experimentei.* À janela da minha casa, caído para fora, vermelho, papudo, Julião Tavares pregava os olhos em Marina, que, da casa vizinha, *se derretia para ele*, tão embebida que não percebeu a minha chegada. Empurrei a porta *brutalmente, o coração estalando de raiva*, e fiquei em pé diante de Julião Tavares, sentindo um desejo enorme de apertar-lhe as goelas. (p.85, grifos nossos).

A imagem de um futuro promissor vai dando lugar a incertezas sobre esse mesmo porvir, o que é corroborado pelos verbos no futuro do pretérito. Eles nos dão a ideia de uma condição: o amanhã só pode ser próspero se todas os anseios de Luís – o casamento, o empréstimo de Moisés, o sucesso na carreira literária – de fato, se concretizarem. Lembremos que o narrador-protagonista, que também é escritor, elabora suas memórias após os fatos decorridos, numa narrativa que traz o efeito de ser, desse modo, infundável: o término da leitura de *Angústia* reclama a sua releitura, o que justifica os devaneios de Luís da Silva, que nos lança sobre seres desconhecidos logo no começo do romance.

O narrador, que tenta se apaziguar a partir do ato de registrar as suas agruras, acaba por ser enredado, de novo, nelas, transformando parte de sua autobiografia em desvario em forma de discurso escrito. O uso do futuro do pretérito denuncia que as condições necessárias para que Luís alcance algum conforto não se efetivarão. Da euforia – que leva Luís a verbalizar o empréstimo que Moisés lhe concederá – advém uma instantânea e violenta ira, antevendo, igualmente, o método – o enforcamento – que o protagonista usará no assassinio de Julião Tavares – figurado na página 202 da nossa edição.

O declínio da sensação de ajustamento à ordem é esgotado na cena da conversa entre o narrador e Julião Tavares, quando aquele percebe que é o oposto deste, o que é simbolizado, neste trecho, pela diferença de qualidade entre os sapatos dos dois: “A roupa do intruso [Julião Tavares] era bem-feita, os sapatos brilhavam. Baixei a cabeça. Os meus sapatos novos estavam mal engraxados, cobertos de poeira. Pés de pavão.” Depois da troca de algumas palavras entre eles, Luís se sente ainda mais enfurecido, no entanto, ele curva o espinhaço na presença de Julião:

A porta, que tinha ficado aberta, mostrava-me os paralelepípedos, as sarjetas, as pernas dos transeuntes, só as pernas, porque, como já disse, eu tinha a cabeça baixa. *A minha curiosidade se concentrava nos sapatos dos transeuntes.* (p.86, grifos nossos).

Logo em seguida, Luís rememora o passado na fazenda, o que não ocorria há muitas páginas. O que desencadeia, por fim, o ato reminiscente é a figura dos sapatos. Dessa forma, ele se lembra de episódios na fazenda, realçando os calçados das figuras do passado:

As *alpercatas* de Amaro vaqueiro iam do curral dos bois ao chiqueiro das cabras. Em dias de pega Camilo Pereira da Silva desenroscava-se, vestia o gibão, *calçava as perneiras*. O barbicacho do chapéu de couro terminava debaixo do queixo numa borla que lhe fazia uma barbinha ridícula. Assim paramentado, Camilo Pereira da Silva *andava* emproado como um galo, e *as rosetas das esporas de ferro tilintavam*. (p.86-7, grifos nossos).

A rememoração prolonga-se por apenas um parágrafo, e configura uma pausa discursiva no que tange ao diálogo do protagonista com Julião Tavares. Depois desse parágrafo, ele volta-se para a conversa com Julião, porém, não mais por meio do discurso direto, já que a mente de Luís está divagando: “Levantei a cabeça. Julião Tavares sorria e continuava a derramar a voz azeitada. Perto, pancadas de ferro tinindo.” O aborrecimento do protagonista, em meio a esse diálogo, gera o desejo de evasão física, que poderia ocorrer se ele recorresse aos movimentos das pernas:

Tornei a baixar a cabeça, desanimado, continuei a olhar os pés dos raros transeuntes que passavam na rua. [...] A porta escancarada convidava-me a abandonar tudo, a sair sem destino – um, dois, um, dois – e não voltar tão cedo. (p.87).

Agora Luís recorda o passado de sua vida cigana, e conjectura sobre o que poderia suceder – fazendo uso, de novo, do futuro do pretérito – caso ele reiniciasse os deslocamentos contínuos:

Os meus passos me levariam para oeste, e à medida que me embrenhasse no interior, perderia as peias que me impuseram, como a um cavalo que aprende a trotar. Tornar-me-ia de novo meio cigano, meio selvagem, *andaria* numa corrida vagabunda pelas fazendas sertanejas, ouviria as cantigas dos cantadores e as conversas das velhas nas fontes, veria à beira dos caminhos estreitos pequenas cruces de madeira, as mesmas que vi há muitos anos, enfeitadas de flores secas e fitas desbotadas. (p.87, grifos nossos).

Fica claro que os devaneios reminiscentes de Luís da Silva exibem um motivo desencadeador – nesse caso os pés, os sapatos, o ato de andar. Diante desses trechos, ele passa da euforia para o ódio – ódio extremo que o faz sondar internamente meios de atacar Julião Tavares: “Desejei atirar todos aqueles parelelepípedos em cima de Julião Tavares.” (p.87); ou: “Estremeci. Os meus dedos contraíram-se, moveram-se para Julião Tavares. Como um salto eu poderia agarrá-lo.” (p.88) – quando encontra o antagonista travando conversa com Marina e, depois, quando o próprio narrador conversa com o rival.

O que provoca a rememoração, aqui, são os sapatos, mas, no livro, há diversos suscitadores de elucubrações reminiscentes: a chuva (p.28), as plantas (p.33), as crianças (p.125), o próprio Julião Tavares (p.143) etc. Encontrar esses motivos desencadeadores não é simples, justamente pelo caráter de mimetização da consciência de Luís da Silva que Graciliano Ramos empreende. Assim, as recordações não são organizadas docilmente, mas, sim, de acordo com a tentativa de figuração de uma mente mais ou menos descontrolada. Antonio Candido (1992, p.34), como já dissemos, não aprofunda a

avaliação das gorduras de *Angústia*. Não sabemos, muito bem, se elas estão associadas à estrutura textual, ao tratamento lexical ou mesmo à ambas as coisas. Em termos estruturais, Rui Mourão (1971, p.92, grifos nossos) assinala que as rumações de Luís da Silva não são ordenadas, elas chegam em “*atropelo*”, em “contingentes recordações provocadas por associações e reflexos continuados.” Pensando nisso, o estudioso examina os recursos empregados por Graciliano:

Essa permanente continuidade e esse *tumulto narrativo* está mais de acordo com a solução dada pelo autor, que não optando por um texto absolutamente compacto e inteiriço, resolveu pelo emprego de rápidas interrupções [...] que às vezes representam simplesmente uma mudança de nível ou de ângulo de enfoque.

Anatol Rosenfeld (1996, p.83, grifos nossos) diz, sobre os movimentos temporais e estruturais de *Angústia*, que

A irrupção, no momento atual, do passado remoto e das imagens obsessivas do futuro não pode ser apenas afirmada como um tratado de psicologia. Ela tem de processar-se no próprio contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se *sem demarcação nítida* entre passado, presente e futuro.

O delírio de Luís da Silva, meticulosamente organizado, engendra o efeito de total desarrumação – como se pode atestar nos trechos, e mais precisamente, na carga semântica dos grifos de Rui Mourão e Anatol Rosenfeld – desse mesmo discurso, numa explosão do sujeito em fragmentos, numa miríade de níveis aparentemente desconexos. Daí a necessidade de analisar o enredamento desses níveis que, na realidade, estão conectados entre si, desenvolvendo, em *Angústia*, o movimento de adequação/inadequação ante os meios de produção tão distintos figurados nas reminiscências de Luís da Silva – a da República Velha, com ranços escravocratas no campo na sua infância, e o pré-capitalismo urbanizador de meados dos anos trinta em Maceió, quando adulto. A obra, assim, não se excede em sua elaboração; ela é, ao contrário, coerente no que tange à mimetização de uma mente com momentos de profunda desarrumação, como no trecho que examinamos.

O protagonista, após momentos acompanhado por Julião Tavares, mostra-se alvoroçado. Ele não é capaz de imergir em algo; ao contrário, os pensamentos agitam-se. Anda a esmo pelas ruas da cidade e, maquinalmente, entra no cinema: “Na sala de projeção fiquei de pé, ao fundo, por baixo da cabina, sem ver a tela. Nunca presto atenção às coisas, não sei para que diabos quero olhos.” (RAMOS, 2011, p.89). Quanto mais desajustado Luís se sente, mais desordenada a sua mente se torna.

No próximo segmento, há outro momento de fugaz aquietação do protagonista quando Marina explica a cena com Julião Tavares: “Marina me explicou muito direitinho que eu não tinha razão. O que tinha era falta de confiança nela. Chorou, e fiquei meio lá, meio cá, propenso a acreditar que me havia enganado.” (p.93). Com o esclarecimento da moça, o narrador empenha-se em extirpar a imagem do algoz:

Procurei mesmo capacitar-me de que Julião Tavares não existia. Julião Tavares era uma sensação. Uma sensação desagradável, que eu pretendia afastar da minha casa quando me juntasse àquela sensação agradável que estava a choramingar. (p.94).

Essas reflexões ocorrem enquanto o diálogo com Marina acontece; o diálogo logo perturba Luís, vendo-se diminuído pela sua situação econômica e pela exibição dessa condição por Marina – isto é, o modo pelo qual o narrador interpreta a fala da mulher:

Marina entregou-me lápis e papel, ditou coisas absurdas, com um risinho ruim, e eu percebi nela a intenção perversa de me humilhar. Quando falou em tapetes e tapeçarias, não me contive:
 — Oh! Isso também é demais. Eu estou fazendo das fraquezas forças, compreenda. Diga os objetos indispensáveis. *Meu avô não possuía tapetes e foi um homem feliz.*
 — *Naquele tempo era diferente*, respondeu Marina.
 — Está bem. (p.95, grifos nossos).

Os grifos evidenciam o choque espaço-temporal em que Luís está introduzido, tentando adequar valores da fazenda, num meio em que a fetichização das mercadorias não era tão forte, para o lugar em que se encontrava no momento do diálogo – a Maceió urbana e pré-capitalista, que não dispensa aquilo a que Luís, muitas vezes, refere-se como luxo. A constante necessidade de dinheiro, agravada em seu contexto adulto, aflige ininterruptamente o protagonista, sendo outro fator de inadequação àquela ordem.

A sensação de mínimo apaziguamento – adequação – desaparece nesse mesmo segmento, quando Luís constata que Marina não está usando o relógio e o anel que ele lhe tinha dado. Não temos a transcrição do diálogo em que os dois desatam os compromissos matrimoniais; o que temos, entretanto, é a mimetização dos pensamentos em rebuliço do narrador, que tenta controlá-los:

Sentia-me atordoado, com um nó na garganta. Se falasse, diria injúrias. Uma ingratidão assim! Não esperava aquilo. Fatos e indivíduos desconhecidos, velhos e novos, fervilhavam-me na cabeça, misturavam-se. No copiar da fazenda José Baía explicava-me as virtudes da oração da cabra preta. Seu Evaristo balançava, pendurado num galho de carrapateira. Berta me havia segurado um braço e arrastado até a escada. E eu, agarrando-me ao corrimão: — “Madame, a senhora não está vendo que não posso encostar-me a uma criatura de sua marca?” Tavares e Cia., negociantes de secos e molhados na rua do

Comércio, vestidos de brim de linho, viviam escondidos por detrás dos fardos e eram uns ratos. (p.96).

Luís é sabedor do seu desgoverno, porém, mesmo assim, ele sucumbe às elucubrações. Figuras do passado mais próximo – Julião Tavares, o dono da Tavares e Cia, e Marina, com quem está travando a conversa – e do remoto – José Baía (jagunço), Seu Evaristo e Berta – estão aglomeradas em um momento de desvario. Ele, em seguida, recobra a consciência e resmunga: “— Escolher marido por dinheiro. Que miséria! Não há pior espécie de prostituição.” (p.97). A tranquilidade do narrador esvai-se completamente, desde o momento em que viu Julião Tavares e Marina conversando. Ponderando sobre isso, Luís Bueno (2015, p.633), de maneira certa, diz:

Feito o menor movimento de recusa pela posição de estabilidade em que ele se encontrava, já não é possível recuar. E o Luís inquieto, nervoso, volta, e com ele a velha ordem da infância. O passado remoto, que andava distante de suas cogitações, volta de uma vez por todas.

A partir dessa profunda noção de incompatibilidade com a ordem vigente, o quadro desvairado de Luís se intensifica. Contudo, os movimentos do romance são os mesmos: há sempre um impulso para a reminiscência da infância – “a narrativa circula sempre em torno do mesmo motivo, como *parafuso*” (CARVALHO, 1983, p.23, grifo da autora) – o que leva o protagonista, com a acentuação da incompatibilidade, a misturar os dois tempos do passado – rural e urbano – de maneira dramática. O segmento derradeiro – de maior intensificação do desnorreamento mental – dá o tom circular à narrativa, como Elizabeth Ramos (2015, p.59) assinala:

Ao fim de um texto não linear de treze páginas [o monólogo final], composto por períodos dispostos sem um único parágrafo para recriar o delírio do protagonista, o leitor, também angustiado, é levado de volta às primeiras páginas [do romance].

3.4 A dialética da cidade do presente e do campo reminiscente

O contraste entre binômios – como campo e cidade – acaba sendo atraente para a crítica por indicar, com clareza e de maneira homogênea as fronteiras, como se não houvessem particularidades fundamentais em cada campo, em cada cidade, que enfrentam transformações contínuas. Algumas vezes, a própria obra literária pede uma análise canhestra, não muito centrada nessas “formas diversas” (WILLIAMS, 2011, p.434) inseridas em um mesmo espaço. *Angústia*, no entanto, é um romance que reclama

por uma investigação mais detida sobre o deslocamento da personagem principal e o que tal circunstância incita na mente dela. Raymond Williams (p.434) diz que há sempre alguns escritores que enfatizam as conexões entre campo e cidade, porém, “há uns poucos que veem a transição em si como algo decisivo, na complexidade de uma interação e de um conflito de valores.”

Se pensarmos sobre os romances tradicionais ingleses do final do século XVIII, começo do XIX, ou em narrativas do nosso romantismo, temos a apresentação de tramas baseadas em “comunidades cognoscíveis” (WILLIAMS, 2011, p.228), isto é, que traziam à tona personagens que, “em termos de reconhecimento social, podem ser visitadas” (p.229), fazendo menção a “uma rede de casa e famílias de proprietários”, marginalizando, por exemplo, os trabalhadores da terra, que não podem ser vistos “nos buracos dessa rede fechada.” (p.229-30). Mesmo os romances que não se passavam no campo, figuravam, normalmente, relações que se mantinham entre as mesmas classes sociais.

Segundo Steven Johnson em “Complexidade urbana e enredo romanesco” (2009, p.867), texto contido na obra organizada por Franco Moretti *A cultura do romance*, esses textos “narravam histórias de namoros e casamentos, acompanhando de perto as vicissitudes de uma dúzia de personagens que se conheciam entre si.” O desenvolvimento das cidades, ao contrário, com maior fluxo de pessoas, grande aceleração dos deslocamentos, são concomitantes ao fortalecimento de um tipo de interação entre estranhos, “nenhum deles com vontade ou intenção de criá-la.” (p.868).

O maior povoamento pode produzir no sujeito uma maneira depreciativa de se ver: qual o seu papel dentro dessa engrenagem que se auto-organiza, em que o indivíduo não se vê como actante? A característica auto-organizacional do espaço urbano faz da cidade “sistema, e não [...] recepção fenomenológica de seus habitantes” (p.869), predominando sobre o indivíduo, mas, ao mesmo tempo, sendo composta por numerosas pessoas numa estranha espécie de ordem maior, que pode não ser constatada por alguns habitantes. Existe um movimento duplo: enquanto o sujeito é regido pela cidade, ele também a rege, em massa, sendo, no entanto, difícil a percepção da influência do homem em direção ao espaço circundante. O ser, assim, vê-se diminuído, o que é patente em nosso protagonista, no mantra de se avistar como um “Luís da Silva qualquer”:

Está claro que todo o desarranjo é interior. Por fora devo ser um cidadão como os outros, um diminuto cidadão que vai para o trabalho maçador, um Luís da Silva qualquer. Mexo-me, atravesso a rua a grandes pernadas. (RAMOS, 2011, p.35).

Os traslados do protagonista, na cidade, estado atados, também, ao sentido de adequação/inadequação à ordem vigente.

O presente para Luís da Silva é descabido, absurdo, asfixiante. Enquanto não pertence à ordem, há sempre um projeto de evasão. Logo no princípio do romance – num seguimento exemplar no que tange às andanças do protagonista pela cidade – em que o protagonista está convalescendo dos eventos prévios, vemos esse desejo:

Se pudesse, abandonaria tudo e recomeçaria as minhas viagens. Esta vida *monótona, agarrada* à banca das nove horas ao meio-dia e das duas às cinco, é estúpida. Vida de sururu. Estúpida. Quando a repartição se fecha, *arrasto-me* até o relógio oficial, meto-me no primeiro bonde de Ponta-da-Terra. (RAMOS, 2011, p.23, grifos nossos).

Os grifos assinalam a desolação diante de uma realidade estanque, pouco desafiadora em sua rotina maçante. Contudo, esse trecho esconde o que, conjuntamente, porém, ainda mais grave, causa o mal-estar da personagem, que é, como sabemos, o escape das lembranças do assassinato, das figuras da cidade, em última instância, a fuga da ordem que gera a inadequação. Em excerto posterior, dentro do bonde, o protagonista descreve o que vê, à maneira como vê e o que lhe assalta a mente:

À medida que se afasta do centro sinto que me vou desanuviando. Tenho a sensação de que viajo para muito longe e não voltarei nunca. Do lado esquerdo são as casas da gente rica, dos homens que me amedrontam, das mulheres que usam peles de contos de réis. Diante delas, Marina é uma ratuína. Do lado direito, navios. Às vezes há diversos ancorados. Rolam bondes para a cidade, que está invisível, lá em cima, distante. Vida de sururu. (p.24).

Ele apenas sente viajar para muito longe; na realidade, ele está preso ao percurso do próprio bonde. A periferia é o lugar mais afastado em que esse meio de transporte pode levá-lo. Durante o caminho, ele sinaliza o horror à riqueza – ao mesmo tempo ambicionando-a, como veremos à frente – e diz que, dentro daquele mundo, Marina seria ainda menor que o rato que é no seu meio social. Mesmo desanuviando, Luís repisa os seus tormentos. Não há um motivo prático que o faça percorrer esse trajeto, além da tentativa de escape da cidade, a serenação do estado de espírito e o consequente esquecimento, mesmo que momentâneo – visto que ele deve, em algum momento, retornar à rotina – das razões de sua angústia. Com o bonde chegando ao fim da linha, resta ao narrador a volta à cidade:

O bonde chega ao fim da linha, volta. Bairro miserável, casas de palha, crianças doentes. Barcos de pescadores, as chaminés dos navios, longe. [...]

Retorno à cidade. Os globos opalinos do Aterro iluminam o gramado murcho e a praia branca. Os coqueiros empertigados ficam para trás.

Nessa via, centro em direção a periferia, há a busca de apaziguamento centrado na maior distância possível entre ele e os fatos motivadores das apoquentações. Luís narra a passagem do bonde pelo seu local de trabalho: “O carro passa pelos fundos do tesouro. É ali que trabalho. Ocupação estúpida e quinhentos mil-réis de ordenado.” (p.25). Ao passo que o meio de transporte se desloca para regiões afastadas, a mente se aquieta, mesmo que, no labor da escrita, Marina seja lembrada:

Distraio-me, esqueço Marina, que algumas ruas apenas separam de mim. Afasto-me outra vez da realidade, mas agora não vejo os navios, a recordação da cidade grande desapareceu completamente. O bonde roda para o oeste, dirige-se ao interior. Tenho a impressão de que ele vai me levar ao meu município sertanejo. E nem percebo os casebres miseráveis que trepam o morro, à direita, os palacetes que têm os pés na lama, junto ao mangue, à esquerda. (p.25).

Quanto mais separado da cidade, menos intensa é a desordem interior. A vontade é de resgatar a fazenda, permanecer nela, local seguro onde poderia andar no pátio da fazenda, tendo a companhia dos avós, do pai, de José Baía. *Angústia*, no entanto, é a narrativa da perda: os pais faleceram, as terras arruinaram-se e o tempo não pode ser recuperado. Luís não consegue, por mais que se esforce, voltar a ser criança. (p.31).

No trajeto assinalado no trecho, ele mal percebe a paisagem que o rodeia e que, na realidade, ele está se aproximando de Bebedouro, local do crime. Compreendendo tal fato, ele rememora a infância e, mais propriamente, o falecimento do avô. Levado pela proximidade do ponto em que ele enforcou Julião Tavares, o signo incrustado em sua psique é o fúnebre da morte, que persiste nos dois segmentos seguintes. No primeiro deles, o protagonista fantasia estar afogando Marina e, no segundo, relata o falecimento do pai.

O polo de discordância entre os tempos circunscritos em espaços distintos figura diferentes modos de enxergar o exterior. Enquanto, na cidade, Luís dispõe das suas pernas e do bonde para atravessar a cidade, tendo sempre o contato incômodo com o outro, vendo-se, assim, no considerável fluxo de pessoas do meio urbano, como um diminuto cidadão (p.35), no campo, brincando sempre só, tinha à disposição diversos lugares na imensidão da natureza. O trecho seguinte, num ato reminiscente do passado remoto, talvez seja o que divisa maior euforia em toda a narrativa:

Eu tirava as alpercatas, arrancava do corpo a camisinha de algodão encardida, agarrava um cabo de vassoura, fazia dele um cavalo e saía pinoteando, pererê, pererê, pererê, até o fim do pátio, onde havia três

pés de juá. Repetia o exercício, cheio de alegria doida, e gritava para os animais do curral, que se lavavam como eu. Fatigado, saltava no lombo de cavalo de fábrica, velho e lazarento, galopava até o Ipanema e caía no poço da Pedra. (p.29).

Esse excerto irradia a liberdade do menino, desde as suas vestes e o despir-se fácil que elas proporcionam, até a brincadeira com a vassoura e o descanso no poço da Pedra. Na cidade, ao contrário, quando não em algum local fechado – a casa, a repartição, o café – está perambulando pelas ruas da maneira mais ou menos exaltada. Essa errância, aliás, insinua a inadequação com a ordem vigente. Logo após o momento em que o protagonista é separado de Marina, ele vaga pelo espaço urbano: “Passei à toa pelas ruas, parando em frente às vitrinas, com a tentação de destruir os objetos expostos.” (p.89). Mais à frente, observando Julião Tavares estacionar a limousine na casa de Marina, levando-a a festas da alta sociedade local, Luís, mais uma vez, erra pela cidade:

Cinco dias seguidos a mesma cena se reproduziu: Marina atravessou a calçada com o andar seguro das senhoras do Aterro, o peitilho engomado brilhou, o ar se encheu de uma estranha mistura de gasolina e perfumes.

Não me continha: saía de casa e andava à toa por estas ruas, fatigando-me em longas caminhadas. (p.121-2).

Relembrando os movimentos do romance: ele é iniciado com o protagonista em estado de aturdimento, ainda tentando recuperar-se dos eventos ocorridos; enquanto verifica-se essa grave perturbação – ocasionada, também, pela sensação de não pertencimento à ordem vigente – ele é motivado a refugiar-se na infância por meio da rememoração do passado remoto, em que se compatibilizava – ou supunha que se compatibilizava – na outra ordem. À medida que relata as memórias e reaviva como travou conhecimento com Marina, os planos de casamento, enfim, a adequação à ordem, as micronarrativas não vêm à tona. Após o fracasso daquele empreendimento, irrompe, mais uma vez, o sentimento de desajuste aqueles valores; dessa forma, retomam-se as lembranças do passado remoto.

O que vale assinalar neste momento é que, nos instantes em que Luís apresenta o sentimento de pertencimento, não perambula freneticamente pela cidade num ato evasivo, ao contrário, andava tomado de satisfação (p.85) indo ao encontro de Marina. A errância que se inicia na página 121, citada anteriormente, perdura até a página 126, em que o protagonista anda percorre áreas marginalizadas da cidade, tentando se irmanar com alguém, mas não tendo sucesso, pois também não se ajustava às condições daqueles viventes. No movimento do bonde ou a pé, o vagar do narrador é, igualmente, uma busca

de pertencimento. Interessante, em termos de contraposição ao protagonista do romance, o que Cláudio Almeida (2011, p.120) nota sobre o deslocamento do cavaleiro figurado na literatura:

A perambulação do cavaleiro lhe permite viver aventuras que aumentam seu prestígio e lhe oportunizam reunir riquezas. Poucos se fixam em algum lugar após uma carreira errante, mas os relatos do caminho sempre apresentam objetos, costumes, pessoas diferentes nos reinos que visita (ou invade). O cavaleiro, por não ter para onde voltar e por não ter um laço de pertencimento pelo qual lutar, torna-se mais poroso às diferenças encontradas em seu percurso.

Às avessas do cavaleiro, apátrida, Luís apresenta um laço de pertencimento extremamente vigoroso no que tange ao passado na fazenda, mesmo que esse poderoso vínculo esteja em contraponto com o espaço-tempo no qual ele se sente totalmente desregulado. O narrador pensa que tem para onde voltar, pois constata o laço de pertencimento aos valores e afetos do campo; como foi dito, no entanto, é impossível recuperar o tempo (e o espaço) perdido. O passado é apenas memória. A voz de Luís da Silva falando “de si e do mundo, articula um entrecruzamento temporal, entre passado rural e presente urbano, cuja resultante é a nulificação de qualquer horizonte de expectativa existencial e social.” (GIL, 1999, p.40).

O protagonista, por julgar pertencer a um determinado espaço-tempo – e aos seus valores – não é apto a se irmanar com absolutamente ninguém no espaço-tempo em que se vê no ápice da frustração, tornando-se menos poroso às diferenças do presente e do passado próximo. O caminhar na região mais povoada da cidade, para ele, é uma tribulação:

Quanto mais me vejo rodeado mais me isolo e entristeço. Quero recolher-me, afastar-me daqueles estranhos que não compreendo, ouvir o Currupaco, ler, escrever. A multidão é hostil e terrível. (RAMOS, 2011, p.137).

Luís começa a seguir incessantemente Marina e Julião, com o presente de seu Ivo guardado no bolso – a corda. Descobre que Julião tem uma nova namorada, que mora no Bebedouro, lugar longe do centro. Segue-o, indo até lá usando o bonde: “Fui até o fim da linha e parei, como se me tivesse faltado a corda de repente.” (p.189); a corda, no entanto, ali estava: “Procurei um cigarro para acalmar-me. Não encontrei cigarros. O que achei foi a corda que seu Ivo havia me oferecido.” (p.190). No decorrer dessa mesma cena, entre perscrutações íntimas e o andar das personagens, o protagonista assassina o seu algoz, e o que resta é o monólogo final de Luís. Como vemos, o deslocamento em *Angústia* está estritamente ligado ao sentimento de (in)adequação à ordem vigorante.

O protagonista, nas páginas finais do romance, aglomera todos os considerados por ele medíocres na violenta imagem que os coloca presos em sua cama: “Milhares de figurinhas insignificantes. Eu era uma figurinha insignificante e mexia-me com cuidado para não molestar as outras.” (RAMOS, 2011, p.231). José Paulo Paes (2008, p.52-3), no ensaio intitulado “O pobre-diabo no romance brasileiro”, sonda essa figura, sabedora de sua situação, vendo-a em contraste com a personagem exploradora, à cata incessante de lucro:

[...] o pobre-diabo, patético pequeno-burguês quase sempre alistado nas hostes do funcionalismo público mais mal pago, vive à beira do naufrágio econômico que ameaça atirá-lo a todo instante à porta da fábrica ou ao desamparo da sarjeta, onde terá de abandonar os restos de seu orgulho de classe.

O quadro de perceptível exasperação de Luís da Silva – reificado pelo trabalho, também reifica grande parte das relações que trava – em busca de certo conforto econômico, já é visto logo nas primeiras páginas do romance, em que se percebe uma personagem endividada: “Esse mês fiz sacrifício: dei uns dinheiros ao Moisés das prestações para amortizar a minha conta.” (RAMOS, 2011, p.36). Há, portanto, desde o começo da história de Luís, a tensão no que concerne ao seu “naufrágio econômico”; tensão salientada pela transição campo/cidade e *status* econômico na narrativa reminiscente – a rural. As relações tornam-se diferentes, as pessoas encontram-se casualmente na cidade; há uma massa de indivíduos perambulando que tem o poder de reificar as relações, instrumentalizar os homens, vistos como valor de troca, como meios para se chegar ao produto. De acordo com Magris (2009, p.1021), “o dinheiro parece escorrer como sangue nas veias, até confundir-se com a vida [...]”. Obviamente que essa relação não ocorre apenas na dinâmica capitalista, como bem salienta Goldmann (1967, p.111), mas ela pode agravá-la. Diz o estudioso francês:

Onde está [...] a célebre preponderância dos fatores econômicos? Tomada em seu conjunto, como teoria da evolução histórica, ela significa apenas, em Marx, que no decurso de toda a história passada, seja por causa da pobreza das sociedades primitivas, seja por causa da divisão das sociedades posteriores em classes sociais, os homens foram obrigados a dedicar a maior parte de sua atividade à resolução dos problemas referentes à produção e à distribuição das riquezas materiais, isto é, ao que habitualmente chamamos de problemas econômicos. De modo que, na própria medida em que a vida dos homens constitui uma unidade que tende para a coerência, a preponderância *quantitativa* do fator econômico no pensamento e no comportamento dos indivíduos levou a assegurar-lhe uma primazia como fator dinâmico do movimento progressivo histórico. [...] Nesta, [a sociedade capitalista clássica] a consciência tende, com efeito, a tornar-se um simples reflexo, a perder toda a função ativa, na proporção em que o processo de *reificação*,

consequência inevitável de uma economia mercantil, se estende e penetra no âmago e todos os setores não econômicos do pensamento e da afetividade.

Entre o fetichismo da mercadoria e a possível coisificação do homem, o ser vê-se, muitas vezes, coisificado: ele é o seu trabalho dentro dessas relações mais frenéticas da cidade. Em um dos monólogos já um tanto descontrolados, o narrador de *Angústia*, referindo-se aos vultos que passeiam pela sua cabeça, sentencia:

Alguns, raros, teriam conseguido, como eu, um emprego público, seriam parafusos insignificantes na máquina do Estado e estariam visitando outras favelas, desajeitados, ignorando tudo, olhando com assombro as pessoas e as coisas. Teriam as suas pequeninas almas de parafusos fazendo voltas num lugar só. (RAMOS, 2011, p.123).

O trecho é cruel e exemplar no que tange à reificação advinda de um mecanicismo que pode intensificar os processos de mercantilização. A cidade, assim, tem o poder de fazer travar com mais frequência essas relações instrumentalizadas, ainda mais, em nosso protagonista, no que tange ao choque espaço-temporal – inserido em sua consciência – que ele sofre. Johnson (2009, p.868) afirma que “a cidade [em sua complexidade] leva ao limite o sistema nervoso”; considerando isso, o processo de não empatia seria o meio para uma vivência habitual, não ininterruptamente em choque. A reificação, como a força-motriz da rotina, é a saída para que a vida não pareça desconexa e desarticulada.

É relevante enfatizar os diferentes *status* econômicos e sociais apreendidos nas memórias de Luís da Silva. As relações humanas, de fato, transformaram-se, mas essa não é a única questão a levar a personagem a esse estranhamento diante da cidade e de seus valores. Outro ponto, que talvez seja o central, é a realidade em que ele estava inserido no campo. Luís da Silva, na meninice, ainda gozava de privilégios provenientes das terras do avô, mesmo que os negócios, agora com o pai à frente, andassem mal. O protagonista, então, era salvaguardado pela tradição da família latifundiária, num meio escravocrata, em que a prática jagunça mediava as relações de justiça.

Existe uma discordância radical entre os tempos circunscritos em espaços distintos. Se a revisitação do passado pode ser vista como “educação sentimental”, o que se tenta realizar, igualmente, é reeducação econômica e de valores baseada nos choques das personagens entre a vivência privilegiada no campo e a luta diária pela sobrevivência na cidade. Dada a perturbação decorrida da distância dentre esses modos de vida, a reminiscência é entrevista como lugar ideal, como antítese do caos presente. Segundo Jameson (1992, p.254), as atividades em outros modos de produção – como o escravista, por exemplo, diferentemente do capitalista – eram mais comumente herdadas. Não havia,

dessa maneira, *grosso modo*, alterações profundas no cerne das relações sociais. Assim, a família do proprietário de terra continua a possuir, *ad infinitum* – ou até o avanço de outro modo de produção – a propriedade, enquanto o escravo prossegue sendo subserviente aos detentores do poder. Luís da Silva, tendo que encontrar outra forma de sobrevivência com as terras da família em decadência, acaba deslocando-se a outro meio, quebrando – devido a forças exteriores – a corrente da herança.

O problema do valor, naquele ambiente do campo, é mais difícil de surgir, pois “cada atividade é simbolicamente única”. O conflito de valores dá-se, portanto, com a disseminação de valores mercantis no campo. Além disso, na narrativa em pauta, temos a vivência do protagonista, impregnado de valores advindos, em sua meninice, do meio rural com a tragicidade residindo, principalmente, nos preceitos do cangaço, em choque com valores urbanos immanentemente capitalistas. Sobre o meio urbano, Luís da Silva diz: “Cidade grande, falta de trabalho. O meu quarto ficava junto à escada, e à noite o cheiro de gás era insuportável.” (RAMOS, 2011, p.24). Páginas à frente, os pensamentos do narrador perscrutam a sua infância, que, mesmo não sendo representante de grande paz de espírito para o menino, serve como apaziguamento perante os percalços da cidade. A chuva cai e o homem que deseja ser menino rememora: “Gostava de me lavar assim [nu] quando menino. A trovoada ainda roncava no céu, e já me preparava.”

A forma oscilatória – constituída por analepses – do embate espaço-temporal como o romance é estruturado, gera impressões de tempo distintas, pautadas nas reminiscências mais ou menos traumáticas, porém, traçadas em duas perspectivas antagônicas: “de um lado, uma perspectiva referenciada pela experiência tradicional rural e patriarcal, de outro, pela experiência moderna, urbana e burguesa”. (GIL, 1999, p.126).

O eixo problematizador da trajetória da personagem é a experiência temporal, tão cara ao romance moderno, principalmente a partir do século XX. O tempo subjetivo é inerente à carga conflitiva desse romance de grave interação espaço-temporal; assim, temos a constante volta à infância do protagonista, o gosto pela duração da escrita, a segurança da rotina, a protelação do fazer no presente, enfim, a predisposição para atividades que podem trazer certa sensação de mínima serenidade a Luís da Silva. As horas de trabalho servem, assim, como distração no tocante ao constante estado de inquietação mental:

Nas horas de serviço conseguia distrair-me. Os livros enormes de lombos de couro e folhas rotas, os ofícios, a campainha do telefone e o tique-taque das máquinas de escrever me arrastam para longe da terra. O que lá é bom, útil, verdadeiro ou belo não tem aqui nenhuma

significação. *Tudo é diferente*. Respiramos um ar onde voam partículas de papel e de tinta e trabalhamos quase às escuras. [...] Movemo-nos como peças de relógio cansado. (RAMOS, 2011, p.165, grifos nossos).

O caos mental do protagonista dá lugar, quando na repartição, à ordenação da rotina, aos sons conhecidos, a um tempo “cansado”, ao invés do frenesi delirante em que os pensamentos de Luís vêm à tona. Contudo, o trabalho burocrático, segundo Fernando Gil (1999, p.85), é “lenitivo apenas momentâneo e passageiro para a sua inadaptação à vida urbana cuja dinâmica está além da possibilidade de uma postura racional por parte de Luís da Silva.” De fato, o trabalho representa um alívio frente ao que oprime a personagem – os valores em choque, as várias imagens de tempos distintos, o ritmo da cidade etc. Desse modo, assim que ele se distanciava do escritório, o mundo lhe pesava:

Logo que me afastava da repartição tudo mudava. Tropeçando no paralelepípedo, via, meio encandeado pelo sol, os transeuntes juntarem-se e apartarem-se, e isto me parecia cheio de malícia. [...] Os relógios batiam. Com certeza os machos olhavam os mostradores, pensando em entrevistas. Apressava-me. (RAMOS, 2011, p.166).

Os relógios na rua voltam a bater apressados, não mais cansados e vagarosos. Em todo o Graciliano Ramos, aliás, a figura do relógio é deveras usada. Em *Angústia*, é possível que ela seja ainda mais relevante como contraponto ao devaneio aflitivo de Luís da Silva. As horas do mundo exterior recuperariam o comando dos pensamentos, poriam a mente em ordem, conduziriam a personagem à mecanização da rotina. Assim, quando o relógio trava, desgoverna-se, ou apressa-se – ou há tais sensações por parte do protagonista – o controle esvai-se completamente, como vemos logo no início do monólogo derradeiro de Luís da Silva:

A réstia descia a parede, viajava em cima da cama, saltava no tijolo – e era por aí que se via que o tempo passava. Mas no tempo não havia horas. O relógio da sala de jantar tinha parado. Certamente fazia semanas que eu me estirava no colchão duro, longe de tudo. Nos rumores que vinham de fora as pancadas do relógio da vizinhança morriam durante o dia. E o dia estava dividido em quatro partes desiguais: uma parede, uma cama estreita, alguns metros de tijolo, outra parede. Depois, a escuridão cheia de pancadas, que às vezes não se podiam contar porque batiam vários relógios simultaneamente, gritos de crianças, a voz arreliada de d. Rosália, o barulho dos ratos no armário dos livros, ranger de armadores, silêncios compridos. (RAMOS, 2011, p.221-2).

Não há descanso para Luís da Silva, não há meio-termo: o relógio ou para, ou se descontrola; o fato é que, em quaisquer dessas circunstâncias, o desnorteamento de sua consciência é gritante. Ele “mergulha num prolongado período de inconsciência. Em

pleno delírio afloram, no tumulto peculiar ao estado patológico, as afrontas humilhantes, sofrimentos e frustrações recalçadas, raízes de seu desvario”. (PINTO, 1978, p.265).

A prosa de *Angústia* é brutal, sufocante e tensa. O confronto do eu com o mundo é notório. Não há comedimento na representação do sujeito em combate com as formas tirânicas da vida social. A interioridade de Luís da Silva entra em processo de dissolução, que o conduz

[...] à demonização ou reificação: ei-la [a interioridade] totalmente invadida pelas coisas do mundo – não as da natureza, bem entendido, mas sua fetichização em mercadoria ou dinheiro – a ponto de delas se tornar indistinguível. (PAES, 2008, p.69).

As contradições do narrador-protagonista em *Angústia* não estão dispostas de maneira intensa. Para que se entendam as suas incongruências, é crucial analisar as oscilações temporais do discurso, que também são espaciais, mediando as relações entre livro e sociedade; proposta, aliás, nunca abandonada neste trabalho. A tensão máxima desse romance de Graciliano Ramos não é erigida apenas por meio de atritos sexuais ou econômicos: costurando os momentos ilhados da história, numa hermenêutica detalhista, apreendemos que a narrativa dinamiza complexamente momentos de um capitalismo ainda mais feroz para aquele em contato, quando criança, com um modo de produção totalmente distinto, num “choque inexorável de experiências de temporalidades históricas antagônicas [...]” (GIL, 1999, p.86). O ápice desse choque – na tentativa de mimetização de um discurso tresloucado – é encontrado no monólogo interior das páginas finais do romance. Tal monólogo traz à tona o embate entre valores ideológicos contidos no conflito espaço-temporal. Vale a pena, portanto, lembrarmos do heterodiscurso de Bakhtin, com o intuito de justificar o campo dialógico em que a voz de Luís da Silva está inserida.

3.5 A tensão de vozes no monólogo interior de Luís da Silva

Não acreditamos que seja possível classificar *Angústia* como um romance polifônico nos termos bakhtinianos. É uma obra mediada pelo narrador-personagem em que não há vozes plenivalentes de outras personagens. No tocante a elas, aliás, há de se atestar que todas são um tanto cinzentas, amorfas; criaturas que existem a partir do momento em que, de alguma forma, adentram a vida de Luís da Silva. A palavra nunca é delas e, mesmo em diálogos, o efeito é de um discurso manipulado pelo protagonista. O movimento circular do romance, em que a escrita de Luís da Silva principia depois dos

acontecimentos narrados, baliza o discurso envenenado do narrador/personagem e, por conseguinte, manuseado a seu bel-prazer.

A premissa a ser preenchida para que um romance seja considerado polifônico para Bakhtin (2013), é a de que as vozes das personagens sejam autônomas e que, dessa forma, o coro de vozes criado, de que o autor seria o maestro, estaria em pleno embate. Uma se enxerga combativamente na outra; a consciência de uma personagem entra em interação com a da outra, fazendo com que haja o exame do ser por ele mesmo, tornando-se autoconsciente. Se *Angústia* não contempla todas as características de um romance polifônico, podemos atestar que nele se condensam pelo menos algumas delas, o que é de extremo interesse para o nosso trabalho.

Observemos o seguinte trecho de *Problemas da poética de Dostoiévski* (2013, p.47):

Há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca, ou seja, eles estão em oposição como contraponto. As relações dialógicas [...] são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância.

A estrutura temporalmente oscilante de *Angústia* está sempre em contraponto. O agora da narrativa confronta-se com o então dela. Silviano Santiago (2011, p.342) nomeia as analepses da obra de “micronarrativas”; há tensão entre essas micronarrativas – que se passam na República Velha – e a narrativa principal, já com o narrador-protagonista posicionado em Maceió, num processo de urbanização, em meados de 30. No diálogo feroz e tenso entre essas duas narrativas – a rural e a urbana ou a infantil e a adulta – encontram-se as incongruências de Luís da Silva, sujeito transindividual, que transmite as contradições do período histórico representado no romance.

A consciência de Luís da Silva, no tempo da narração, é, em diferentes graus, sempre perturbada. Ressentido por não ser um grande burguês, rememora saudosamente o avô latifundiário. O grande burguês, Julião Tavares, no entanto, justamente pelo anseio do narrador de ser Julião. O protagonista carrega uma consciência abarrotada de contrassensos, pois nela penetra a voz da infância e a da ambição num contexto pré-capitalista.

Bakhtin (2013, p.21) discorre sobre a unidade contraditória do mundo capitalista e como ela fomentou um novo tipo de romance, que daria conta de comunicar os conflitos originados daquele contexto histórico e social:

De fato, o romance polifônico só pode realizar-se na época capitalista. [...] Aqui, a essência contraditória da vida social em formação, essência essa que não cabe nos limites da consciência monológica segura e calmamente contemplativa, devia manifestar-se de modo sobremaneira marcante, enquanto deveria ser especialmente plena e patente a individualidade dos mundos que haviam rompido o equilíbrio ideológico e se chocavam entre si. Criavam-se, com isso, as premissas objetivas da multiplanaridade essencial e da multiplicidade de vozes no romance polifônico.

Angústia não concentra todas as características do romance polifônico, como mencionado, porém, condensa, sintomaticamente, o choque de ideologias na mesma personagem. É importante ressaltar a impossibilidade de o sujeito exprimir-se apenas por ele mesmo, isto é, sem nenhuma outra voz em seu discurso. A identidade do indivíduo constitui-se tanto, mesmo que inconscientemente, pelos ecos do passado transindividual de outras pessoas e, por conseguinte, sociais, quanto pela penetração do aqui e agora do lugar transindividual e também social; em outros termos, o discurso é envenenado pela constituição histórica e transindividual que ele acaba por condensar em tensão.

O romance, como dito anteriormente, é caracterizado como uma forma em que as mudanças históricas⁹ são mais facilmente sentidas, o que torna a sua forma amorfa, ou que transforma o gênero em antigênero, pois ele está sempre embrenhado em transformações. Bakhtin (2015, p.21, grifos do autor), assim como os teóricos que trouxemos à tona no capítulo sobre a crítica dialética – a transindividualidade de Goldmann, a corrente subterrânea coletiva de Adorno etc – vão de encontro aos estudos que privilegiam “os tons harmônicos individuais e tendenciais do estilo, ignorando, porém, seu *tom social* de base.” Essa organização estética, portanto, em intensa conexão com a vida, é altamente sensível à absorção de diferentes gêneros discursivos e cosmovisões; enfim, o seu caráter híbrido faz-se como propício ao encontro do múltiplo, sendo “*um heterodiscurso social artisticamente organizado*”. (p.29, grifos do autor).

O escritor não está do lado de fora dessa complexa cadeia comunicativa, muito pelo contrário; com acuidade, organiza formas de narrar e lidar com as vozes alheias, movimentando-as

[...] no espaço da comunicação social e nas suas possibilidades inovadoras de utilização estética, através das quais realizará a proeza de realçar as novas possibilidades socioavaliativas da sociedade de que é parte integrante. (CASTRO, 2014, p.44).

⁹ Devido a isso, nomear um romance como histórico, *grosso modo*, está muito mais ligado ao anseio de ressaltar uma narrativa com contornos históricos mais bem delineados, já que todos os romances contêm a História, de maneira mais ou menos clara.

Esse interesse social imanente ao romance, vale ressaltar, pode não ser subordinado à intenção do autor: ele dinamiza, consciente ou inconscientemente, os embates sócio-históricos, representando-os independentemente de sua ideologia. O próprio sujeito que escreve incorpora diversas vozes sociais que se contradizem, porém, muitas vezes, esforçando-se por harmonizá-las. Desde a absorção das vozes discursivas pelo autor, até a apresentação desses heterodiscursos na narrativa, nada é estabilizado e fixo: a apreensão e elaboração artística dessas vozes dá-se sempre em movimento, tanto nos conflitos sócio-históricos quanto em sua representação na narrativa literária.

A diretriz natural de qualquer discurso, segundo Bakhtin (2015, p.51), é que, em todas as suas vias, em todas as suas orientações, “o discurso depara com a palavra do outro e não pode deixar de entrar numa interação viva e tensa com ele.” O monólogo interior em *Angústia*, assim, é dialógico em vários níveis de contradições: internas do autor, selecionadas por ele, inseridas na personagem artisticamente e ampliadas pela crítica que vê, na dinâmica da narrativa, outras tantas incongruências ligadas à absorção de vozes sociais em desacordos historicamente complexos. Fernando C. Gil (1999, p.73) destaca – como assinalado anteriormente neste trabalho – que *Angústia* traz à tona

[...] o conflito de dois tempos históricos distintos que correspondem a espaços e valores sociais e culturais também diversos e que, até certo ponto, formalizaram-se no nível estético como irreconciliáveis para a vida do nosso protagonista.

Tal técnica, no romance, segundo Wander Melo Miranda (2011, p.308), adequa-se à penetração psicológica construída, indo mais “fundo na dialética que Valentim Facioli chamou de ‘sentimento de intrusão-rejeição’, experimentado por Luís da Silva como impulso e obstáculo à sua atuação social e política”.

Inseridos em *Angústia*, há tanto ecos apagados de personagens que fizeram parte da história de Luís da Silva quanto outras que penetraram fortemente no pensamento e atos do narrador-protagonista.

Nesta dissertação, tendo em mente a enorme gama de personagens que passeiam pelo romance, foram escolhidas para estudo as mais participativas na dilaceração do sujeito pautado na anacronia de suas elucubrações. O indivíduo inadaptado ao contexto em que está colocado, e desejoso de mais posses, não as conseguindo, saudosamente relembra a infância rural latifundiária, em que não mais vigorava, legalmente, o sistema de produção escravista, porém, era ainda praticado, em outros termos, pelos proprietários de terra.

A divisão das personagens é feita de acordo com o pensamento já citado de Silviano Santiago: os indivíduos mais pertinentes das micronarrativas rurais – Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva e José Baía – e os da grande narrativa urbana – Moisés, Marina e Julião Tavares. Após uma breve análise das personagens, veremos como elas concentram, no monólogo interior de Luís da Silva, as incongruências do sujeito fragmentado em períodos históricos distintos, porém sempre interligados por meio da memória do narrador-protagonista.

3.6 Vozes rurais e urbanas: a inadaptabilidade de Luís da Silva

Logo no início do romance, há o enveredamento do narrador-protagonista em direção às micronarrativas. Rememorando figuras que causaram sua insanidade, decide evadir-se. Sendo a infância o único período em que talvez seja possível inferir algum tipo de contentamento, mesmo que o menino sempre tenha brincado só, é para lá que ele se dispõe a ir, no motivo rememorativo encadeado com o local do assassinato de Julião Tavares – Bebedouro – em citação já feita da página 25 do romance. Páginas à frente, ele confessa a predileção pelo passado infantil, afirmando que tem se esforçado para se tornar criança.

A escrita – e a leitura – do romance é resistente, por vezes truncada. Por conta da narrativa cíclica, é difícil para o leitor acompanhar, como mencionamos, os meandros do pensamento de Luís da Silva: o que lhe ocorreu para toda essa resignação? Quem são essas pessoas às quais ele nega a existência? Por que a evasão constante? Há, por parte do leitor, como ocorre em romances policiais, a busca de pistas que preencham as lacunas que incomodam, mas, ao mesmo tempo, atraem a continuar a leitura e reconstituir os acontecimentos. Dessa forma, com o andamento da obra e com a evasão que levam às micronarrativas inteiramo-nos, primeiramente, da figura do avô do narrador, e assim se inicia a narrativa do contraponto: “a rememoração da opulência do passado familiar [que] acentua a decadência no presente.” (MIRANDA, 2011, p.305).

Apesar da decadência da fazenda, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva ainda ostentava resquícios dos privilégios dos donos de terra escravocratas, vociferando ao mestre Domingos, que fora seu escravo: “— Negro, tu não respeitas teu senhor não, negro.” (RAMOS, 2011, p.26). O avô de Luís da Silva era a voz do coronel que, ainda, na República Velha, causava temor. O pai do protagonista, reduzido

a Camilo Pereira da Silva – o encolhimento dos sobrenomes, aliás, simboliza a decadência daquele meio de produção – não tinha afeição aos trabalhos da fazenda, permanecendo longo tempo lendo *Carlos Magno* (p.25).

Posteriormente à morte do avô, emblema patriarcal, a personagem principal também vê seu fim, economicamente, naquele meio de produção. Luís da Silva, portanto, não faz mais parte, fisicamente, da vida rural, viaja por certo período numa “vida de cigano” (p.39) até se estabelecer em Maceió como funcionário público instruído. Aliás, a verossimilhança do romance constrói-se a partir desse dado do protagonista, isto é, a sua instrução. Ele pode se ver pequeno, pois não está totalmente preso às amarras da alienação. Ele está dentro do mundo, dentro das engrenagens, mas inteirado, mesmo que parcialmente, delas, assim conseguindo exprimir as suas aflições. Como intelectual pequeno-burguês, é, ao mesmo tempo,

[...] necessário à manutenção da dinâmica das forças capitalistas e por elas desprezado, constituindo-se num passo adiante na perquirição das contradições do país levada a efeito na década de 1930. (MIRANDA, 2011, p.307).

É com assombro que o narrador, quando não trabalhando em seu emprego maçante, encara o mundo exterior, chocando-se com o seu íntimo: “Quando a realidade me entra pelos olhos, o meu pequeno mundo desaba.” (RAMOS, 2011, p.89). Entretanto, antes de alcançarmos definitivamente a vida urbana do herói, caracterizemos uma personagem de sua infância: José Baía.

A primeira descrição da personagem é a seguinte: “José Baía falava baixo e ria sempre.” (p.41). Dos indivíduos das micronarrativas, ele não aparece tão reiteradamente quanto o avô, o pai, Sinhá Germana e Amaro vaqueiro, enquanto o personagem-protagonista ainda detém certo controle mental; porém, nas vezes em que sua imagem vem à tona, é rememorado como um sujeito tranquilo, amigável e risonho.

Contudo, José Baía, visto carinhosamente por Luís da Silva, é um jagunço, o que principiamos a saber com o decorrer da narrativa: “Se o velho [o avô] quisesse extinguir um proprietário vizinho, chamaria José Baía, o camarada risonho que me vinha contar histórias de onças no copiar [...]” (p.149). José Baía é a figura do justiceiro, que, na Maceió urbana, é anacrônica, mas que Luís da Silva carrega consigo. As divergências entre valores espaço-temporalmente conjugadas são enormes entre o protagonista e José Baía. Ao jagunço, como diz Lúcia Helena Carvalho (1983, p.42), “não lhe é dada consciência moral de seus atos; cabe-lhe obedecer, na certeza de que o poder de seu senhor emana do divino.” No íntimo de José Baía não se daria algum conflito de

implicações morais, enquanto em Luís, o fazer a justiça com as próprias mãos é um ato de ataque contra a ordem vigente do presente – em que ele se encontra quando comete o assassinato – transgredindo os preceitos daquele meio; agravando, também – pois Luís, ao mesmo tempo que mistura os numerosos valores dissonantes entre as ordens, tem consciência desses mesmos valores – a figuração do seu caos mental.

O segmento em que o protagonista persegue e, finalmente, mata Julião Tavares é labiríntico: os pensamentos de Luís passeiam entre a descrição do encalce ao seu algoz e diversas reminiscências ligadas ao passado na fazenda. Nessa cena, o que chama a atenção é a aparição constante da figura de José Baía, sempre com um motivo desencadeador que, nesse caso está atado ao sentimento de raiva do protagonista, perguntando-se se os cangaceiros também sofriam de tal ânimo. A imagem do cangaceiro, então, remete Luís a José Baía:

Julião Tavares era uma sombra, sem olhos, sem boca, sem roupa, sombra que se dissipava na poeira de água. A minha raiva crescia, raiva de cangaceiro emboscado. Por que essa comparação? Será que os cangaceiros experimentavam a cólera que eu experimentava? José Baía vinha contar-me histórias no copiar, cantava mostrando os dentes tortos muito brancos. [...]
Nenhum remorso. Fora a necessidade. Nenhum pensamento. O patrão, que dera a ordem, devia ter lá as suas razões. (RAMOS, 2011, p.193-4).

O protagonista não é José Baía, pois não pode sê-lo. Um indivíduo da classe média baixa, com certa ilustração, sabedor das amarras que o oprimem, não pode agir com a frieza de um jagunço. Sisudo e retraído, Luís é o oposto de José Baía, seu camarada risonho que contava diversas histórias. A semelhança entre eles é a obediência aos chefes; enquanto o jagunço satisfazia os pedidos de Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, o protagonista cumpria o que lhe era requisitado – “— ‘É conveniente escrever um artigo, seu Luís.’ Eu escrevia”. (p.195). Mesmo com todas as disparidades entre os dois, o narrador tenta irmanar-se, repetidamente, ao jagunço: “— José Baía, meu irmão onde estarás a esta hora?” (p.194); mais à frente, ele reforça a sensação de irmandade entre os dois, mas logo a refuta:

— José Baía, meu irmão....
José Baía não era meu irmão: era um estranho de cabelos brancos que apodrecia numa cadeia imunda, cumprindo sentença por homicídio. — “Recebeu cópia do libelo?” José Baía não soubera responder. [...] Afinal que me importava José Baía, estirado numa esteira por detrás das grades negras e pegajosas? Que me importavam as grades negras e pegajosas. (p.196).

Não há meios de saber se o jagunço foi, de fato preso, ou se essa é uma projeção de Luís. Perceptível, no entanto, é a procura pelo desvencilhamento daquela figura e o seu rebaixamento intelectual, uma vez que José Baía desconheceria, ao contrário de Luís, os procedimentos legais reunidos numa sentença de homicídio. A figura do cangaceiro reaparece páginas depois: “José Baía, velho e manso, dormia na esteira de pipiri, por baixo das cortinas de pucumã.” (p.198) A visão do jagunço acompanha o protagonista até o momento em que o protagonista comete o assassinato e continua a persegui-lo no monólogo interior final do romance.

A chave de leitura de Luís Bueno (2015, p.636-7) em *Um história do romance de 30* é, grosso modo, como se dá a relação entre as personagens principais com o outro; isto é, se essa relação é de empatia, aturdimiento, desconhecimento, estranheza etc. No que toca a *Angústia*, o estudioso ressalta que o outro é como um impasse, um ser indecifrável. Com esse norte, Luís Bueno enxerga, nos movimentos de adaptação e inadaptação a uma ordem, nesse romance, profunda conexão entre a falta de enquadramento espaço-temporal sentida pelo protagonista e as relações que ele trava com as outras pessoas.

O afã de Luís da Silva no que tange à procura de ajustar as figuras do passado remoto – e os seus valores intrínsecos – ao presente, é uma tentativa, *a priori*, frustrada, de ajustar a si mesmo a essa nova ordem. Ele busca em José Baía um irmão – nos trechos citados, enquanto persegue Julião Tavares – mas o jagunço não pode mais sê-lo, e o próprio protagonista sabe disso quando rechaça a imagem de José Baía. Tal questão – a impossibilidade de irmanação – é ainda mais perceptível nos momentos em que, no enalço de Julião Tavares, ele deseja que o outro consiga se safar:

De repente senti uma piedade inexplicável, e qualquer coisa me esfriou as mãos. Julião Tavares era fraco e andava desprevenido, como uma criança, naquele ermo, sob ramos de árvores dos quintais mudos. (RAMOS, 2011, p.192).

Páginas à frente, o narrador diz: “Desejei que Julião Tavares fugisse e me livrasse daquele tormento.” (p.195). O assassinato não é legítimo para Luís adaptar-se a algo; isto é, é insuficiente para que haja um sentimento de pertencimento no que toca aos valores morais, éticos e de justiça vigentes na Maceió urbana em meados de 30. Luís Bueno (2015, p.637) diz que, na lembrança do crime, José Baía

[...] não existia e não poderia ajudá-lo [Luís da Silva] a obter sentimentos humanos, o que o obriga a encarar o fato de que seu ato é pessoal, vil, impossível de justificar. Daí vem o desejo de que Julião fuja, escape de suas, garras, como o gato desejasse ver o rato fugir ao seu cerco.

Dessa forma, nem José Baía, nem, muito menos, Julião Tavares, são compreensíveis para o desnorreado protagonista: “José Baía *era* um seu igual. Julião Tavares *seria* seu oposto.” (p.637, grifos do autor). Oposto que não pode ser assassinado na cidade, pois é naquele local que Julião se move naturalmente, totalmente adequado ao meio. O protagonista deve matá-lo, então, na mata, lugar que superiormente domina. Ali tem de ser o lugar da tocaia:

Julião Tavares flutuava para a cidade, no ar denso e leitoso. Estaria longe ou perto? Aparecia vagamente nos pontos iluminados, em seguida o nevoeiro engolia-o, e eu tinha a impressão de que ele ia voar, sumir-se. [...] Afligia-me pensar que dentro em pouco ele entraria na cidade e dormiria tranquilo. (RAMOS, 2011, p.191-2).

Na cidade, Julião Tavares estaria protegido, ao contrário do lugar em que se encontravam, “descampado escuro, que lembra o sertão e em que é possível acabar com um vivente sem vê-lo, como fazia um José Baía, que nem sequer sabia quem matava e por quais razões.” (BUENO, 2015, p.637). A tocaia, a região onde o crime é cometido, a impossibilidade de defesa do outro naquele espaço, a lembrança incessante ligada à figura de José Baía, o receio de cometer o delito, sabendo que não se encontra protegido pelo mandonismo do avô, enfim, está tudo vinculado ao grave choque de valores no dramático entre-lugar de inadaptação – não pertence a fazenda nem à cidade – em que se encontra.

No meio das vozes da grande narrativa – a urbana – começamos, mesmo inevitavelmente tendo tratado de maneira breve de Julião Tavares, por destacar Moisés. Ele encarna a antítese – dentre as personagens – daquele capitalismo nascente pós-Revolução de 30. Talvez, com muitas ressalvas, o único amigo de Luís da Silva, Moisés é o judeu com ideias comunistas, perseguido pela polícia em certo momento da narrativa, que empresta bens, ao invés de vendê-los – bens do tio de Moisés, comerciante, que, *a priori*, deveriam ser vendidos e não emprestados – ao narrador-protagonista, e nunca os reivindica. Amigo, quiçá, seja um adjetivo a não ser utilizado no que toca à relação entre Luís e Moisés. O protagonista também não se vê contemplado no outro, invejando a loquacidade e a coerência de suas reflexões. Ao mesmo tempo em que enaltece o intelecto de Moisés, desvaloriza o seu aspecto físico:

Moisés comenta o jornal. Nunca vi ninguém ler com tanta rapidez. Percorre as colunas com o dedo e para no ponto que lhe interessa. Engrola, saltando linhas, aquela prosa em língua estranha, relaciona o conteúdo com leituras anteriores e passa adiante. É um dedo inteligente o de Moisés. O resto do corpo tem pouca importância: os ombros

estreitos, a corcunda, os dentes que se mostram num sorriso parado. (RAMOS, 2011, p.37-8).

Em outro trecho, Luís, ambicionando dispor das opiniões firmes de Moisés, opõe-se às opiniões dele e de Pimentel, de modo despropositado, no entanto: “E contrariei Pimentel e Moisés, arranjei umas opiniões descabidas, porque realmente não sabia o que eles estavam dizendo.” (p.47). A mente – e os atos – do protagonista movem-se nesse sentimento de inferioridade que ele nutre, tentando extirpá-lo inferiorizando os outros, como acontece quando descreve fisicamente Moisés.

Como já notamos, essa personagem é reificada por Luís – quando ele assinala que Moisés é sua propriedade – pois ele também está integrado na máquina do mundo projetada pelos olhos depravadores do narrador-protagonista. O judeu, segundo a mirada de Luís, também não pode compreendê-lo, já que, para ele, o que interessa em Luís não é o sofrimento íntimo do companheiro, mas, sim, o padecimento coletivo daqueles que vivem – ou viveram – no espaço do protagonista quando criança.

De acordo com a perspectiva do narrador, Moisés o instrumentaliza para que ele lhe sirva aos seus ideais revolucionários: “Ouve-me desatento. O que lhe [a Moisés] interessa na minha terra é o sofrimento da multidão, a tragédia periódica das secas.” (p.41). No ângulo do aviltamento do outro, já com a mente do narrador-protagonista em franca dissolução, Moisés também surge. Como é possível conferir, mesmo em relação àquele com quem tem um grau de empatia não irrelevante, Luís o enxerga como oponente, como parte da mediocridade geral que o oprime, que dele faz pilhérias. Os pensamentos a seguir estão posicionados no momento em que o protagonista executa o crime:

Estava aborrecido com Moisés. Que me havia feito Moisés? Não me lembrava de nada, mas era certo que o judeu me pregara uma peça. Pareceu-me que ele rondava por ali, mangando de mim. Rastejando como as cobras! (p.203).

Luís, no processo de antagonização do outro e do mundo, coloca-se diante das outras personagens, principalmente aquelas encontradas no contexto urbano e pré-capitalista de sua idade adulta, como resistência e contraposição aos valores que elas carregam, desde aqueles pregados por Moisés – de cunho socialista – até os simbolizados por Julião Tavares – do capitalismo empreendedor. O outro é sempre um impasse, é sempre aquele à beira de fazê-lo humilhar-se. No que se relaciona com Marina, tal questão não é diferente.

Marina, e todas as outras personagens da grande narrativa, é extremamente ligada aos bens materiais. Luís da Silva pensa muito mais no casamento para ter

relações sexuais, do que por ter algum tipo de sentimento minimamente amoroso por ela, como apontamos. Contudo, Luís Bueno (2012, p.267) afirma, em contraste com a nossa leitura, comparando os sentimentos de Paulo Honório em relação a Madalena em *São Bernardo*, de João Valério para com Luísa em *Caetés*, e Luís da Silva em direção a Marina em *Angústia*, que há amor entre esses personagens, o que não há “é o sentimento inventado pelos românticos, da comunhão etérea entre almas.” Justificando os relatos do protagonista de *Angústia* no que tange ao tratamento a Marina, ele diz:

Encontrando-se em posição confortável, com algum dinheiro no banco, é natural que o ex-vagabundo se interesse pela jovem vizinha fisicamente exuberante e pobre o suficiente para poder ser protegida por ele. Apaixona-se e depois perde para alguém que, sendo mais rico, fere-o duplamente: roubando-lhe a mulher e a posição precária de superioridade que conquistara com ela.

Trocando-se “posição confortável”, por posição minimamente confortável, depreendemos, da mesma maneira, que a lógica do capital também rege esse tipo de relacionamento – o amoroso para Luís Bueno e o carnal para nós – o que é reafirmado quando Luís da Silva, após gastar as economias com o enxoval de noivado, obsessivamente trata de sua questão financeira e nunca mais, nem infimamente, entrevê algum relacionamento amoroso com outra mulher. Vejamos, primeiramente, como ele narra a maneira como conheceu Marina:

Tornei-me, pois, amigo de Marina. Com certeza começamos por olhares, movimentos de cabeça, sorrisos, como sempre acontece. Depois, palavra aqui, palavra ali, em pouco tempo estávamos camaradas, tratando-nos por você. Procurando reproduzir os nossos diálogos, compreendo que não dizíamos nada. Frívola, incapaz de agarrar uma ideia, a mocinha pulava como uma cabra em redor dos canteiros e pulava de um assunto para outro. O que me aborrecia eram certas inclinações imbecis ou safadas. (RAMOS, 2011, p.51-2).

Como é possível atestar com o trecho, indo de encontro às ideias de Luís Bueno, não havia mínima afinidade entre os dois. Preocupado bastante com seus desejos libidinosos, o que é corroborado pelo modo como outras figuras femininas pululam na mente da personagem, ele a atormenta, do mesmo modo, com o lado financeiro, com a já citada tentativa de adequação aquela ordem:

— Marina, a gente deve acabar com isto, minha filha. Vamos para dentro.
— Vou nada!
Torcia o corpo, defendia a virgindade com unhas e dentes.
— Está direito. Então é melhor apressar o casório.

— Com que roupa? disse Marina.
 — Que é que falta?
 — Tudo. Eu sou uma noiva pelada, meu filho.
 Impacientei-me:
 — Ora! ora! ora! Entre nós não há cerimônia. Arranje-se. Eu tenho umas economias, pouco, mas tenho. Também você não precisa de muita coisa. Umas fronhas, umas camisas... (p.78).

Luís da Silva mostra dificuldade em lidar com o dinheiro. A sua atribulação no que concerne a isso aparece diversas vezes no romance. A posse de bens está amalgamada ao sentimento de propriedade que o casamento constitui. Gera-se, desse modo, o ciúme do narrador-protagonista. Ele não é direcionado a Marina em seus atributos, mas, sim, aos ecos de proprietário que impotente, não pode enxergar, no rival, detentor das características que o oprimem, ocasionando conflitos de valores espaço-temporais, como bem ressalta Facioli (1993, p.60): “A atitude de Luís da Silva revive velhas formas autoritárias de mandonismo próprias da situação rural brasileira, dos detentores de propriedade e poder arcaicos [...]”

Ressalta-se, mais uma vez, que o relato de Luís é composto após os acontecimentos narrados. Dessa forma, em quase todo momento em que o protagonista se refere à Marina, ele a deprava, fazendo uso de adjetivos pejorativos, como “lambisgoia”, “safada”, “estúpida” etc – e também a culpa – ela, com os “cabelos de fogo” e as “unhas pintadas” – pelo desvio de sua atenção que estava concentrada na leitura de um romance: “A verdade é que nunca me empatou a leitura. Fiquei ali até que escureceu e a mulheirinha deu o fora.” (RAMOS, 2011, p.46). Marina suscita em Luís impulsos, além de sexuais, coléricos.

Logo no início do discurso, quando o protagonista diz estar se reestabelecendo dos últimos acontecimentos, ele assinala o desejo de machucar Marina, após lembrar como o pai o fizera aprender a nadar: “Se eu pudesse fazer o mesmo com Marina, afogá-la devagar, trazendo-a para a superfície quando ela estivesse perdendo o fôlego, prolongar o suplício o dia inteiro...” (p.29). Marina simboliza, em última instância, o desvirtuamento dos valores das mulheres encontrados na ordem rural da infância de Luís. O seu mal-estar em relação aos “luxos” daquela personagem estão ligados ao choque espaço-temporal engendrado no narrador.

Nos idos tempos de sua meninice, a avó Germana não carecia daqueles bens que Marina pedia a Luís. Marcos Hidermi de Lima (2008, p.67-8) bem nota que, no que tange à mirada em direção às mulheres, mas que também pode ser estendida a toda perspectiva em relação ao outro no romance, em que “o pretérito sempre se superpõe à avaliação do

presente”; com a visão absorvida pelos valores de outra ordem – do passado rural, em que o patriarcado envolvia as relações entre homens e mulheres – Luís contempla a realidade do espaço-tempo da grande narrativa; o comportamento das mulheres, portanto, principalmente de Marina,

[...] é julgado e sentenciado pelo comportamento de sinha Germana, como também, pelo seu contrário, pelas prostitutas, porque ambas as figuras estão no lugar certo da ordem estabelecida. [...] Por viver deslocado num tempo longínquo, como se tivesse incorporado o avô em si, Luís da Silva tenta agir como se fosse o proprietário, o senhor.

Senhor que não mais o é, o que Julião Tavares, filho de abastados comerciantes de Maceió, evidencia para o protagonista. Segundo Luís, Julião é um sujeito “gordo, vermelho, risonho, patriota, falador e escrevedor.” (RAMOS, 2011, p.55). Como foi dito, ele acaba por engravidar Marina, que se vê obrigada a abortar, e desaparece. Luís da Silva descreve-o como um monstro, indivíduo asqueroso que condensa a natureza oposta do narrador que é magro, por ser pobre, dado a poucos sorrisos, subserviente a um Estado que não quer servir; porém, de modo incongruente, ambiciona o dinheiro de Julião Tavares e o que com ele seria apto a realizar naquele contexto.

Como observa Antonio Candido (1992, p.83, grifos nossos), essa personagem, em certos pontos, encarna o duplo do protagonista, a “metade triunfante que lhe falta” naquele sistema. Isso é mais uma razão para que o sentimento de frustração seja intensificado no narrador: “é um ente de superfície, *ajustado ao cotidiano*, que Luís da Silva odeia e secretamente inveja; mas que vem agravar, por contraste, a sua articulação.” A inveja liga-se também à adaptação de Julião Tavares ao sistema, como se fosse conectado a ele organicamente. O episódio do bilhete de loteria ilustra bem a leitura baseada no movimento desejo/repulsa, constituindo uma encruzilhada psico-social baseada no embaralhamento de valores:

— 16.384, gemia o cego batendo com a bengala no cimento.
Ou seria outro número. Cem contos de réis, dinheiro bastante para a felicidade de Marina. Se eu possuísse aquilo, construiria um bangalô no alto do Farol, um bangalô com vista para a lagoa. Sentar-me-ia ali, de volta da repartição, à tarde, como Tavares & Cia., dr. Gouveia e os outros, contaria histórias à minha mulher, olhando os coqueiros, as canoas dos pescadores. (RAMOS, 2011, p.83).

A aspiração de Luís da Silva é clara nesse trecho. Há um duplo movimento de negação e ambição que impulsiona o protagonista ao assassinato: Julião sai ileso de tudo o que corrompe graças ao poder financeiro. Ele é o opressor que a família de Luís da Silva já fora. O papel está trocado e o narrador, inconscientemente, quer destruí-lo, mas em

um contexto histórico distinto. Antes, tinha-se o latifundiário como figura tirânica, agora, mesmo que aparentemente de modo sutil, é o burguês endinheirado. A pretensão do protagonista é mais do que econômica, ela tem a ver com o poder, com o privilégio, que, no contexto do pré-capitalismo, estão, agora sim, estritamente relacionados à aquisição de dinheiro. Julião, como o ideal do eu poderoso, aquele que causa repulsa mas atrai Luís, simboliza o usurpador, como Lúcia Helena Carvalho (1983, p.70, grifo da autora) diz, no que se refere às regalias, uma delas a imunidade perante a lei, dos prestigiados, que, na infância de Luís, era representado pela figura do avô. Lemos a seguir as palavras da estudiosa:

Uma das razões da náusea que a presença glorificante do rival provoca no sujeito advém do sentimento inconsciente que o *outro* está ocupando um lugar social que, por direito, não lhe pertence. Ao contrário, é ele, Luís da Silva, quem intimamente se considera o lídimo pretendente àquele lugar privilegiado, que lhe foi usurpado. Começa então a inscrever-se, na usurpação do poder, a categoria de *(i)legitimidade*, tramada pela ação mesma das transformações sociais.

No contexto da infância de Luís, o mandonismo do avô ainda imperava, embora em declínio, sendo desenvolvido por meio da força, muitas vezes, como o episódio que Luís da Silva conta a Moisés em que o avô do protagonista ordenou ao juiz a soltura de um cangaceiro que o ajudara. O trecho a seguir figura o começo da vigência das leis do direito em concomitância com a teórica decadência da lei dos senhores:

Quando a política de padre Inácio caiu, o delegado prendeu um cangaceiro de Cabo Preto. O velho Trajano subiu à vila e pediu ao doutor juiz de direito a soltura do criminoso. Impossível. Andou, virou, mexeu, gastou dinheiro com habeas corpus – e o doutor duro como chifre.

— Está direito, exclamou Trajano plantando o sapatão de couro cru na palha da cadeira do juiz. Eu vou soltar o rapaz.

No sábado reuniu o povo da feira, homens e mulheres, moços e velhos, mandou desmanchar o cercado do vigário, armou todos com estacas e foi derrubar a cadeia.

Está aí uma história que narro *com satisfação* a Moisés. (RAMOS, 2011, p.40-1, grifos nossos).

O contentamento de Luís, ao contar um fato que mostra a presença influente que o seu avô detinha para mobilizar os menos afortunados, é sintomático na tentativa de recuperação, via memória, do lugar de figuras como Julião Tavares se apoderaram. Assim como o avô saía ileso de tudo o que corrompia, Hélio Pólvora (2011, p.288-9) assinala o motivo da falta de questionamento de Marina e sua família no que tange ao desaparecimento de Julião Tavares depois de tomar conhecimento da gravidez da moça: “[...] nenhuma queixa, apenas imprecações familiares. Os humildes aprendem a vergar o

espinhaço sob o peso dos opressores.” Do mesmo modo, os humildes aprenderam a vergar o espinhaço sob o peso do velho Trajano. O sentimento de humilhação de Luís da Silva advém, em grande parte, de sua falta de privilégios. Não conservava o mandonismo, as marcas de grandeza do avô; muito pelo contrário, era um parafuso do Estado, um diminuto cidadão, um Luís da Silva qualquer.

A opressão que sufoca e dilacera o indivíduo é representada, principalmente, na repetição da figura da corda/cobras e dos ratos. O protagonista relembra a figura de um homem enforcado em sua infância rural e o episódio em que uma cascavel se enrola no pescoço do avô. Esses pensamentos reverberam no herói e se manifestam de maneira cada vez mais intensa no decorrer do processo de enlouquecimento. A corda e as cobras aludem à ideia do crime, que se revela timidamente entre o começo e o meio do romance:

O que ficava era aquela gordura que se derramava pelas paredes. Às vezes eu estava certo de que Julião Tavares se tinha calado, mas a voz não deixava de perseguir-me. Mexia-me, tossia. E olhava com insistência o cano que se estirava ao pé da parede, como uma corda. (p.104).

Decorrido certo tempo impossível de precisar, Luís da Silva declara abertamente: “Enforcado, Julião Tavares enforcado.” (p.129). O que faltava para o narrador era justamente o item mais importante para o delito: a corda; ela, indo de encontro às formas de bens de consumo do meio capitalista, isto é, compra e venda, é concebida como um presente de seu Ivo, mendigo nômade, a Luís da Silva, que, com relutância, pois conhece os próprios anseios, aceita o regalo.

Já não é tão simples afirmar com exatidão o que a figura dos ratos representa. Talvez ela se esclareça, de maneira mais plausível, em contraposição à imagem do gato, que não aparece tão reiteradamente quanto a outra, mas manifesta-se em alguns momentos da narrativa. É preciso ressaltar, primeiramente, que, tanto o protagonista quanto quase todas as personagens que o rodeiam na vida urbana acabam, em certo momento, sendo comparados a esses roedores. Ratos são os “parafusos insignificantes na máquina do Estado” (p.123), é Marina que rói as economias de Luís da Silva, e é rato, igualmente, Julião Tavares, parasita máximo do sistema. Em última instância, no ápice do delírio, o narrador-protagonista permite inferir que são realmente ratos todos os constituintes daquele meio medíocre, todos eles localizam-se no subsolo, alienadamente vivendo de migalhas e dejetos. São pobres-diabos em estado máximo de desumanização: “Milhares de figurinhas insignificantes.” (p.231).

Não obstante tais observações, a figura é animada mais fortemente quando é mimetizado no texto a profunda inadequação do protagonista à ordem. Quando ele se encontra – naqueles escassos instantes em que fantasia uma vida harmoniosa com Marina – dentro da ordem, “vê-se alçado de níquel social a rapaz bem relacionado [...]”. Em relação à família de Marina, via-se superior a ela, transferindo a “posição de rato para Marina, convertendo a si mesmo em gato [...]” (BUENO, 2015, p.631). Essa conversão – assim como a inserção naquela ordem – no entanto, não perdura por muito tempo. Após o rompimento com Marina, os ratos voltam a atormentar o narrador e Marina apresenta, como é possível ler anteriormente no romance, características de gato, invertendo as posições:

Os ratos é que me roíam a paciência. Corrote, corrote – era como se roessem qualquer coisa dentro de mim. [...] E os ratos não descansavam. Enquanto alguns roíam a madeira do guarda-comidas, outros deviam estar lá dentro do armário, devastando os manuscritos, morrendo na literatura. Fogo nos livros imundos. Mas a casa enchia-se de pulgas. O gato amava nos telhados, gato ordinário. Uns miados estridentes, indiscretos: — “Rasga, diabo!” Marina, quando se excitava, enrolava-se como uma gata e miava. Miava baixinho, para não acordar a vizinhança. (RAMOS, 2011, p.99-100).

Os ratos, portanto, sugerem, também, uma posição de *status* social naquele meio. O anseio de degradação dos outros, porém, coloca todos os outros como párias, como figurinhas mesquinhas que roubam – assim como Julião Tavares, segundo Luís da Silva, rouba Marina – a comida dos armários.

A mente de Luís da Silva apresenta, com o passar dos capítulos, depois do rompimento com Marina, um desgaste cada vez maior, até atingir o momento do crime. Após contar o assassinato revivendo-o, a atmosfera cinzenta e os demônios do herói o abraçam; a sua sanidade mental se deteriora e o controle sobre as imagens que emergem em sua mente é precário. A consciência rememorante coloca em confronto os tempos agora em desalinho. Não há mais sequência temporal exterior. O monólogo interior radicalizado como tentativa de representação do caos mental entra em cena. O espaço em que o protagonista está inserido é disforme, não se distinguindo mais o rural e o urbano: é o espaço da descontinuidade, do entre-lugar, da interação conflituosa entre meios díspares, enfim, da inadaptabilidade. É o tempo da consciência que deforma a personagem à medida que a perturbação se agrava:

[...] tanto o espaço do presente quanto o do passado são suportados por este redimensionamento perceptivo. Assim, surge um terceiro espaço, não ligado ao tempo, que é o verdadeiro apoio da percepção, ou seja, o

espaço da consciência enquanto se percebe acontecendo. (BRAYNER, 1978, p.209).

O capítulo final de *Angústia* é o delírio do narrador em um longo parágrafo. Citam-se, somente, alguns trechos de seu desvario para análise:

Minha mãe me embalava cantando aquela cantiga sem palavras. [...] Quem teria entrado no quarto durante a inconsciência prologada? Moisés e Pimentel teriam vindo? Seu Ivo teria vindo? Lembrava-me de figuras curvadas sobre a cama. [...] Sem memória, um idiota. [...] André Laerte andava como um gato; Amaro vaqueiro, aboiando, laçava a novilha careta; cabo José da Luz caminhava para a cadeia pública, todo pachola; Dagoberto punha na minha cama a cesta de ossos e o compêndio de anatomia. [...] O cego dos bilhetes de loteria apregoava o número, batendo com o cajado no chão do café; a mulher da rua da Lama cruzava os dedos magros nos joelhos; Lobisomem parecia um velho decrépito. Essas figuras vinham sem nitidez, confundiam-se. Antônia arrastava os chinelos, mostrava as pernas cobertas de marcas de feridas e cantava uma cantiga vagabunda. [...] E Antônia era o cabo José da Luz. [...] A batina de padre Inácio, o capote do velho Acrísio, a farda de cabo José da Luz e o vestido vermelho de Rosenda estavam parados, suspensos no ar, sem corpos. As carapanãs zumbiam. Os pés de Camilo Pereira da Silva, escuros, ossudos, saíam por uma das pontas do marquesão, medonhos [...] Que motivo tinha Fernando Inguítai para rir-se? [...]— “Leve isso daí, seu Ivo. A calça está rasgada. Cosa o rasgão com uma corda.” Albertina de tal, parteira diplomada. [...] As quatro paredes da repartição esmagavam-me. [...] As cascavéis e as jararacas tomavam banho com a gente no poço da Pedra. Uma delas se enroscara no pescoço do meu avô. [...] “16.384”. [...] A datilógrafa dos olhos agateados tossia, as filhas de Lobisomem encolhiam-se por detrás das outras letras. (RAMOS, 2011, p.222-9).

Finalmente, no término do romance, todos os fantasmas amalgamam-se num espaço excessivamente pequeno, mas que abarca todos os ratos:

José Baía acenava-me de longe, sorrindo, mostrando as gengivas banguelas e agitando os cabelos brancos. [...] A multidão que fervilhava na parede acompanhava José Baía e vinha deitar-se na minha cama. [...] Acomodavam-se todos. [...] Eu era uma figurinha insignificante e mexia-me com cuidado para não molestar as outras. 16.384. Íamos descansar. Um colchão de paina. (p.230-231).

A confusão mental de Luís da Silva não poderia ser mais evidente nesse grande monólogo, exemplificado pelo trecho citado. O mundo de fantasmas adormecidos que o acompanhava foi despertado, pesando impetuosamente sobre ele. Há a superposição de eventos traumáticos, misturados com os sujeitos participantes, de maneira bastante deturpada, no entanto. As características socioeconômicas distintas dos dois períodos em choque não lhe permitem suportar umas e outras e, por conseguinte, o embaralhamento de indivíduos é sintomático. A força conflituosa das ideias de Luís da Silva atinge o auge: o sujeito que saudosamente relembra o latifúndio, diminuído a um Luís da Silva qualquer,

que, ao mesmo tempo, demonstra ojeriza ao dinheiro, ambiciona-o, enlouquece no meio que não o enquadra, não suportando as incongruências daquele que as carrega. O capitalismo, com as próprias incongruências veladas, o expulsa. Os valores tornam-se cada vez mais acirrados, não parece mais existir solução possível consciente, e o

[...] final da narrativa caminha numa *durée* em que todos os tempos se reúnem numa atemporalidade. Universo fechado, tendendo para uma redução espacial até a essencialidade, circunscreve o indivíduo a si mesmo, negando-lhe tragicamente qualquer comunicação. (BRAYNER, 1978, p.209).

Em termos de mentalidade, Luís da Silva concentra em si valores do capitalismo progressista – almejando o dinheiro do comerciante Julião Tavares – da esquerda – ambicionando as ideias de Moisés e reiterando a reificação pela qual os trabalhadores passam, transformando-se em parafusos do Estado – e conservadores – buscando nos preceitos da fazenda ideais sobre como, por exemplo, a mulher deve se portar, insistindo que, na época do avô, não era necessário tanto luxo. Esses contrassensos juntam-se num pandemônio de concepções que, coerentemente, deveriam ser mutuamente excludentes, mas que, na complexidade do sujeito, coexistem. De acordo com Fernando C. Gil (1999, p.36, grifos nossos), o abarrotamento de valores ideológicos no sujeito, leva-o, em última instância à desideologização, isto é, a relação da personagem

[...] com o mundo e com os indivíduos não é mais mediada por *uma* visão, *um* conjunto de valores ou *uma* posição postos em xeque em face da realidade. Há, no plano da construção narrativa, como que uma suspensão da tensão dramática, do conflito, pelo fato de não haver uma forma de consciência social em choque com o mundo. Esse choque, se ocorre, afigura-se apenas como uma espécie de soco ao vento num momento em que foram subtraídos tanto o adversário contra quem é lançado o gesto quanto a própria razão deste.

Não há homogeneidade de concepções ideológicas, mas, sim, uma pluralidade delas. Os adversários de Luís são todas personagens do meio urbano, independentemente de suas visões de mundo. Os seus conflitos interiores são espraiados, alcançando todos os vultos que o rodeiam. Se a apreensão de valores é tão dramática, a mente em ebulição do protagonista vislumbra a corrupção em todos, individualizando os sintomas da diversificação ideológica, que ocorre ainda mais fortemente no meio urbano, local que favorece o encontro de pessoas.

No narrador, entretanto, o impasse de valores atinge o sofrimento da inadequação mimetizada no caos mental. Aparentemente, a complexidade ideológica, reparada em Luís da Silva, é uma titubeante busca do reestabelecimento dos poderes da família.

Segundo Paul Ricouer (2007, p.95-6), a ideologia pode ser tida como “guardiã da identidade, na medida em que ela oferece uma réplica simbólica às causas da fragilidade dessa identidade.” Ele, perdido no mundo, desenraizado, sem parentes, quer deter, individualmente, os poderes que o avô conservava, nos seus mandos e desmandos. Depois de imaginar, mais uma vez, a morte de Julião Tavares, o herói é motivado, por meio da imagem dos músculos de um rapaz que ensinava capoeira – que, sendo seus, poderiam matar Julião sem grandes esforços – a voltar ao passado remoto:

Por uma aberração, imaginava que aqueles músculos eram meus. Os músculos de mestre Domingos eram do velho Trajano. Os músculos e o ventre de Quitéria também. [...] Quitéria e outras semelhantes povoaram a catinga de mulatos fortes e brabos que pertenciam a Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva. São do meu tempo os dois últimos partos de Quitéria. Sinha Terta, parteira da fazenda, batia a taramela do quarto pegado à cozinha. Trajano rondava a porta, preocupado com a cria, que não era dele. Depois da abolição, já sem forças, ainda conservava modos de patriarca. Estava arrasado, aos sábados subia à vila, entrava na carraspana, encostava-se ao ombro do mestre Domingos, babando-se: “— Negro! Tu não respeitas teu senhor não, negro?” Não o alcancei gerando filhos na pretas, mas alcancei os cabras que lhe pediam a bênção cochichando e vi-o nas pontas dos pés rondando o quarto de Quitéria, interessando-se pelos moleques, como se fossem dele. (RAMOS, 2001, p.148-9).

Os músculos de mestre Domingos eram os de Trajano, o ventre de Quitéria e outras negras eram de Trajano, os seus filhos e os filhos dos outros que pediam proteção eram, igualmente, de Trajano. Até após a abolição, mestre Domingo deveria respeitar o patriarca. Em Luís da Silva, na interpretação do subtexto do romance, há o desejo indômito de possuir: possuir Marina, dinheiro, uma casa, criadas, enfim, poder. Nesse sentido, há muito de Paulo Honório em Luís da Silva. Contudo, enquanto aquele enuncia abertamente a sua sede, o narrador de *Angústia* a nubla. O poder no contexto urbano e pré-capitalista da personagem não está mais associado ao domínio por intermédio, somente, do monopólio de terras, mas, sim, por meio da obtenção do capital. Devido a isso, a morte de Julião Tavares é inútil. Ela não reestabelece nada. Desvairado em meio a tantos ecos de vozes dos outros, Luís escolhe o caminho equivocado naquele espaço-tempo.

Há, teoricamente, para o protagonista, duas opções que se excluem mutuamente: ou acomoda-se na mediocridade, ou revolta-se a ponto de enlouquecer. A dinâmica capitalista da meritocracia esvai-se: promete-se ascensão social àqueles esforçados, porém, é o filho de comerciantes abastados, Julião Tavares, quem continua a prosperar. A única maneira de ascensão é por meio do afamado bilhete de loteria:

Em *Angústia*, o acesso à vida digna só pode estar na conjunção se condicionada pela (boa) sorte na loteria. O direito ao sonho de Luís da Silva (a felicidade no amor) esteve em jogo na possibilidade de o bilhete de loteria sair premiado. (SANTIAGO, 2011, p.350).

O neto de donos de escravos não aceita a condição social de pequeno-burguês intelectual. Intelectual que, ressaltando, tem consciência do processo de reificação que ele mesmo sofre, escrevendo artigos que lhe ordenam, funcionando como um parafuso do Estado, carregando a

[...] marca indelével dos que despertaram para a realidade e sentiram a miséria e deformação dos valores humanos. O estigma da pergunta sem resposta, da humilhação para o enquadramento institucionalizado percorrem o texto sob forma de imagens obsedantes da infância ou da adolescência. (BRAYNER, 1978, p.214).

Os conflitos são insolúveis, as possibilidades parecem esmagadoras. A memória de Luís da Silva é destruída: há apenas um tempo, o tempo presente em que todos os tempos, espaços, leis, indivíduos interagem indisciplinadamente. As três dimensões temporais que confluem mutuamente, destacadas por Facioli (1993, p.57-8) – a infância rural decadente, mas ainda privilegiada, o passado recente de jornalista a serviço do Estado e assassino, e, por último, o presente do narrador – não mais se distinguem em termos, principalmente, de valores. Assim, o protagonista mata Julião Tavares, o emblema do que abomina e por que anseia, procurando uma justiça purificadora “como coronel do sertão, cangaceiro ou cobra sorrateira.” (SANTIAGO, 2011, p.341). Nem a justiça nem o apaziguamento aparecem, no entanto: “Luís matou Julião, mas não matou esta nova ordem, nem pôde restaurar a antiga, e por isso mesmo permanece à margem, rato miúdo.” (BUENO, 2015, p.635-6). Relembrando o crime, a mente de Luís da Silva trabalha apenas como duração; as várias instâncias de presente e passado manifestam-se desordenadamente e o monólogo vem à tona:

O homem perdido ofegava apavorado. As vozes cada vez mais distintas, grossas, finas. Machos e fêmeas. Certamente iam para a farra. Mentira, tudo mentira. Eu não tinha trinta e cinco anos: tinha dez e estudava a lição difícil na sala de nossa casa na vila. (RAMOS, 2011, p.201).

Renegado pelo sistema vigente e vivenciando as suas contradições, o narrador-protagonista volta-se para a infância e, por conseguinte, para a figura de José Baía, jagunço que era autorizado a fazer justiça com as próprias mãos. Mas a eliminação de Julião Tavares é inútil, e o protagonista contempla-se na cadeia, reiterando um refrão auto-enganoso: “Faria um livro na prisão, estudaria, arranjaría camaradagem com dois ou

três presos mansos. *Habituar-me-ia. A gente se habitua em toda a parte*". (RAMOS, 2011, p.217, grifos nossos).

O narrador enuncia a sua fragilidade diante de tamanha penúria; o deslocamento de um lugar social a outro, e, principalmente, a interação entre eles é traumática, traz um sentimento de desajuste total, em que a empatia e a habilidade de compreensão faltam a ele e a todas aquelas figuras amorfas que passeiam pela sua vida. Ele palmilha, como Lúcia Helena Carvalho (1983, p.71) assinala,

[...] o percurso provocado pela corrosão do poder rural, Luís da Silva se inscreve isento de laços familiares dentro de uma ordem urbana, em transformação, reduzido a “um diminuto cidadão que vai para um trabalho maçador qualquer”, “feito molambo que a cidade puiu demais e sujou”. O “senhor” transforma-se em “cidadão”.

As personagens desse romance são estranhas umas as outras. São parafusos que conhecem apenas os meandros de um trabalho maçante; pelo menos, é com essa visão catastrófica do mundo que Luís da Silva concebe a si e aos outros.

Com o intuito de serenar enquanto Marina e Julião Tavares estavam envolvidos, o narrador decide andar à toa pelas ruas de Maceió, e a cidade esmaga os seus sentidos: “Automóveis a roncar. Todos queimavam gasolina misturada com perfume. Depois um rádio começava a trovejar óperas. O cheiro e o som tornavam-se insuportáveis”. (p.122). Caminha mais um pouco, depara-se com regiões mais pobres, onde “tentava conversas com vagabundos” em bodegas; não conseguia, no entanto, manter diálogo por tempo prolongado com eles. A toda a gente ele é estranho, perambulando como um estrangeiro que nunca encontra a condição de pertencimento:

Eu queria dizer qualquer coisa, dar a entender que também era vagabundo, que tinha andando sem descanso, dormido nos bancos dos passeios, curtido fome. Não me tomariam a sério. [...] Não simpatizavam comigo. Eu estava ali como um repórter, colhendo impressões. Nenhuma simpatia. (p.122).

O protagonista senta-se e observa a população daquele local, particularmente as crianças que brincam ingenuamente na rua molhada, e julga com severidade que em “vinte anos as [crianças] que gostassem de torcer-se no mesmo canto seriam parafusos. *Ignorariam o que existisse longe delas, mas conheceriam perfeitamente as coisas por onde passassem as suas roscas*”. (p.124, grifos nossos). Especulando sobre o futuro das crianças, Luís da Silva volta a ser uma, mas isso não abranda o seu desconforto:

Eu queria gritar e espojar-me na areia com os outros. Mas meu pai estava na esquina, conversando com Teotoninho Sabiá, e não consentia que me aproximasse das crianças, certamente receando que me

corrompesse. Sempre brinquei só. Por isso cresci assim besta e mofino. (p.125).

O protagonista irradia a própria experiência frustrada – de menino só, andarilho, parafuso do Estado etc – aos outros e não avista saída para ninguém. As crianças que ali brincam juntas fatalmente serão corrompidas. Não apenas reconstitui rememorativamente, de maneira consciente ou não, um tanto caoticamente, os motivos de sua derrota perante o mundo, todos, para ele, já são derrotados previamente: estar no mundo é ser esmagado pelos seus instrumentos, é ter conhecimento de que não há liberação das forças da História, mas, sim, uma obstinação libertadora, quando se lê a contrapelo o fatalismo de Luís; isto é, se há o território do sombrio, há também o da luz.

O pessimismo assinalado em *Angústia* – e em grande parte da obra de Graciliano Ramos – parece querer, a partir do questionamento das nossas fraquezas, transformar a condição humana. O romance não representa, como pode parecer, um determinismo tacanho – à vista de que a perspectiva de Luís é, em termos de tessitura e conteúdo, bastante particular – mas representa, sim, um processo extremamente complexo de forças histórico-sociais que afligem o sujeito, fazendo-o ver o mundo de maneira tão trágica.

Emprestando as palavras de Tânia Pellegrini (2008, p.133), não há um determinismo – como o conceito ficou conhecido no século XIX – tão somente ligado à geografia, mas há, sim “uma articulação necessária entre homem e meio que, pelo filtro do sentido de lugar, reelabora-se na interpretação estética” que encontramos na escrita de Graciliano Ramos em *Angústia*. A saída que a obra nos dá é exatamente o conhecimento de tais processos, para deles se safar, pelo menos parcialmente. A reminiscência, reinterpretando-a, representa a adversidade para que ela não volte a acontecer. Graciliano Ramos consegue ver – privilegiadamente, como podemos atestar em suas autobiografias – de dentro e de fora, os dramas desses sujeitos, como sofredor e historiador: “Angústia e expectativa são parentes. O historiador, que está de algum modo à frente dos acontecimentos, vê as etapas do processo.” (BOSI, 2003, p.22-3).

A fatalidade dos homens de Graciliano Ramos está na maneira de representá-los em seu âmago tensional com o mundo. Essa visão de mundo tão sólida no autor torna impossível que ela não seja transmitida para a ficção. Otto Maria Carpeaux (1978, p.31-2) diz que os romances do autor alagoano são tentativas de destruição, “são experimentos para acabar com o sonho de angústia que é a nossa vida”. Se há destruição, tem de haver a reconstrução sobre a égide da negação a essa civilização artificial que ele representa em suas obras. Uma cosmovisão dura, mas justificável. Como o próprio autor afirma: “—

Quando os nossos olhos se abrem para este mundo de miséria e dor, é impossível não reagir, não clamar contra tanto infortúnio.” (RAMOS, 2014, p.98). O apelo de *Angústia*, como todos de Graciliano Ramos, é artístico, em que ele faz uso de seu instrumento – a linguagem – preciosamente, representando um sujeito inadaptável, que é corroído pela interação conflitiva espaço-temporal na qual as contradições se propagam e acabam por estilhá-lo.

A dialética da rememoração espaço-temporal é dura para aquele em situação-limite de inadequação. Quanto aos diferentes modos de produção em que a personagem está envolvida combativamente, é sabido que toda formação social é constituída pela

[...] sobreposição e coexistência estrutural de *vários* modos de produção ao mesmo tempo, inclusive vestígios e sobrevivências de modos mais antigos de produção, agora relegados a posições estruturalmente dependentes no novo modo, bem como tendências antecipadoras que são potencialmente inconsistentes com o sistema existente, mas que ainda não geraram um espaço autônomo próprio. (JAMESON, 1992, p.86, grifo do autor).

Todavia, não tratamos especificamente da coexistência dessas formas no âmbito coletivo, mas sim da interação espaço-temporal e de modos de produção trágica individual, no sentido de que há o despertar da consciência que a experiência do narrador-protagonista carrega, que não deixa de ser corroborada por questões históricas. Como diz Raymond Williams (2013, p.237), “um sistema social só pode funcionar em vidas e relações especificamente detalhadas”, o que a literatura, por primazia, consegue trazer à tona por meio da tensão eu/mundo. O alcance social é, nesse caso, o alcance transindividual de uma experiência que pode ser repetida em tantos outros sujeitos submersos nas engrenagens confusas de sistemas conflituosos. Luís da Silva, assim, não representa apenas a si mesmo em sua impossibilidade de adaptação: é o transdivíduo que, em suas elucubrações, engloba a luta, principalmente pela compatibilidade aos valores do mundo, de vários outros, ultrapassando o individual, uno.

Adonias Filho (2011, p.244) pensa que o romance moderno introspectivo documenta artisticamente a desorientação do homem em face da vida, e que *Angústia*, de um modo impressionante, por meio dos recursos adotados por Graciliano Ramos, “engendrou este desespero contemporâneo que já transformou o sofrimento coletivo. Necessidade de retratar tal desespero – individual ou coletivo – confirmando existir no homem uma desorientação mental.” Segundo Jameson (1992, p.70), a hermenêutica da narrativa do sujeito individual do romance moderno “ou a estrutura formal individual,

deve ser apreendida como a resolução imaginária de uma contradição real” com conteúdo e alcance social imanentes à forma e à estética individuais.

3.7 *Angústia*: perscrutação do ser e da História

Se a principal estratégia de contenção de *Caetés* recai – no que tange ao embate espaço-temporal, tão caro a Graciliano Ramos – numa frouxidão no elo entre passado e presente, afigurando, dessa forma, uma narrativa mais linear, representando um sujeito sem graves fissuras existenciais, a principal estratégia de contenção de *Angústia* – contribuindo para a harmonização da narrativa – jaz, exatamente, na radicalização do uso de recursos formais do romance, distendendo os confrontos histórico-sociais.

Tais confrontos são encontrados quando, numa narrativa coesa e coerente no que tange à forma/conteúdo como é a de *Angústia*, é empregada uma hermenêutica detalhista sobre o texto, tentando atar, no caso do nosso romance, os motivos para cada incursão nas micronarrativas – que está ligada ao processo de adaptação/inadaptação à ordem vigente, em contraponto com a ordem da infância rural de Luís da Silva – o estudo das imagens que inquietam o protagonista – a corda, os ratos, que tem a ver, também, com o choque espaço-temporal do indivíduo – a aferição perturbadora do tempo – mimetizando uma mente em processo de dissolução – a quase inexistência de empatia com o outro, os anseios sexuais do sujeito. Essas características extremam o caráter dialógico da narrativa, em que valores ideológicos da cidade e do campo adentram a psique de Luís, instigando-o a misturá-las caoticamente, à medida que a narrativa radicaliza a figuração do mal-estar do protagonista.

Mal-estar, este, que é histórico, quando Michel Zérafra (2010) traça a homologia, percorrida em toda a sua obra, entre a cosmovisão do sujeito e a sua figuração na literatura, que pode ser de defesa, ataque, rejeição, anseio etc ao que o mundo e os outros concedem. Essa figuração, no entanto, atinge um grande grau de subjetividade na procura pelos meandros (des)organizadores do ser. Como Paul Ricouer (2010, p.43) bem assinala, não “acabamos com o tempo da ficção porque sacudimos, desarticulamos, invertemos, atropelamos, reduplicamos as modalidades temporais às quais os paradigmas do romance ‘convencional’ nos habituaram [...]”. Ao contrário, coloca-se em jogo todos esses movimentos, pois não é mais possível – mais ou menos a partir do começo do século XX e do crescimento da psicanálise – conceber o mundo, para o indivíduo, de maneira retilínea. Desse modo, a narrativa se expande em miríadas de impressões – como Woolf

(2014), Jameson (1992), Rosenfeld (1996) e Zérafra (2010), por exemplo, notam – que exigem da crítica uma base interpretativa disposta e capaz de estudá-las, pois as tensões histórico-sociais mostram-se de modo mais ilhado. Uma vez que o sujeito tem a perspectiva que está mais fragmentado, a representação dele não é mais ordenada docilmente. *Angústia* desarticula o tempo cronológico, que exerce o contraponto ao tempo íntimo, na luta entre interior e exterior.

Lembremos que a recepção do romance testou os limites da crítica daquela época – em que muitos estudiosos tomavam parte, declaradamente, no que tange à polarização ideológica – recuperada anteriormente nesse mesmo trabalho. A objeção, obviamente, não está ligada ao fato de alguém se posicionar ideologicamente, mas, sim, à análise reducionista da obra literária por meio de preferências ideológicas. *Angústia*, *grosso modo*, logo após a sua publicação, agradou tanto os direitistas quanto os esquerdistas, por motivos diferentes, no entanto. Para esses, o romance foi bem logrado, pois “retratava” os mecanismos históricos de opressão de uma parte das massas; para aqueles, a obra cativou, transcendendo o regionalismo na sondagem íntima do drama existencial e individual.

Essas abordagens não são equivocadas no que toca a análise em si, mas sim ao alcance de sua interpretação quando a imbricação entre psicologismo e tensões sócio-históricas são depreendidas como mutuamente excludentes. O gosto por *Angústia*, assim, necessitava de supressão de parte de seu texto em ambos os polos ideológicos: os de direita escolhiam – ou não eram aptos – a ler até os momentos mais simples, em evidência, de tensão com o mundo – quando Luís diz que é um parafuso do estado, quando ele fala das ideias revolucionárias de Moisés, nos muitos momentos em que ele reclama, de algum modo, de sua situação financeira – e os de esquerda escolhiam – ou não eram aptos – a ler os movimentos de grave sondagem psicológica do protagonista, que representavam o íntimo do ser – as repressões sexuais, os sinais de rejeição/anseio e, principalmente, a perspectiva de um sujeito desnordeado, mimetizando uma mente divagante – que dá forma – e sugere o conteúdo – de toda a narrativa.

A época requisitava opor-se a um tratamento relacionado às tensões sócio-históricas do texto, ou diminuir a obra à representação, somente, dessas tensões. Como Jameson (1992, p.284) assinala – no que tange ao mais alto modernismo europeu e americano, mas que pode ser transportado para o nosso mais alto modernismo – o mecanismo poético dos melhores modernistas

[...] reprime a História de maneira tão bem-sucedida quanto o mecanismo aperfeiçoado do alto modernismo reprimiu a heterogeneidade aleatória do sujeito ainda não centrado. Nesse ponto, contudo, o político, não mais visível nos textos do alto modernismo do que no mundo do dia-a-dia da aparência da vida burguesa, e implacavelmente mantido oculto pela reificação acumulada, finalmente se transforma em um genuíno Inconsciente.

O contraponto de Jameson, fincado no confronto das cosmovisões do sujeito do período realista e do alto modernismo, é bastante pertinente; o indivíduo internaliza o choque com a História, fazendo com que o ato simbólico literário se altere. Desse modo, o “político não (é) mais visível”, o que está afinado com a História como causa ausente, que cria uma estratégia de contenção – a leitura da obra como se a História estivesse de fato ausente – harmonizando os embates sócio-históricos, uma vez que o de mais recôndito nas personagens vem à tona, numa ligação não direta e mecânica com a História.

Angústia, situando-se no mais alto modernismo, concentra, mais ou menos, essas características: o político é visível, mas nem sempre, o que faz com que ele possa ser relegado; a estrutura temporalmente oscilante do romance, alterando o espaço-tempo daquilo que é lido, embaralhando, dessa forma, essas duas categorias, com o uso de recursos que tentam mimetizar a mente humana – não os mecanismos histórico-sociais – também funciona como harmonização das tensões.

A questão espaço-temporal em *Angústia* é basilar para que haja um entendimento macro – em termos históricos – de uma tendência que aparece com frequência em alguns autores que iniciaram a produção artística na década de 30, representando, de forma bastante díspar, uma personagem que deve ajustar-se aos preceitos, por meio da subjetivação dos conflitos, que não eram encontrados em sua infância/adolescência. Além de *Angústia*, tal característica é notada em *Caetés* (1933), também de Graciliano Ramos, *O anjo* (1934) e *A mulher obscura*, ambos de Jorge de Lima; *O amanuense Belmiro* (1937) e *Abdias* (1945), ambos de Cyro dos Anjos; *Repouso* (1948), de Cornélio Penna, entre outros. A recorrência desse assunto é atada às dinâmicas histórico-sociais e artísticas brasileiras promovidas, principalmente, a partir da década de 20. Fernando C. Gil (1999, p.31), fazendo uma ponte com as ideias do modernismo, diz que as duas principais vertentes do movimento evidenciam as incongruências fundamentais do nosso pensamento social:

De um lado, este último [o pensamento social] presume a necessidade de um contexto econômico-estrutural de modernização nas diferentes esferas de atividades sociais, com o eixo da dominância da reprodução

do capital se deslocando cada vez mais para a constituição de uma sociedade industrial e urbana, com uma acentuada divisão do trabalho, o que efetivamente estava ocorrendo no país a partir dos anos trinta. De outro lado, este mesmo pensamento está ainda fortemente assentado nos quadros de uma sociedade rural e tradicional que cobrava ainda decididamente a presença da sua existência na vida social. Deste ponto de vista, ambiguidade do pensamento social modernista reside justamente na aspiração do resgate ou no desejo da permanência das referências e valores tradicionais ora reordenados por forças e energias modernizadoras ora impactado por elas.

A constante solicitação, por parte das transformações histórico-sociais, de adequação da personagem nos romances referidos, da perda do lugar no mundo, desponta indiretamente – uma vez que estamos lidando com atos artísticos e simbólicos – como resposta à ânsia de anexar harmoniosamente o dito arcaico com o dito moderno. A figuração do contínuo afã de ajuste dos seres-de-papel tem uma sustentação (auto)biográfica.

Sérgio Miceli (1979, p.93) constata que grande parte dos escritores que surgiram em 30, pertenciam a “famílias de proprietários rurais que se arruinaram”, tendo de encontrar sustento em empregos que os habilitavam, também, a escrever literatura. Cabe ao autor, então, estilizar essa matéria-prima autobiográfica, fazendo uso, também, e especialmente – no caso do romance – da imaginação criadora. Assim, “a questão estética é correlata à questão histórica, e não se pode determinar a precedência de uma em relação à outra.” (NUNES, 2009, p. 127). Em um contexto global, no que toca à formação identitária dos escritores e a figuração dos atos simbólicos, a tendência a narrar a inadequação está ligada à mudança de cosmovisão do homem moderno. Como diz Claudia Almeida (2011, p.114),

A presença de identidades fragmentadas, de sujeitos desenraizados, de pertencimentos esmaecidos participa decisivamente da problematização de questões significativas de um certo homem contemporâneo, tais como a revisão de fronteiras geográficas, as motivações dos deslocamentos humanos, as estratégias de reconhecimento e contato com a alteridade, as conexões entre espaços e indivíduos. A figuração do humano [...] se desenvolve nesse ambiente incerto e intrinsecamente problemático.

Tal representação, como assinalamos, é normalmente realizada por meio da sondagem psicológica das personagens, o que é um ponto essencial de *Angústia*. Esse exame interior, no entanto, é uma auto-investigação efetivada por uma personagem que a tudo avilta tensionadamente, em movimentos complexos de modernização espacial.

Em *Angústia*, é possível fazer uma mediação com o homem que se sente alienado pelo seu trabalho numa sociedade em processo de modernização – que abarca uma premente industrialização, urbanização, e assim, nesse processo de “higienização” da cidade, ocorre o deslocamento de pessoas direcionado à locais afastados do centro – e a sua fratura, digamos, psicossocial-histórica, que data, em países de capital mais desenvolvido, *grosso modo*, do período da revolução industrial e que, no Brasil, se intensifica com as políticas econômicas dos governos Vargas. A fragmentação do sujeito, guiada por meio desse processo global, é algo avassalador, havendo uma progressão

[...] pasmosa nessa negatividade porque uma tendência do homem contemporâneo, estimulado pela excitação em que os *media* o mantêm, consiste em aceitar e não refletir sobre a fragmentação multiplicada em que vive. (LIMA, 2006, p.139, grifo do autor).

O protagonista de *Angústia*, no entanto, apesar de parecer desconhecer a sua multiplicidade principalmente ideológica, resiste, em certo grau, aos movimentos aliciadores da alienação. Um alienado, por exemplo, não é apto a enxergar a si e aos outros como “parafusos insignificantes na máquina do Estado” (RAMOS, 2011, p.123), como Luís da Silva o faz. A figura alienada é mais bem representada, a título de exemplo, no personagem principal – Maneco Manivela – de *Desolação*, publicado em 1944, de Dyonelio Machado. Contudo, o aviltamento do outro, que Luís empreende, objetifica – ou reifica – aquelas personagens do contexto urbano, que parecem aparelhos diabólicos corrompedores dos preceitos da sua infância. O protagonista, assim, está dentro de uma sociedade que não aceita, imputando culpa em todos. Seguindo com as reflexões de Luiz Costa Lima (2006, p.139),

O sujeito humano contém em si mesmo a alteridade; pela impossibilidade de uma lógica que satisfaça seus campos de ação indispensáveis – desde a técnica de domínio até o estabelecimento de ilusões – somos necessariamente plurais; tal pluralidade não significa fragmentação no sentido negativo, mas o ajuste a experiências fundamentais e dessemelhantes.

É justamente esse ajuste a novas experiências que falta a Luís da Silva e o coloca em embate com o que o cerca.

O labor de apreensão das tensões – dos embates – aliás, deve partir dos movimentos estruturais, mediando, com zelo, o ato simbólico do texto e as incongruências de uma sociedade que o cerca, vista a partir da perspectiva da personagem-principal. O empenho está, também, em recuperar a fortuna crítica de Graciliano Ramos, como uma mediação “entre os vários níveis de leitura, evitando o

aprisionamento do texto, favorecendo uma abertura [...], mostrando que os limites do texto podem e devem ser superados.” (RODRIGUES, 2009, p.35). Cada mirada sobre a sua obra não é injustificável, desde aquelas mais impressionistas a outras mais científicas, como a bela análise, principalmente estrutural, que Rui Mourão realiza dos romances do escritor alagoano.

Como fizemos aqui, é possível que se discorde parcialmente, por exemplo, da interpretação, em *Ficção e confissão*, de Antonio Candido¹⁰ no que toca à *Angústia*, mas lembremos que ele tinha uma temática para os seus estudos – a passagem do discurso ficcional para o autobiográfico – e, devido a isso, prendeu-se, talvez em demasia, a pontos que, para nós, não são caros, mas que para outros estudiosos podem ser. Ressalta-se que, graças ao trabalho de Antonio Candido e daqueles críticos anteriores a ele, houve modo de ampliar os estudos sobre a obra em questão, seja na verve psicanalítica de Lúcia Helena Carvalho, ou na psicossocial de Hélio Pólvora e Luís Bueno, levando esse último a afirmar que “Graciliano Ramos, através do conflito com o outro, empreendeu a mais bem acabada fusão entre vida íntima e vida social que o romance de 30 foi capaz de urdir.” (BUENO, 2015, p.641).

A imbricação entre vida íntima e social se dá, parcialmente, por meio do monólogo interior envenenado por vozes avessas, encontrando o indivíduo todo fragmentado. No subtexto de *Angústia* jaz a condensação da incompatibilidade de Luís da Silva. Em sua mente intoxicada pelos ecos da vida rural do cangaço, ele vê-se engessado na Maceió urbana e pré-capitalista, como diz Hélio Pólvora (2011, p.286):

Está ele [Luís da Silva] preso às engrenagens de uma sociedade então pré-capitalista (mal começara a fase de industrialização do governo Vargas), hoje de consumo de massa, em que o dinheiro é o valor supremo. Aos que nasceram bem-aquinhoados, a estrada se desdobra à frente, reta e chã; aos carentes resta a dura tarefa de sobreviver.

A família de Luís da Silva, em sua infância, ainda detinha supremacia, mesmo com a decadência da fazenda. No contexto pré-capitalista e urbano, a personagem principal é apenas mais uma engrenagem do consumo. Quem prospera é Julião Tavares,

¹⁰ Acredita-se que é clara a visão pautada na ideia de que *Angústia* não apresenta “excessos”. A sua forma, e também o seu léxico – participante da constituição da forma – são totalmente verossímeis na mimetização de uma mente em processo de dissolução psicológica. Cabe, ainda, ressaltar que *Angústia* passou por três revisões de Graciliano Ramos e uma de seu filho, Ricardo Ramos. O escritor alagoano – com toda a sua autocrítica – deixou o romance como nós e Antonio Candido o lemos. Luís Bueno (2015, p.622-3) frisa, no que toca a esse livro, que “as eventuais repetições, tudo que se afasta do estilo espartano do escritor [...] tem relação direta com o tipo de narrativa que se constrói.”

nascido em berço de ouro. Entre o nojo e ambição pelo dinheiro, Luís da Silva é aniquilado pelas incongruências do sistema que dele faz parte.

Fixar-se nas estratégias de contenção de *Angústia* que, de fato, aceita várias hermenêuticas, fazendo com que a crítica, muitas vezes, aponte como chave-mestra de interpretação uma posição específica (seja ela psicanalítica ou sociológica), e não abarque as mediações, conjuntamente, entre obra em relação ao sujeito e à sociedade, como por exemplo, no recurso que escolhemos para ser analisado – o monólogo interior – usado por Graciliano Ramos. Alfredo Bosi (2006, p.431, grifos nossos) – na mesma obra em que faz uso do esquema de Goldmann com o intuito de encontrar tendências no tratamento da personagem do romance de 30 – destaca a posição instável de *Angústia*, que não aceita a sua fixação em apenas uma tendência, além de realçar os movimentos da narrativa que arquitetam a prosa em direção ao monólogo interior final:

Estamos no limite entre o romance de tensão crítica e o romance intimista. De um lado, a brutalidade da linguagem que degrada os objetos do cotidiano, avilta o rosto contemplado e cria uma atmosfera de mau humor e pesadelo; de outro, a *autoanálise*, a “parada” que significa o esforço de compreender e de dizer a própria consciência. *E tudo parece preparar o longo monólogo final que abraça um sem-número de imagens de um mundo hostil e as aquece com a febre que a recusa absoluta produziu na alma do narrador.*

A autoanálise não exclui automaticamente as auguras do mundo hostil; ao contrário, os movimentos se justapõem, criando uma densidade psicossocial espantosa. É muito difícil que um romance memorialista, principalmente em primeira pessoa – ou qualquer forma narrativa que, também na mesma atitude narrativa, se funda na memória, como autobiografias e diários – não seja intimista. No entanto, como vimos, a sondagem do ser não apaga a História; assim, não levar em conta os conflitos histórico-sociais representados nessa obra é fechar os olhos diante da vivência dolorosa daqueles que, sabedores ou não disso, não se reconhecem em seu tempo, que se encontram na incompatibilidade do entre-lugar. Como Luís Bueno (2015, p.636, grifos nossos) assinala em relação a Luís da Silva:

O dinheiro conta muito, não importa como ele foi obtido. E Luís sabe disso, tanto que sonha em ganhar na loteria e o número do bilhete que lhe ofereceram certa vez, a partir do qual ele projetou uma vida nababesca ao lado de Marina, volta-lhe constantemente durante o longo delírio final: 16.284. Esse sonho de riqueza mostra bem que *Luís vive nas duas ordens*. Se a velha ordem lhe sugeriu uma falsa solução, é porque a solução que poderia ser definitiva na nova ordem, a do dinheiro, está totalmente fora do seu alcance.

O escritor alagoano, aliás, fazendo uso das figuras de João Valério (*Caetés*) e Luís da Silva, principalmente, “desmistificava preconceitos do pequeno burguês brasileiro, com foros de intelectual, mostrando-o prisioneiro de fundas contradições e vítima de uma funesta herança.” (GARBUGLIO, 1994, p.61). Dessas vivências, que *Infância* também lida, resultam memórias que mostram a tragédia das crianças incompreendidas e maltratadas, além de colocar o povo anônimo em primeiro plano, dando-lhe “tratamento adulto e estatuto de gente.” (p.61). Na forma autobiográfica, dessa vez, a literatura se mostra ainda mais inseparavelmente ligada à vida, e Graciliano Ramos irmana, na dor e no sofrimento, por meio da alteridade do empenho rememorativo, as figuras de sua meninice. A dialética rememorativa de *Infância*, no entanto, é diferente: está localizada entre a visão infantil e o revisionismo adulto, também conflitivos. O estilo da narrativa é dessemelhante, pois as formas – romance e autobiografia – distinguem-se em termos de pacto ficcional e autobiográfico, isto é, entre a ficção que protege o autor e a sua vida vivida, desnudada.

4. A REVISÃO DO DISCURSO INFANTIL NO EMPENHO REMEMORATIVO DE *INFÂNCIA*

Olho de menino vive cheio de neblina, depois com o tempo clareia, ou se apaga, não sei. Depois a gente vê melhor, melhor não digo, vê diferente, a força de antes vai minguando no escorrer do tempo. Tudo em menino é girândola, grito, susto, foguetório, brumado de sonho.

Autran Dourado (1999, p.200).

São vários os vocábulos, expressões, locuções e mesmo frases, usados por Graciliano Ramos, que auxiliam a construção da falibilidade daquilo que é contado pelo autor-narrador, principalmente nos primeiros três capítulos de *Infância*: “nuvens espessas que me cobriam” (RAMOS, 1981, p.9), “tornei a mergulhar no sono, um sono extenso” (p.11), “e a hibernação continuou” (p.11), “manchas paradas” (p.11), “pontos nebulosos, ilhas esboçando-se no universo vazio” (p.12), “as sombras me envolveram” (p.14) etc. Entre a vontade de dar conta dos fatos, a impossibilidade performativa de narrar absolutamente tudo, as intrínsecas imperfeições da memória e a grande distância temporal entre a matéria vivida e a reinterpretação dela pela escrita, o escritor alagoano situa-nos num mundo de incertezas, fazendo delas, no entanto, substância composicional.

Alfredo Bosi (2013, p.87) afirma que o autor é sabedor do intervalo temporal – entre a enunciação e o narrado – e das consequências suscitadas por ele, o que denomina “consciência vigilante”. Tal consciência atesta os limites do empenho rememorativo, textualmente vistos no emprego de vocábulos, expressões modalizantes e em frases que assinalam a hesitação diante do relato, pautado pela imprecisão das recordações.

Os hiatos de acontecimentos são preenchidos pelo narrador que recorre à imaginação de romancista: “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” e, afirma, ainda, que “certas coisas existem por derivação e associação.” (RAMOS, 1981, p.26). Mesmo havendo esse processo efabulativo, a obra subordina a fantasia ao real, na interpretação da experiência, que é selecionada, filtrada e modelada pelo autor. Esse ato artisticamente intencionado reafirma o que é vital para Graciliano Ramos: a criança infeliz, o sujeito oprimido, a autoridade equívoca, que, entre outros assuntos, absorvem a sua atenção; em outras palavras, a autobiografia, nesse caso, reafirma a conduta do autor alagoano – encontrada também nos romances, ainda que dirigida pela ação criativa, pela necessidade de comunicar a realidade que conhece, com a qual conviveu.

Nesse discurso memorialista autobiográfico, estão duas perspectivas muitas vezes dissonantes e em tensão: aquela que tenta mimetizar as sensações do menino e outra, do adulto, que procura reinterpretá-las lucidamente. O próprio narrador é “um *leitor* do passado, que se olha com o distanciamento facultado pela instância da enunciação.” (CURY, 1994, p.39, grifo da autora). Similarmente à mirada do autor sobre si mesmo, entretanto mais mediada, há a do narrador em direção aos outros seres, que reclamam uma investigação de seus atos também detida, na tentativa de justiça: “De perto, os indivíduos capazes de amarrar fachos nos rabos dos gatos nunca me causaram admiração. Realmente são espantosos, mas é necessário vê-los à distância, modificados.” (RAMOS, 1981, p.19)

Analisando essas duas visões, verificamos como a do adulto avalia não apenas as sensações do menino, mas desarmoniza – em termos de forma/conteúdo, isto é, tanto na expressão linguística quanto no que é abordado nessa expressão – as tensões sociais em que a criança não era capaz de reparar. As impressões cinzentas e perplexas da perspectiva da meninice são relidas com maturidade pelo autor adulto, no presente da enunciação, fazendo uso de uma linguagem mais objetiva – ao contrário da perspectiva infantil, em que se narram as sensações do íntimo do ser – e, comparando-se com a visão infantil, aproxima-se mais do discurso político. Toda a revisão, portanto, enfrentada por Graciliano Ramos, dá-se nesse jogo de olhares: desde a interpretação do outro, até as comparações da escola com o cárcere.

O exame dessa obra pauta-se pelo modo como ela, sendo uma forma autobiográfica, recorda o passado, por meio das perspectivas infantil – imprecisa e impressionista – e adulta – pragmática e ideológica¹ – servindo, muitas vezes, como contraponto uma da outra em termos composicionais e de tratamento da sociedade.

¹ A distinção entre discurso artístico e ideológico – aqui usada nos termos de Alfredo Bosi em *Ideologia e contraideologia* (2010) – não é, com ressalvas, discordante no que tange às discussões de Umberto Eco (1991, p.280-1) em *Obra aberta*, quando o semiótico distingue o discurso aberto do discurso persuasivo. Segundo ele, “O discurso aberto é um apelo à responsabilidade, à escolha individual, um desafio e um estímulo para o gosto, para a imaginação, para a inteligência. Por isso a grande obra é sempre difícil e sempre imprevista, não quer agradar e consolar, quer colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas. [...]”

O discurso persuasivo, ao contrário, quer levar-nos a conclusões definitivas; prescreve-nos o que devemos desejar, compreender, temer, querer e não querer.” Enquanto o enunciado artístico – aberto – então, é dúbio, ambíguo, abrindo possibilidades tantas interpretativas, o enunciado ideológico – persuasivo – encerra a escrita na certeza do relatado.

4.1 Uma autobiografia não-convencional?

Luiz Costa Lima (2006, p.353-4) diferencia o modo de trabalho do que ele chama “autobiografia pura” da escrita de memórias. Segundo ele, aquela não apresenta uma dupla inscrição, isto é, não funde passado e presente no discurso, mas usa o passado apenas como fonte de escrita sobre o presente, maneira “como o autor, contrariando a ordem verificável dos eventos, se vê (se fantasia) a si mesmo.” Assim, não haveria a tensa reavaliação dos fatos pelo autor sobre o passado. As memórias, ao contrário, evidenciam a face da experiência pública daquele que narra ou dos outros; “realce que, ao se tratar da própria vida daquele que narra, frequentemente contém momentos de sua face interna, de como ele se via a si próprio.” O autor, então, cria a dupla inscrição, pautada no contar o passado, vendo-se nele, a partir do presente da enunciação. A autobiografia pura – o relato da própria vida que não se preocupa em basear-se na memória, o que parece performativamente impossível – remete-nos à tentativa de não aproximar a história da própria vida com a ficção, já que a memória, como assinalamos, possui hiatos, que podem ser preenchidos por meio da imaginação. *Infância* projeta claramente essa dupla inscrição já em suas primeiras linhas, na revisão da primeira lembrança do narrador e do funcionamento dessa recordação tão remota, que data, não precisamente, dos seus dois, três primeiros anos de idade:

A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. Ignoro onde o vi, quando o vi, e se uma parte do caso remoto não desaguasse noutra posterior, julgá-lo-ia sonho. 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. (RAMOS, 1981, p.9).

Infância, assim, é memória e autobiografia, valorizando-se pela espessura estética da linguagem, principalmente quando centrada na perspectiva do menino. Indo ou não ao encontro das ideias de Luiz Costa Lima, essa obra é autobiográfica – levando-se em conta os pactos e o modo de trabalho – fincando-se fortemente no empenho rememorativo. O que pode parecer não-convencional – no momento em que ponderamos, no segundo capítulo da dissertação, sobre aquele eixo organizador da narrativa autobiográfica, havendo normalmente grande esforço do narrador em ordená-la numa sucessão de eventos – é o que Maria Zilda Ferreira Cury (1994, p.38, grifos da autora) diz sobre o

encadeamento cronológico – ou a falta dele – na composição desse livro de memórias, e se isso influencia a articulação do discurso narrativo da obra:

Infância apareceu em 1946, mas reunindo alguns textos publicados anteriormente. Em manuscritos do autor, revelam-se as diferentes datas de composição dos capítulos, bem como sua *desordem cronológica*. Assim, a ideia do fragmentário, do disperso que estruturalmente dá corpo ao texto de Graciliano, se mostra desde o *projeto de composição*.

Sabe-se que os capítulos desse livro foram publicados em ordem distinta daquela encontrada na reunião de todos os textos que originaram *Infância*². Alguns deles foram publicados no *Diário de Notícias*, enquanto outros n’*O Jornal* e na revista *Vamos Ler!* O próprio autor revela o nascimento desordenado da obra:

— Em 1938 [...], colaborador de alguns jornais, utilizei uma recordação da infância e, a 18 de outubro, escrevi “Samuel Smiles”, que publiquei no *Diário de notícias*. A 21 de outubro do mesmo ano nova lembrança determinou o meu artigo “Os astrônomos”. [...]— A princípio não tive, pois, a ideia de fazer um livro: o primeiro capítulo nascido foi o trigésimo primeiro do volume agora lançado; o segundo foi o trigésimo; o terceiro, o trigésimo segundo. Assim surgiu esse livro. (RAMOS, 2014, p.167).

A cronologia de publicação dos episódios de sua meninice vai ao encontro dos assaltos da memória. Tal atestação exhibe a dificuldade de controle sobre o esforço rememorativo, que se torna hesitante, no próprio texto autobiográfico, como podemos ver quando o narrador tenta lembrar-se de uma historieta: “Papa quê? Julgo a princípio que se trata de *papa-figo*, vejo que me engano, lembro-me de *papa-rato* e finalmente de *papa-hóstia*. É *papa-hóstia*, sem dúvida.” (RAMOS, 1981, p.17, grifos do autor).

Resta investigar se a publicação temporalmente distinta dos capítulos gera algum tipo de desordem na organização discursiva em livro; isto é, se Graciliano Ramos os arranja, ou não, de acordo com o crescimento da criança. Alfredo Bosi (2013, p.87) diz que aquela primeira memória do autor – o vaso de louça vidrada – é uma lembrança “isenta das coordenadas de espaço e tempo, imagem sem onde nem quando”. Assim, é possível ordenar, precisamente, os episódios de acordo com o avançar da idade do menino?

Quando a matéria narrativa é turva, difícil de entrever com nitidez, a escrita transpõe essas características. Assim, a menos que o autor minta descaradamente,

² “Nuvens”, o primeiro capítulo da obra, por exemplo, foi publicado, como consta nos manuscritos de Graciliano Ramos, em 14 de novembro de 1939, enquanto “Os astrônomos”, o trigésimo capítulo do livro, veio à tona na imprensa no dia 21 de outubro de 1938. Para mais informações sobre as datas de publicação, consultar a obra, organizada por Ieda Lebensztayn e Thiago Mio Salla, chamada *Conversas: Graciliano Ramos*, páginas 170-1.

asseverando que o contado é o que realmente ocorreu, ele não pode transmitir a sua história sem o mínimo de consciência memorialística. Como assinalamos anteriormente neste trabalho, as alterações históricas de cosmovisão apontam mudanças na noção de sinceridade. Os escritores, entendidos no que tange à desordem da vida interior, a representam de acordo com as suas descontinuidades e contradições. Assim, se a rememoração compreende um retorno temporal grande e o autor objetiva contar a história desde as primeiras impressões – como no caso de *Infância* – o discurso tende a tornar-se ainda mais impreciso. Colaborando com a falta de acessibilidade exata a um passado tão remoto, encontra-se a consciência memorialística de Graciliano Ramos.

Salienta-se que o projeto do autor alagoano – revisitar os primeiros passos, desde os dois, três anos de idade – parece uma tarefa extremamente árdua. O escritor de *Caetés* narra as lembranças que as nuvens espessas que o cobrem não conseguem ocultar totalmente: “Houve uma segunda abertura entre as nuvens espessas que me cobriam: *percebi muitas caras*, palavras insensatas. Que idade teria eu? Pelas contas da minha mãe, andava em dois ou três anos.” Eis como o narrador via alguns familiares: “Mas pai e mãe, entidades próximas e dominadoras, as duas irmãs, uma natural, mais velha que eu, a outra legítima, direita, dois anos mais novas, eram *manchas paradas*.” (RAMOS, 1981, 9-11, grifos nossos). Graciliano Ramos, com dois ou três anos de idade, consegue recordar apenas quadros perceptivos poucos distinguíveis. O pai, a mãe e as irmãs são todos manchas que se confundem.

Jubireval Alencar Guimarães (1987, p.79, grifos do autor), divide *Infância* em três fases. São elas, segundo as palavras do estudioso:

Primeira fase: composta de cinco capítulos, que vai do capítulo 1, “Nuvens”, ao capítulo 5, “Uma bebedeira”; *Segunda fase*: composta por dezenove capítulos, que vai do capítulo 6, “Chegada à vila”, ao capítulo 24, “Antônio Vale”; *Terceira fase*: composta de quinze capítulos, que vai do capítulo 25, “Mudança”, ao capítulo 39, “Laura”.

A partir desse desmembramento, é possível pensar-se numa escala no que tange ao grau de fragmentação experimentado na revisitação do passado, de acordo com o andamento dos capítulos, e o que isso ocasiona à sequência temporal da história em termos de ligação entre os episódios.

Cabe reforçar que os capítulos foram lançados à medida que lembranças desencadeavam no autor a vontade de escrita, como atestado em citação na página anterior. Dessa maneira, com todos os episódios publicados, Graciliano Ramos os reorganizou na gradação que ele presumia ser de sua idade mais nova à mais velha.

Entretanto, como esses escritos primeiramente foram lançados avulsamente, como se fossem contos, é impossível, textualmente, atestar, de fato, se o caso do cinturão (capítulo quatro) ocorreu antes, no que se relaciona à vida vivida, da bebedeira (capítulo cinco) do narrador. Em ambos os trechos, o labor rememorativo é bastante intenso. Vejamos um excerto dos capítulos quatro e cinco, respectivamente:

Não consigo reproduzir toda a cena. Juntando *vagas lembranças dela a fatos que se deram depois, imagino* os berros de meu pai, a zanga terrível, a minha tremura infeliz. Provavelmente fui sacudido. O assombro gelava-me o sangue, escancarava-me os olhos. (RAMOS, 1981, p.33, grifos nossos).

Ignoro como chegamos à fazenda: as minhas recordações datam da hora em que entramos na sala. Meu pai e o proprietário sumiram-se, foram cuidar de negócios, numa daquelas conversas cheias de gritos. Minha mãe e eu ficamos cercados de saias. (p.37, grifos nossos).

Com a associação a vagas lembranças e a fatos que ocorreram posteriormente, o narrador reconstrói, provavelmente, com um tanto de efabulação, o que ele supõe ter acontecido. Igualmente é composta a primeira relação do autor-criador com o álcool e os seus efeitos. Os vocábulos mais certos, aliás, para que se refira às partes de *Infância* são “episódio” e “capítulo”. O primeiro ligado a acontecimentos de alcance temporal curto – o episódio “Um cinturão”, por exemplo, que narra o começo, o meio e o fim dos castigos sofridos pelo menino num mesmo dia – e o segundo, de caráter mais geral, que pode ser associado tanto aos episódios quanto aos capítulos de viventes que marcaram a infância do autor; nesse caso, o alcance temporal extrapola a narrativa dos tempos de meninice do escritor, relatando, muitas vezes, o desenrolar da pessoa. Os capítulos, nesse caso, não se atêm a um tempo preciso, mas, os fatos são narrados de modo iterativo; no capítulo “José Leonardo”, por exemplo, não há a representação apenas de uma conversa entre o garoto e José Leonardo, porém, figura-se a impressão que este causou naquele, como já dito, sem exatidão temporal:

Fiz numerosas perguntas a José Leonardo, e ele nunca se espantou. Às vezes hesitava, procurava-me na cara o sentido da frase obscura. E a informação vinha, natural e paciente. Sem me haver impressionado em demasiada, esse homem deixou-me lembrança que se estirou e me dispôs a sentimentos benévolos. (RAMOS, 1981, p.156).

Por conta de sua elaboração esparsa, o que temos, na maioria dos capítulos, é o elo de Graciliano Ramos com algo; assim, há algo – ou relacionado a pessoas ou a temas – norteadores dessas narrativas. O caso do cinturão, por exemplo, foi a primeira experiência, com a justiça, por ele lembrada. Entretanto, não é necessário grande grau de

penetração interpretativo para perceber essa feição episódica dos relatos; é possível vê-la a partir dos títulos: “Chegada à vila”, “A vila”, “O fim do mundo”, “Um incêndio”, “Mudança” etc. São títulos que trazem sugestões: “Nuvens”, por exemplo, alude à imprecisão própria do aspecto rememorativo. Há, nele, uma série de hiatos no que tange aos acontecimentos como admite o autor: “Apareceram lugares imprecisos, e entre eles não havia continuidade. Pontos nebulosos, ilhas esboçando-se no universo vazio.” (RAMOS, 1981, p.12)

Alfredo Bosi (2013, p.90) nota que as memórias iniciais do autor-criador em *Infância*, em meio à confusão e à carga esmagadora de impressões que o acometem na sua revisitação, são fragmentárias, “meio sonho, meio vigília, meio ressoo íntimo, meio império da voz alheia.” O tom da narrativa, com o passar dos capítulos, no entanto, torna-se menos turvo. Verbos e expressões modalizadoras, indicadoras de perplexidade são usados de maneira menos recorrente. O narrador, por exemplo, evoca, com certa exatidão, o dinheiro que surrupiava do pai com o fito de comprar livros. Até a impressão infantil ele lembra com contornos nítidos:

Esses delitos não me causavam remorso. Cheguei a convencer-me de que meu pai, encolhido e avaro por natureza, os aprovava tacitamente. Desculpava-me censurando-lhe a sovinice, tentando agarrar esperanças absurdas. (RAMOS, 1981, p.240).

A rememoração que, nos primeiros episódios, é conduzida por meio da alteridade e de impressões ulteriores, mostra-se mais segura com o andamento da história e a maior aproximação da criança com o adulto; o que era nuvem espessa, no início, torna-se leve neblina. O grau de fragmentação da narrativa decresce, mas em blocos de capítulos; assim, aquele desmembramento sugerido por Guimarães (1987) é plausível. Esses blocos podem ser traçados, principalmente, por meio das relações de Graciliano Ramos com os outros e do deslocamento espacial da família. Conseqüentemente, o grau de fragmentação memorialística no relato do menino situado na fazenda, entre os seus dois e quatro anos, é muito forte; nesse contexto, a criança relaciona-se apenas com a própria família e com agregados – Sinhá Leopoldina, José Baía etc. Com o deslocamento da família para Buíque, entre os quatro e sete anos, a memória mostra-se menos esfacelada, e as relações de Graciliano Ramos se expandem – ele entra em contato com a sociedade da vila e, nesse meio tempo, é iniciada, também, a sua educação na escola. Por último, a família transfere-se para Viçosa num período de tempo que abarca a trajetória da criança dos sete aos onze anos. A rememoração apresenta traços mais seguros, o garoto inicia a vida literária e apresenta impulsos sexuais. Dá-se, assim, como Guimarães (1987, p.133) assinala, o

movimento, no que tange à compreensão de mundo do menino, que parte do “âmbito familiar, interno, para o contexto social, externo.”

Infância é, de fato, um livro conduzido pela educação sentimental, usualmente dolorosa, absorta na perplexidade do narrador-autor. Regina Fátima de Almeida Conrado (1997, p.73-4, grifos da autora), diz que

[...] o fato de terem sido [os capítulos] publicados previamente, de forma aleatória e à medida que foram escritos, não parece ter afetado a unidade estruturalmente do texto reunido e editado em 1945, sob o título que se conhece. Graciliano, juntando-os *num todo coeso e consequente*, fez evidenciarem-se, na macro-estrutura compositiva, três momentos básicos correspondentes aos lugares onde a família de Sebastião Ramos fixou residência. [...] Verificamos que a estruturação da obra seguiu uma sequência espácio-temporal diferente da ordem da escrita e publicação anterior das narrativas.

Com efeito, Graciliano Ramos reuniu os escritos tentando organizá-los no que se refere ao encadeamento temporal. No entanto, isso ocorre, mais perceptivelmente, na formação dos blocos de capítulos. Desse modo, dentro de um mesmo bloco, é difícil definir qual episódio ocorreu antes ou depois de outro. Milton Hatoum (2015, p.223) diz, sobre *Infância*, que o movimento temporal é sinuoso, “construído por quadros que formam microcosmos, mas que se remetem a outros quadros e se relacionam com o todo.” Não temos datação; contamos apenas com escassas pistas sobre a idade do garoto. Sobre o momento quando ele se aventurou a questionar a mãe sobre o significado da palavra “inferno”, diz: “Minha mãe estranhou a curiosidade: impossível um menino de *seis anos*, em idade de entrar na escola, ignorar aquilo [o significado da palavras]”. (RAMOS, 1981, p.77, grifos nossos). Entretanto, mesmo com a exatidão da idade, não podemos asseverar que tal acontecimento ocorreu antes ou depois, por exemplo, do episódio do incêndio. Até porque a reunião desses textos pelo autor amalgama, como dito, as peripécias do menino com capítulos sobre pessoas com quem teve contato. Temos, então, contos episódicos seguidos por contos sobre pessoas, em que o autor-criador normalmente narra as impressões desses seres deixadas nele, e o que com elas se deu. É o que ocorre, por exemplo, no capítulo chamado “A criança infeliz”, no momento em que o narrador informa, sumariamente, o que de uma criança outra soube-se após a escola:

Deixei-o no colégio, perdi-o de vista. E reencontrei-o modificado. Ao iniciar-se no crime, andaria talvez pelos quinze anos. Atirou num homem a traição, homiziou-se em casa de chefe político e foi absolvido pelo júri. Realizou numerosas façanhas; respeitaram-lhe a violência e a crueldade. Sapecou os preparatórios num liceu vagabundo. Na academia obteve aprovação ameaçando os examinadores. Bacharelou-se, fundou um jornal. Como o velho diretor [da escola], seu carrasco,

fechara o estabelecimento e curtia privações, deu-lhe um emprego mesquinho e vingou-se. Caprichou no vestuário: desapareceram as nódoas, a formiga, o mofo. E teve muitas mulheres. Foi em casa de uma que o assassinaram. Deitou-se na espreguiçadeira, adormeceu. Um inimigo, no escuro da noite, crivou-o com punhaladas. (RAMOS, 1981, p.252).

Em grande parte das vezes, os capítulos são interligados: o autor, por exemplo, fala sobre a professora D. Maria – em capítulo homônimo ao nome da professora – e sobre a escola – em capítulo homônimo ao lugar. Essa estrutura de composição, no entanto, nubla a percepção de exatidão temporal, fazendo de *Infância* uma autobiografia um tanto diferente, que reinterpreta pessoas e lugares ao sabor, não de um encadeamento totalmente temporal, mas, sim, de uma sequência de coadunação entre tempo, lugares e pessoas. Entretanto, como Leonel e Segatto (2015, p.79) afirmam, o autor detém a voz máxima sobre a composição, assim “as memórias são seletivas e depuradas – o autor faz escolhas quanto ao que mencionar, havendo nitidamente a predominância de determinados aspectos e momentos em detrimento de outros.”

Graciliano Ramos, portanto, narra o que a ele é caro. Se *Infância* não comporta todas as características de uma autobiografia convencional, encontrando-se num modo de trabalho de composição mais subordinado ao real, ela representa, estreitamente, particularidades políticas, sociais e econômicas da época, pela visão de Graciliano Ramos, mais claramente do que em seus romances. Os signos ideológicos do autor são mais evidentes, principalmente na revisão pelo discurso adulto do meio infantil, suspendendo a narração da história. Essa escrita, revela, então, de maneira mais manifesta, a cosmovisão do autor.

Antonio Candido (1992, p.49-50) diz que, ressoando romances e autobiografias do escritor, somos levados a “averiguar a realidade que nela [na obra] se exprime e as características do homem a quem devemos esse sistema de emoções e fatos tecidos pela imaginação.” Ainda ressalta que as memórias não apenas expõem o que há de autobiográfico no romance, mas “esclarecem o modo de ser do escritor, permitindo interpretar melhor a sua atitude literária.”

Otávio de Faria (1981, p.270) vê *Angústia* e *Infância* complementando-se reciprocamente:

Não poderia deixar de ser um caminho [o da infância] áspero, bem árduo, dos mais penosos, durante o qual o gotejar de sangue do menino, que às próprias expensas aprende a lição da vida, e o do escritor, que tenta reproduzi-la com o máximo de honestidade e rigor literário, formam um tecido dos mais dolorosos que conheço – e, também, dos

mais complexos, intrincados, cheios de idas e vindas, o passado invadindo constantemente o presente da criação artística, a ficção dando cor e fazendo sangrar ainda mais as recordações da meninice, *Angústia* e *Infância* se confundindo, se interpenetrando, se completando, emergindo como um grito, desesperado e alucinante, de criança abandonada em plena hostilidade do mundo.

Intensas são as palavras de Octavio de Faria, que admite, nas entrelinhas – na tentativa de reprodução da realidade com máximo de honestidade – o que em Graciliano Ramos, pelas próprias palavras do autor, é notório: a preocupação de narrar, com profundo labor artístico, aquilo que ele, durante a vida, observou com lucidez e/ou viveu na carne.

Em uma de suas crônicas contidas em *Viagem* (RAMOS, 1980, p.57, grifos nossos), o escritor de *São Bernardo*, quando perguntado sobre quais de seus livros poderiam ser traduzidos ao russo – em 1952, data da crônica, a URSS ainda tinha como primeiro ministro Josef Stalin – respondeu à pergunta ponderando:

— Nem sei, Kalugin. Talvez nenhum. Vocês é que devem examinar isso.

Tinha-me vindo o pensamento de que os meus romances nenhum interesse despertariam àqueles homens: são narrativas de um mundo morto, as minhas personagens comportam-se como duendes. Na sociedade nova ali patente, alegre, de confiança ilimitada em si mesma, lembrava-me da minha gente fusca, triste, e achava-me um anacronismo. Essa ideia, que iria assaltar-me com frequência, não me dava tristeza. Necessário conformar-me: não me havia sido possível trabalhar de maneira diferente: *vivendo em sepulturas, ocupara-me em relatar cadáveres*.

Em Graciliano Ramos, há o cuidado de evitar despropósitos, deformação de fatos sociais, descompassos na representação do que narra. Os seus instrumentos são adequados à prospecção do meio, ampliando-o na sondagem psíquica do homem. Ele quer falar do que conhece: o país real figurado em texto literário.

Se Graciliano Ramos, em seus romances, nunca descompassado, sem apelar para modismos, muito menos fazendo concessões ou estropiando a linguagem, “consciente de suas funções e compromissos com o seu meio” (GARBUGLIO, 1994, p.61), representou aquilo o que a ele era caro, numa observações incisiva do eu, dos outros e do mundo, na autobiografia – mais rente ao real – esses aspectos aprofundam-se. Tendo em vista, assim, a cosmovisão do autor – “maneira de ver as relações entre o homem, como indivíduo, e a sociedade em que vive” (IGNÁCIO, 1994, p.23) – e a sua atitude literária, depreendemos que, apoiado na seleção dos acontecimentos narrados em *Infância*, ele conta aquilo que

não pode cair no esquecimento; o que, tanto a ele quanto aos outros, é caro nas situações representadas por meio da memória individual e da tensão entre lembrança do fato na visão infantil e na visão adulta. Como Leonel e Segatto (2015, p.80) assinalam:

[...] na reconstituição da memória do tempo de infância, os fatos, as ações, as relações são ressignificados ou reconstruídos pelo adulto; embora tenha muito de inventividade e também de verossimilhança, a memória não é desligada ou apartada do mundo verídico, das relações sociais e humanas concretas.

Dessa maneira, a narração de *Infância* é concretizada por meio da amalgamação tensa entre a visão infantil – impressionista e ingênua, acompanhando o crescimento da percepção do mundo da criança – e a visão do adulto, que revela as incongruências de então, desarmonizando, ainda mais, o mundo infantil, ou como assinala Milton Hatoum (2015, p.223) “a vida se expande para fora e para dentro, como se fosse um mergulho nas brumas e na incerteza, no mundo hostil dos adultos, na escola, na casa, na fazenda, na cidade.” A expansão interna é representada, em quase todos os momentos, por meio das sensações do menino, enquanto o conhecimento externo, reavaliado, é conduzido pela mirada crítica do adulto.

4.2 A tensão entre as perspectivas e a visão desarmonizada do adulto

Obras autobiográficas, normalmente, dão conta de dois eixos discursivos: a tentativa de apreensão dos sentimentos de outrora e a revisão daqueles acontecimentos elaborada pelo sujeito no presente da enunciação. A carga tensional entre esses tempos ocorre na interpenetração de um pelo outro – não se podendo elucidar totalmente a quem pertence esta ou aquela perspectiva, se, no nosso caso, ao menino ou ao adulto – e na falibilidade da memória, que coloca em dúvida os episódios e, por conseguinte, o seu reexame. Verificamos esse jogo em *Infância*, num excerto em que o garoto considera o procedimento de outra criança representado na obra – colocar um pano embebido de querosene no rabo de um gato e acendê-lo – notável, mas, na revisão empreendida pelo adulto, ele, de maneira titubeante, julga-o reprovável:

Essa obra de arte popular [o procedimento dessa outra criança] até hoje se conserva inédita, creio eu. Foi uma dificuldade lembrar-me dela, porque a façanha do garoto me envergonhava talvez e precisei extingui-la. Ouvindo a modesta epopeia, com certeza desejei exibir energia e ferocidade. Infelizmente não tenho jeito para a violência. Encolhido e silencioso, aguentando cascudos, limitei-me a aprovar a coragem do menino vingativo. *Mais tarde, entrando na vida*, quando isto se grava no papel e os gatos se transformam em papa-ratos. *De*

perto, os indivíduos capazes de amarrar fachos nos rabos dos gatos *nunca* me causaram admiração. Realmente são espantosos, mas é necessário vê-los a distância, modificados. (RAMOS, 1981, p.19, grifos nossos).

O jogo de perspectivas é bastante intrincado nesse trecho. Quando garoto, havia o embaraço diante de tal situação, muito provavelmente por não conseguir atuar com a mesma rebeldia diante das violências sofridas. Mais tarde, começou a cultuar a façanha do garoto, porém, ao fim, no presente da enunciação, revela que ações como aquela *nunca* lhe causaram admiração. O que é necessário, segundo o narrador, é enxergar os atos à distância, possivelmente para que não comprometam os motivos nem se justifique a maldade do menino. De qualquer modo, veem-se as contradições, expostas verbalmente, da vida interior daquele que narra.

Autobiografia composta baseada na mistura da tentativa de representação dos fatos, imaginação lírica, discernimento gradativo do mundo pelo menino e revisão madura do homem, *Infância* apresenta um texto sincrético que figura a perplexidade da criança – na sua dura educação sentimental – e a desarmonização daquelas impressões no adulto, transpostas no texto. Com a família deslocando-se para Buíque, por exemplo, o garoto sente-se transplantado, desenraizado:

[...] vinham botequins de palha de barro e palha, o trote de um animal a sacudir-me pelas estradas, xiquexiques e mandacarus subindo e descendo'. Os botequins e os papa-lagartas envelheciam. Sensações violentas obliteravam xiquexiques e mandacarus: essas plantas não se acomodariam junto à grande arapuca levantada em pernas de pau. Senti vontade de chorar. *Também não me acomodaria*. (RAMOS, 1981, p.47, grifos nossos).

O último período, numa mudança de tempo verbal, parece uma sentença de vida; ou melhor, coincide com a condenação de Luís da Silva a viver sempre em inconformidade, desajustado, fatalmente inadaptado, como vimos no capítulo anterior deste trabalho. À parte disso, esse período final não é preciso, não revela um mal-estar que estaria presente apenas na vila, mas percorre todo o texto de *Infância* e, talvez, o extratexto; isto é, uma sensação que percorreria toda a vida de Graciliano Ramos, não apenas até os 11 anos, como nessa obra autobiográfica. Além disso, essas palavras finais denunciam não a perspectiva do menino, mas sim a do adulto revendo aquela situação, o que ocorre reiteradamente no livro. O adulto, dessa forma, intromete-se nas impressões infantis. Alfredo Bosi (2011, p.103) diz que “a consciência lúcida do adulto aponta o mal onde o encontra.” Essa intromissão altera o tom da narrativa: de impressionista para denunciador. A obra desarmoniza-se nessa intromissão e, conseqüentemente, há a

atualização dos sentimentos. O jogo que a crítica poderia fazer num excerto mais harmonizado – de desnudar os conflitos sociais da obra – é elaborado justamente pelo autor-criador adulto, que, além de interpretar o seu meio, interpreta a si mesmo, aparentemente, sem reservas. Interessante notar o que Peneff (1990, p.38, apud PEREIRA, 1999, p.124) diz sobre a falta de um olhar crítico no que tange ao autobiografista sobre si mesmo:

Há escassez de atos errados ou imorais, de práticas injustas ou violentas, de comportamento fraudulento de quase todo tipo de parte do escritor. A maior parte das histórias de vida tentam falar com uma única voz, sem contradições e sem oponentes. Partes quase inteiras da vida são deixadas de fora, especialmente os episódios dolorosos ou questionáveis que poderiam trazer dano à imagem do narrador.

Em *Infância*, ao contrário, a maior parte da representação do outro, isto é, aquilo que é externo ao narrador – tanto pessoas quanto a atmosfera que o circunda – é dotada de incongruências; não obstante, o íntimo do narrador é figurado, igualmente, de maneira contraditória. Assim, é representada na narrativa, muitas vezes, trechos da meninice em que o adulto revê severamente os atos da criança – como no caso do castigo ao menino José, que veremos a seguir. O adulto confessa, em alguns momentos, que os preconceitos advindos da infância ainda ressoam na maturidade. Não há, por parte de Graciliano Ramos, pudor em enxergar a si mesmo e aos outros rigidamente, denunciando práticas injustas.

O capítulo “A vila”, por exemplo, é quase todo concebido a partir das considerações do adulto; nele, pouco há das sensações infantis. O narrador compõe um quadro social de Buíque e transmite o prosseguimento da concentração do poder nas mãos de algumas, poucas famílias, não se esquecendo, nesse quadro, dos trabalhadores que eram condicionados pelos aspectos climáticos:

Os maiores do município, governo e oposição, vinham de um grupo de famílias mais ou menos entrelaçadas, poderosas no Nordeste: Cavalcantis, Albuquerque, Siqueiras, Tenórios, Aquinos. Padre João Inácio era Albuquerque. [...] De ordinário a gente da rua, excetuados os três meses de safra, descansava seis dias na semana. Em negócios raros buscava-se lucro exorbitante. (RAMOS, 1981, p.51).

Não havia modo de o menino compor esse esquema social. Ele é, claramente, obra da enunciação adulta. Nesse capítulo, as razões infantis não aparecem, temos apenas as do adulto. Seu Afro, que vivia com a mulher e um amigo na mesma casa, era vítima de desprezo dos conterrâneos, porém, “não se julgava infeliz, aparentava não julgar-se infeliz: era um rapagão corado, forte, risonho.” (p.55). Assim, o fato de essa figura

simpática ser desrespeitada pelos cidadãos da vila incutia perplexidade no menino: “O juízo dos homens era esquisito. Bem esquisito.” (p.56). Ao final do capítulo, o adulto declara que, mesmo sendo absurdo aquele julgamento direcionado a Seu Afro e sua esposa, essa avaliação depreciativa sempre o acompanhou:

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. Repito mentalmente os desconchavos de Padre João Inácio. (p.56).

A tensão entre as perspectivas é representada em trechos como esse, em que as impressões do menino ainda envenenam, mesmo decorrido tanto tempo, as considerações do adulto. Como Almeida Conrado (1997, p.95) diz, “É a luta travada no íntimo do narrador contra os preconceitos que gostaria de extirpar de si mesmo.”

Assim, o nosso objetivo é verificar como se dá o processo de desarmonização da narrativa constituído pela focalização do ser adulto, em contraponto ao da criança, bem como a dimensão do conflito entre as duas focalizações, entre esses dois níveis temporais e identitários “em que o narrador [em autobiografias] não apenas conta o que aconteceu em sua vida, mas também o processo pelo qual passou até se transformar em quem ele é.” (RODRIGUES, 2009, p.95). Nossa investigação divide-se de acordo com os blocos de capítulos mencionados, em termos de fragmentação da narrativa. Antes disso, no entanto, vejamos como alguns estudiosos distinguem essas posições por assinaladas.

4.3 A distinção entre as perspectivas

Hélio Pólvora (1999, p.83) caracteriza *Infância* – conjuntamente com *O Ateneu*, de Raul Pompéia, *Minha formação*, de Joaquim Nabuco e *Memórias de minha infância*, de Gilberto Amado – como obra de “ferida aberta por baixo da cicatriz”. Isso salienta que o esforço rememorativo Graciliano Ramos vai além da cicatriz, correndo ao encontro, mesmo que aflitivo, das nuances e das mínimas sensações, tecendo uma composição literária abarrotada de sinestésias. Não lembrando precisamente, nos primeiros anos de vida, os fatos, a criança correlaciona sons, cheiros e imagens que pretendem tornar as experiências – e, por conseguinte, o material narrado – inteligíveis. São impressões sinestésicas que invadem o íntimo, interiorizam o mundo exterior:

Na manhã de inverno as cercas e as plantas quase se dissolviam, a neblina vestia o campo, dos montes de lixo do quintal subia fumaça, pingos espaçados caíam das goteiras, a cruviana mordida a gente. Sapatões de vaqueiros depositavam grossas camadas de barro no tijolo.

Roupas molhadas deixavam manchas largas nos bancos do copiar. As paredes úmidas enegreciam. Deitava-me na rede, encolhia-me, enrolava-me nas varandas. Um candeeiro de querosene lambia a névoa com labaredas trêmulas. (RAMOS, 1981, p.21).

O autor-criador condensa todas as manhãs de inverno nesse parágrafo, já que, das primeiras memórias, ele retém apenas fragmentos. É como se não houvesse particularidades entre as manhãs dessa época do ano: o espaço e o tempo de vários dias são sintetizados de uma só maneira perceptual. Sobre o trecho acima e o empenho rememorativo dos primeiros anos do narrador, Almeida Conrado (1997, p.126, grifos do autor) diz:

A *VISÃO*: da manhã, da neblina, dos sapatões, das paredes; o *SOM*: dos pingos da chuva e das goteiras; a *SENSAÇÃO*: de molhado, de frio, de escuridão, de desconforto. Essa é a realidade recebida sensorialmente pela criança e retransmitida pelo narrador com procedimento impressionista.

A perspectiva da criança é caracterizada por essa busca de discernimento das imagens e dos atos das pessoas. É essa a posição mais visível na confusão de suas memórias mais recônditas, veraz em suas hesitações, lacunas e perplexidades. Em contraposição a ela, há considerações do adulto, como dissemos, atualizador das tensões íntimas e revelador dos quadros sociais, numa prosa mais direta, enxuta, delatora, como visto no trecho citado na página 51 da autobiografia. Dependendo do estudioso, essas visões e tons são nomeados distintamente.

Alfredo Bosi, em “Passagens de *Infância* de Graciliano Ramos” (2013, p.103-4), analisa o trecho em que o narrador relata a época em que frequentou uma escola pública. A professora, Maria do O, “uma mulata fosca, robusta em demasia” (RAMOS, 1981, p.174), que, aos berros e repelões, tentava controlar a sala de aula abarrotada de alunos. Várias eram as vítimas da mestra – denominada “diabo” (p.176) pelo narrador – e entre elas estava a prima dele, Adelaide. A família do autor-criador fora detentora de escravos, o que é lido diversas vezes nas memórias; dessa maneira, a menção dos castigos da negra sobre os ex-donos de escravos causava assombro na criança e, quiçá, na reavistagem do adulto. É um caso em que se torna muito difícil discernir essas duas posições. Vejamos trechos:

Da subserviência antiga [dos negros] passavam às ordens brutais, vingavam-se numa possível [a sua prima] descendente de senhores remotos. [...] A estranha inversão de papéis me surpreendia e revoltava. (RAMOS, 1981, p.179, grifos nossos).

Estavam bem [as negras], sempre tinham estado bem. As tias da professora haviam sido mucamas de luxo, sem dúvida, antes da maluqueira de uma princesa odiosa³. Ingratas. *Não me ocorria* que alguém manejara a enxada, suara no cultivo do algodão e da cana: as plantas nasciam espontaneamente. E *não pensava* no sacrifício necessário às três mulheres para levantar a sobrinha fusca, desbastá-la, vesti-la, escová-la, *impingi-la* na sociedade. Essa metamorfose era casual. E arrepiava-me. Coitada da minha prima, tão boa, tão débil, suportando as enxaquecas das miseráveis. *Lugar de negro era a cozinha*. Por que haviam saído de lá, vindo para a sala, puxar as orelhas de Adelaide? *Não me conformava*. Que mal lhes tinha feito Adelaide? Por que procediam daquele modo? Por quê? (p.179, grifos nossos).

Excertos extremamente intrincados em termos da amalgamação das visões infantil e adulta. Primeiramente, o que salta aos olhos, no primeiro trecho, é a parte que grifamos. A criança, com sete, oito anos de idade, muito provavelmente, não tinha ciência no que tange a esse pensamento de vingança histórica. No entanto, o segundo trecho parece um *mea culpa* em relação ao primeiro quando o narrador usa verbos, no pretérito imperfeito – “ocorria”, “pensava”, “conformava” – que destacam o pensamento do garoto. Ele não discernia as dificuldades históricas pelas quais as negras passaram antes e ao adentrar aquele meio. Esse balanço lúcido, no entanto, é realizado pelo adulto. Logo depois, porém, a posição infantil surge de novo, na falta de conformação do menino diante dos flagelos sofridos pela prima. O jogo de visões é, por certo, extremamente complexo.

Alfredo Bosi (2013, p.103-4, grifos nossos) separa as perspectivas no que chama de discursos. Ele assinala – em relação a esse episódio, mas que pode ser estendido para toda a obra – que há duas faces na narração: “há o discurso da criança, enquanto testemunha; e há o discurso do narrador, enquanto intérprete de si mesmo.” No parágrafo posterior, ele afirma:

Se não refletirmos sobre a distância entre os discursos da infância e da maturidade do narrador, cairemos na armadilha ideologizante que acusa preconceito no adulto *onde há apenas notação realista dos pensamentos de uma criança que havia pouco saíra de uma sociedade escravista*.

Homem de seu tempo, Graciliano Ramos absorveu ideias e preconceitos advindos de sua época. Eles se enraizaram de tal forma que, mesmo com o autor tentando expulsá-los, eles continuam latentes. Há ranços da perplexidade infantil na mirada adulta, corroborados pelas constantes indagações presentes no livro, como quando é relatado que o moleque José deveria tratar o protagonista por senhor: “Haviam obrigado o moleque a

³ Menção à assinatura da “Lei Áurea” pela princesa imperial Isabel, que tornava ilegal a escravidão. Tal documento foi oficializado no dia 13 de maio de 1888.

tratar-me por senhor, não admitiam que me reconhecesse indigno, me privasse voluntariamente daquele respeito miúdo.” (RAMOS, 1981, p.83).

Se Bosi usa o vocábulo “discurso” para lidar com essas variações de focalização, Guimarães (1988, p.122) as diferencia entre narrador – adulto – e protagonista – criança. Assinalamos isso, por exemplo, no momento em que o estudioso examina o capítulo denominado “O inferno”: “A reflexão do narrador se distancia mais ainda do grau de capacidade de entendimento do protagonista, quando alude à incongruência praticada por sua mãe durante a narração.” É uma distinção plausível, já que é o adulto que narra toda a história e, supostamente, constrói a estrutura narrativa por meio do empenho rememorativo direcionado à matéria da criança, protagonista. Em todo o caso, a busca do passado é, também, uma procura pelas sensações de outrora, em embate com os pensamentos do ser no presente da narração. Assim, há o empréstimo irrestrito de uma visão a outra, muitas vezes num grau enorme de confusão entre elas que, acumuladas, adensam-se e criam uma dinâmica narrativa complexa em termos de dissociação.

Almeida Conrado (1997, p.90-1) distingue essas perspectivas como recursos narrativos vinculados à ordem temporal – passado e presente – que acabam por criar uma focalização interna variável. Segundo a estudiosa,

[...] o tempo da narrativa autobiográfica determina-se ora pelo narrador no presente – quando conta a história – ora pelo enfoque deste narrador no protagonista infantil. Assim *Infância*, no seu todo textual, é uma escrita de focalização interna variável, visto que é dupla, realizada pelo autor-narrador no presente [...] e pela focalização da mente do menino protagonista no passado. Enquanto o primeiro conhece tanto o seu passado quanto o seu presente, o segundo tem uma restrição de campo, pois seu conhecimento não ultrapassa aquele do momento da vivência neste tempo longínquo, quando o futuro ainda não chegara.

Há, de fato, essa dupla inscrição representada na narrativa; ora a visão dos fatos é trazida à tona através da consciência infantil, ora ela é julgada pelos duros olhos do adulto; ainda há o caso da mistura dialética das duas perspectivas. Seria como se o menino fosse objetificado, distanciado como uma personagem. Alfredo Bosi (2003, p.467) afirma que não há obra de arte que não carregue consigo tensões entre o eu e os outros, o eu e a sociedade e o eu e a História. Todos os textos artísticos foram gerados

[...] no interior de uma dialética de lembrança pura e memória social; de fantasia criadora e visão ideológica da História; de percepção singular das coisas e cadências estilísticas herdadas no trato com pessoas e livros.

Como ignorar, então, todas essas interações em uma obra que figura, exatamente, a educação sentimental de um indivíduo que se expõe sinceramente, ainda mais quando desvela mesmo os resquícios de preconceitos históricos? O sujeito que escreve, sempre, é um indivíduo que sente, pensa e compõe, não é um ser em abstrato, posto “fora ou acima da história concreta dos seus semelhantes.” Ele é, sim, um ser que

[...] percebe e julga as situações e os objetos através de um prisma que foi construído e lapidado ao longo de anos e anos de experiência social, com todas as constantes e surpresas que esse processo veio manifestando. (p.468).

Assim, *Infância*, por meio da óptica de um indivíduo lúcido e autocrítico, tem tanto a nos dizer no que tange à nossa história social, numa grande depuração artística, que muitas vezes é perdida quando o adulto denuncia os males do meio. Muito mais rente ao real que o romance, por exemplo, é mais cabível na autobiografia esse tipo de discurso ideológico desarmonizado.

Analisemos a partir de blocos episódios inteligíveis, a preponderância de cada visão em relação à outra e as tensões que podem vir à tona nessa intrusão do presente no passado representada em *Infância*.

4.4 A representação das impressões dispersivas nos primeiros capítulos

Nos primeiros cinco capítulos, principalmente, de *Infância* há no discurso uma hiperbolização do mundo exterior – “vasta sala” (RAMOS, 1981, p.10), “grande moça” (p.10), “o que me pasmou foi o açude, maravilha, água infinita” (p.15) etc – em contraste com a pequenez do menino e com a desordenação dos acontecimentos; ora a criança está em um lugar, ora em outro, e nunca sabemos o que ocorreu antes ou depois – “apareceram lugares imprecisos, e entre eles não havia continuidade” (p.12). A criança move-se assustadiça, entre acontecimentos e períodos de hibernação. Segundo Alfredo Bosi (2013, p.90), o título do capítulo de abertura, “Nuvens”, não poderia ser mais exato naquilo que é figurado na narrativa: “Formações que fazem e se desfazem assumindo aspectos diversos, alguns surpreendentes. Resulta a vaga sensação de irrealidade das imagens e situações [...]”

O célebre parágrafo de abertura do livro de memórias já sinaliza para o que é um ponto relevante na reconstrução verbal das lembranças nas autobiografias de Graciliano Ramos: a interação com o outro. Tal circunstância ocorre tanto em termos de memória

incutida – como é o caso do trecho a seguir – como no que tange à composição identitária do menino – os outros que marcam indelevelmente a criança.

A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. Ignoro onde o vi, quando o vi, e se uma parte do caso remoto não desaguasse noutro posterior, julgá-lo-ia sonho. Talvez nem me recorde bem do vaso: é possível que a imagem, brilhante e esguia, permaneça por eu 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. (RAMOS, 1981, p.9).

O caráter dialógico da estruturação da memória está ligado ao aspecto temporal dessa primeira lembrança. A recordação de uma imagem feita por alguém tão novo – com dois, três anos de idade – só pode ser reconstituída por meio da ajuda do outro. Caso contrário, o vaso de louça vidrada concerniria apenas ao ambiente onírico de Graciliano, e ele provavelmente não iniciaria a autobiografia de sua meninice com essa descrição; existe a sensação de irrealidade no que toca à imagem, porém, transplantando a sensação, há a voz do outro – que não temos textualmente – transformando a possível fantasia em cabível acontecimento. Como Ecléa Bosi (1994, p.407, grifo da autora) assinala, é necessário reconhecer que

[...] muitas de nossas lembranças [...] não são originais: foram inspiradas nas conversas com os outros. Com o correr do tempo, elas passam a ter uma *história* dentro da gente, acompanham a nossa vida e são enriquecidas por experiências e embates. Parecem tão nossas que ficaríamos surpresos se nos dissessem o seu ponto exato de entrada em nossa vida.

O autor alagoano é claramente sabedor disso e, quando nuvens espessas o cercam, tem de aceitar ser envolvido por essas *práxis* coletiva da rememoração. São memórias que precisam de testemunhas para as confirmarem.

Deve haver, até, a apreensão exata de fatos concretos pela memória, mas há, especialmente, a captação de sons, desde os vestígios sonoros de José Baía – que se tornou amigo do garoto “com barulho, exclamações, onomatopeias e gargalhadas sonoras.” (RAMOS, 1981, p.12) – até um “bicho zangado” que, numa ventania, “soprou ou assobiou” (p.13). Era mesmo difícil para a criança caracterizar, definir, delinear pessoas e coisas com clareza:

Meu pai e minha mãe conservavam-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, batecum de sapatões no tijolo gasto. (p.14)

Páginas depois, no entanto, nesse tempo interior descontinuado, o pai e a mãe já tinham traços revelados:

Nesse tempo meu pai e minha mãe estavam caracterizados: um homem sério, de testa larga, uma das mais belas testas que já vi, dentes fortes, queixo rijo, fala tremenda; uma senhora enfezada, agressiva, ranzinza, sempre a mexer-se, bossas na cabeça mal protegida por um cabelinho ralo, boca má, olhos maus que em momentos de cólera se inflamavam com um brilho de loucura. *Esses dois entes difíceis ajustavam-se.* (p.16, grifos nossos)

Note-se o uso que Graciliano Ramos faz de adjetivos que tentam mimetizar um ambiente inóspito – “boca irritada”, por exemplo – nesses dois excertos, em concomitância, no primeiro trecho, com a construção cubista – em pedaços – dos elementos físicos dos pais. A fragmentação da matéria é ressoada na apreensão dos sons, em uma enumeração deles. Tânia Pellegrini (2008, p.127) assinala que a hesitação do contar do menino é

[...] o resultado da adequação da técnica literária à realidade expressa, a construção de quadros destacados [...] onde os fatos se articulam aparentemente sem integração, como na memória, sugere um mundo incompreensível que primeiro se capta por névoas, nuvens, sonhos, sonoridades.

Esse tipo de construção artística não é composta nos momentos de desarmonização da narrativa, como veremos.

É uma época de ajustes duros, de tentativa de discernimento do exterior, de compreensão das atitudes dos outros, cuja reconstituição pela memória é fundamental. O seu universo, que se restringia à fazenda e as suas proximidades, era obscuro: “O mundo era complicado.” (p.15). Nesses instantes, a perspectiva é delegada ao menino e o adulto pouco intervém na narrativa. Quando o faz é em pontos esparsos, como no momento em que a safra de abóboras apodreceu no campo: “E a produção levantava-se, espalhava-se, *desvalorizada.*” (p.16, grifo nosso). Perceptivelmente a visão da criança, levada a cabo até o segundo verbo da sentença, dá o lugar ao julgamento do adulto. Em outro trecho, lembrando-se de uma história que a ele era contada, o discurso revisionista diz: “Outra emenda. *O hábito de corrigir a língua falada instiga-me a consertar o primeiro verso.*” (p.18, grifos nossos). Hábito, este, que não poderia ser realizado por uma criança de dois, três anos de idade.

A primeira pausa avaliativa – com ares de discurso político – mais incisiva, da perspectiva madura, desvendando os atritos sociais, ocorre no meio do segundo capítulo,

chamando a atenção do leitor, que, até aquele momento, não havia encarado tal tom. Expressando-se sobre um dos hóspedes da fazenda que aparecia ocasionalmente, diz o narrador:

O outro visitante apareceu duas ou três vezes, cochichou demorado no copiar e sumiu-se levando algumas dezenas de mil-réis. *Esse dinheiro significava o imposto dos proprietários rurais aos numerosos grupos de cangaceiros que percorriam o sertão, pouco exigentes comparados aos posteriores.* Mediante algumas cédulas, uma novilha, ou marrã, obtinham-se dedicações, amizades proveitosas. (p.24, grifos nossos).

Introduzidos na ampliação dos horizontes do menino, lemos, abruptamente, essa análise das engrenagens sociais daquele meio: a lei do cangaço conjuntamente com o favor. Nesse excerto mínimo de desarmonia, há uma assertividade no discurso, que suspende a captação fragmentária e titubeante do mundo para denunciar, em poucas linhas e com o uso do pretérito imperfeito do indicativo, uma prática comum no sertão. Após essa pausa, a visão do menino volta a tomar conta do texto, assinalando: “Agora o mundo se estirava além do monturo do quintal, mas não nos aventurávamos a penetrar nessa região desconhecida.” (p.25).

Todavia, parece haver uma correlação entre a apreensão crítica do narrador adulto e o conhecimento de mundo da criança. Se, nos primeiros capítulos, mal se renova a visão da sociedade por parte da criança, é porque o próprio adulto não consegue revisá-la. O garoto está preso no seio familiar, cercado por hiatos temporais. Com isso, o narrador escolhe primar pela perspectiva infantil numa busca hesitante da construção da identidade do eu. Almeida Conrado (1997, p.119, grifos nossos) assinala que os cinco capítulos iniciais – considerados como o primeiro ciclo espaço-temporal da criança – “cuja história se passa na Fazenda Pintadinho, são mais nebulosos. As imagens são hiperbolizadas, justapostas, *em homologia com a disjunção inicial do próprio desenvolvimento infantil.*” À medida que o universo da criança se estende, o adulto é apto a averiguar, com olhos experientes, os mecanismos sociais.

Em “Verão”, a visão é, ainda, predominantemente do menino, com interferências da adulta no que tange ao trabalho de reconstrução memorialístico. Sobre esse primeiro aspecto, o memorialista diz que, daquele verão que lhe alterou a vida, “restam pequenos 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.” (RAMOS, 1981, p.26). Em todo o caso, a relevância não está exatamente na ocorrência ou não dos fatos, mas, sim – pensando naquela mudança histórica da noção de sinceridade literária – naquilo que

permaneceu no homem: “O meu verão é incompleto. O que me deixou foi a lembrança de importantes modificações nas pessoas.” (p.27). O menino começava a notar diferenças no comportamento dos viventes, principalmente no que se refere ao pai, quando aquele indivíduo, normalmente grave e silencioso, visto pela criança como o grande detentor de autoridade, exteriorizava algum tipo de fraqueza:

Meu pai era terrivelmente poderoso, e essencialmente poderoso. Não me ocorria que o poder estivesse fora dele, de repente o abandonasse, deixando-o fraco e normal, um gibão roto sobre a camisa curta. Sentado junto às armas e aos instrumentos agrícolas, em desânimo profundo, as mãos inertes, pálido, o homem agreste murmurava uma confissão lamentosa à companheira. As nascentes secavam, o gado finava no carrapato e na morrinha. (p.29).

Anos depois, a explicação para aquele comportamento do pai despontou. A família estava sempre à beira da falência, dependente do clima e das relações com os chefes políticos locais. O pai mantinha-se num entre-lugar que o angustiava, subordinado a um quadro de que lhe escapava o controle:

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. (p.30, grifos nossos).

Com finura, Graciliano Ramos insere a perspectiva do adulto, que faz o balanço tanto do meio social quanto das dores dele e do menino José, que sofriam diante daquele homem submisso a tantas circunstâncias. Não há uma desarmonização desmedida na narrativa neste trecho. Ele é narrado não com ares de denúncia crua, mas de explicação do que determinava o comportamento cruel do pai, o que reverbera na construção linguística, pautada em períodos curtos, transmitindo uma ideia de segurança daquilo que é relatado.

Tal conduta, aliás, é representada no episódio “Um cinturão”, em que o garoto trava as primeiras relações com a justiça. Segundo o narrador, elas foram “dolorosas e deixaram-me funda impressão. Eu devia ter quatro ou cinco anos, por aí, e figurei na qualidade de réu.” (p.31). Essa “funda impressão” é reiterada diversas vezes no capítulo; assim, o que ocorreu com o menino ressoa até o presente da enunciação no adulto:

Onde estava o cinturão? Hoje não posso ouvir uma pessoa falar alto. O coração bate-me forte, desanima, como se fosse parar, a voz emperra, a vista escurece, uma cólera doida agita coisas adormecidas cá dentro. A horrível sensação de que me furam os tímpanos com pontas de ferro.

Onde estava o cinturão? A pergunta repisada ficou-me na lembrança: parece que foi pregada a martelo. (p.33).

Mesmo sem saber onde estava o cinturão, a criança recebe um castigo severo – golpes de chicote. O assombro dá-se no momento em que o pai, localizando o objeto e, assim, sabendo que o menino não o escondera, não vai ao encontro deste, provocando, nele, profunda frustração:

Tive a impressão de que ia falar-me: baixou a cabeça, a cara enrugada serenou, os olhos esmoreceram, procuraram refúgio onde me abatia, aniquilado. [...] *Se* meu pai se tivesse chegado a mim, eu o teria recebido sem o arrepio que a presença dele sempre me deu. Não se aproximou: conservou-se longe, rondando, inquieto. Depois se afastou. (p.35, grifo nosso)

O peso dramático desse episódio divide-se em três partes que se entrecruzam: a violência tirânica do pai, o castigo injusto e desproporcional – acarretando sensação de profundo descrédito na justiça – e o mundo de potencial compreensão e amizade entre pai e filho que é danificada na partícula “se” do trecho acima. Enquanto o pai é visto como cruel e forte, a criança aparta-se dele: “E ali permaneci, miúdo, insignificante, tão insignificante e miúdo como as aranhas que trabalham na telha negra.” (p.35)

O episódio “Uma bebedeira” – passado na fazenda de um rico vizinho de terras – no entanto, mostra a inflexão cômica da narrativa, que se finca na atitude do garoto, que, depois de tomar um cálice de licor, “desafiava as oposições” (p.41). Em meio a muitas mulheres, pois o pai e o proprietário foram cuidar de negócios, ele, acompanhado da mãe, situa-se numa atmosfera de descontração oposta àquela de sua casa, de rudeza. Incentivado pela bebida, o menino aventura-se entre as mulheres e tem o primeiro contato, mesmo que incipiente, no que tem a ver com o desejo carnal: “Bonitona. Avizinhei-me dela com impudência camarada, esfreguei-me. Essa precisão de receber carícias de uma pessoa do outro sexo surgiu-me de golpe, estimulada pelo álcool”. (p.42) Almeida Conrado (1997, p.85) assinala a aproximação entre os pólos trágicos – representado pelo episódio de “Um cinturão” – e cômicos – representado pelo episódio de “Uma bebedeira”, afirmando que, nesse encontro de oposições, acham-se “seres duais [que] se tencionam entre pólos antagônicos de ações e sentimentos”, o que amplia a percepção de mundo da criança.

Se, nesses primeiros capítulos, a visão predominante é a da criança, nos próximos, com a família se deslocando para Buíque, a voz da maturidade ganha contornos mais nítidos ao passo que a criança se embrenha em outras camadas sociais além do seio

familiar. No projeto autobiográfico de Graciliano Ramos, há, no meio da perspectiva infantil, brechas para que um discurso político – na mirada adulta – irrompa.

4.4.1 A vila, inadaptação e ordem social

Se os capítulos de *Infância* foram compostos primeiramente como contos avulsos, é natural que eles, muitas vezes, sejam dissonantes entre si – a despeito da reorganização e incessante revisão de Graciliano no que se refere ao arranjo final do livro. É possível que seja essa dissimilaridade – e outras promovidas, parcialmente também, pela distância temporal entre os contos, assim, como dissemos anteriormente, há textos episódicos, textos de personagens, que reclamam uma articulação diferente da matéria narrativa entre as perspectivas infantil e adulta – que intrigue tantos os estudiosos e os faça pensar nessa obra como um romance autobiográfico. Hélio Pólvora (1999, p.83) diz que o vero memorialismo do escritor alagoano está na capacidade de “mesclar aspectos de sua vida a outras vidas”, renovando os significados, que se “transfiguram sem perder a essência primeira.” Dessa forma, para o estudioso, “memorialismo e ficcionismo andam mais próximos que se supõe.” Motivos pelos quais ele hesitou, no início, em classificar *Infância*, perguntando-se: “Para que rotular? Uma obra de arte dispensa rótulos e bulas.”

O livro é construído com uma mistura de capítulos com maior e menor espessura estética, maior ou menor uso de recursos narrativos que tentam, em grande parte, dar conta de mimetizar a mente da criança. Quando se muda de perspectiva – partindo para a do adulto – a atitude artística, muitas vezes, é distorcida dando lugar a um discurso com maior base ideológica. Contudo, isso não ocorre em “Chegada à vila” – sexto capítulo da autobiografia – que é totalmente tomado pela visão infantil.

Há um duplo processo rememorativo nesse capítulo: o adulto que relembra uma parte da infância e o menino que relembra saudosamente a fazenda: “Procurei Amaro e José Baía, de balde. Longe da fazenda, considerei-me fora da realidade e só.” (RAMOS, 1981, p.46). O adulto tenta emular as impressões da criança, retirada bruscamente do local que lhe era familiar e colocada num domínio obscuro: “De repente me vi apeado, em abandono completo, num mundo estranho, cheio de casas, brancas ou pintadas, sem alpendres, notáveis.” (p.46).

O discurso é conduzido por meio das águas profundas da interioridade do menino. Na dedicação para a apreensão linguística do desnorteamento infantil perante um local desconhecido, Graciliano elabora a escrita fazendo uso de vocábulos que sinalizam,

semanticamente, a imprecisão e a percepção sinestésica do exterior – como Almeida Conrado (1997, p.131) ressalta – como vemos no modo como é descrita a véspera da mudança para Buíque:

Era uma *noite* fria. Vozes *misturavam-se* na calçada, andava gente em redor de uma fogueira grande, no pátio. Estalavam brasas, labaredas cresciam, iluminavam *pedaços de figuras*, esmoreciam, e da *sombra fumacenta* vinham risadas longas. Meu pai, *invisível*, comentava:

— Parece um papa-lagartas.

Que seria papa-lagartas? Se meu pai não me esfriasse a curiosidade repetindo uma frase suja a respeito de perguntadores, resolver-me-ia a interrogá-lo. [...] Pensei em dirigir-me a uma das *peessoas ocultas na escuridão*. Havia rebuliço: rinchos, passos, pancadas de tampas de baús. E as gargalhadas junto ao fogo. Que seria papa-lagartas? Sem os malditos sapatos duros como pau, decidir-me-ia a entrar, sair, informar-me. *Certamente não me ligariam importância*. E os sapatos me incomodavam os dedos, esfolavam os calcanhares. Onde estariam as minhas alpercatas? Na roupa estreita, movia-me com dificuldade. Em geral eu usava camisa, saltava e corria como um bichinho, trepava nas pernas de José Baía, que nascera de sete meses e fora criado sem mamar. José Baía era ótimo, talvez por não ter mamado e nascido de sete meses, o que devia ser uma exceção. Se José Baía aparecesse ali, explicar-me-ia o papa-lagartas. A calça, o paletó e os sapatos pressagiavam acontecimentos volumosos. E *palavras enigmáticas* haviam-me despertado *suspeitas vagas*, medíocre entusiasmo por *aventuras imprecisas* e medo. Que iria suceder? *Bom que José Baía estivesse comigo, papagueando na sua língua fácil e capenga, livrando-me de sustos*. (RAMOS, 1981, p.44-5, grifos nossos).

Um trecho verdadeiramente exuberante tanto no que tange à representação de sensações de desorientação e perplexidade, quanto ao prenúncio de uma vida de inadaptabilidade, sintetizada na questão “Que iria suceder?” Na noite – que dificulta a visão do menino – há “pedaços de figuras”; sabia-se, no entanto, que o pai estava lá, unicamente graças à captação de sua voz. A inquietação relacionada ao que seria papa-lagartas não pode ser solucionada, uma vez que o garoto vacilava entre as “peessoas ocultas na escuridão”, desconhecidas de sua vista e de seu mundo, que riam intensamente. Há três fatores principais que se amalgamam e suscitam o desnorteamento do menino, acarretando uma acumulação no que tange ao momento de desajuste. O primeiro é a ambientação, o segundo é o montante de pessoas estranhas – que emitem diversos barulhos – e o terceiro é o sufocamento que aquelas roupas causam na criança. A partir da acumulação desses três motivos juntos – por fim, lembrando-se que com as vestimentas da fazenda corria como um bichinho, subindo nas pernas do amigo – a narração chega-se da figura de José Baía, aquele que iria livrar o garoto de todos os

sustos. A prosa finca-se no contraponto entre presente desconhecido – o caminho para a vila – e o passado conhecido – a fazenda.

As saudades de José Baía são as saudades da segurança e a indicação das futuras incertezas. Onde estariam as pessoas que tirariam as dúvidas daquela criança curiosa? Com o intuito de simular o mal-estar existencial do menino – desambientado e interiormente desintegrado – Graciliano Ramos faz uso de um longo monólogo, em que se misturam a tentativa de discernimento do novo, conjugado com o incômodo diante dele, e o afã reminiscente de ver-se de novo na conformidade da fazenda, onde o ritmo era diferente daquele da vila. É criado, assim, um jogo, linguisticamente elaborado, em que o desconhecido, ao mesmo tempo que atrai o garoto, também engendra temor. Nessa ambivalência, o monólogo – em apenas um parágrafo, que começa logo no início da página 46 e se prolonga até o final do capítulo na página 48 – é conduzido. Citamos excertos do monólogo:

De fato não estava só: várias pessoas transitavam por ali, ruídos vagos quebravam o silêncio. Admirável a casa suspensa, como um garoto erguido em pernas de pau. Cheguei a ela novamente, arredei-me para a que brilhava, faiscava. O paletó feria-me os sovacos, os sapatos mordiam-me os pés e tropicavam no tijolo. Senti falta da camisa e das alpercatas. No outro lado da rua um longo corredor expunha um quintal cheio de roseiras. Deixei a farda, os galões, as paredes luminosas, fiquei muito tempo olhando as flores. Tencionei examiná-las de perto. Ressurgiu o isolamento, pus-me a caminhar ansioso na calçada. O meu desejo era gritar, pedir informações. Necessário voltar, distrair-me com as baronesas do açude, os marrecos e a vazante. Absurdo alguém viver num lugar onde se apertavam tantas casas. Até então houvera quatro ou cinco. O copiar da nossa, era escorado por esteios robustos de aroeira. José Baía segurava-me os braços e rodava [...] Sensações violentas obliteravam xique-xiques e mandacarus: essas plantas não se acomodariam junto à grande arapuca levantada em pernas de pau. Senti vontade de chorar. Também não me acomodaria [...] Duas ou três velhas surgiram na casa das roseiras. Elas e alguns transeuntes constituíram de chofre multidão – e a multidão me fascinava e amedrontava. Acercava-me timidamente do sobradinho. Queria ouvir histórias, risadas, cantigas. E queria ausentar-me dali, descalçar-me, ver minhas irmãs, entreter-me com o moleque José. Vaguei na calçada, coxeando, os olhos turvos, as virilhas úmidas. Sentei-me no chão, cansado e infeliz. Encostei-me depois a uma parede e adormeci. (RAMOS, 1981, p.46-48).

O empenho artístico do autor constrói admiravelmente o assunto do trecho – a inadaptabilidade – por meio da configuração do sofrimento e do sentimento de privação da criança. Novamente Graciliano Ramos faz com que o ato reminiscente – note-se que é um ato de reminiscência duplo, visto que o autor se lembra de um momento da infância, e, a partir dele momento, rememora um tempo anterior – desenrole-se por intermédio de

um evento – objeto, pessoa, sensação – motivador. Assim, a partir do momento que sente a opressão daquelas roupas, quer usar as da fazenda; quando caminha na calçada, lembra-se da ambientação de outrora; no tempo em que vê pessoas desconhecidas – a multidão – recorda-se do moleque José. Por excertos como esse que *Infância* não pode ser lido apenas documento social, como Hélio Pólvora (1999, p.85) nota:

Apesar da violência que irrompe do meio hostil, plasma, por dentro, a sensibilidade, procura um espaço, a expressão, enquanto por fora tece uma couraça protetora. Mesmo os que, indiferentes à beleza de arte literária, abrirem *Infância*, em busca de documento social, decerto encontrarão muitos subsídios sobre a arte brasileira de martirizar crianças.

A beleza artística, ao mesmo tempo que fascina, não pode se tornar uma estratégia de contenção, isto é, não nos deixar desconsiderar a dinâmica social lida interiormente na perspectiva do menino. Assim, o trecho figura a busca constante da criança de pertencimento, tateando tímida e rudemente espaços estranhos dados os constantes deslocamentos da família. Tais deslocamentos, aliás, são, também, um modo de sociabilização, de conhecimento do outro e da compreensão de sua alteridade. Para Massey (2008, p.97-8, grifo da autora):

Se o tempo se revela como mudança, então o espaço se revela como interação. Neste sentido, o espaço é a dimensão *social* não no sentido da sociabilidade exclusivamente humana, mas no sentido do desenvolvimento dentro de uma multiplicidade. Trata-se da esfera da produção contínua e da reconfiguração da heterogeneidade, sob todas as suas formas – diversidade, subordinação, interesses conflitantes.

É apenas recorrendo à perspectiva infantil que Graciliano Ramos consegue mimetizar as impressões do menino perante a cadeia complexa de multiplicidades interativas que percorre a narrativa. A mirada adulta, de maneira oposta, tira a sensação de novidade, de descobrimento do mundo; para analisar os mecanismos sociais com lucidez, então – como o olhar maduro o faz – é necessário que se tenha uma percepção aguda do meio, que a criança, pouco conhecedora dele, não detém. A perspectiva adulta, portanto, pouco tem a dizer no que tange às percepções que os deslocamentos provocam na criança.

Retornando à análise do trecho em questão, ressalte-se, ainda, que os fatos, quase inteiramente, são enxergados pelos olhos da criança, excetuando-se o seguinte período, que expõe o próprio aspecto reminiscente: “A recordação dessa antiga cena mostra-me a casa virada, extravagância que mais tarde se reproduziu.” (RAMOS, 1981, p.45).

É interessante constatar a intensa mudança de tom que ocorre no capítulo seguinte – “A vila”. A perspectiva do menino dá lugar ao olhar do adulto, sistematizando o painel social e até geográfico da vila. Dessa forma, a narrativa ganha tons claros de denúncia, desarmonizando-se em relação aos momentos em que vigora a mirada infantil. Alfredo Bosi (2013, p.98) menciona que a “perfuração existencial” sentida pelo garoto no seio familiar, cede espaço “ao realismo da aparência sempre que o memorialista fala de vizinhos ou de moradores dispersos na vila.” Esse realismo da aparência só pode sobressair na mirada adulta sobre o passado infantil, tingindo a narrativa com uma inflexão mais precisa, sintética – como vemos no trecho a seguir – não orientada, em grande grau, pelo impressionismo da criança. Logo no começo do capítulo, o autor-narrador descreve a forma da vila, aproveitando também para situar os moradores:

Buíque tinha a aparência de um corpo aleijado. [...] Nas virilhas [da vila], a casa de Seu José Galvão resplandecia [...] Na coxa esquerda, isto é, no começo da Rua da Pedra, o açude da Penha, cheio de música dos sapos, tingia-se de manchas verdes, e no pé, em cima do morro, abria-se a cacimba da Intendência. [...] D. Maria, particular e casada com seu Antônio Justino, funcionava na Rua da Palha [...]. (RAMOS, 1981, p.49-50).

Posteriormente, é narrada a vida social do local, mas num tom ainda amaneirado, sem juízos de valor evidentes: “A vida social se concentrava no largo, ponto de comércio, fuxicos, leitura de jornais quando chegava o correio.” (p.50); após o parágrafo dessa última citação, o memorialista torna-se examinador judicioso do local, apontando os grupos detentores do poder: “Os maiores do município, governo e oposição, vinham de um grupo de famílias mais ou menos entrelaçadas, poderosas no Nordeste: Cavalcantis, Albuquerque, Siqueiras, Tenórios, Aquinos.” (p.51). Nesse quadro social, o autor-narrador não se esquece de pintar, criticamente, os indivíduos médios: “De ordinário a gente da rua, excetuados os três meses de safra, descansava seis dias na semana. *Em negócios raros buscava-se lucro exorbitante.*” (p.51, grifos nossos). A avaliação mais contundente, no caso, é distinguida quando a percepção do adulto aponta a maneira bastante caótica como eram transmitidos os fatos políticos na vila e, conseqüentemente, a desordem gerada pela deturpação dos episódios:

Fatos antigos se renovavam, confundiam-se com outros recentes, e as notícias dos jornais determinavam perturbações nos espíritos. Debatiam-se Canudos, a Revolta Armada, a Abolição e a Guerra do Paraguai como acontecimentos simultâneos. A república, no fim do segundo quadriênio, ainda não parecia definitivamente proclamada. Realmente não houvera mudança na vila. (p.52).

O grau de agudeza da interpretação da sociedade poderia ter sido composto de modo ainda mais desarmonizado, relatando com mais intensidade e extensão como se davam aquela desordem no que tange à perspectiva histórica dos acontecimentos. Entretanto, ainda se revela certo tom de crônica de costumes na autobiografia. De qualquer maneira, sendo um livro de memórias, Graciliano não se estende no que se refere ao panorama sócio-econômico da vila, o que acontece, ao contrário, em seus artigos, como em “A marcha para o campo”:

Realmente o Brasil sofre duma espécie de macrocefalia. Enquanto a capital se desenvolve enormemente para cima e para os lados, importando por avião e transatlântico os bens e os males da civilização, o campo definha, pacatamente rotineiro, longe da metrópole no espaço e tempo. Faltam-lhe vias de comunicação – e certos lugares, verdadeiras ilhas no mundo atual, pouco diferem do que eram sob o domínio dos capitães-mores.⁴ (RAMOS, 2015, p.180).

Buíque assemelhava-se, parece-nos, mais ao campo do que à cidade – levando-se em conta a heterogeneidade de cada lugar do campo e de cada cidade – no que tem a ver com o ritmo de trabalho, localização geográfica, período histórico que não abarcava a urbanização acentuada, excetuando-se as cidades de São Paulo e, principalmente, Rio de Janeiro e com a deglutição dos fatos políticos, que, naquela situação, pouco atingiam os cidadãos da vila. Fazendo o paralelo entre o que Graciliano Ramos diz sobre essas “ilhas no mundo atual” e a situação político-social figurada em *Infância*, é possível presumir que Buíque é uma dessas ilhas: anacrônica em relação aos centros urbanos, assimilando a-historicamente os acontecimentos deles e perpetuando o domínio das mesmas famílias naquele povoado, como se a política também se desse no ritmo agrário não-industrializado. São vários mundos – com situações econômicas, políticas, sociais, culturais etc profundamente discrepantes – dentro de um mesmo país, e Graciliano, em termos de estudos sobre o país, em seus artigos, mostra muito bem isso.

Os recursos de composição desses choques, no entanto, são bem diferentes – em graus de desarmonização e, assim, de atitude estética – entre os artigos – que reclamam por uma análise pormenorizada de certo tema, sem infiltração do íntimo do autor – e a autobiografia – gênero narrativo íntimo. No trecho do artigo citado, por exemplo, assinala-se a incisão crítica em relação aos movimentos do capital e o que isso gera no

⁴ A edição de *Linhas tortas* utilizada e outras edições examinadas não trazem ano de escrita ou publicação dos artigos. De qualquer modo, de acordo com pistas do texto, como a referência à “marcha para o oeste”, supomos que esse escrito foi composto logo após a posse de Getúlio Vargas como presidente da República provisória (1930-1934).

campo. À vista disso, topamos com um verbo – “definhar” – que garante o efeito de seriedade no que toca à “macrocefalia” brasileira e a sua repercussão nas áreas marginalizadas. Essa penetração – assinalada linguisticamente – em relação às tensões sócio-históricas, na autobiografia, não atinge tal grau de incisão. Entretanto, quem fala, em ambos os casos, é o Graciliano adulto, maduro. A comparação entre esses gêneros diferentes revela as diferentes formas de representar o histórico e o social. Sobre desalinhos dentro do mesmo país, o autor-narrador de *Infância* diz:

A política nacional era um romance que os meninos barbados folheavam, largavam, retomavam, deturpavam. Versáteis, não permaneciam nessas alturas, caíam nos sucessos vulgares, que eram também contos de fadas. (RAMOS, 1981, p.53).

Nesse painel, não são olvidados os viventes mais desabastados e/ou marginalizados – “Abaixo dessa classe [a que discutia política] andavam criaturas que não liam jornais, ignoravam D. Pedro II e o Barão de Ladário.” (p.54) – como o barbeiro André Laerte, o pedreiro Carcará, o alfaiate Mestre Firmo e Seu Afro. Tratamos anteriormente da conjuntura em que Seu Afro se encontrava, convivendo com a mulher e um amigo na mesma casa; é na expressão dessa situação que detectamos, contrariamente ao capítulo “Chegada à vila”, que é quase todo composto por meio da mirada infantil, a perspectiva do menino, quando o narrador assinala: “O juízo dos homens era esquisito. Bem esquisito.” (p.56).

A visão da criança reassume a predominância no próximo capítulo – “Vida nova”. A família instala-se numa casa usada como moradia e comércio pelo pai. O que chama a atenção é a caracterização do lar, pouco aconchegante, asfixiante, que fornecia matéria para os pesadelos do menino:

A um lado, a sala de visitas, as *cavernas do casal e das meninas*, a despensa e a cozinha. [...] uma cama de lona escondia-se num canto, a cama que me ofereceram quando larguei a rede, por causa das almas do outro mundo. (p.58, grifos nossos).

O ponto fulcral do capítulo é, de fato, a sensação de sufocamento transmitida pela mirada infantil. A escolha vocabular – o cômodo do casal caracterizado como “caverna”, o uso da palavra “prisão”, a rua descrita como “enevoada” – e a construção frasal – como a enumeração do que se entrevia, sempre em pedaços, pelo espaço da janela, a acumulação, no caminhar das sentenças que transmitem o fechamento da casa quando chovia (os móveis eram ocultados, os tecidos criavam mofo, os metais se oxidavam e, por fim, fechavam-se todas as aberturas do local) – são capazes de construir uma rede tracejada nesses aspectos asfixiantes:

Vivíamos numa prisão, mal adivinhando o que havia na rua, enevoadas longos meses. Conhecíamos o beco: da janela do armazém, trepando em rolos de arame, víamos, em dias de sol, matutos de saco no ombro, cavalos amarrados num poste grosso, transeuntes que se chegavam cautelosos ao muro, espiavam os arredores e se afastavam depois de molhar o tijolo vermelho. (p.59).

A janela é a imensidão do mundo não alcançada pela criança, fixada no interior daquela casa. Além disso, a janela é o único refúgio, o local de que o menino poderia vislumbrar o lado de fora, esse exterior tão próximo, porém, ao mesmo tempo, distante. As antinomias – asfixia e liberdade, dentro e fora – são corroboradas pelo cenário que o menino enxerga, na outra esquina, na casa de Teotoninho Sabiá:

Três meninos, uma senhora magra, nervosa, um homem de pernas finas metidas em calças estreitas demais, pernas que lhe tinham retido a alcunha. Desajeitado em cima delas, Teotoninho Sabiá piscava os olhos amarelos de ave, sacudia as grandes asas depenadas e bocejava um cacarejo inexpressivo. *Observávamos pedaços de vida, namorávamos o oitão da outra gaiola, aberta, e tínhamos inveja imensa dos sabiás pequenos, desejávamos correr e voar com eles.* (p.59-60, grifos nossos)

O contraponto é notado nos parágrafos seguintes, em que o autor-narrador relata como eram os dias no inverno, ainda confinado na casa:

A chuva oblíqua enregelava-nos. Uma cortina oscilante ocultava os móveis, as prateleiras da loja. Os tecidos criariam mofos, os metais se oxidariam. *Fechavam-se as portas e as janelas.* [...] Ia recolher-me à cama da sala de jantar, *envolvia-me nas cobertas úmidas.* (p.60, grifos nossos).

O que se constata, nesse trecho, é o agravamento do sentimento de opressão; quando as janelas se fecham, obstrui-se a visada para o exterior, restando apenas a audição daquilo que transcorre externamente:

Enorme bica de madeira, um rio suspenso, transbordava nas trovoadas, com *surdo rumor*. Depois amansava, ficava dias e dias atirando pingos no chão, derramando além do copiar um *esguicho leve e silencioso*, que o vento agitava. (p.60).

O conjunto desse processo de estrangulamento nas sensações do menino leva-o a afirmar que a causa dos infortúnios é o confinamento a que é submetido, e conjectura: “Se eu pudesse correr, sair de casa, molhar-me, enlamear-me, deitar barquinhos no enxurro e fabricar edifícios de areia, com o Sabiá novo, certamente não pensaria nessas coisas [naquelas almas]. Seria uma criança viva, alegre.” (p.61). Como nota Almeida Conrado (1999, p.137), a forma verbal do subjuntivo evidencia o anseio da criança de viver num mundo diferente, em que a realidade não seria demasiado opressora. O fechamento da janela, retomando, é o abafamento, também, da imaginação infantil.

“Vida nova” é outro conto de *Infância* em que se pode observar a mimetização das apreensões sinestésicas – provindas do exterior – que invadem o íntimo do menino. Assim, temos a *visão* de toda a casa – fechada, úmida, cavernosa – a *visão* parcial da rua e da casa de Teotoninho Sabiá – simbolizando o prazer e a liberdade – a *visão* da cortina que ocultava os móveis; como contraponto à visão de fora – em que existe liberdade de movimentos, ao contrário do aprisionamento do domicílio – há os *sons* que reverberam no interior da casa – o surdo rumor do rio suspenso, que depois se tornava leve e silencioso, ao sabor do vento. A visão para fora e os sons de dentro conjugam-se e transmitem a sensação de enclausuramento do menino, em que o paraíso é o lado de fora.

Em “Padre João Inácio”, é descrita a figura desse sujeito dúbio, homônimo ao título do capítulo, capaz de atos grandiosos – cuidando, por exemplo, de variolosos – porém, sempre austero e exigente com as crianças. O padre, assim, perpetuava a opressão que o menino sofria em todas as esferas da vida. Em meio às descrições duras referentes ao vigário, a perspectiva adulta justifica as atitudes autoritárias: “Mandava porque tinha poderes: era Albuquerque e sacerdote. [...] Dirigia um partido político – e o culto lhe merecia fraca atenção.” (RAMOS, 1981, p.65). Ao final do capítulo, com essa mesma perspectiva, ainda que impregnada de impressões infantis, o autor-narrador diz: “Padre João Inácio não sabia falar conosco, sorrir, brincar – e as nossas almas se fecharam para ele. Em Padre João Inácio, homem de ações admiráveis, só percebíamos dureza.” (p.68). De qualquer maneira, mesmo com essas intromissões adultas, a predominância da perspectiva é a do menino, principalmente no que tange ao aprisionamento – por meio, nesse caso, do catecismo, como vemos no grifo seguinte – a que ele está, comumente, submetido: “Eu desejava conhecer a reza valorosa. Ser-me-ia agradável *passar uma hora em sossego*, olhando o muro do quintal, ouvindo os sapos do açude da Penha, o descaroçador do Cavalo-morto. *Não me repreenderiam.*” (p.66, grifos nossos).

Esse é o capítulo inaugural de *Infância* no que toca às personalidades que, para o bem ou para o mal, marcaram o garoto de maneira contundente. Conforme a criança, dolorosamente, vai ampliando o conhecimento do meio, mais o narrador pode se ater a ele; como Ecléa Bosi (1994, p.65) diz, “existe uma relação entre o ato de lembrar e o relevo (existencial e social) do fato recordado para o sujeito que o recorda.” É curioso que, a despeito das constantes referências a José Baía, Graciliano Ramos tenha se decidido a não compor um capítulo sobre ele. Tal fato pode ter a ver, numa conjectura, com as névoas, a memória extremamente fraccionada que aparece mimetizada nos primeiros capítulos do livro – que encobriam a criança durante a vida na fazenda, não

possibilitando ao adulto reconstituir com firmeza os fragmentos – físicos e de personalidade – apreendidos por ele de José Baía.

Os dois capítulos seguintes – “O fim do mundo” e “O inferno” – ocupam-se de episódios que evidenciam as relações travadas entre o menino e a mãe. Para Alfredo Bosi (2013, p.95), esses contos merecem atenta leitura se quisermos nos infiltrar no “labirinto de afetos” da criança. O primeiro deles lida, mesmo que não essencialmente, com o contato do garoto com as letras, a partir da leitura hesitante da mãe de literaturas religiosas. Vislumbra-se, nesse episódio, a predileção de Graciliano Ramos em suas obras, numa interpretação a contrapelo do trecho, pela narração daquilo que lhe é caro, como fora exemplificado no final do primeiro capítulo da dissertação. Vejamos o seguinte excerto em que é observada, pelo menino, a composição das narrativas religiosas:

Várias pessoas numa caixa com rodas, puxada por dois cavalos, *diferente dos carros de bois que chiavam nos caminhos sertanejos*. Em cima da caixa emproava-se um tipo de chicote e bigode, um cocheiro, segundo me disseram, *nome inadequado, na minha opinião*. Cocheiro devia tratar de cochos, objetos que não se viam no livro. *Tudo ali discordava da nossa linguagem familiar*. (RAMOS, 1981, p.69-70, grifos nossos).

Indo de encontro a essas narrativas que não condizem com a realidade de muitos – “Tudo ali discordava da nossa linguagem familiar” – o escritor alagoano tece livros, a partir da compreensão lúcida do meio, tentando fazer uso da língua do homem daquele local, como já assinalamos quando tratamos de sua poética inserida no romance de 30, transcendendo, no entanto, alicerçado na profunda sondagem psicológica, o regional.

Regional que não é contemplado histórias que desesperavam a sua mãe, renunciando o fim do mundo no momento em que um cometa, segundo a providência divina, iria se chocar com a terra e, por conseguinte, extinguir a vida existente no planeta. O menino, ainda iletrado, inadmitia que as letras pudessem exprimir conteúdo tão fatal: “Não percebendo o mistério das letras, achava difícil que elas se combinassem para narrar a infeliz notícia. Provavelmente minha mãe se tinha equivocado, supondo ver na folha desastres imaginários. Expus essa conjectura, que foi repelida.” (p.72). Todo o episódio é edificado por intermédio do choque entre a criança que não acredita, a partir da experiência – “[...] eu não acreditava nos desmoronamentos. O muro estava inabalável.” (p.75) – e a crença cega da mãe – “[...] o mundo ia acabar. [...] Estava escrito nos desígnios da Providência, trazidos regularmente pelo correio.” (p.72). Essas discordâncias levam à concretização da autoridade do adulto sobre a criança, molestando-a ainda mais: “Minha mãe estranhou a manifestação rebelde [...]. Teimava em declarar-me um animal.” (p.75).

O confronto entre criança curiosa e mãe crente e inflexível também ocorre no capítulo seguinte – “O inferno”. O autor-narrador diz que “de quando em quando aventurava perguntas que ficavam sem respostas e perturbavam a narradora.” (p.77). A narradora, no caso, é a mãe, que lia em voz alta alguns folhetos religiosos. Nas sentenças que a matriarca pronunciava com certo labor, uma palavra chamou a atenção do menino: “inferno”. Justificando a curiosidade, o autor-narrador adulto assinala: “impossível um menino de seis anos, em idade de entrar na escola, ignorar aquilo [aquela palavra].” (p.77). O que salta aos olhos, nesse trecho, principalmente, é o que não acontecera antes na obra: a exatidão da idade; tal atestação corrobora a construção de uma narrativa que vai se tornando menos fragmentária, com o uso não tão frequente de verbos e expressões modalizantes, enfraquecendo – pelo menos um pouco – a sensação de labilidade da memória. Dessa forma, o episódio é contado sem muita titubeação, havendo até a inserção de diálogos, ou de diálogos incompletos, visto que a voz da mãe não é enunciada. Um diálogo, aliás, é deveras interessante. O menino, não contente com as respostas nem com a repreensão a seu interesse por aquele vocábulo, e pelo o que supostamente acontecia naquele insólito local, pergunta mais categoricamente:

— A senhora esteve lá?

Desprezou a interrogação inconveniente e prosseguiu com energia.

— Eu queria saber se a senhora tinha estado lá.

Não tinha estado, mas coisas se passavam daquela forma e não podiam passar-se de forma diversa. Os padres ensinavam que era assim.

— Os padres estiveram lá?

A pergunta não significava desconfiança na autoridade. Eu nem pensava nisso. Desejava que me explicassem a região de hábitos curiosos. Não me satisfaziam as fogueiras, as tachas de breu, vítimas e demônios. *Necessitava pormenores.* (p.79, grifos nossos).

Ao anseio pelos pormenores, pela minúcia, a mãe não estava apta a oferecer respostas satisfatórias e o garoto sentia-se frustrado e rebelava-se, afirmando: “ — Não há não [inferno]. É conversa.” (p.80). A perspectiva adulta, no parágrafo seguinte, revisita esses momentos de insubordinação à autoridade: “Mas algumas vezes fui sincero, idiotamente. E vieram-me chineladas e outros castigos oportunos.” (p.81).

A autoridade equívoca, desmedida daquele meio, é representada, com as particularidades de cada obra, também em *Vidas secas*. Nessa narrativa, é Fabiano quem deve vergar o espinhaço diante daquele que detém o poder como o soldado amarelo ou o dono fazenda; em *Infância*, é o menino que deve obedecer cegamente aos pais. Tanto Fabiano quanto o menino, na eventualidade de demonstrarem alguma insubordinação, estão sujeitos a castigos desproporcionais.

Tratando ainda da comparação entre as obras supracitadas, Alfredo Bosi (2013, p.95-6) lembra que a narração do episódio do “inferno” fora contada já em *Vidas secas*. Entretanto, o estudioso realça as diferenças entre a escrita ficcional do romance e a mais rente ao real da autobiografia, remetendo-nos às diferenças entre os modos de trabalho – ou sistemas – entre uma forma narrativa e outra:

Na escrita de ficção [em *Vidas secas*] o narrador condensou a passagem, emprestou-lhe um cunho quase dramático, mas abrandou por instantes a decepção do menino envolvendo-o no aconchego da cachorra Baleia à beira da lagoa de onde se divisavam colinas azuladas. Nas memórias do episódio [em *Infância*] não há sombra de alívio nem margem para a expressão lírica.

A expressão lírica, nesse episódio, não tem espaço em *Infância*, tanto em consequência da forma da narrativa – a autobiografia que reclama por um relato não-fantástico – quanto pelo aspecto rememorativo do eu que conta a história. À vista disso, em *Vidas secas*, o narrador em terceira pessoa perscruta o âmago do menino mais velho, transmitindo essa carga lírica. O garoto da ficção encontra certo amparo em Baleia quando é repreendido pelas perguntas sobre a palavra inferno – “O menino beijou-lhe o focinho úmido, embalou-a.” (RAMOS, 2012, p.60) – enquanto a criança da autobiografia não tem refúgio, pois, contando algo sobre o universo rememorado e sendo sincero, ele não poderia inventar que tivesse havido uma cadela em sua infância. A imaginação nas memórias não alça voos tão altos quanto na ficção, pois há o pudor da sinceridade.

Esses dois capítulos de *Infância* – “O fim do mundo” e “Inferno” – são narrados, majoritariamente, pela visão infantil, com poucos momentos de revisitação evidente do adulto, o que já é bastante diferente em “O moleque José”, um conto de tom confessional, como veremos.

O capítulo inicia-se numa avaliação bastante seca da situação dos negros – escravos – que serviam à família do autor-narrador. A perspectiva adulta vale como declaração da situação do negro após a abolição, que se encontrava no entre-lugar da liberdade miserável – competindo com outras pessoas no que tange à mão-de-obra assalariada – e a proteção dos ex-senhores, que, assim, perpetuavam a escravidão.

Relembrando o que assinala Philippe Lejeune (2014, p.17), as autobiografias, em geral, podem conter um jogo temporal complexo, oscilando entre a captação de sensações do mundo infantil – no caso de *Infância* – que não buscam, diretamente, a compreensão dos mecanismos sócio-históricos – apresentando-os, porém, de modo harmonizado, sendo uma estratégia de contenção ausentar a História da perspectiva da criança – e a busca pelo

entendimento dos movimentos sócio-históricos – presentes, muitas vezes, na mirada do adulto, aclarando a História e desarmonizando a narrativa. Segue o primeiro parágrafo, momento em que tal compreensão pode ser entrevista:

A preta Quitéria engendrou vários filhos. Os machos fugiram, foram presos, tornaram a fugir – e antes da abolição já estavam meio livres. Sumiram-se. As fêmeas, Luísa e Maria, agregavam-se à gente do meu avô. Maria, a mais nova, nascida forra, nunca deixou de ser escrava. E Joaquina, produto dela, substitui-a na cozinha até que, mortos os velhos, a família não teve recurso para sustentá-la. Aí Joaquina se libertou. E casou, diferenciando-se das ascendentes. Luísa era intratável e vagabunda. Em tempo de seca e fome chegava-se aos antigos senhores, instalava-se na fazenda, resmungona, malcriada, a discutir alto, a fomentar a desordem. Ao cabo de semanas arrumava os picuás e entrava na pândega, ia gerar negrinhos, que desapareciam comidos pela verminose ou oferecidos, como crias de gato. Parece que só escaparam os dois recolhidos por meu pai. (RAMOS, 1981, p.82).

Um desses dois filhos de Luísa recolhidos pelo pai de Graciliano é José. Antes de falar dessa figura, cabe ressaltar que o excerto acima é totalmente desarmonizado – na forma/conteúdo – em relação aos trechos em que predomina a perspectiva infantil. O autor-narrador traça um panorama objetivo e resumido daqueles negros. A objetividade, aliás, serve como contraponto à fragmentação da memória que tende a ser mimetizada na reconstrução linguística da mirada do menino e, ao mesmo tempo, não oferece margem para o processo efabulativo que caracteriza o livro. As passagens, em que há tal inflexão denunciadora – em que não há espaço para dúvidas – carecem de bom acabamento artístico se contrapostas aos momentos em que a visão infantil prevalece, em que a construção verbal se faz por meio da captação sinestésica do mundo, de uma fluidez narrativa que se deixa levar por monólogos, por uma elaboração cubista quando a memória se estilhaça etc.

José era “tortuoso, sutil, falava demais, ria constantemente, suave e persuasivo, tentando harmonizar-se com todas as criaturas.” No entanto, “Não era alegre. Os olhos brancos ocultavam-se, frios e assustados, os beijos tremiam às vezes, mas isto se disfarçava numa careta engraçada que amolecia a cólera das pessoas grandes.” (p.83). É justamente essa maleabilidade – o menino que se movimenta adequadamente pelos lugares, angariando amabilidades dos mais velhos através de sua graça – que o autor-narrador invejava, sentindo-se, normalmente, incompatível com o meio, demonstrando inibição. O contraste entre as características dos dois é simbolizado por meio do ato de chorar; enquanto José conseguia reter as lágrimas, o menino Graciliano continuava a prantear: “Nunca o vi chorar. Gemia, guinchava, pedia, soluçava infinitas promessas, e

os olhos permaneciam enxutos e duros. Enchia-me de inveja, desejava conter as minhas lágrimas fáceis.” (p.83).

O conto transcorre com o relato dos maus-tratos – do pai em relação ao menino José – às custas da negação de uma “traquinada insignificante.” (p.86). Enquanto José é castigado, o menino Graciliano, num assomo de justiça – “[...] estava certo de que José havia cometido grave delito e resolvi colaborar na pena.” (p.87) – vai ao encontro dos atos punitivos do pai. O autor-narrador justifica-se dizendo que não era intenção sua magoar o menino, ele queria, na verdade, convencer-se “de que poderia fazer alguém padecer.” O seu sentimento era a “simples exteriorização de um sentimento perverso, que a fraqueza limitava.” (p.88). A confissão – de tomar partido do pai, “que representava a encarnação da lei e da execução” (GUIMARÃES, 1987, p.146) – é um gesto de desabafo interior relativo a um dano, fruto do desejo de transferir as represálias sofridas por ele a outra pessoa, no caso um negro, que era forçado a tratá-lo por senhor. (RAMOS, 1981, p.83).

Assim, parece-nos que o conhecimento que o autor-narrador trava com as outras pessoas, não é, de nenhum modo, carecido de tensões históricas, normalmente relacionadas a quem detém o poder e aquele que verga o espinhaço. Nesse caso, apresenta-se o resquício do tratamento entre senhor e escravo – fazendo com que o negro chame o menino Graciliano, vindo de uma família detentora de escravos, de “senhor” – que não se comprime mais numa relação imediata e hierárquica de poderes, uma vez que o modo de produção escravocrata havia sido banido. O menino, como no episódio do cinturão, tem de lidar com a justiça, mas, dessa vez, ele colabora com a arbitrariedade dela. Ao final, o pai notando que o garoto está auxiliando-o na punição, opta por castigá-lo também: “[...] levantou-me pelas orelhas e concluiu a punição transferindo para mim todas as culpas do moleque. Fui obrigado a participar do sofrimento alheio.” Curiosas são as incongruências que o narrador oferece ao contar o episódio: é conhecedor do mal que fez, mas, revela-se incomodado por ele também ter sido punido. São as contradições inerentes ao sujeito que Graciliano não deixa de manifestar.

José também integra o capítulo seguinte, de caráter episódico – “Um incêndio”. José convida o amigo a visitar uma cabana incendiada. Receoso, o menino Graciliano aceita. Lá eles se deparam com o corpo morto de uma negra. Agora há a consciência material da mortalidade: “Eu nunca tinha visto um cadáver.” (p.91). Antonio Candido (1992, p.51) diz que “ante a sensibilidade do narrador às circunstâncias banais da vida” avolumam-se “outras tantas brutalidades”, vendo sempre “um indefeso nas unhas de um

opressor.” Não que esse caso seja trivial, porém, ele é visto, pelas pessoas que cercam a criança, desse modo. Ela revela, e, ao mesmo tempo rebate o que os sujeitos lhe comunicam, colocando em pé de igualdade, por meio da sua perspectiva, todos os viventes:

Não havia motivo para a gente se aperrear. Fora uma infelicidade, sem dúvida. Mas era a vontade de Deus, estava escrito. E podia ser pior, muito pior. Se se tivesse queimado a igreja, ou a loja de Seu Quinca Epifânio, a mais importante da vila, o dano seria tremendo. Deus era misericordioso: contentava-se com uma habitação miserável, situada longe da rua, e com o sacrifício de uma preta anônima. *Não me convenci*. A loja de Seu Quinca Epifânio e a igreja não tinham nada a ver com o negócio. Eu não vira incêndio na igreja nem na loja de Seu Quinca Epifânio: vira uma choupana destruída, e a choupana crescia, igualava-se às construções de tijolo. Seu Quinca Epifânio e Padre João Inácio estavam vivos. *Se tivessem morrido no fogaréu, não seriam mais nojentos que a negra*. (RAMOS, 1981, p.93, grifos nossos).

A consciência do menino está sempre em embate: com os próprios preconceitos, com o discurso do outro, com o seu julgamento, com a sua crença etc. Todos esses contrassensos ampliam-se fortemente e criam a mente perplexa, ainda existente no Graciliano adulto, que tudo avalia incessante e incansavelmente. A dúvida do adulto é representada, na dinâmica da narrativa, na reavaliação dos próprios aparatos sociais – as crenças religiosas, o mandonismo dos ex-senhores de escravos, a política etc – que podem ser incongruentes. A harmonização da narrativa, que é cara aos romances de Graciliano Ramos, cumpre-se em grau extremamente menor na autobiografia quando há a mirada do adulto.

Alfredo Bosi (2010, p.396, grifos do autor), no entanto, bem nota que é inconveniente “atribuir uma *ideologia coesa* a um escritor considerado na sua individualidade.” Mesmo que o autor-narrador avalie à distância os acontecimentos e os processos sociais de sua infância, ele não consegue figurar-se como um todo coeso, pois a autorreflexão do sujeito é constantemente estimulada pelo meio, todo ele, também, abarrotado de contrassensos. Na dialética complexa da adesão e da rejeição à História o eu é constituído.

Quanto a essas incongruências, o autor-narrador ocupa-se delas, diretamente, no capítulo seguinte – “José da Luz”. O menino sempre experimentava certo receio quando em companhia de autoridades, sejam elas incorporadas ao seio familiar ou sendo elas representantes de instituições, como o Padre João Inácio – a igreja – e José da Luz – a polícia. O garoto não conseguia julgar com exatidão quais de seus atos mereciam ou não castigo e, conseqüentemente, faltava-lhe direcionamento 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 atazanavam. (RAMOS, 1981, p.98).

A criança fora educada para respeitar entidades poderosas (p.101). Num dia em que estava examinando uma litografia na loja do pai, o soldado José da Luz entrou. O menino, logo que o viu, aquietou-se, mas um fato inesperado aconteceu: “Deu-se então o caso extraordinário. O soldado pregou os cotovelos no balcão e pôs-se a conversar comigo natural, como os viventes mesquinhos” complementando: “José da Luz não esperava de mim nenhum favor: a conversa dele era gratuita.” (p.102). O inculcado medo dos policiais, e de outros tipos de autoridade, desaparece nos momentos em que o menino está acompanhado de José da Luz, um demolidor da ordem imperante, já que procedia diferentemente dos colegas militares. A perspectiva do adulto, reanalisando a figura do soldado, afirma que ele teve influência benéfica em sua vida, pois “avizinhou-me da espécie humana”. Contudo, era um mau funcionário: “O Estado não lhe pagava etapa e soldo para desviar-se dos colegas, sujos e ferozes, encher com lorotas as cabeças das crianças. *Um anarquista.*” (p.103, grifos nossos). Com a ajuda de José da Luz, há a guinada de consciência do garoto sobre a não divisão das pessoas – algumas que também fazem parte de instituições – em polos opostos e incompatíveis; o bom e o mau misturam-se em todas as esferas, da individual à social.

Os quatro capítulos que se seguem alargam – não de maneira dócil – os horizontes do menino; é iniciado o seu processo de letramento. Em “Leitura”, o pai, em uma de suas manifestações de generosidade, vendo que o filho contemplava um folheto de páginas amarelas, perguntou se ele gostaria de adivinhar “os sinais pretos do papel amarelo”, afirmando: “as pessoas familiarizadas com elas [as letras] dispunham de armas terríveis. Isto me pareceu absurdo: os traços insignificantes não tinham feição perigosa de armas. Ouvi louvores, incrédulo.” (p.104). Embora cético, o menino, surpreendido pela liberdade de escolha – “A consulta me surpreendeu. Em geral não indagavam se qualquer coisa era de meu agrado: havia obrigações, e tinha de submeter-me.” (p.105) – decide aceitar a proposta do pai. O pai, entretanto, não tinha vocação para o ensino e, devido a isso, “iniciou-se a escravidão imposta arditamente.” (p.105). O processo de alfabetização torna-se também um martírio para o menino, pois o pai o castigava a cada erro. O autor-narrador, relata, melancolicamente, como agia após as lições: “Finda a tortura, sentava-me num banco da sala de jantar, estirava os braços em cima da mesa, procurando esquecer

as palpitações dolorosas [causadas pelos castigos do pai].” (p.108). Os deveres do letramento eram o avesso do lazer do garoto, “estragava[m] os divertimentos na areia do beco.” (p.113).

No próximo capítulo, “A escola”, o garoto inteira-se de que será levado para esse local, que “segundo informações dignas de crédito, era [...] para onde se enviavam as crianças rebeldes.” O autor-narrador, porém, não se enxergava como rebelde, ao contrário, era facilmente domado: “Na civilização e na fraqueza, ia para onde me impeliam, muito dócil, muito leve, como os pedaços da carta de A B C, triturados, soltos no ar.” (p.117). Ressalta-se, nesse conto, outro ponto de sufocamento da criança, que é a vestimenta da escola. A sensação é de um ambiente irrespirável – principalmente recorrendo à imagem da compressão dos ossos proporcionada pela vestimenta – do corpo do garoto sendo vilipendiado:

Trouxeram-me a roupa nova de fustão branco. Tentaram calçar-me os borzeguins amarelos: os pés tinham crescido e não houve meio de reduzi-los. *Machucaram-me, comprimiram-me os ossos.* As meias rasgavam-se, os borzeguins estavam secos, minguidos. (p.114, grifos nossos).

As tréguas em relação aos suplícios do menino despontam em momentos esparsos – como em “José da Luz”, por exemplo. Outro é afigurado na professora D. Maria, no capítulo intitulado com o nome da mestra, que agia de maneira discordante da que o menino estava acostumado. Não havia rudeza e autoritarismo na professora; aliás, ela pouca se aparentava, desde a benevolência até as vestimentas, com as pessoas com quem o garoto travava conhecimento no dia a dia. D. Maria, fazendo parte dos instantes idílicos sentidos pelo autor-narrador, era o que havia de fortuito, de raro; as características da mestra eram antitéticas àquelas encontradas no cotidiano do garoto, como vemos na adjetivação no seguinte trecho, em que a ternura é transmitida até pelo odor de D. Maria:

Aquele *brandura*, a voz *mansa*, a consertar-me as barbaridades, a mão *curta*, a virar a folha, apontar a linha, o vestido *claro e limpo*, tudo me seduzia. Além disso a extraordinário criatura tinha um cheiro *agradável*. As pessoas comuns exalavam odores *fortes e excitantes, de fumo, suor, banha de porco, mofo, sangue.* (p.119).

Nunca antes, na obra, foi relatada uma vivência ajustada, em que o menino se sentisse compreendido, adaptado a um lugar e com ele identificado. Nem nas lembranças – muito mais guiadas por um sentimento de grave inadequação ao novo local (Buíque) do que pela tentativa de representação de uma conformidade genuína de

outrora (na fazenda) – da fazenda, quando ele se mudou para Buíque, via-se tal conciliação entre pessoa e espaço:

Conservar-me-ia na aula por gosto. Os meus temores ali se dispersavam, entendia-me bem com aquela gente: o homem preguiçoso, de chinelos, fumante, bocejador; a solteirona que me desbastava com paciência e me orientava os dedos teimosos; a velha amorável, bondade verdadeira, semelhante às figuras celestes do flós-santório. (p.123).

Entretanto, a felicidade é tecida em retalhos. Ao final do mesmo capítulo, o autor-narrador é apresentado ao *Livro de leitura* do Barão de Macaúbas – assunto do próximo conto – e os tormentos restituem-se. A expansão da consciência do menino para fora do seio familiar é penosa. Diz Alfredo Bosi (2013, p.99):

O clima de violência e medo difuso na vida familiar respira-se também fora dos muros da casa paterna. No interior das mais poderosas instâncias socializadoras do menino sertanejo, a escola, a igreja, o mesmo abuso do poder vitima alunos e fiéis. As memórias de Graciliano ganham, nesse contexto, uma dimensão cultural ampla que o testemunho do olhar crítico ilumina com sofrida lucidez.

Vale ressaltar que há a imbricação entre captação dos sentimentos infantis e reavaliação adulta, diferentemente de outros momentos em que a perspectiva do adulto – unicamente – deflagra, incisiva e objetivamente, os descompassos sociais. O desacordo, nesse caso, relaciona-se com o uso de um livro didático – obsoleto – que nada tinha a ver com a realidade em que aqueles alunos estavam incluídos. Assinalemos trechos em que a perspectiva do menino revela o desconforto diante das expressões linguísticas lidas no método Abílio:

— Passarinho, queres tu brincar comigo?
Forma de perguntar esquisita, pensei. (RAMOS, 1981, p.126).

Não me parecia desarrazoado os brutos se entenderem, brigarem, fazerem as pazes, narrarem as suas aventuras, sem dúvida curiosas. Tinha refletido nisso, admitia que os sapos do açude da Penha manifestassem, cantando, coisas ininteligíveis para nós. Os fracos se queixavam, os fortes gritavam mandando. *Constituíam uma sociedade*. Sapos negociantes, sapos vaqueiros, o Reverendo sapo João Inácio, o sapo José da Luz, amigo da distinta farda, sapos traquinas, filhos do cururu Teotoninho Sabiá, o sapo alfaiate mestre Firmo, a sapa Rosenda lavadeira a tagarelar os mexericos da beira da água. O nosso mundo exíguo podia alargar-se um pouco, enfeitar-se de sonhos e caraminholas.

Infelizmente um doutor, utilizando bichinhos, impunha-nos a linguagem dos doutores.

— Queres tu brincar comigo?
O passarinho, no galho, respondia com *preceito e moral*. E a mosca usava adjetivos colhidos no dicionário. (p.127, grifos nossos).

O primeiro trecho citado inicia-se com a perspectiva infantil, que vê como estranha aquela forma de pergunta – mostrada, e repetida parcialmente depois – com o uso do discurso direto. A mesma mirada é continuada no segundo trecho citado, com uma pequena intervenção da visão adulta – o menino, provavelmente, ainda não sabia definir o que era uma sociedade – mas é logo abandonada. A perspectiva do garoto, buscando decifrar os códigos do livro didático – substituindo os animais, raros em Buíque, pelos sapos, encontrados no açude da Penha – zoormificava os viventes locais, transformando-os em sapos, não em passarinhos ou insetos que se comunicavam “ao nível dos professores.” (p.127). Os homens como sapos, falando a língua sertaneja, figuravam para o garoto como uma fantasia verossímil, que poderia enfeitar de sonhos aquele mundo opaco. Após tal efabulação da criança, o adulto, mais uma vez, intervém, denunciando os descompassos entre a representação da língua no livro didático – “linguagem de doutores” recheada com “preceito e moral” – e a língua, de fato, falada. A elaboração da sociedade dos sapos – enumerando as pessoas que o menino conhecia de Buíque – conjuntamente com as pausas, sutis, da mirada adulta e o uso do discurso direto, para representar os diálogos contidos no livro do Barão de Macaúbas, elaboram uma construção verbal harmonizada, mas que, ainda sim, aponta para as incongruências encontradas no método Abílio.

Como vimos, a poética de Graciliano Ramos – tanto em termos de expressão linguística quanto de tema, ambos em harmonia – dirige-se contra tais representações insustentáveis no que toca ao descompasso com a realidade vivida, figuradas tanto nos folhetins religiosos quanto no livro do Barão. Para a criança, esse material é um espaço de tortura, que é realçado ao final do capítulo, em que a visão do adulto conta que, com sete anos, os alunos foram submetidos à leitura de Camões:

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. (p.130).

A perspectiva infantil, que é preponderante nesses primeiros contos sobre o letramento do garoto, dá lugar, no capítulo “Meu avô” – que lida, prioritariamente com o tratamento do avô em relação às negras ex-escravas – a trechos de notável desarmonização da narrativa, num movimento de reprodução do discurso ideológico do avô indiretamente – em confronto com o do Graciliano – por meio de uma mirada que parece mais ser mais arranjada a partir do adulto que da criança. Desse modo, a mudança de voz é preparada com os adjetivos “malucos e ingratos”, que o avô empregava a fim de

caracterizar os negros fugidos; após a utilização deles, o discurso do patriarca toma conta do trecho:

Antes da abolição alguns pretos haviam abandonado a casa, sido presos pelo capitão-de-mato, fugido novamente. Meu avô os deixara em paz, julgando-os malucos e ingratos. *Como se arranjariam? Ali estavam quietos. O serviço exigia pouco esforço, as vaquejadas eram torneios [...].* (p.135, grifos nossos).

A parte grifada indica claramente o ponto de vista do avô, não o do autor-narrador, nesse intrincado jogo de perspectivas. O aspecto dialógico da narrativa não é edificado por meio de diálogos, mas, sim, da amalgamação progressiva da visão do outro com o discurso do narrador. Segundo Gilberto de Castro (2014, p.83, grifos do autor), a voz constituidora do narrar vai “ [...] se utilizar do discurso direto das personagens apenas como ponto de apoio para aquilo que está dizendo – ou seja, *apenas como ilustração do seu grande discurso direto.*” Mais do que isso, a inserção de outras perspectivas, dentro da do narrador, funda uma profunda e complexa relação entre diversos fios ideológicos que criam incongruências pautadas no movimento dialético de repulsa e atração pelos valores da vida sertaneja, da família, da escola, da igreja etc.

Os dois capítulos seguintes – “Cegueira” e “Chico Brabo” – no entanto, são erigidos por meio, de novo, da percepção sinestésica da criança, motivada, dessa vez, por uma doença de olhos que o menino sofreu. À vista disso, “os objetos surgiam empastados e brumosos” (p.138) e ele não mais podia depender de sua visão. Na falta desse sentido, outros eram, forçosamente, animados: “Os meus ouvidos aguçavam-se, reconstituíam frases indistintas, supriam lacunas – e isto encurtava ou alongava o tempo.” (p.142). O tempo, como vemos, é interior; desenvolve-se a partir da percepção sensitiva do menino, prolongando-se ou encurtando-se. O tempo exterior perde a validade, pois tudo é escuridão, noite: “Na comprida noite esforçava-me por decifrar esse desconchavo. O pensamento divagava, escorregava de um assunto a outro, buscava segurar-se a paredes negras.” (p.144). Em “Cegueira”, regressa a visão fragmentária do mundo assinalada nos primeiros capítulos do livro, porém, eles não são mais motivados, basicamente, pela labilidade da memória, mas, sim, pela deficiência visual da criança; no entanto, como nos capítulos anteriores, mesmo com a diminuição da escuridão que o encobria, ele apreendia o mundo em retalhos:

Um dia as trevas se aldeaçavam, pedaços do mundo apareciam-me confusos na madrugada nebulosa. Queria fixar-me neles, cheio de alegria louca, a pestanejar furiosamente. Voltava às ocupações miúdas, às brincadeiras mornas e tranquilas. [...]

Meses depois, nova pausa, novo mergulho na sombra. Movia-me penosamente pelos cantos, infeliz e cabra cega, *contentando-me com migalhas de sons, farrapos de imagens, dolorosos*. (p.144, grifos nossos).

O desnorteamento experimentado pela criança é representado por meio do uso de períodos curtos que emulam uma mente devaneadora. Além disso, o que é significativo em todo o Graciliano Ramos – pensando, a título de exemplo, nas observações que o narrador de “Insônia” realiza sobre o seu estado semi-consciente – não é exatamente uma mudança na forma para, nesse caso, transmitir a captação dos sentidos do menino, mas, sim, a reflexão sobre o que ocorre com ele. Assim, o narrador não aplica, diretamente, recursos mimetizadores de uma mente conturbada; usa como artifício, no entanto, o raciocínio do garoto sobre a situação. Ao invés, por exemplo, de ele tentar emitir uma consciência abarrotada de sons e farrapos de imagens – por meio de um monólogo que buscaria essa emulação – o menino adjetiva esses sentimentos, dizendo que são dolorosos.

Em “Chico Brabo”, contamos brevemente com a intromissão da mirada adulta, na descrição da figura homônima ao título do capítulo, vizinho da criança. Ao mesmo tempo em que o autor-narrador realiza a descrição sucinta, principalmente no que tange às características físicas da pessoa, listando as suas qualidades, efetiva, igualmente, uma avaliação de Chico Brabo como membro da sociedade local:

Seu Chico Brabo era solteiro, de meia-idade, grosso, baixo, na cara balofa e amarelenta uma barba ruiva, olhos miúdos e de porco. Não me lembrava de tê-lo visto nas cavaqueiras de proprietários e negociantes, que, depois do Vigário e do Juiz, formavam a aristocracia [...]. Arredio, isentava-se dos deveres sociais com sorrisos tímidos, cumprimentos, alguma frase obsequiosa.

Manipulava drogas, possuía uma farmácia caseira, chegava-se aos doentes e medicava-os de graça. Fazia festa às crianças, acariciava-as passando-lhes nos cabelos os dedos curtos e gordos. (145-6).

Após a intervenção descritiva e sintética do adulto, a narrativa volta a ser elaborada por meio da visão infantil. Chico Brabo, que ia de encontro às convenções sociais, externava solidariedade aos menos desafortunados, medicando-os gratuitamente, era amável com as crianças, exibia, no entanto, modos totalmente distintos com o menino João, único empregado da farmácia. O autor-narrador, sofrendo com a doença dos olhos, atentava aos gritos coléricos de Chico Brabo direcionados a João. As incongruências dessa pessoa levavam o menino Graciliano ao grau máximo de perplexidade: “As discrepâncias avultavam, acumulavam-se – e era difícil admitir que alguém fosse tão generoso e tão cruel. [...] Qual dos dois era o verdadeiro Chico Brabo?” (p.148). O garoto,

já naquela época, admitia alguns contrassensos, porém, no farmacêutico, eles eram tão gritantes que o autor-narrador não estava apto a conciliá-los: “Os outros viventes possuíam virtudes e defeitos, com desvios e oscilações. Chico Brabo parecia-me dois seres incompatíveis. Em vão tentei harmonizá-los.” (p.151). A amalgamação tensa entre as perspectivas infantil e adulta, ao final do capítulo, conjectura sobre essa grave dissociação entre os atos da mesma pessoa, dizendo que, se ele dispusesse de terras e filhos, conseguiria distribuir melhor a zanga; no entanto, havendo apenas o garoto João, “Chico Brabo só dispunha daquela pequena subserviência. Depositava nela o veneno que produzia, purificava-se, voltava à sala, ia afagar as crianças, oferecer remédio às vizinhas.” (p.152). A intensidade maior da voz adulta resume e tenta explicar, até incisivamente, as pessoas, nesse caso, por meio do emprego de verbos no indicativo.

A visão adulta esclarece os propósitos que levavam alguns fazendeiros – no capítulo chamado “José Leonardo” – a se deslocarem continuamente: “[...] anos de abundância e anos de penúria. Às vezes a terra produzia em excesso, outras vezes não produzia nada”, as pessoas “emigravam, finavam-se na miséria.” (p.154-5). Curioso que, mesmo com essa compreensão lúcida dos mecanismos impostos pelo clima, a perspectiva adulta permite uma pequena penetração da infantil, já que o autor-narrador não precisa – mas poderia indicar, no afã objetivo da visão adulta – *a priori*, qual era a ocupação de José Leonardo: “Dedicava-se a uma indústria segura, diferente dos vizinhos.” (p.155). Temos ciência de seu ofício apenas na próxima página, quando a mirada da criança – impressionada – assinala que “Nunca me havia ocorrido que as rapaduras fossem consequência de trabalho humano.” (p.156). Quase todo o capítulo é construído por meio das sensações de bem-estar da criança, como no trecho seguinte, em que são elencadas as motivações suscitadoras do seu encanto, em contraposição – percebida a partir da caracterização e recorrendo à adjetivação de lugares distintos – com odores repulsivos que o menino estava acostumado:

No pico não se percebia o cheiro de sangue nem a podridão das bicheiras. E ocupações desconhecidas logo me impressionaram. Fiquei tempo esquecido na engenhoca, admirando bois encangados, a mover-se em redor de um eixo, a cana a triturar-se em moendas de pau, o caldo a esguichar numa calha que despejava na primeira tacha do assentamento. Daí se baldeava a outras, em cuias presas em varas. E da terceira um melado vermelho passava às formas, que deixavam no chão coberto de bagaço uma chusma de rapaduras. (p.155, grifos nossos).

José Leonardo figura mais uma trégua na dura infância do menino com a sua inesgotável compreensão e paciência, raras naquele meio árido de afetos:

Fiz numerosas perguntas a José Leonardo, e ele nunca se espantou. Às vezes hesitava, procurava-me na cara o sentido da frase obscura. E a informação vinha, natural e paciente. Sem me haver impressionado em demasia, esse homem deixou-me lembrança que se estirou e me dispôs a sentimentos benévolos. (p.156).

Entretanto, a desarmonização denunciadora da perspectiva adulta avulta-se, mais uma vez, em “Minha irmã natural⁵”, que representa maior abertura em relação ao conhecimento dos padecimentos do outro. Ela é fruto de relações “imprecisas” (p.158), filha do pai do narrador com outra mulher, “uma filha das ervas⁶.” A mãe de Graciliano Ramos convivía com Mocinha cerimoniosamente; ela era tratada “como estranha, hóspeda permanente [...]”. A garota era quase que uma forasteira inserida no seio familiar, tanto em termos de beleza – “tão bonita que duvidei ser do meu sangue” (p.159) – tanto em termos de aceitação dos parentes; a menina, assim, “encolhia-se, reprimia expansões, anulava-se.” (p.159). A mirada adulta do narrador revela a tirania do pai em relação a ela, não lhe concedendo humanidade, reificando-a, avaliando-a de acordo com a sua serventia:

Era um patriarca refletido e oblíquo, escriturava zeloso os seus escorregos sentimentais. Mocinha não representava utilidade. Valor estimado, de origem pecaminosa. E meu pai tentava convencer os outros de que ela não existia. (p.160)

A jovem, no entanto, tornava-se cada vez mais bela, chamando a atenção de Miguel, “indivíduo importante” (p.160), nos momentos em que ela ia à janela observar a rua. O pai não admitia os flertes, enclausurando, num ato despótico, a garota:

Fecharam-se e fiscalizaram-se as venezianas; estorvaram-se as relações com o exterior; a menina, elevada à categoria de pessoa, ouviu gritos, censuras ásperas, e as duas bênçãos diárias nunca mais lhe foram concedidas. (p.161).

O poder do patriarca é representado na narrativa pelo consentimento da permanência de Mocinha na família caso ela se comportasse de acordo com os preceitos da moral a que a mulher era submetida no sertão, o que é agravado pela sua origem “pecaminosa”. Assim, o narrador-autor diz: “Continuaria [o pai] a sustentar Mocinha, contanto que ela procedesse direito, vivesse calma, na gaiola e na moral.” (p.163). Apesar das proibições, a jovem transgrediu as normas casando-se com Miguel; no entanto, logo foi abandonada por ele e, igualmente, pela família: “moça fugida é moça avariada”

⁵ Filha que não provém do matrimônio.

⁶ Isto é, uma filha cujos pais são desconhecidos e/ou desfavorecidos socialmente. Nesse caso, não se sabe – ou não se enuncia – quem é a mãe de Mocinha.

(p.164), diz o narrador emulando a visão do pai. Ao final do conto, objetivamente, o autor-narrador declara que o destino da jovem transgressora, após o desamparo do patriarca, é desconhecido: “Mocinha desapareceu e não deixou vestígio.” (p.165). As relações travadas da família com a jovem figuram o que Tânia Pellegrini (2008, p.124) nomeia de injustiças implícitas, isto é, aquelas que são adoçadas “pela insidiosa convivência íntima, que disfarça a situação humilhante” dela. A perspectiva adulta confessa – julgando-a – a conduta da família perante a jovem, que poderia viver naquela casa se aceitasse ser aprisionada.

O capítulo “Antônio Vale” destaca-se, no que se relaciona à perspectiva infantil, à surpresa do menino quando Antônio Vale – que não dispunha de boa reputação no que tinha a ver com pagamentos – quita a dívida que tinha com o pai de Graciliano. Essa passagem faz parte daquelas em que a consciência do menino torna-se, gradualmente, mais conhecedora das ações imprevisíveis do homem.

O autor-narrador, por meio da visão do adulto, prenuncia uma nova mudança de residência e manifesta o constante deslocamento da família:

Tínhamos feitos uma estação na vila, para bem dizer estávamos ali hospedados, com grande economia e sem nenhum conforto. Vivíamos como retirantes que se fixam algum tempo e ganham forças para seguir seu caminho. (p.166).

A transferência da família para Viçosa ocorre, o que causa no menino a retomada do crítico sentimento de inadaptação ao meio. A consciência dele em relação ao outro expande-se ainda mais, o que é sintomático quando assinalamos o maior número de capítulos sobre pessoas participantes de sua vida. Nessa nova morada, além disso, há o princípio da vida artística de Graciliano Ramos. Essas situações são narradas, como dito, com a intromissão da perspectiva adulta na infantil.

4.3.2 Nova inadaptação, alargamento do conhecimento do outro e vida artística

O capítulo nomeado “Mudança” figura o deslocamento fatigante da família em direção a Viçosa. Os percalços são representados por meio de vocábulos que nos trazem a sensação de apatia diante do clima implacável e da viagem pouco confortável a cavalo: “[...] veio o sol, veio o mormaço, e caí numa sonolência estúpida. As virilhas suadas ardiavam-me, o chouto do animal sacolejava-me, revolviam-me as tripas, deslocavam-me os ossos.” (p.169). O olhar do menino nota com agudez todo tipo de alteração, desde as relacionadas às pessoas ao redor, até as modificações da vegetação:

Outras estações fugiram-me da memória. José Leonardo e Antônio Vale despediram-se – e com eles o sertão desapareceu. *Xiquexiques e mandacarus foram substituídos por uma vegetação densa e muito verde; nos caminhos escuros os chocalhos calaram-se; surgiram regatos, cresceram, transformaram-se em rios e atrasaram a marcha.* (p.170).

Como Almeida Conrado (1997, p.142) assinala, a descrição da paisagem em constante mudança não suspende a temporalidade da narrativa. Ao contrário, ela é “móvel, mutante, marcada pelo dinamismo do olhar que registra a sequência espacial seriada”. A autora salienta que “técnicas modernas de filmagem utilizam esse desdobramento espaço-temporal nas tomadas exteriores, o que confere modernidade à escrita graciliânica.”

Na técnica assinalada por Almeida Conrado, muito bem manuseada por Graciliano, pautada no desdobramento espaço-temporal – a alternância contínua da paisagem figurada pelo fluxo narrativo, como vemos nos nossos grifos, mimetizando o olhar do garoto enquanto se desloca – encontramos uma nova disposição de desencaixe ao meio, que reclama, por sua vez, o encaixe: “José da Luz, Padre João Inácio, a velha professora de cabelos brancos, Filipe Benício, Chico Brabo e os meninos de Teotoninho Sabiá diluíam-se a distância. E as caras estranhas me inspiravam receio.” Parágrafos a frente, ele diz: “Constrangi-me ao ambiente novo, perdi hábitos e adquiri hábitos.” (p.170-1).

A seguir, no capítulo “Adelaide”, já tratado, temos o choque intrincado e tenso entre as perspectivas adulta e infantil no que tange à aceitação de professores pardos regendo aulas, o que, segundo Alfredo Bosi (2013, p.102), “não deve causar estranheza”, pois, num processo que foi iniciado com a Lei do Ventre Livre, os negros “começaram a ocupar cargos públicos modestos, mas decorosos.”

O episódio “Um enterro” altera drasticamente o enfoque da narrativa em relação ao capítulo anterior, que tratara de uma situação histórico-social. Depois de assistir a um enterro, o garoto sente-se perturbado e aturdido após essa experiência, o que é transmitido para a narrativa mediante o uso repetitivo de vocábulos que sugerem certo desnortamento, como assinalamos em nossos grifos: “Longamente estive a contemplar as ruínas, *ignoro como e quando me retirei.* Decerto os colegas foram buscar-me. *Não me recordo.*” (RAMOS, 1981, p.182, grifos nossos). É um momento contundente da tomada de consciência da morte – e o mal-estar diante dela – em trechos de instigante niilismo sentido pelo menino e lembrado pelo adulto:

A carne se eriçava, o sangue badalava na artéria. Isso tudo seria gasto pelos vermes. Então para que me fatigar, rezar, ir à loja e à escola, receber castigos da mestra, escaldar os miolos na soma e na diminuição? Para que, se os miolos iam derreter-se, abandonar a caixa inútil? O que mais me impressionava eram as órbitas: a pesquisa minuciosa prosseguia e achava-as desertas. Ocas e sombrias, como as outras. E o resto? Não havia resto. Ali não havia nada. Aqui não haveria nada. O velho Simeão habituara-se a dormir à luz dos fogos-fátuos, que já não eram amantes falecidos em incesto, perseguindo-se, repelindo-se, entre as sepulturas. (p.186).

Além desse excerto de caráter niilista – com a ideia, entrevista no trecho citado acima, de que a vida se resume ao absurdo do nada – o autor-narrador relata que a inquietação provinha da presença da alma dos mortos. No entanto, tais fantasmas são trocados por outros: “Os fantasmas voltaram, abrandaram-me a solidão. Sumiram-se pouco a pouco e foram substituídos por outros fantasmas.” (p.187).

Em capítulos como “Um incêndio” e “Um enterro”, a perspectiva da criança é confrontada com pulsões de morte; nesse sentido, o trabalho composicional requer de Graciliano Ramos o “testemunho de situações verídicas em um clima de pesadelo.” (BOSI, 2013, p.104). Esse clima de pesadelo é mimetizado na narrativa – “sob o signo do monstruoso, a narração se encaminha veloz para o delírio percusório” (p.106) – por meio do uso de monólogo em longos parágrafos, com períodos sem muitos conectivos, representando uma mente um tanto impressionada – diante do que foi visto pela criança – e inquieta, como é possível notar no trecho, citado previamente, da página 186 de *Infância*. Nele constata-se a constante repetição de questões relacionadas à finalidade da existência, uma vez que todo o caminho percorrido na vida termina na inevitável morte, com o corpo “gasto pelos vermes”. A avaliação da vida é interrompida quando o narrador, sem muita coesão – o que faz parte de monólogos – lembra-se das órbitas inanimadas do cadáver. A escolha vocabular – “vermes”, “escaldar”, “derreter”, “ocas”, “sombrias”, “falecidos”, “sepulturas” – conjuntamente com as reiteradas questões interiores, corroboram para o entendimento de uma mente alarmada e desassossegada numa atmosfera funesta, havendo um movimento narrativo de vida que leva à morte: por quais motivos o sangue pulsava nas artérias se iríamos morrer? Por que ele deveria aguentar aulas maçantes se os “miolos iam derreter-se”?

O assunto da narrativa é de novo modificado. O capítulo “Um novo professor” ocupa-se do processo de aprendizagem escolar do menino. A família mudou-se, mais uma vez e, por isso, ele desligou-se dos ensinamentos da professora D. Maria do O, e começou

a ser lecionado por um professor, negro como D. Maria do O, que, segundo as perspectivas em tensão do adulto e da criança,

[...] não tinha lugar definido na sociedade. Para bem dizer, não tinha lugar definido na espécie humana: era um tipo mesquinho, de voz fina, modos ambíguos, e passava os dias alisando o pixaim com uma escova de cabelos duros. (p.189).

A revisão do adulto relativa à mente abarrotada de contrassensos do menino trata da posição do negro na sociedade, que procura, para ser aceito socialmente após poucos anos da Abolição, domar os aspectos físicos. Além disso, a situação do professor é agravada, segundo palavras do autor-narrador, pelos modos dúbios, apontando para uma possível homossexualidade⁷. Em termos de ensino, o menino ainda prosseguia preso ao livro do *Barão de Macaúbas*, porém, em meio àquela prosa fastidiosa, ele “fantasiava em sossego um livro diferente, sem explicações confusas, sem lengalengas cheias de moral.” (p.190).

O capítulo “Um intervalo” sinaliza uma suspensão no relato de fatos próprios do ambiente escolar. Nessa passagem, o menino é sugestionado a atuar como ajudante de missa, no que se comprovou bastante inábil. O que se mostra mais pertinente à nossa análise, nesse capítulo de *Infância*, é o afã do menino de transplantar os locais das histórias bíblicas para lugares com que ele estava familiarizado, o que reverbera, mais tarde, nos próprios romances e nas críticas quando ele trata de obras que pouco falam sobre os conflitos reais da pessoa inserida em certo contexto sócio-histórico. O autor-narrador, a partir da mirada do menino, diz:

Canaã, terra de leite e mel, aproximava-se dos engenhos e da cana-de-açúcar. Mantive essa localização arbitrária, útil à verossimilhança do enredo, espalhei seixos, mandacarus e xiquexiques no deserto sírio, e isto não desapareceu inteiramente quando os mapas vieram. (p.196).

Após o intervalo, o narrador volta a atenção ao relato dos acontecimentos referentes à escola e, por conseguinte, a sua inserção nas letras. “Os astrônomos” é composto pela constante alternância entre perspectiva adulta e infantil. Aquela tem ares de denúncia, enquanto a outra embeleza a narrativa pela comparação entre os astrônomos – que desvendam as estrelas – e os letrados – que enxergam o inteligível nas palavras impressas num livro. A desarmonização – os ares denunciativos em relação àquela

⁷ Homem de seu tempo e de seu meio, aliás, Graciliano Ramos nunca extirpou o preconceito em relação aos homossexuais. Quando interpelado, em entrevista, por exemplo, se ele tinha voltado da URSS como André Gide, isto é, com as mesmas impressões que ele, não em termos sexuais, o escritor alagoano, fazendo pilhéria, respondeu: “— Minha senhora, eu já estou muito velho para ser...” (RAMOS, 2014, p.367).

situação, aproximando-se do discurso político – ocorre em trechos como o seguinte: “O lugar de estudo era isso. Os alunos se imobilizavam nos bancos: cinco horas de suplício, uma crucificação.” (p.200). É possível assinalar o deslocamento afetivo de Graciliano Ramos, na mirada adulta, quando ele faz uso do sujeito “os alunos”, não “nós”, sendo que ele, na época do acontecimento rememorado, era um estudante.

O contraponto no que tange ao martírio na escola, por mais implausível que pareça, tanto para os leitores quanto para o próprio menino, é a figura do pai que, numa noite, após tomar café, pediu a ele que fosse buscar um livro que havia deixado na cabeceira da cama. O espanto, primeiro em termos de apreensão e depois de fascínio, é assinalado no trecho seguinte: “Novidade: meu velho nunca se dirigia a mim. [...] Espantado, entrei no quarto, peguei com repugnância o antipático objeto e voltei à sala de jantar.” (p.200). Quando o pai não se dispôs mais a ler com ele o livro, o autor-narrador exhibe o seu descontentamento: “Nunca experimentei decepção tão grande. Era como se tivesse descoberto uma coisa muito preciosa e de repente a maravilha se quebrasse.” (p.202). Não contente, buscou auxílio na prima Emília, que lhe deu a ideia de tentar ler o volume sozinho. O garoto, num ato de bravura, o fez: “E tomei coragem, fui esconder-me no quintal, com os lobos, o homem, a mulher, os pequenos, a tempestade na floresta, a cabana do lenhador.” (p.203). Essa coragem é incitada pela história dos astrônomos que Emília conta a Graciliano, que, refletindo sobre ela, pensa: “Ora, se eles enxergavam coisas tão distantes, porque não conseguiria eu adivinhar a página aberta diante dos meus olhos? Não distinguia as letras? Não sabia reuni-las e formar palavras?” (p.203).

A tomada de consciência no que toca ao conhecimento das palavras, adquirido a duras penas, é observado em “Samuel Smiles”. Três homens, na loja do pai, escutaram o autor-narrador pronunciando o sobrenome “Smiles”, discordando de sua pronúncia e dela zombando. O menino, no entanto, imperturbável, sentencia na narrativa: “Aquela vaia não me alcançava: feria uma pessoa sabida.”

A maior habilidade na leitura fornece à criança uma fresta de ar no aprisionamento a que era submetido tanto na família quanto na escola, o que pode ser entrevisto em “O menino da mata e o seu cão Piloto.” O início da leitura do livro homônimo ao título do capítulo foi laborioso:

Arranjava-me lentamente, procurando as definições de quase todas as palavras, como quem decifra uma língua desconhecida. O trabalho era penoso, mas a história me prendia, talvez por tratar de uma criança abandonada. Sempre tive inclinação para as crianças abandonadas. (p.211).

O último período sintetiza a visão empática de Graciliano no que se refere não apenas às crianças abandonadas, mas também aos marginalizados, como se atesta em alguns capítulos de *Infância* – “O menino José”, “Venta-romba”, “A criança infeliz” etc – e em quase todo *Memórias do cárcere*.

À medida que a leitura se tornava menos árdua, a fruição aumentou, e o garoto, arrebatado pelos acontecimentos do livro, cai em prantos: “Chorei, o folheto caído, inútil. O menino da mata e o cão Piloto morriam. E nada para substituí-los.” A decepção, entretanto, não se prolonga por muito tempo. Ele, sem demora, embrenha-se em outras narrativas. Como diz Alfredo Bosi (2013, p.110),

O túnel ainda não mostrava saída, mas no coração da treva pulsava o desejo de descobrir na palavra escrita o avesso do dia a dia opressivo. Era já o pressentimento de que a ficção seria o caminho possível da catarse e não apenas a reduplicação intolerável do real.

Em “Fernando”, a visão adulta sobreleva a infantil – apontando a cultura da violência, do voto de cabresto e do desmando dos coronéis – o que toma duas páginas e meia da narrativa. Vejamos apenas alguns excertos:

Era [Fernando] parente do chefe político, e um chefe político da roça naquele tempo mandava mais que um soba, dispunha das pessoas e manipulava as autoridades. (RAMOS, 1981, p.215-6).

Quando um proprietário governista queria molestar um adversário, mandava suprimir-lhe alguns moradores – e a pessoa ameaçada vendia-lhe a terra por menos do valor (p.216).

O Coronel se defendia aos gritos, espumava; os aderentes, medrosos, balbuciavam, tentavam descobrir os autores das infames acusações. Fervilhavam suspeitas. E dias depois era certo alguém ser agredido em público, a chicote ou cacete. Nunca vi regime tão forte. (p.217).

O próprio autor-narrador confessa que o entendimento desse arranjo social não lhe veio de supetão, admitindo a sua inocência, óbvia, quando criança: “Essas noções me chegavam lentas e incompletas. Novo ainda, eu não entendia certas coisas.” (p.218). Se a perspectiva do menino não poderia realizar essa avaliação crua dos mecanismos sociais locais, Graciliano emprega a mirada adulta, nesse jogo temporal entre presente da enunciação – transmitindo valores ideológicos do escritor maduro, reclamando um relato racional e direto – e reminiscências impressionistas do menino – em que há a tentativa de mimetização da figuração da memória (fazendo uso de verbos modais, descrições imprecisas, monólogos) e do processo de ampliação de conhecimento de mundo, normalmente em estado de perplexidade. Nos trechos citados desse capítulo, vemos um panorama descrito objetivamente do funcionamento da política local.

Não há, nesse conto, de fato, novidades no que tange a assuntos tratados anteriormente no livro. Fernando, que tanto parecia maléfico, ao final, arrumou um prego que estava torto em uma tábua. O narrador, usando o discurso indireto de Fernando, assinala: “Desleixo. Se uma criança descalça pisasse naquilo?” (p.219). Decresce a caracterização de pessoas, na consciência do menino, pautada em binômios, como bem e mal; no caminho inverso, desenvolve-se a noção de que os seres são múltiplos e nunca fechados dentro das teias da coerência.

O próximo capítulo lida, igualmente, com uma figura da infância de Graciliano. Jerônimo Barreto, que empresta o nome ao título do conto, é um modesto escrivão que sacia os desejos de leitura do menino, que se perguntava, reiteradamente, como adquirir livros. A aspiração do garoto era incontrolável, irrefreada: “Eu precisava ler, não os compêndios escolares, insossos, mas aventuras, justiça, amor, vinganças, coisas até então desconhecidas.” (p.220). Quando falou com Jerônimo Barreto sobre a sua vontade, a característica timidez do menino desapareceu, e o homem entregou-lhe sorridente uma edição de *O guarani*, de José de Alencar.

Esse capítulo associa-se a outros de caráter idílico, representando as tréguas da constante opressão sofrida pela criança, sintetizadas na seguinte sentença: “A única pessoa real e próxima era Jerônimo Barreto, que me fornecia a provisão de sonhos, me falava na poeira de Ajácio, no trono de S. Luís, em Robespierre, em Marat.” (p.226). Há diferenças na caracterização do estado de espírito ansioso do menino entre o afã de obter livros – “Como adquirir livros?” (p.220), “Eu precisava ler [...]” (p.220), “E onde conseguir livros?” (p.221)” – e não conseguir, durante a conversa com Jerônimo Barreto – quando ele perde o acanhamento devido à importância do pedido: “Foi uma inexplicável desapareção da timidez, quase a desapareção de mim mesmo” (p.222) – e os consequentes empréstimos, que, em meio ao despotismo sentido em casa e na escola, serviam como refúgio edênico para o garoto: “Conheci desse jeito [lendo] várias cidades, vivi nelas, enquanto os pequenos em redor se esgoelavam, num barulho de feira. O rumor não me atingia.” (p.224).

Trechos como esse figuram a tentativa de dissociação, de alheamento do menino em relação à atmosfera hostil em que se encontrava, mergulhando na leitura: “Descurei as obrigações da escola e os deveres que me impunham na loja.” (p.225). Esse capítulo quase inteiramente elaborado por meio da visão da criança, representa três fases – assinaladas uma após a outra no fluxo da narrativa – da marca indelével deixada pela leitura na vida de Graciliano Ramos – “Em poucos meses li a biblioteca de Jerônimo

Barreto. *Mudei hábitos e linguagem.*” (p.225). A primeira fase, anterior aos empréstimos de Jerônimo Barreto, é fincada na vontade de leitura, barrada pela dificuldade no que toca a como conseguir os livros; a segunda é configurada no surpreendente apagamento da timidez do garoto enquanto conversava com o benfeitor; a terceira é pautada no refúgio diante da aridez ao seu redor.

O episódio do Venta-Romba – um mendigo sempre polido e subserviente – é o terceiro capítulo que, como “O cinturão” e “O moleque José”, ocupa-se, mais frontalmente, dos abusos de autoridade outra vez cometidos pelo pai. A perspectiva adulta nota que o pai, mesmo com conhecimentos precários da lei, foi nomeado juiz substituto, pois “[...] estava aparentado com senhores de engenho, votava na chapa do governo, merecia a confiança do chefe político – e achou-se capaz de julgar.”⁸ (p.227).

Essa mesma perspectiva, como é de seu feitio, desarmoniza, reduzindo a espessura estética da narrativa, as incongruências sociais: “Naquele tempo, e depois, os cargos se davam a sequazes dóceis, perfeitamente cegos. Isto convinha à justiça. Necessário absolver amigos, condenar inimigos, sem o que a máquina eleitoral emperraria.” (p.227). Não há dubiedade – característica da manifestação artística da linguagem, lembrando as reflexões de Umberto Eco (2004, p.37), no que toca à passagem da função didática para a função estética do enunciado – nesse discurso que desarmoniza os movimentos sociais locais; há, ao contrário, tendência ao discurso político-ideológico, desnudando o modo como, por exemplo, eram eleitos os homens públicos da cidade. Assim, a narrativa ganha em objetividade e síntese, mas perde no que tange às captações sensoriais do menino.

Venta-Romba, certo dia, entra ingenuamente na casa da família de Graciliano. Lá se encontravam alguns de seus irmãos e sua mãe, que pedia a ele que fosse embora. O pai surgiu e, assistindo àquela balbúrdia, deu voz de prisão ao mendigo. Na visão infantil, o autor-narrador revela os sentimentos perante o acontecido: “Fui postar-me na calçada, *sombrio, um aperto no coração.* [...] *Eu experimentava desgosto, repugnância, um vago remorso.*” (p.234-5, grifos nossos). A mudança de mirada é drástica: enquanto a adulta,

⁸ Um dos descompassos histórico-sociais que Roberto Schwarz (2014, p.51) assinala como ponto fulcral no movimento – complexo – que, ao mesmo tempo, absorve e reage aos preceitos advindos dos grandes centros detentores de poder, é o que ele denomina favor. Segundo o estudioso, o favor desmente e desloca, tanto quanto o escravismo, as ideias liberais de progresso do século XIX, mas que, aqui, reverberam em grande parte do século XX, também. Nesse trecho de *Infância*, num local em que ocorrem a política do mandonismo, do voto de cabresto, e tantas outras incongruências no que tange à ordem liberal, o favor pode ser entrevisto nesse jogo de um lavar as mãos do outro, isto é, enquanto o pai de Graciliano ajudava a manter o *status quo* dos senhores de engenho e apoiava o governo, ele recebia privilégios dos poderosos, configurando-se nem como proprietário – pois está à mercê dos influentes – nem como proletário – pois goza de poderes especiais.

no caso, interpreta os mecanismos sociais – o exterior – o menino transmite os seus sentimentos – o íntimo, recorrendo ao uso reiterado de adjetivos que mimetizam o seu estado de espírito. Alterando de novo a perspectiva – porém, dessa vez, numa análise do próprio interior – o adulto declara o que os vestígios de tal incidente provocaram na construção de sua personalidade; ressalta-se o último verbo no presente do indicativo da citação, que resume uma noção que perdura até o presente da enunciação:

Mais tarde, quando os castigos cessaram, tornei-me em casa insolente e grosseiro – e julgo que a prisão de Venta-Romba influiu nisto. *Deve ter contribuído também para a desconfiança que a autoridade me inspira.* (p.235, grifos nossos).

O conto “Mário Venâncio” retoma o transcurso de maior familiaridade do menino – por meio da sua mirada – com as letras. Apesar de Mário Venâncio, agente do correio, mas com fama de poeta, deturpar as criações do menino Graciliano no jornal fundado por alguns estudantes, chamado *Dilúculo*, ele alargou o arsenal de leituras do garoto. A criança, no entanto, já engendra o germe das incisivas críticas a algumas obras literárias, não estimando, por exemplo, a prosa de Coelho Neto. Em termos de hierarquia e prestígio, porém, nada ele podia falar. Diante de homem mais poderoso e teoricamente mais sabido, o menino deveria aceitar os julgamentos do outro e aceitar a própria inferioridade. A figuração do encolhimento da criança pode ser entrevista no uso de vocábulos relacionados à descrição de seu íntimo – “insuficiente”, “medo”, “preguiça” – conjuntamente com os verbos que demonstram inação – “calei-me” e “acovardava-me”.

Para mim eram chinfrins, mas esta opinião contrariava a experiência alheia. Julguei-me insuficiente, calei-me, engoli bocejos. Enquanto o dono da casa explanava a literatura encrocada, esforcei-me por entendê-la. Senti medo e preguiça. Não me arriscaria a controvérsia: acovardava-me a presença de uma autoridade. (p.239).

Em “Seu Ramiro”, o menino permanece subjogado a uma autoridade que corrige e avalia severamente os seus escritos. Antes disso, no entanto, a perspectiva adulta traça brevemente os propósitos de seu Ramiro e o apadrinhamento de forças superiores – avistado no pormenor dos nossos grifos – que ele recebeu:

Seu Ramiro percebia as dificuldades e foi cauteloso, não revelou de supetão os seus desígnios sinistros. Fez diversas viagens e, com persistência e manha, declarando-se religioso em demasia, iniciou uma propagando tímida, fortaleceu-se, conseguiu prosélitos e inaugurou a loja Mensageiros da Fé, que teve como venerável chefe político. *Na estreia, pomposa, tipos sérios, de Maceió, declamaram longos discursos.* (p.243, grifos nossos).

Quando ele leu um dos contos do menino Graciliano, censurou-lhe diversos erros, “alterou a disposição de palavras, arranjou sinônimos vistosos [...]” E sumiu, devendo ao pai do autor-narrador cem-mil réis, representando a incongruência daqueles que pregavam a moral religiosa e agiam às avessas do seu discurso.

Do capítulo “A criança infeliz” já tratamos, assinalando que a perspectiva adulta prolonga o tempo do discurso, abarcando os acontecimentos daquela pessoa após a infância. Esse conto ressoa “O menino da mata e o seu cão piloto”, pois há a identificação e a empatia do autor-narrador em relação às crianças mais desafortunadas. No capítulo em pauta, um menino mal-aventurado era vítima de castigos absurdos, kafkianos. Enquanto ele sofria, as crianças acompanhavam as punições, impotentes: “Assistíamos a uma pena estranha, infligida sem processo. A acusação se desenvolvera em segredo.” (p.249-50). As repreensões que a criança infeliz sofria suscitam no leitor o efeito de preannunciar o seu destino trágico.

O processo de fragmentação, cada vez menos forte com o decorrer da narrativa, é ilustrado convenientemente no último capítulo – “Laura”. Não há titubeios na narração desse capítulo – não aparecem verbos modais nem algum metacomentário sobre a labilidade da memória. O que há, a partir da perspectiva do menino, é a perplexidade diante das transformações de seu corpo, “[...] vemos despertar a puberdade com suas angústias e pudores, o coração em desassossego, as olheiras fundas, os pensamentos turvos, inconfessáveis.” (BOSI, 2013, p.111). Há um desarranjo representado pela contradição entre mulheres ideais dos romances europeus e a mulher real de Viçosa. Laura, mal percebida, *a priori*, pelo menino, que lhe emprestava o modelo de beleza dos livros que lia:

Mal percebi o rostinho moreno, as tranças negras, os olhos redondos e luminosos. O meu ideal estava nas donzelas finas, desbotadas, louras, que deslizavam à beira de lagos de folhetim, batidos pelos raios do luar, cruzados por cisnes vagarosos. (p.255).

Entretanto, Laura era inteligente, sabia manusear um dicionário e, com firmeza, dividia períodos e “classificava orações” (p.255). Ela pode simbolizar a quebra do imaginário descompassado, guiando o autor em direção ao exame lúcido do seu meio em suas obras: “Situei-a além dos lagos azuis, considere-a mais perfeita que as moças do folhetim.” (p.255).

Alfredo Bosi (2014, p.49), em prefácio para o livro *Ideologia e cultura brasileira: (1933-1974)*, de Carlos Guilherme Mota, diz que “[...] quando o consumo da ‘cultura’ é apenas sinônimo de adequação à engrenagem, cessam as suas virtudes de liberação.” Ao

falar da vida sertaneja, das incongruências históricas e ao afirmar a quebra daquele ideal de beleza, Graciliano dialetiza o supranacional, adequando o seu pensamento às condições espirituais e físicas locais. A quebra dos descompassos da forma romance, pelo autor alagoano, é entrevista em diversos trechos em que ele verifica certo mal-estar em relação a narrativas que pouco tocam a vida daqueles que viveram em um meio totalmente distinto do espaço das narrativas idealizantes.

Entre os choques de perspectivas – infantil e adulta – é elaborada uma obra com desníveis estéticos que se contrapõem; enquanto a visão infantil reclama por uma composição romaneada, de acordo com as dificuldades da memória e mimetização das sensações da criança, a visão adulta denuncia, muitas vezes veementemente e com um tanto de perplexidade, as incongruências contidas em ambientes – devido aos vários deslocamentos da família – em constante transformação, mas ainda admitindo resíduos graves de épocas anteriores, como na situação do negro após a abolição. Os painéis sociais construídos pela mirada adulta desarmonizam a narrativa, porém, encontram o seu lugar ao sol na forma autobiográfica, mais rente ao real, que tem a ambição de transmitir a construção da cosmovisão do autor-narrador.

A mirada infantil, em contrapartida, tenta apreender o íntimo do menino figurado, muitas vezes, com ares de desordem – como nos monólogos assinalados na análise, na repetição de perguntas – e titubeios – uso de verbos modais, descrição do estado de espírito do seu âmagio – captação sinestésica do exterior – principalmente por meio da visão e de sons. Essa mirada, ainda, declara a empatia pelo outro, principalmente pela criança desprezada. Lembremos alguns versos de Drummond (2012, p.119) de “Menino chorando na noite”: “Um menino chora na noite, atrás da parede, atrás da rua,/ longe um menino chora, em outra cidade talvez,/talvez em outro mundo. [...] E não há ninguém mais no mundo a não ser esse menino chorando.” A prosa de Graciliano Ramos envolve todos os meninos desafortunados, num sentimento, ao final, transindividual.

Por fim, as duas visões – muitas vezes em contraponto – encontram, nas palavras de Ecléa Bosi (1994, p.81), síntese plausível quando ela diz que o momento de relembrar é, também, o momento de distinguir o então do agora:

É o momento de desempenhar a alta função da lembrança. Não porque as sensações se enfraquecem, mas porque o interesse se desloca, as reflexões seguem outra linha e se dobram sobre a quintessência do vivido. Cresce a nitidez e o número das imagens de outrora, e esta faculdade de relembrar exige um espírito desperto, a capacidade de não confundir vida atual com a que passou, de reconhecer as lembranças e opô-las às imagens de agora.

As diferentes perspectivas, muitas vezes bem demarcadas, outras nem tanto, assinalam essa compreensão lúcida do processo rememorativo, de que o agora é diferente do então, mas que o então diz muito sobre o agora e sobre os contrassensos sócio-históricas de ambos. O sujeito individual dessa autobiografia encontra na História, em sua heterogeneidade e contradições, o germe das incongruências sociais no afã de Graciliano Ramos de espantar, por mais dificultoso que seja, os preconceitos advindos de todo um complexo histórico e empírico.

Segundo Machado de Assis (1959, p.29), “[...] o que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo [...]”, algo que Graciliano alcança indubitavelmente. Os momentos de desarmonização da narrativa, no entanto, em conjunção com a forma autobiográfica, posiciona o essencial das contradições históricas em primeiro plano; esses descompassos, na ficção e em trechos harmonizados da autobiografia, ao contrário, aparecem como dado secundário à espessura estética do livro, requisitando uma hermenêutica mais detalhista da obra.

Percorremos todos os capítulos de *Infância*, em seus movimentos de foco narrativo, tentando indicar, quando possível, as pausas avaliativas do adulto pautadas num discurso que tende ao político-ideológico, retirando a ambiguidade, a imprecisão da mirada do menino, do discurso direcionadamente artístico, colocando-o em contraste com a figuração das diversas sensações do garoto na perspectiva infantil.

O tom de romance de *Infância* talvez brilhe no olhar infantil, enquanto o tom de documento crítico sobre a sociedade é evidenciado na mirada adulta. As formas narrativas – autobiografia e romance – muito nos dizem em termos de composição literária. Tanto em *Angústia* quanto em *Infância*, a figuração da inadequação da pessoa/personagem é patente. É possível que esse seja o eixo norteador de comparação entre as duas; entretanto, as formas distribuem de maneiras bastante distintas o sentimento de não-pertencimento, como veremos no capítulo seguinte.

5. OS MODOS DE TRABALHO EM *ANGÚSTIA* E *INFÂNCIA*

A protagonista não existe enquanto tal. Diria: carne e osso, se não fosse forçar a barra e configurar organicamente a figura de papel que é o personagem ficcional.

Silviano Santiago (2016, p.262-3).

Angústia e *Infância* apresentam similaridades em vários níveis: na posição do narrador – ambos autodiegéticos – na agudeza da sensação de não-pertencimento da pessoa/personagem e na caracterização de alguns personagens, principalmente do jagunço José Baía. As similaridades entre os sinais de realidade dentro de uma obra em que o pacto ficcional é realizado – caso de *Infância* – havendo semelhança identitária entre autor e narrador, e outra em que ele não é assinalada – em *Angústia* – não havendo essas semelhanças, gera visadas que pretendem dizer ou desdizer o que há de comum quando esses dois livros são confrontados. Assim, parte-se dessas semelhanças – normalmente pontuais, seja no que tange ao nome de personagens encontradas em ambas as obras e assuntos – para distinguir o *modus operandi* nessas duas formas narrativas. Por meio das correspondências entre elas, é possível destacar os diferentes modos de suas construções formais.

5.1 Pessoa/personagem e forma

Graciliano Ramos faz parte, segundo Dante Moreira Leite (2007, p.47), daqueles escritores que proporcionam “situações privilegiadas” para o crítico, escrevendo tanto romances quanto autobiografias, oferecendo-nos o ensejo de “cotejar a fantasia com a experiência vivida.” Ocorrendo tal fato, “temos possibilidade de estudar, documentadamente, o processo criador na literatura.” Muitos críticos serviram-se dessa situação.

O estudo mais prestigiado sobre Graciliano Ramos no que tange às semelhanças factuais entre romance – ficção – e autobiografia é *Ficção e confissão* – primeira edição, como mencionamos, de 1955 – de Antonio Candido. Há, nele, a ideia, bastante plausível, de que, paulatinamente, como dissemos, o escritor alagoano vai se desligando da ficção e aproximando-se, a cada romance, da representação dele mesmo; por fim, o escritor termina por abordar “diretamente a sua experiência” (CANDIDO, 1992, p.49) em *Infância e Memórias do cárcere*, uma vez que o romance “com todas as suas exigências formais, vai parecendo molde apertado e incompleto.” (p.64). A passagem do romance

para a autobiografia, de fato, ocorreu, mas é bastante complicado precisar os motivos, apesar da plausível análise deles empreendida por Candido. Eis o que ele afirma:

Vemos, pois, que a tendência principia como testemunho sobre si mesmo, por meio da ficção. O escritor vê o mundo através dos seus problemas pessoais; sente necessidade de lhe dar contorno e projeta nos personagens a sua substância, deformada pela arte. A obra surge então como ‘fruto de uma neurose infantil filtrada por uma nobre imaginação’ (Conolly) – mas conscientemente filtrada.

A atitude estética como substância deformadora da realidade é relevante e, segundo Candido, é constatada tanto nos romances quanto nas autobiografias de Graciliano. O percurso de cada uma, no entanto, é totalmente distinto. Vale dizer que a elaboração de uma obra em que há o pacto autobiográfico e outra em que não há, requer ajustes formais bastante distintos. Nesses termos, muito pouco é reproduzido semelhantemente em ambas as obras.

Antonio Candido (p.64), depois de salientar que *Caetés* e *São Bernardo* elaboram-se por meio da objetividade, “não levantando outros problemas senão os da ficção”, diz que, em *Angústia*, “sentimos clara atitude de rejeição consciente da sociedade, condicionada por tantas reminiscências e impulsos profundos”, podendo denominar a obra como sendo uma “autobiografia virtual”, mais ou menos no sentido de autobiografia de recalques.” O estudioso relaciona, para validar a argumentação do movimento ficcional para o confessional, que *Angústia* figura o que mais há do autor, no que toca a seu ideário, em sua obra – excetuando *Memórias do cárcere*, as crônicas e os artigos. O modo de relacionar cosmovisão do autor e cosmovisão da personagem pode ser concebido numa hermenêutica que visa mobilizar o modo de encarar o mundo do autor – por meio de seus diversos posicionamentos em cartas, artigos, autobiografias, relatos de outros etc – e a maneira como a personagem enxerga, por meio dos movimentos textuais, o exterior, o que pode ser aliado à apreensão do subtexto do romance.

Por mais coerente que as atitudes de uma pessoa possam parecer, há muito de incoerência em suas ações e falas. Pensando nisso, talvez *Angústia*, de fato, seja a obra que, por meio do *finger* ficcional, mais tenha dado abertura para que o autor apresente o que existe de recalcado em si, sem o pacto autobiográfico, isto é, recorrendo às máscaras da ficção. Dante Moreira Leite (2007, p.44) diz que a personagem soa mais real, pois o romancista inventa tudo a respeito, dando uma noção de completude dessa entidade, a verdade total seria, assim, “obtida com a total fantasia. Seja como for, a ficção parece mais completa que a biografia puramente narrativa, assim como a caricatura parece mais

reveladora do que o retrato.” Invariavelmente, a homologia entre cosmovisão da pessoa e da personagem pode ser entrevista *somente* por meio das ressonâncias textuais, o que Candido faz com destreza.

Entretanto, a pessoa-autor, em si, não é exclusivamente expressão linguística – ele não é apenas um ser-de-papel; à vista disso, a homologia entre personagem e escritor dá-se em condições de apontamentos e suposições, nunca se conseguindo penetrar, efetivamente, no cerne da pessoa – ser humano não-delimitável, ao contrário da personagem, confinada num mundo de papel, demarcado e restringido – constituída por meio do heterodiscurso social disposto artisticamente (BAHKTIN, 2015, p.29). Assim, as ações do ser-de-papel, mesmo numa autobiografia declarada, uma vez que o *eu* é objetificado tornando-se *ele*, não representam a indivíduo humano em sua totalidade ontológica. Nas palavras de Dante Moreira Leite (2007, p.45, grifos nossos),

[...] a personalidade do autor nem sempre coincide com as personagens, e não podemos passar livremente de um domínio para outro. A personagem é uma criatura só explicável por intermédio de seu criador, mas a relação entre ambos não é uniforme nem direta. *Se autor e obra não são antagônicos, são, muitas vezes, complementares.*

Esse sentido de complementaridade perpassa, mesmo que não de maneira evidenciada, os estudos aqui lidos sobre a repercussão das obras. *Infância*, poderia iluminar alguns aspectos composicionais de Luís da Silva. Segundo Candido (p.64), esse livro é uma “[...] autobiografia tratada literariamente; a sua técnica expositiva, a própria língua parecem indicar o desejo de lhe dar consistência de ficção.” A consistência ficcional, entretanto, é constantemente danificada na perspectiva do adulto, que desarmoniza a forma/conteúdo da obra. Esse ponto de vista busca enxergar, a valer, o eu como ele e o mundo do eu como mundo dele, não procurando mimetizar as impressões infantis, como na focalização da criança. Perdendo-se a labilidade da memória e objetificando o passado – relatando-o firmemente – os ares ficcionais são mais contidos.

Em 1969, o ensaio “Graciliano Ramos e o sentido humano”, já referido, de Otávio de Faria, começou a fazer parte – como prefácio ou posfácio – das edições de *Infância*. É um texto instigante no que tange, além, obviamente, de seu conteúdo, ao seu movimento. Ele lida, primeiramente, com a autobiografia, para, posteriormente, ecoá-la nos romances do escritor de *Vidas secas*. Em consequência, ele desfaz a cronologia de publicação das obras, tracejando a cronologia de vivência do autor; ou seja, ele primeiro foi menino, o que é figurado em *Infância*, para depois tornar-se o redator de seus romances. Para Faria (1981, p.268), essa autobiografia é a obra mais importante de Graciliano Ramos no que

se refere à compreensão do mundo e o seu impacto no menino. O autor de *Mundos mortos* enxerga, na representação autobiográfica do escritor alagoano, a gênese do que se confere no restante de seus livros:

Certo, em sua obra, não faltarão depoimentos de que não eram cor-de-rosa os óculos com que via os homens. Desde os mais negros pensamentos do Luís da Silva de *Angústia*, até o painel de *Vidas secas*, desde a mesquinhez do ambiente da cidadezinha de *Caetés* ou da fazenda de Paulo Honório em *S. Bernardo*, até a massa de recordações ainda úmidas de sofrimento de *Infância*, é sempre o mesmo quadro cinzento e triste, quase asfixiante, o que encontramos disseminado em toda a sua obra.

Embora aludindo a outras obras de Graciliano e não apenas a *Angústia*, Otávio de Faria (p.271), assim como Antonio Candido, indica o maior embaralhamento dos sinais ficcionais e de realidade neste último livro, dizendo que a contemplação, quando menino, do sofrimento íntimo e da miséria dos outros, constitui o “magma em que sua obra se vai vazar e condensar, esplendendo na concretização máxima de sua força criadora que é *Angústia*.” Tal afirmação é corroborada por aquela de Candido, no momento em que ele diz que ao autor de *Insônia* cria a partir de suas próprias agruras e ao que é observável, e decifrável, na dor dos outros. No tumulto interior de Luís da Silva, representado no extremo de uma subjetividade em fragmentos por meio do monólogo interior, infiltram-se, segundo Faria (p.271), vozes da infância (da personagem e do livro *Infância*) mais fortemente do que as outras personagens amorfas do romance:

São realmente essas recordações que, através das vozes da memória de uns e de outros, do cabo José da Luz, de Rosenda, de Padre João Inácio, de Teotoninho Sabiá, do velho Acrísio, de Sinha Terta, de Antônio Justino e, sobretudo, de José Baía, cangaceiro amigo, e de Amaro Vaqueiro (e são, não nos esqueçamos, “personagens” de *Infância* – das memórias reais, portanto), levam para a frente, impelem mais e mais Luís da Silva a estrangular Julião Tavares – forçando-o mais, muito mais, do que os próprios personagens obsessores de *Angústia* (essas “Memórias irreais”, se assim se pode dizer): esses vultos chamados Seu Ivo, Seu Evaristo, Cirilo de Engrácia, Moisés, Pimentel etc.

Se partirmos do pressuposto de que ambas as obras têm como característica certo uso da imaginação criadora – em regimes distintos – é impossível dizer, por exemplo, qual José Baía é o real, o mais próximo ao real, ou se houve, de fato – conjecturando – um José Baía, podendo ser fruto da memória incutida dos adultos na criança, visto que ela, na época da fazenda, tinha de dois a quatro anos. O mais interessante é assinalar como essa pessoa/personagem – como voz da “memória ‘ressurgida’ ou da criação artística” (p.272) – motiva, de maneiras formais distintas, o senso de incompatibilidade nos dois

livros. Não é, ainda, cabível refletir que, tendo a personagem o mesmo nome de uma pessoa, ela transmita todos os atributos da outra; por outro lado, a dessemelhança de nomes pode escamotear a percepção de atributos entre uma certa pessoa e uma certa personagem. Ressaltando: não há meio de definir, infalivelmente, como uma pessoa é lembrada ou uma personagem elaborada na atitude criadora do escritor, seja com pudores, na autobiografia, seja sem eles, no romance.

Wander Melo Miranda (2009, p.53), na obra *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*, lançada, primeiramente, em 1992, vai de encontro à predisposição de parte da crítica no que tange a transformar *Infância* em chave de leitura para melhor compreensão do universo romanesco de Graciliano Ramos, ou, ainda, no que se refere a suas obras ficcionais “são meros disfarces autobiográficos cujo desvelamento constituiria a tarefa principal do analista.” O fito de Miranda (p.20), ao contrário, é apreender a

[...] relação de reversibilidade entre o ficcional e o autobiográfico própria dos romances de Graciliano em primeira pessoa [...] não com o intuito de comprovar neles a projeção de fatos empíricos da vida do autor, mas de mostrar a complexidade inerente a tal processo, ao mesmo tempo em que se procurará rever os pontos de vista crítico-analíticos que privilegiam, de modo simplista, os reflexos da personalidade de Graciliano em sua obra.

O capítulo sobre o autor de *Caetés* é nomeado “Ficção autobiográfica...”. O curioso é que Miranda consegue provar o enredamento de sinais ficcionais e reais inseparáveis do processo rememorativo do escritor focalizado, fazendo uso da fortuna crítica que toma como chave de leitura *Infância* principalmente em comparação com *Angústia*. Tal regime analítico, para o crítico, é defeituoso, posto que o ponto fulcral do romance é a fala plural e descontínua de Luís da Silva, que se processa “pelo devir incessante do enigma que a sustenta [a fala]: o enigma de si.” (p.53). No momento, então, em que *Angústia* – e conseqüentemente *Infância* – não é analisado em sua estrutura complexa, mas, sim, mediante a confrontação com a autobiografia, os elementos dessa última forma suplantam a sustentação do ficcional, “ao mesmo tempo em que são desrespeitadas as peculiaridades de cada um dos textos considerados.”

A correlação, por exemplo, que se faz entre a meninice de Luís da Silva e a de Graciliano Ramos, por ele mesmo, em *Infância*, é projetada, majoritariamente, com base nos primeiros anos de vida na autobiografia, em que ele reside, dos dois aos quatro anos na fazenda Pintadinho. Existindo um afã de organização cronológica no regime de escrita autobiográfica, José Baía – ou qualquer outra pessoa que integrou aqueles primeiros anos de Graciliano e não reaparecem em tempos posteriores – após a consolidação da família

em Buíque, não é mais resgatado pela memória do narrador. Com efeito, o amigo do menino – que não é, em nenhum momento da história, caracterizado como jagunço em *Infância*, mas, sim, como um dos agregados da família ou funcionário da fazenda – é apresentado na narrativa apenas em três ocasiões, sendo em uma delas – logo a primeira – em que há a mimetização da lembrança como se ele estivesse mesmo em cena, não fora dela como uma lembrança abstrata, um ser que surge de supetão ou é evocado conscientemente. Na passagem em que há a presença de José Baía, o narrador diz que aquele homem se tornou seu amigo, com muito barulho e gargalhadas. É descrita, então, uma das brincadeiras entre os dois:

Sentado, escanchava-me nas pernas e sacudia-me, sapateava imitando o galope de um cavalo; em pé, segurava-me os braços, punha-se a rodopiar, cantando:

*Eu nasci de sete meses,
Fui criado sem mamar.
Bebi leite de cem vacas
Na porteira do curral*

Quando me soltava, eu cambaleava, zozzo. Um dia, livre dos giros vertiginosos, saí aos tombos, esbarrei com um esteio e ganhei um calombo grosso na testa.

Datam desse tempo as minhas mais antigas recordações do ambiente onde me desenvolvi como um pequeno animal. (RAMOS, 1981, p.12, grifos do autor).

José Baía é uma figura central nas tréguas do menino em relação à atmosfera de autoridade e escassez de afetos em que ele estava inserido. Essa ideia é corroborada no segundo momento em que o narrador recupera a imagem do amigo, ansiando pela sua presença quando é castigado pelo pai no episódio do cinturão: “Minha mãe, José Baía, Amaro, Sinha Leopoldina, o moleque e os cachorros da fazenda abandonaram-me.” No parágrafo posterior, quando se relata que ele, de fato, não é amparado por ninguém, atesta a impotência de José Baía: “José Baía, meu amigo, era um pobre-diabo.” (p.34).

A última figuração dessa personagem nas memórias ocorre no sexto capítulo da autobiografia – “Chegada à vila” – com a representação do deslocamento do narrador e de sua família, acarretando a percepção de não-pertencimento do menino diante daquela realidade desconhecida. José Baía seria sensível o suficiente para responder, em trecho já citado da página 45, a questão sobre o que é um “papa-lagartas”. Além do desaparecimento do amigo, há, também, a alteração da paisagem:

Minha mãe descompunha José Baía, mas ele não lhe dava atenção: rodopiava, contava histórias de onças, dizia que tinha nascido de sete meses, fora criado sem mamar, bebera leite de cem vacas na porteira do

curral. A porteira do curral estava longe. O açude, a vazante, os marreco e as baronesas desmaiavam. [...] Retirei-me, andei à toa na calçada, procurando José Baía, muitas queixas fervilhando-me no interior. (p.47).

A derradeira lembrança de José Baía não encerra a inadaptabilidade sentida pelo garoto, porém, ela se manifesta por meio de outras imagens, principalmente nos trechos de emulação da asfixia da criança – a casa fechada, a escola lotada de alunos, a opressão das vestimentas etc.

Se as recordações de José Baía em *Infância* são suspendidas quando o menino se desloca para Buíque, em *Angústia elas são retomadas sem essa amarra da ordem cronológica notória em autobiografias*, dado que Luís da Silva, na mimetização de uma mente descontrolada, no vai-e-vem temporal da narrativa, entrega-se “ao sabor de suas emoções, que não passam de insolúvel obsessão, de eterno retornar aos mesmos pontos.” (MOURÃO, 1969, p.105). Assim, o cangaceiro do romance, aparece, primeiramente, na página 41, sendo retomado páginas após o momento em que a ideia do assassinato de Julião Tavares toma contornos mais nítidos¹. Os contornos mais nítidos surgem na página 129, enquanto a figura do jagunço ressurgem na 149, quando o protagonista assinala que, se o avô quisesse eliminar algum proprietário vizinho, poderia chamar José Baía. Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, sabendo que o serviço seria bem-feito “ficaria tranquilo, de alpercatas, camisa e ceroulas de algodão cru, tomando tabaco, escanchado na rede de varandas coloridas que arrastavam.” (RAMOS, 2011, p.149). Parágrafos adiante, o protagonista diz que, depois da Lei Áurea, muitos ex-escravos

[...] foram viver em ranchos de palha, nas ribanceiras do Ipanema, começavam a desacatar os descendentes dos antigos senhores. Muitos andavam nos grupos de salteadores que assolam o Nordeste, queimando propriedades, violando moças brancas, *enforcando os homens ricos nos ramos das árvores*. (p.150, grifos nossos).

As reflexões de Luís da Silva giram em torno do assassinato. Após apontar as barbáries que os salteadores cometiam, ele se aproxima ao que ele mesmo consuma em

¹ Mais explicitamente, Luís da Silva declara que Julião Tavares deve morrer no seguinte trecho: “E Julião Tavares? Julião Tavares estaria expatriado, fuzilado ou enforcado. Enforcado, Julião Tavares enforcado.” (RAMOS, 2011, p.129). Antes desse excerto, no entanto, esse intento ronda os pensamentos do protagonista, como, por exemplo, quando ele diz que desejava “apertar o pescoço do homem calvo e moreno, apertá-lo até que ele enrijasse e esfriasse.” O homem calvo e moreno, claramente, não é Julião: “Não me lembrava de Julião Tavares. O que me aparecia na mente era o sujeito calvo e moreno que eu presumia ser o marido de d. Rosália e talvez nem fosse. Enfim desejava matar um homem que me roubava o sono.” (p.115). É válido salientar que os instintos criminosos atravessam toda a narrativa de *Angústia*, que emula as memórias de Luís da Silva após o assassinato; desse modo, ele é envenenado pelo contar da história, podendo dizer que não se lembrava de Julião Tavares naquele momento do enunciado, o que seria uma informação estranha caso ele já não soubesse da morte do seu algoz.

relação a Julião Tavares, isto é, enforcar um homem rico nos ramos das árvores. Alucinadamente, o protagonista alude de maneira ainda mais reiterada à corda que carrega no bolso e à repulsa que nutre por aquele indivíduo. Fantasia as suas ações como cangaceiro:

Ali sentado a um canto, voltado para a parede, sentia-me distante do mundo. Só via as letras brancas que se estampavam na cara vermelha de Julião Tavares. Lembrava-me dos desenhos medonhos que os selvagens fazem no rosto e do costume que os cangaceiros têm de marcar os inimigos com ferro quente. [...] Se eu fosse um cangaceiro sertanejo e encontrasse Julião Tavares numa estrada, meter-me-ia com ele na capoeira e imprimir-lhe-ia no focinho, com ferro, algumas letras brancas que lhe apareciam na pele e na roupa. (p.160).

José Baía é retomado, posteriormente, na página 193, num segmento próximo ao monólogo interior derradeiro e tresloucado de Luís da Silva. Pode-se até assinalar que o cangaceiro não vem à tona tão repetidamente quanto outras figuras do passado remoto do protagonista – como as personagens que constituem o seio familiar dele – mas José Baía, especialmente, simboliza e motiva a ação nodal do romance: o assassinato de Julião Tavares cometido por Luís da Silva à maneira de cangaceiros, num choque de valores espaço-temporais, como mencionado no capítulo de análise do romance. Ambicionando ser jagunço, o herói deseja, igualmente, ser José Baía, e, conseqüentemente, pertencer a uma ordem na qual estaria adaptado.

Apesar de algumas similaridades no que tange à caracterização de José Baía – em ambas as obras, ele nasceu de sete meses e não foi amamentado – esses elementos são bastante díspares. Enquanto em *Infância* ele é visto como uma trégua aos momentos de asfixia do menino, em *Angústia* a sua reminiscência agrava, ainda mais, o sentimento de desordem sentido por Luís da Silva – reverberado no caos que é o tempo interior da personagem – que absorve os valores da época da infância, entre eles o do cangaceiro, motivando-o ao crime. Nos dois casos, no entanto, a pessoa/personagem figura o pertencimento a um lugar – nas duas situações, a fazenda – enquanto a sua ausência provoca o sentimento de inadequação, que é tratada reiteradamente em relação ao mesmo ato em *Angústia* e repetidamente sobre momentos diferentes em *Infância*, nos vários deslocamentos pelos quais o menino tem de enfrentar, representados numa ordenação cronológica. O aspecto formal do romance é totalmente distinto: há um ir e vir reminiscente, enquanto na autobiografia o passado da criança – anterior ao relato de certo momento de sua vida – é pouco retomado à medida que as transformações, arranjadas temporalmente, ocorrem em sua vida. A figura de José Baía é trabalhada em regimes

distintos nas obras; em ambas, no entanto, é um representante do outro; isso quer dizer, é exterior a Luís da Silva e a Graciliano Ramos – o outro – e, ao mesmo tempo, nele projetado.

O autor alagoano, na liberdade de recursos que o romance proporciona, começa a narrativa ficcional com o protagonista indicando que levantou há cerca de trinta dias, não se sentindo, porém, completamente reestabelecido dos acontecimentos que o desnortearam. Temos caracterizado, logo no início da prosa, uma personagem convalescente. Assim, há verossimilhança no que se refere à agravação dos desatinos íntimos – representados linguisticamente – de Luís da Silva com o decorrer da narração de suas memórias, que são elaboradas no afã de entender, em pouco tempo, os eventos que transcorreram. O protagonista não é apto a compor uma narrativa numa organização temporal íntegra; ao contrário, a desorientação interior faz com que ele teça uma história bipartida espaço-temporalmente, em que há, desde o uso de diálogos – quando ele se vê mais adequado à ordem urbana e pré-capitalista – até o monólogo interior, que mimetiza o caos gerado pela mistura de vozes sociais inseridas em sua mente, em profundo estado de inadequação àquela ordem. Logo no segundo parágrafo do romance, contemplamos uma mirada de Luís da Silva sobre o outro:

Há criaturas que não suporto. Os vagabundos, por exemplo. Parece-me que eles cresceram muito, e, aproximando-me de mim, não vão gemer peditórios: vão gritar, exigir, tomar-me qualquer coisa. (RAMOS, 2011, p.21).

A partir daí, somos jogados num torvelinho de personagens desconhecidas que avultam, aparentemente, de maneira aleatória na mente de Luís, que não faz questão nenhuma de trazer grandes detalhes sobre essas sombras que o perseguem, resvalando brevemente nelas. Logo no primeiro segmento – de um pouco mais de duas páginas – dão as caras, por ordem de aparecimento, Julião Tavares, Vitória, Marina, Dr. Gouveia e Moisés. Somam-se a esses, no segundo segmento, D. Aurora e Dagoberto, situados na cidade, e Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, Camilo Pereira da Silva, Quitéria, Sinha Germana, mestre Domingos e Teotoninho Sabiá, fixados na rememoração remota da infância na fazenda. A mente de Luís da Silva não consegue fixar-se em algo, ordenar fatos.

Em *Infância*, o conhecimento do outro, se não nos chega em doses homeopáticas, também não é representado de modo muito desordenado, até por que, na forma autobiográfica, apresenta-se, normalmente, com certa exatidão cronológica, o progressivo encadeamento de ações na trajetória do eu rememorado. Entretanto, a labilidade da

memória não permite a Graciliano, quando ele se volta aos primeiros anos de sua vida, remontar sem fissuras as recordações. Daí que, principalmente, os três capítulos iniciais do livro são compostos a partir de fragmentos de memória. Distintamente de *Angústia*, o narrador, em *Infância* é um tanto didático nas “soluções de continuidade”, no uso de verbos modais e na apreensão sinestésica do mundo, representando a imprecisão e os consequentes deslizamentos da memória. Ainda assim, ele já consegue caracterizar os pais com certa exatidão, como se lê em trecho da página catorze do livro, já citado neste trabalho.

À medida que a rememoração vai se tornando mais segura, as pessoas vão sendo mais bem delineadas pelo narrador, até que se chega ao capítulo nono – “Padre João Inácio” – que traz, quase que exclusivamente, com a perspectiva do menino a analisar os sentimentos que o padre suscitava, concomitantemente com a mirada adulta, que desnudava os seus privilégios. A firmeza na reminiscência ocasiona outros capítulos que tratam de personalidades que fizeram parte da vida do menino. Diferentemente da narrativa de Luís da Silva, em que a memória é quase sempre fraccionada – mais fortemente quando não está aderido à ordem, e menos quando está, mesmo que minimamente, aderido a ela. Se a autobiografia faz um movimento de ganho da solidez no empenho rememorativo, este se deteriora no romance após Julião Tavares seduzir Marina e Luís se ver totalmente desamparado.

Como Luís Bueno (2015, p.636-7) assinala, o outro, para o protagonista de *Angústia*, é obscuro, quase invisível e ininteligível. Ele apresenta ressalvas em todas as personagens que percorrem a narrativa urbana e impactam a história: Julião Tavares é o oposto de Luís, tanto nas características físicas, quanto econômicas; Marina é bela, porém, fútil e facilmente corrompida pelo dinheiro; Moisés é inteligente e loquaz, mas as suas ideias revolucionárias são extremas e impraticáveis. No que tange às micronarrativas, há grande saudosismo, no entanto, o outro inexistente, pois, na Maceió urbana e pré-capitalista, os valores dessas personagens são anacrônicos e, muitas vezes, condenáveis.

Às avessas, todas essas vozes – que no monólogo interior final são totalmente incorpóreas – transmitem, parcialmente, o que o protagonista anseia ser ou ter, mesmo que os valores desse desejo sejam bastante incongruentes, constituindo o seu dramático heterodiscurso social. Se o narrador não se irmana com nenhuma das personagens, é porque todas elas, na sua perspectiva, são o oposto de si ou dispõem de atributos que carecem em si. Julião Tavares, o seu duplo, figura como aquele incorporado organicamente à ordem, o que Luís almeja. Marina, frívola, representa o oposto do

narrador no que tange ao alheamento diante do mundo e daí a impassividade, por pela dela mesma, em relação ao que ocorre a ela. O narrador, ao contrário, é frenético e age sobre o mal-estar que o perfura; e Moisés simboliza a coerência de valores e a perspicácia que o protagonista não possui, uma vez que ele apequena a si mesmo reiteradamente. Os vultos da infância reproduzem os valores de uma ordem em que ele se enxerga, na rememoração, como adequado a ela; conjuntamente, ele refuta e cobiça o capital incessantemente e adere a ele quando confronta os preceitos de tempos distintos e normalmente divisa, no passado remoto, princípios mais afiliados ao seu ser, tentando recuperar aquele tempo perdido – tanto que decide agir como cangaceiro. Lúcia Helena Carvalho (1983, p.60-1, grifos da autora) esmiúça com acuidade o movimento do outro, que é também ele mesmo, em Luís da Silva, partindo da sua mente fraccionada:

Esfacelado, o sujeito, ao mesmo tempo que recusa a imagem que se espelha em desagrado, entra a buscá-la obsessivamente em outras tantas figuras, com as quais se identifica por semelhança ou antítese; e, procurando a imagem perdida, não vê somente a si próprio, como vê também o *outro*, que, sendo o seu avesso, é ainda assim um desdobramento do seu próprio *eu*.

As incongruências, em *Angústia*, são constatadas no cerne do protagonista, que não as compreende claramente, pois está próximo demais de si mesmo e dos movimentos da encruzilhada histórico-social de que faz parte. Erich Auerbach (2011, p.494) diz que rever o passado por meio da óptica subjetiva do sujeito é parte fulcral do romance moderno, pois

[...] dentro de nós realiza-se incessantemente um processo de formulação e de interpretação, cujo objeto somos nós mesmos: a nossa vida, com passado, presente e futuro; o meio que nos rodeia; o mundo em que vivemos, tudo isso tentamos incessantemente interpretar e ordenar, de tal forma que ganhe para nós uma forma de conjunto.

Há o contínuo interpretar do eu e do mundo por Luís da Silva, mas ordenação da forma de seu relato é cronologicamente falha, para dar conta das miríadas de elementos que suscitam a rememoração. Ele não consegue ter distanciamento para enxergar o eu, minimamente, como ele, o que, em *Infância*, por vezes, ocorre, conferindo à autobiografia uma sensação de ordenação do conjunto, mediante, igualmente, à óptica subjetiva.

O outro em *Infância* é analisado pelo narrador com a tolerância daquele que *quer* apreender as incongruências dos outros seres – e as suas próprias – e não que esbarra com elas e avilta a todos, como Luís da Silva, em *Angústia*.

A sinceridade autobiográfica traz a honestidade da representação – se isso é possível – dos sentimentos revelados, não dos atos, que estão à mercê dos deslizes da

memória. Desse modo, o escritor alagoano, nas memórias, admite o outro – e ele mesmo – como contraditório, apesar de o menino espantar-se com as diferentes atitudes que a mesma pessoa pode realizar, o que fica mais evidente nos capítulos de personalidades que fizeram parte da sua meninice, por meio da perspectiva infantil e adulta. São diversos os momentos que poderiam ser exemplificados no que tange ao exame do outro e às suas repercussões no menino.

Em *Infância*, o outro é interpretado na delimitação da coexistência temporal; isto é, o passado existe – um passado, aliás, tumultuoso, com hiatos, sem tanta precisão de tempo – mas, à guisa da memória lábil, ele merece ser decodificado com atenção e esmero pelo Graciliano adulto, que, mesmo assumindo a perspectiva infantil, não pode mais ser o menino; a distância temporal entre atos e impressões rememoradas e a escritura dos contos do livro, conjuntamente com a forma da narrativa, que não permite ao autor ausentar-se em grande grau da vida vivida, nem inventar, despudoradamente, fatos, concede a ele um espaço para a compreensão ponderada das ações do outro. O narrador, em certo momento, assinala que o entendimento, mesmo que limitado, das condutas exteriores a ele, chegava-lhe lento e incompleto; dessa maneira, “como seria possível medir por dentro as pessoas?” (p.218). É uma questão que percorre todo o livro, gerando a surpresa do garoto a cada movimento inesperado do outro. Em sua educação sentimental, ele vai assimilando que não há absoluta maldade nem absoluta bondade, vide Fernando – com seu acesso de bondade – e D. Maria – mesmo quase sempre bondosa, irritava-se ocasionalmente.

A memória da pessoa – como na autobiografia – tende a ser afetiva, motivada pela paixão. O afeto, para se manifestar, precisa da linguagem, sendo na escrita que ele pode ser representado. Diferentemente de *Angústia*, no entanto, em que a paixão – mais precisamente o aviltamento do mundo e dos outros – é a florada, criando uma personagem transtornada, em *Infância*, o afeto é temporalmente deslocado; ele é ordenado, interpretado por meio da paciência do tempo. Na autobiografia, Graciliano Ramos consegue, devido à distância espaço-temporal, biografar, momentaneamente, com certa objetividade, o outro. Muito em virtude disso, a perspectiva adulta penetra com mais frequência nos capítulos sobre personalidades da meninice.

O escritor alagoano, nas memórias autobiográficas, mesmo tendo como força-motriz a narração do eu, abarca o outro constantemente, já que a ordenação do tempo requisita que se passe pelas pessoas que ajudaram a constituir a sua personalidade. Em *Angústia*, temos apenas a visão degradada, “numa percepção do mundo e dos objetos que

envolvem o personagem e dos quais tira a própria inteligibilidade do que o cerca.” (BRAYNER, 1978, p.208). Os outros das memórias de Luís da Silva são vultos, fantasmas, às vezes parecendo como projeções de minúcias alucinatórias. O protagonista, então, fala sobre si mesmo obsessivamente, enquanto o protagonista da autobiografia é apto a caracterizar o outro e a biografá-lo, mesmo que brevemente, por meio da seleção do que é caro a ele relatar. A escrita autobiográfica quebra mais gravemente – nesse caso, que o romance – a estratégia de contenção consistida no eu que relata apenas as próprias emoções. Mirando o outro com atenção, enxerga, também, as suas agruras na tensão sócio-histórica, como as do moleque José, que padece diante dos ranços escravocratas, perseverando “na obediência, modesto” (RAMOS, 1981, p.83).

No ato criacional de Luís da Silva, então, Graciliano pôde delimitar uma personagem racionalmente, elaborando os seus traços com detalhes, fazendo-os funcionar na narrativa. Na autobiografia, ao contrário, os sentimentos do eu, corroborado pelos atos das pessoas, condicionam o autor a compor uma narrativa baseada em situações e emoções “reais”. Na perspectiva adulta, o narrador vê os outros e a si mesmo à distância, modificados (RAMOS, 1981, p.19), o que origina uma rede avaliativa das pessoas e das engrenagens sociais, como destacamos no capítulo anterior.

Na reorganização autobiográfica, o autor transmite uma certa coerência do eu, mesmo que seja assinalando as próprias incongruências. Graciliano Ramos, como autobiografista, é conhecedor dos seus defeitos, dos defeitos do outro, dos mecanismos sociais, fazendo um balanço equilibrado da infância, enquanto Luís da Silva, criatura de Graciliano, delimitada por ele, desconhece, especialmente, os seus contrassensos. Vendo de longe, o outro (ou a falta do outro), nas memórias “reais” – na autobiografia – pode ser entrevisto, pelo próprio escritor, como símbolo da inadequação; muito próximo de si mesmo, o protagonista do romance avilta o outro, não enxergando, totalmente, a sua incompatibilidade com o exterior, pois está gravemente enovelado em si mesmo, não conseguindo interpretar o extrínseco racionalmente, mas, sim, por meio de sua insânia. Reavaliação, normalmente, racional e ordenada de um trecho da vida em *Infância* e delirante e caótica do passado remoto e do passado mais próximo em *Angústia*. Tânia Pellegrini (2008, p.122), comparando as crianças que aparecem nos romances de Milton Hatoum com o garoto Graciliano em *Infância*, diz

A diferença é que os meninos de Hatoum são “de papel”, constituídos a partir de exigências internas do próprio texto, enquanto o de *Infância*, além disso, é quase “de carne e osso”, na medida em que o livro é um relato autobiográfico – concretamente se cruzando ficção e confissão –

de como uma criança exilada num mundo à margem, sem livros nem leitores, torna-se escritor consagrado; [...].

Luís da Silva segue as exigências internas de *Angústia*, enquanto na autobiografia a exigência não é apenas interna, mas há, nela, a demanda da figuração do vivido pelo menino Graciliano Ramos em suas memórias. Desse modo, se há uma inadequação relembra pelo adulto nos tempos de criança, ela pode ser representada, ligada ao recorte dado pelo autor no que toca a matéria pré-textual de cada obra.

5.2 Pré-texto e forma

A matéria pré-textual, isto é, o que Alfredo Bosi (2003, p.463) denomina evento – “todo acontecer vivido na existência que motiva as operações textuais, nelas penetrando como temporalidade e subjetividade” – é recheada de momentos da história social e biográficas, uma vez que o eu está sempre dentro da História, que podem ser estilizados, de diferentes maneiras. Existe, na comparação temporal entre *Angústia* e *Infância*, apenas um momento em que essa matéria parece se assemelhar em termos espaço-temporais, sendo elas as micronarrativas de Luís da Silva, principalmente as passagens que tratam dos primeiros anos na fazenda do avô, e a vivência do menino Graciliano na fazenda Pintadinho.

De qualquer maneira, mesmo que se encontrem semelhanças entre os textos em termos de pulsão da escrita – o José Baía que levou o autor a inseri-lo em ambas as obras, por exemplo – o evento é trabalhado em regimes bastante diferentes, formalizando os livros diversamente. Enquanto o romance pode trabalhar, de modo incessante, com a desordenação temporal interior – por meio do monólogo – com a elaboração de uma personagem corroída por um sistema complexo de ideologias e o que esse sistema pode acarretar o aviltamento profundo do outro, os instintos autodestrutivos, enfim, *tudo que está conectado ao ato de criação de um mundo não exatamente relacionado aos dados biográficos do autor*, a autobiografia ordena – no acabamento bakhtiniano de distanciamento entre eu enunciado e eu do ato da enunciação, recorrendo à memória e à sua falibilidade – a infância de Graciliano Ramos; assim, a elaboração da pessoa transposta para o livro está condicionada a fatos e sentimentos filtrados e selecionados pelo ato rememorativo do escritor. Se ele não depreciava o outro, não pode representar essa depreciação numa narrativa autobiográfica; o que ele pode, no entanto, é escolher o que ser dito, mas nunca ser infiel ao que é relatado quando a escolha é feita. Desse modo,

a narrativa de *Infância* não pode figurar a gravidade de inadequação sentida pelo personagem inventado Luís da Silva, visto que a criança não estava imersa nos mesmos mecanismos complexos histórico-sociais e, mesmo que estivesse, a perspectiva infantil não permitiria ao menino perceber tais mecanismos, o que é captado pela mirada adulta, que é normalmente breve, sendo o recorte do relato a infância de Graciliano.

Em termos cronológicos, a narrativa de *Infância* é iniciada quando o escritor alagoano tem dois, três anos de idade. Supondo que a representação das memórias comece, de fato, com ele tendo dois anos, a prosa abarca – dado que Graciliano nasceu em 1892 – os anos de 1894 até 1905, com o livro sendo concluído com a pessoa tendo onze anos.

Em *Angústia*, não é precisado quando Luís da Silva nasceu; o que sabemos, a partir de pistas da narrativa, é que a história principal se passa em meados dos anos trinta e ele tem trinta e cinco anos. Compreendendo a fase adulta do ser-de-papel, o romance amplia a história social do país e a subjetiva do protagonista, em comparação com a autobiografia. É por meio desse longo alcance da narrativa que Luís da Silva pode figurar uma grave cisão valorativa espaço-temporal do eu, que não pode aparecer em *Infância*, obra submetida a um regime de escrita mais rente ao real, com um recorte temporal muito bem assinalado e uma combinação de preceitos mais homogênea.

Isso não significa, exatamente, que a cosmovisão de Graciliano Ramos impera e que ela é um todo coerente, o que esmagaria a ideia do inconsciente político. Entretanto, tendo em vista a lucidez do autor em questão – vista, principalmente, na perspectiva adulta – o distanciamento temporal entre o que é relatado e o momento da enunciação e a sinceridade narrativa a que a obra está submetida – a honestidade em relação aos sentimentos perante a falibilidade da memória – a prosa apresenta um tom muito mais racional do que em *Angústia*. De acordo com Paul Ricoeur (2013, p.147), o texto é autônomo, em termos de ideologias irradiadas nele, em três instâncias:

[...] com referência à intenção do autor, à situação cultural e a todos os condicionamentos sociológicos da produção do texto; e, enfim, ao destinatário primitivo. O que significa o texto não coincide mais com aquilo que o autor queria dizer. Significação verbal e significação mental possuem destinos diferentes. Essa primeira modalidade de autonomia já implica a possibilidade de “a coisa do texto” escapar ao horizonte intencional limitado de seu autor, e do mundo do texto fazer desmoronar o mundo de seu autor.

Não que o texto de *Angústia* traia Graciliano Ramos, até por que a intenção do autor é algo inatingível, só entrevista por meio de conjecturas, mesmo quando é o próprio

escritor que debate a obra. Contudo, o romance trabalha com uma potência ideológica, concentrada na personagem principal, que pode ter escapado ao próprio criador da narrativa, apesar de termos a sensação – que pode ser real – de que cada vocábulo, cada sentença, cada anacronia, enfim, toda a cadeia de ideias e motivos de Luís da Silva foi meticulosamente abordada. O que também parece acontecer em *Infância*, mas no modo de trabalho autobiográfico, que requer certa organização dos pensamentos – e, assim, dos valores – representados na obra.

A narrativa de *Angústia*, acionando uma personagem que rememora dois passados distantes entre si, pode abarcar conflitos sócio-históricos mais complexos, como, por exemplo, a maior estranheza do narrador diante dos valores da cidade, lembrando que Maceió, por estar em processo de urbanização, é uma forma geográfica heterogênea, ficando “a meio passo entre o desenvolvimento e a modernização urbana e o peso do passado e do atraso rurais” (GIL, 1999, p.41); meio passo, este, dramático no momento em que a personagem principal assume preceitos antagônicos.

Em *Infância*, os deslocamentos dão conta de processos concomitantes no que tange à mudança de local do menino e dos familiares, que são a própria mudança para um lugar mais povoado, conjuntamente com o crescimento de algumas regiões. O movimento da fazenda Pintadinho para Buíque assemelha-se à mudança de Luís da Silva para uma vila, aos dez anos, com o intuito de estudar. De qualquer modo, o que em *Angústia* é fulcral, isto é, o deslocamento como sobrevivência, em *Infância* tal aspecto é contornado levemente.

Na primeira transferência – da fazenda para Buíque – não é notado nenhum transtorno econômico; não está marcada, por exemplo, a dissolução da fazenda, como em *Angústia*. O que sabemos, quando a família chega ao seu destino, é que o pai fora “transformado em comerciante” na vila, (RAMOS, 1981, p.57) e que aquela nova realidade, principalmente no que tange à exploração do espaço, é sentida pelo garoto, apercebendo-se asfíxiado. Em todo o caso, somos capazes de dizer que a família de Graciliano Ramos detinha escravos, fazendo parte, dessa forma, de uma classe privilegiada, quando a perspectiva adulta revela que, antes da abolição, alguns negros fugiram, mas que o avô, o senhor de escravos, os deixou em paz. (p.135). Esse passado privilegiado reverbera no dever de José em chamar o menino Graciliano de senhor e no tratamento dos professores negros de Viçosa.

Na mudança de Buíque para Viçosa, os fatores econômicos também não estão assinalados. Sabe-se, mais uma vez, que o comércio do pai está instalado num “prédio

vistoso, com diversas portas, um letreiro vermelho e negro [...]” (p.173). Viçosa, diferentemente de Buíque, não é referida como vila, mas, sim, como cidade pelo narrador. É um lugar, de fato, mais povoado, o que é simbolizado pelo número de alunos – sessenta – numa mesma sala de aula, espremendo-se. As figurações de poder, no entanto, concentravam-se nos chefes políticos, ou nos senhores de engenho, que normalmente eram chefes políticos, exercendo, ainda, a autoridade recorrendo a práticas coercivas – como vemos, a partir da mirada adulta, no capítulo “Fernando” (p.216) – mais próprias aos valores arcaicos do que os do progresso. Ao mesmo tempo, havia a figura do juiz que, de qualquer modo, era nomeado de acordo com as vontades dos poderosos, o que é assinalado no capítulo “Venta-Romba”.

O deslocamento, em *Infância*, é sentido de maneira menos crítica do que em *Angústia*, pois há o passo a passo dos traslados, contribuindo para apresentar uma maior adaptação do garoto, já que eles acontecem, comparando com o romance, em doses homeopáticas; não somos, assim, arremessados em direção a duas narrativas em espaço-tempo bastante distintas, como na prosa ficcional.

Preso aos caracteres preceituais e identitários da infância, Luís da Silva enxerga o dessemelhante como aterrador. Isso em *Infância* não ocorre, ressaltando-se que o menino se encontra em um meio social distinto de *Angústia*. Não atingindo os eventos históricos do romance, *Infância* figura uma outra sociedade, num movimento de mercantilização muito menos drástico. Se a matéria pré-textual histórica da autobiografia é diferente – assim o conteúdo também o é – a forma, dentro do regime autobiográfico de escrita, também é diferente: Graciliano não pode representar, realizando o recorte temporal que fez – dos dois aos onze anos de idade – a angústia do ser estilhaçado como em nossa obra em modo de trabalho ficcional. A diferença temporal – e, assim, de figuração histórica – e de regime, entre os dois livros, representa uma dissociação entre eles em termos de grau de individuação do sujeito:

Nossa dificuldade não está no múltiplo interno que trazemos, senão em saber como lidar com ele. Desde que a individualidade deixou de ser estabelecida por uma fronteira externa (a família, o clã, a comunidade, a nação), não temos uma educação que nos prepare para o paradoxal e o contraditório que somos. Carecemos educação e a tememos. Daí a facilidade das experiências traumáticas e o cinismo ser a disposição psíquica mais adequada contra a multiplicação das culpas. (LIMA, 2006, p.139).

Enquanto Graciliano Ramos, na autobiografia, trata de si, do meio e dos outros de maneira não degradante, num local em que a experiência ainda tem tons de coletividade

– as histórias contadas por José Baía, que lembra o fluxo narrativo comum e vivo de que fala Jeanne Marie Gagnebin (2012, p.11), lembrando Walter Benjamin, o impacto da vila que propicia ao narrador fazer um esquema do lugar e a caracterizar as personalidades que lá se encontram, a experiência de ver a produção da rapadura nas terras de José Leonardo etc – no romance, justamente pelo contraste entre infância e vida adulta, entre coletividade e individualidade afluída – lembremos que José Baía também contava histórias de onça no copiar para Luís da Silva – entre espaço e tempo abarrotados de valores incongruentes entre si, geram a profunda sensação de inadequação. Luís da Silva é apenas ele mesmo na sua psique egoísta e preenchida pelo cinismo, não divisando os seus contrassensos; já o narrador de *Infância* contempla o outro e o mundo racionalmente, conseguindo assinalar as próprias incongruências, num texto que não deixa de ser autocrítico.

O múltiplo interno que trazemos, portanto, na autobiografia, é apreciado, por meio da mediação narrativa, como inerente ao ser – ao eu e ao ele; já no romance, o plural, por intermédio da mirada de Luís da Silva, não é concebido, principalmente no âmago de si próprio, que vê os outros univocamente – Julião é o capitalista degradador, Marina é a mulher fútil, Moisés é o comunista revolucionário – isto é, as personagens que avultam por meio da perspectiva de Luís são simples prolongamentos da sua incessante tentativa de dar coerência a um mundo preenchido de contradições. A não tomada de consciência de que há, em si e nos outros, valores discrepantes – o protagonista nunca enuncia, por exemplo, que carrega consigo preceitos advindos de sua infância; ele diz, sim, que quer voltar a ser criança, mas nunca toca, diretamente, nesses valores ideológicos – reproduz o atordoamento perante tantas contradições internalizadas.

Não conceber a si mesmo como múltiplo, mas sendo, é uma das camadas motivadoras – em concomitância com os deslocamentos, com as mudanças sócio-históricas, com a configuração do outro etc – da sensação de não pertencimento a uma ordem em que o sujeito é atestado, após as descobertas da psicanálise e das alterações mais rápidas nos mecanismos sociais e econômicos ocasionadas pela lógica do capital, como multifacetado, introspectivamente.

Em suma, ambas as obras tratam do magma psicológico da pessoa/personagem, em regimes, no entanto, como pudemos assinalar, bastante distintos devido às suas diferenças de gênero, desde a criação dos seres-de-papel, até o alcance da figuração do social que a matéria pré-textual autoriza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antonio Candido (1999, p.82, grifos do autor), no início do artigo “A literatura e a função do homem”, discute a validade de um estruturalismo que parece ausentar da obra literária o ato artístico da experiência humana. Segundo o estudioso, a narrativa desperta o sujeito para o mundo que o circunda, não, exatamente – dependendo do leitor – para o texto em si. Desse modo, torna-se válida a imbricação entre o estudo da estrutural da obra e as pulsões históricas que ela, por meio dos seus movimentos, ilumina de forma mais ou menos harmonizada. Usando as palavras de Candido,

Tanto quanto a estrutura, eles [os elementos contextuais] nos dizem de perto, porque somos levados a eles pela preocupação com a nossa identidade e o nosso destino, sem contar que a inteligência da estrutura depende em grande parte de se saber como o texto *se forma* a partir do contexto a partir do contexto, até constituir uma independência dependente [...].

Ao mesmo tempo em que o texto existe por si só, ele depende do mundo para se realizar. Um, assim, anima o outro. Devido a isso, analisamos a formação da obra, em contato com o exterior, e o exterior, em contato com a obra, num jogo dialógico de pulsões de estímulos, mediando texto e sociedade via livros memorialísticos.

O ato rememorativo representado na literatura apresenta-se em consonância com certo *Zeitgeist* do homem. A formação do eu, em embate com as várias forças externas, produz, incessantemente, novos modos de enxergar o mundo; dessa forma, o eu nunca é o mesmo, sendo impossível atribuir uma total coerência ao sujeito pensante, que, muitas vezes, efabula o próprio passado, inatingível em sua essência. A ideia do sujeito ativo, que aloca e desloca os seus pensamentos, dizendo e contradizendo concepções, movimentando incessantemente valores, reclama o uso da crítica dialética. Recorrendo a ela – discutindo as reflexões de vários pensadores – adotamos esse método analítico que enxergamos como uma plausível porta de entrada para o *corpus*.

Na mediação entre literatura e História, abordamos a polarização ideológica do decênio de 1930, como ela reverberou, principalmente, na crítica literária da época e como tais atritos foram adotados ou recusados em textos artísticos. Graciliano Ramos fugia do panfletarismo, mesmo apresentando valores socialistas como pessoa. Tentando esquivar-se da polarização ideológica da época, e assim, parcialmente, da desarmonização textual, o escritor alagoano elaborou as suas narrativas fazendo uso,

normalmente com destreza, de diversos recursos artísticos, mimetizando a psique de sujeitos que ele conseguia compreender lucidamente.

A narrativa tem a disposição de organizar – desde maneiras extremamente caóticas até figurações reguladas cronologicamente, por exemplo – as ideias do ser em relação inescapável com o extrínseco, dando um certo desfecho às representações da pessoa/personagem e do que a circunda. No caso das obras do nosso *corpus*, há o mesmo autor que escreve – Graciliano Ramos – mas dissociado em termos temporais e, pactuais – autobiográfico e ficcional – e no caminho formal dos dois livros, o que ocasiona modos de trabalho diferentes na busca pelo passado. A passagem da ficção para a autobiografia, em tal situação, é bastante significativa, pois cada forma sugere um modo de narrar certo conteúdo.

O romance com mais alto grau de penetração psicológica, na década de 30 – fazendo uso com maestria do monólogo interior – em imbricação com um chão histórico movediço e complexo – harmonizando estruturalmente a narrativa, pode ser considerado *Angústia*, figurando um sujeito com grave inadaptabilidade. *Infância*, sendo autobiografia, representa a inadaptabilidade, formalmente, de modo bastante distinto, que seria, no caso, ordenadamente em termos, até, cronológicos; do lado avesso, *Angústia* é o caos inteligível, numa mistura inquietantes de tempos.

A distância temporal e o ver-se à distância, objetificado, no entanto, não descarrega do protagonista a afirmação e o prolongamento dos impactos do outro em si, como assinalamos. O pai, no caso do cinturão, com os berros direcionados ao menino, impingiu no homem o horror aos gritos (p.33) e, quando mandou prender o mendigo Venta-Romba, contribuiu para o seu ceticismo no que toca às autoridades (p.235); a conjuntura de Seu Afro – que morava com a esposa e um amigo, num lugar considerado impróprio para as “pessoas de bem” – e os comentários na vila sobre ela, fixou-se e ganhou raízes (p.56) no homem, que nunca conseguiu deixar de desprezar os mal-vistos pelas normas provincianas; o moleque José que ensinou várias lições ao menino (p.85). O cabo José da Luz que, com humildade e benevolência, teve influência grande e benigna, inculcando humanidade no garoto (p.103); José Leonardo que respondia as questões da criança de maneira imperturbável, dispondo o homem a sentimentos benévolos (p.156). Moças que, por meio da ironia e da acidez do discurso – quando comentando a paletó cor de macaco – fizeram-no estar alerta em relação à fala do outro – “Guardei a lição, conservei longos anos esse paletó. [...] 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.” (p.198); figuras como Chico Brabo e Fernando que começaram a abalar as convicções do homem na questão da coerência dos seres.

Em oposição ao narrador que é apto a rever e avaliar os impactos alheios em si, temos Luís da Silva, protagonista que não divisa o outro em tons de cinza, mas, sim, em extremos. No que tange às ações das personagens inseridas na narrativa urbana, todas elas representam indícios de desvirtuação dos valores da infância. Diferentemente das memórias do ser-de-papel de *Angústia*, a autobiografia é elaborada em módulos articulados, na ordenação de retalhos do ato reminiscente. No romance, as falhas da memória são ficcionais, são recursos usados para que a obra ganhe em verossimilhança. Como poderia Luís da Silva, logo após eventos traumáticos, rememorar integralmente, com lucidez e equilíbrio, tais episódios? Devido a isso, o narrador deve dizer:

Há nas minhas recordações estranhos hiatos. Fixaram-se coisas insignificantes. Depois um esquecimento quase completo. As minhas ações surgem baralhadas e esmorecidas, como se fossem de outra pessoa. Penso nelas que indiferença. Certos atos aparecem inexplicáveis. (RAMOS, 2011, p.115).

Os hiatos da memória, os constantes confrontos consigo mesmo, com o mundo, com a História, são compostos numa base ficcional, mas figuram – não nos deixemos cair numa estratégia de contenção – efervescência, choque e enfretamento histórico-social. O impulso autobiográfico, por contraste, é apoiado num modo de trabalhar rente ao real, em que o autor coloca em conflito ele mesmo – visto à distância – os outros e o mundo, não numa enumeração documental de ações e sentimentos, mas num mergulho profundo ao seu íntimo em que o espelho para qual olha – ele mesmo – é deformado pela ação do esquecimento. Esse espelho disforme, no entanto, é uma parte importante na formação do eu, pois o situa numa posição de avaliação de si mesmo, dos outros, da sociedade e da História, por meio da atestação – recorrendo ao pacto autobiográfico – de que o material usado na composição da narrativa é alicerçado na vivência do autor, o que não acontece no *fingere* ficcional. Há o reconhecimento desse material pelo escritor e pelo leitor.

A relação com o outro e o modo de representá-la é bastante distinto em *Angústia* e *Infância* no que tange aos regimes de cada obra – ficcional na primeira e autobiográfico na segunda. O outro sempre existe, uma vez que a pessoa/personagem está, inevitavelmente, inserida no mundo social, mesmo querendo, constantemente, como acontece com Luís da Silva e, algumas vezes, com o menino Graciliano Ramos, evadir-se dele. Em ambos os casos, a evasão – como deslocamento espacial – de fato ocorre.

Cronologicamente, pode-se inferir o seguinte em termos de espaço e idade da personagem principal: a) micronarrativa (passado remoto): fazenda, 0-10 anos de idade; b) grande narrativa (passado próximo): cidade, pouco antes dos 35 anos de idade; presente da enunciação: cidade, 35 anos de idade. Há, como notamos, um intervalo de tempo bastante grande entre a micronarrativa e a grande narrativa, que não é preenchido com informações mais pormenorizadas pelo narrador. Tem-se, apenas, um conhecimento parco da vida cigana, que é contada numa conversa com Moisés, em discurso indireto, que dura dois parágrafos da página 39. O restante do percurso de Luís da Silva – como ele se tornou funcionário público, por exemplo – não é revelado. São esses os recortes espaço-temporais empregados na construção da personagem ficcional.

Contudo, na autobiografia, devido ao afã organizacional do gênero, os recortes espaço-temporais são mais docilmente dispostos: Graciliano Ramos conta, tentando organizar os fatos em acerto cronológico, trechos da infância, iniciando com as memórias mais antigas, quando tinha dois, três anos idade, atingindo o começo da adolescência, com onze anos. Arranja-se da seguinte forma o espaço-tempo da narrativa: fazenda Pintadinho: dois a quatro anos; Buíque: quatro a sete anos; Viçosa: sete a onze anos.

Essa rede de espaço-tempo imbrica-se duas vezes, nos dois deslocamentos mais longos: da fazenda para Buíque – o menino compara a paisagem de um local com a de outro, buscando figuras do campo, como Amaro e José Baía – e de Buíque para Viçosa – numa reminiscência extremamente parecida com a anterior, isto é, analisa, em termos de comparação entre os locais, a paisagem e relembra as figuras de Buíque, como José da Luz e o Padre João Inácio. No restante da narrativa, há a constante intromissão, como visto no capítulo de análise da obra, da perspectiva adulta, sugerindo o tempo presente da enunciação, que avalia o meio sem a carga impressionista da criança. Não há nessa autobiografia a representação, em termos de história, do adulto, mas há a sua focalização.

Em *Angústia*, mesmo com a mirada do adulto sobre a infância, não há investigação manifesta dos mecanismos sociais. No romance, os deslocamentos mais distantes não são figurados com pormenores – apenas os movimentos da personagem dentro da cidade ou do campo – enquanto na autobiografia, narrativa mais encadeada temporalmente, tanto as trajetórias mais longas quanto as mais curtas são representadas textualmente.

Em *Infância*, acompanhamos o crescimento do menino, a expansão de sua consciência e, também, da exploração do ambiente que lhe é permitido adentrar. No início de suas memórias, o garoto representa o deslocamento de modo bastante inconsistente.

Ele é jogado de um lado para outro; não há continuidade no processo rememorativo e, assim, não há, textualmente, o seu andar de um lugar para outro. Os lugares eram imprecisos, surgindo como ilhas num universo desconhecido (RAMOS, 1981, p.12). Desse modo, é patente a sua dúvida no que tange à descrição do local:

Ali perto era a sala, de janelas sempre fechadas, armas de fogo e instrumentos agrícolas pelos cantos, arreios suspensos em ganchos, teias de aranha, a rede segura em armadores de pau, grosseiros caixões verdes, depósitos de cereais, *se não me engano*. (p.13, grifos nossos).

O curioso do trecho é que a descrição, até um tanto minuciosa do lugar, é colocada em xeque no grifo. De qualquer maneira, a incerteza está incutida na visão do autor e no seu ato reminiscente. Naquela idade, ele dependia de outras pessoas para encaminhar-se em direção a lugares mais distantes: “A vazante das abóboras [...] ficava longe. Sozinho, não me seria possível atingi-la.” (p.15). O mundo parecia complicado e enorme para a criança que vai tentando estabelecer continuidade entre linhas difusas.

A primeira experiência relatada da criança fora da propriedade da família é conferida no quinto capítulo do livro – “Uma bebedeira” – em que a mãe, o pai e filho andam “cerca de duas léguas a cavalo” (p.36). Qualquer tipo de alteração de cenário causa estupefação para aquele que vai depreendendo o mundo pouco a pouco: “No meio estranho encabulei – e isto me atenzava.” A conformidade ao local deu-se após o menino ingerir um pouco de licor: “Ganhei coragem de supetão, os perigos se esvaíram. Fortaleci-me, percebi aliados nas criaturas que me rodeavam.” (p.41).

Essa inaugural desconformidade gerada pelo deslocamento a um meio desconhecido é um prenúncio do tom de todo o livro. A criança, reiteradamente, precisa se adaptar a algum território. Em “Chegada à vila”, o protagonista perambula ansioso pelas calçadas, desnortado, à procura de Amaro e José Baía, comparando a paisagem da vila com a da fazenda. A consciência do desenraizamento manifesta-se por meio do discernimento de que ele não se localiza mais no local anterior àquele exposto como novo. A partir do espaço, portanto, há a noção de tempo, que é corroborada pela forma autobiográfica que mostra o afã de organizá-lo.

Em “Vida nova”, e em grande parte da obra, o que sufoca o protagonista é a *falta de deslocamento*. Enclausurado em casa, ele gostaria de alçar voos assim como os filhos de Teotoninho Sabiá. (p.61). Em “Padre João Inácio”, o deleite do menino é representado pela liberdade do brincar fora de casa:

Uma tarde preguiçávamos no milho. Fazíamos buracos, e quando estavam bastante fundo, mergulhávamos neles, provocávamos o

desmoroamento das rampas e desaparecíamos sob ruínas amarelas. Isto me dava imenso prazer. (p.66).

Os traslados em *Infância*, diferentemente de *Angústia*, podem abraçar o outro, não o afugentar constantemente. Se, na mudança da fazenda Pintadinho para Buíque, o menino deve se despedir de Amaro e José Baía, acaba encontrando, no lugar de destino, o moleque José, o cabo José da Luz, a professora D. Maria, os filhos de Teotoninho Sabiá. Esses mesmos desaparecem da vida do garoto quando a família se desloca para Viçosa. Se, na cidade, ele não se amiga com muitas pessoas, a figura de Jerônimo Barreto, pelo menos, fornecia-lhe a provisão de sonhos situada nos livros que emprestava. Ainda há a figura de Laura que o desperta, definitivamente, não sem sobressaltos, para o olhar amoroso. O deslocamento, assim, concede o alargamento dos universos possíveis para o garoto. Segundo Neto (2007, p.114),

O discurso polifônico é [...] um dos grandes recursos dos gêneros memorialísticos para compensar a unidade, a estrutura e a organização inerentes aos gêneros ficcionais em prosa. Se é possível se referir ao “eu” do passado como “ele” e até mesmo como “tu”, é porque [...] há, em certos textos, como nas autobiografias, um “sujeito desdobrado” a atuar em sua composição – o do “presente”[...] e o do “passado” [...].

Além da objetificação – que provém da distância temporal entre enunciação e aproveitamento do passado – do eu que ocorre em *Infância*, gerando um texto arranjado de modo mais coeso, há, também, a separação – igualmente temporal – dele com o outro, conseguindo vê-lo de modo não maniqueísta. O eu do nosso romance, ao contrário, não se objetifica, vive perdurado num presente de inadequação, vendo o outro com olhos que depravam a si e ao outro continuamente.

O sentimento de inadequação em *Infância*, por mais duro que esse período de tempo seja figurado, é logo seguido, sempre com um tanto de sofreguidão, por um sentimento, senão de total adequação – talvez isso seja possível apenas numa mente conturbada como a de Luís da Silva, que vê Julião Tavares como o símbolo da compatibilidade a uma ordem – de um senso de ajustamento promovido ou pelo outro ou pela leitura. O choque de alteridade na autobiografia – tanto no que tange à interação com outras pessoas quanto com outro espaço – proporcionado pelos deslocamentos, não provoca, como em *Angústia*, hostilidade por certos lugares e pessoas, mas, sim, na investigação ordenada de sua meninice. Graciliano Ramos, apesar de também ver a antipatia do outro, interpreta-o, o que só pode ser feito à distância, como um ser dotado de incongruências. Essa separação temporal concorre para assinalar os laços identitários construídos naqueles anos, mas, também, para separar-se de alguns aspectos daquele

meio. A disjunção com valores do passado é representada pela perspectiva adulta, que julga os mecanismos sociais, conferindo à narrativa ares de denúncia, o que está ligado, inevitavelmente, à matéria pré-textual da obra.

Ana Paula Pacheco (2005, p.313, grifos da autora), em posfácio da obra *Desolação*, de Dyonelio Machado, debate:

[...] *de que modo* um sentimento mais profundo da História está presente no universo político do livro, feito, como sabemos, de linguagem ficcional. Se a tentativa da crítica, diante de algumas obras altamente estetizadas, é definir como sedimenta a História (onde, afinal, está a História, que está em tudo?), no caso de Dyonelio talvez coubesse o percurso inverso: definir quais são as construções que dão dimensão estética à História, entranhada não só tematicamente na escrita de um autor que se comprometeu com o seu tempo até o último fio de cabelo.

Comprometido com o seu tempo Graciliano Ramos, inegavelmente, também o era. Tão enredado nele, aliás, que a recepção crítica de *São Bernardo*, principalmente, foi um tanto desacertada. Relembrando a questão que se fazia: quem é esse autor de esquerda que escreve romances sobre o indivíduo médio? Essa questão é agravada em *Angústia*, quando ele compõe uma obra com alto teor psicológico – não que *São Bernardo* não o tenha, porém a magnitude desse componente em *Angústia* é maior. Em *Angústia*, obra altamente estetizada, a pergunta a ser feita é: onde está a História, sendo que ela não é manifestada nem em termos de datação, nem de eventos sociais?

Como resultado de nossa análise, é possível dizer que ela está em todo o romance – principalmente nas memórias e no monólogo interior final, que entrecruza momentos históricos intimamente – mas obnubilada pelo discurso do protagonista, que, em última instância, quer fugir da História, pois ela não o comporta. Não cabe perguntar em *Angústia* o que dá dimensão à História – em termos da História evidente representada no texto – uma vez que ela está escondida, sendo encontrada nos pormenores do texto; daí, talvez, o mal-estar de alguns críticos da época em aceitar obras intimistas de um autor de esquerda.

Em *Infância*, qual das duas perguntas que Ana Paula Pacheco traz à tona pode ser feita – isto é, onde a História está sedimentada ou onde há atitude estética e ausência dela? Muito provavelmente ambas. Respondendo a primeira, o regime autobiográfico de escrita requisita um esforço de datação do narrador que – sabemos, igualmente, por meio do pacto autobiográfico, quando ele nasceu, a sua identidade civil – com isso, garante, com a crítica recorrendo aos livros de história e sociologia, uma apreensão mais dócil dos movimentos histórico-sociais. Ademais, lembremos que, em *Infância*, há duas

perspectivas dominantes na obra: a infantil e a adulta. Essa última, desarmonizando os conflitos sócio-históricos, acaba evidenciando a História, em enunciados objetivos e avaliativos.

Respondendo a segunda pergunta, a atitude estética impregna a perspectiva impressionista da criança, por meio, principalmente, da captação sinestésica do mundo, da reconstituição de uma memória fragmentária, do uso do monólogo interior – mesmo que não reiteradamente como em *Angústia* – etc. Em todo o caso, estamos lidando com *Infância* em sua inteireza; sendo assim, o livro constitui-se com ambas as perspectivas – não podendo ser lido sem a focalização adulta – o que, ao final, dá uma sensação de uma História menos ausente do que a do romance.

Verificando as diferenças formais entre romance e autobiografia, notam-se as convergências e divergências no trato de Graciliano Ramos com o mundo, desde o entrecruzamento de sinais ficcionais e reais em ambas as obras – que as aproximam, muitas vezes, exigindo da crítica passar por esses pontos – até as maneiras distintas no que tange, principalmente, à perspectiva da pessoa/personagem, como em cada obra o outro é visto, o espaço é contemplado e os deslocamentos são abordados.

Pontos tratados quanto às diferenças de regime de escrita no que toca a esses dois gêneros, projetando obras, do mesmo autor, bastante dessemelhantes em termos, especialmente, de cosmovisão da pessoa/personagem, de como a forma literária faz uso diversos de certo *Zeitgeist*. Atesta-se, por último, que ambas são obras intimistas – em narrações via memória – mas não podemos cair na estratégia de contenção que é remover o íntimo do mundo, o homem da História, uma vez que

O texto literário não pode ser entendido unicamente a partir da ilusão, da aparência de vida e da preocupação com suscitá-las, pois a realidade e a ficção não estão numa relação de polaridade, mas de reciprocidade, desde que a ficção organiza linguisticamente a realidade vivida, fazendo-a comunicável. (PELLEGRINI, 1996, p.23).

A obra literária, não o seu texto, mas a cadeia de ideias que leva à produção de um livro, extrapola a autonomia textual, isto é, ninguém escreve num espaço-tempo inexistente em termos históricos. Dessa forma, “o conhecimento da obra é também conhecimento do que ela manifesta ou revela da vida cultural e história de que participa, e que, de certa maneira, também produz.” Nessa passagem do texto para o extratexto, no nosso caso, a mediação entre literatura e sociedade, há um trabalho interpretativo que não “cessa antes de assinalar a passagem de formas de vida às formas literárias, e inversamente, o reingresso destas naquelas.” (NUNES, 2009, p.122). Sendo o sujeito

inevitavelmente histórico, as pulsões de escrita, o gênero literário escolhido, a formalização de escrita, a rede avaliativa da crítica, enfim, estão ligados aos complexos movimentos históricos que a narrativa, com a primazia do ato simbólico, é apta a dinamizar. Baseando-se na tentativa de apreensão dos movimentos históricos, por meio da crítica dialética, inseridos – mesmo que, algumas vezes, veladamente – no texto literário, topamos com chaves de leitura – o outro e os deslocamentos – que confluem para, se possível, traçar o tema norteador dessas narrativas: a figuração do sujeito rememorante que, em diferentes níveis, sente-se inadaptado. Via monólogo interior – em *Angústia* – e via perspectivas – em *Infância* – foi factível perscrutar essas narrativas memorialísticas pautadas, principalmente, no autoexame. A tom íntimo dos relatos, no entanto, não separa o homem da História, pois

[...] a subjetividade é viver o seu ser, vive-se o que se é, e o que se é em uma sociedade, pois não conhecemos outro estado do homem; ele é precisamente um ser social, ser social que, ao mesmo tempo, vive a sociedade inteira do seu *ponto de vista*. [...] A subjetividade no nível social é uma subjetividade social.” (SARTRE, 2015, p.99-100, grifos nossos).

A literatura, em atos estéticos, confronta, exatamente, pontos de vistas – dialogicamente – do ser inelutavelmente dentro da História. A mediação entre texto e sociedade é vital para que se realizem investigações sobre as pulsões do homem em certo *Zeitgeist*, tentando superar as estratégias de contenção contidas em toda obra que, sendo literária, harmoniza, em diferentes graus, a narrativa. Em Graciliano Ramos, a escrita é indissociável do ato político; ato político, para o escritor alagoano, altamente estilizado, está aliado ao texto artístico. Elas, entrelaçadas – a política, a sociedade e a História – são produtos intrínsecos “à reflexão que deseja da imaginação criadora que deseja a perfeição e busca dar estilo ao produto artístico que fabrica em linguagem mínima e concreta, simples e direta, esclarecedora e convincente.” (SANTIAGO, 2013).

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. 2. ed. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2012.

ALMEIDA, C. Representações do deslocamento no texto literário. **Itinerários**. Araraquara. n. 32, 2011, p. 111-125.

ALMEIDA CONRADO, R. F. de. **O mandacaru e a flor**: a autobiografia *Infância* e os modos de ser Graciliano. São Paulo: Arte e Ciência. 1997.

AMADO, J. Resenha. In: RAMOS, G. **Angústia**: 75 anos. Rio, São Paulo: Record, 2011. p. 252-3.

ANDRADE, C. D. de. **Poesia 1930-62**: de *Alguma poesia a Lição das coisas*. São Paulo: Cosac Nayfi, 2012.

ANJOS, C. dos. **A menina do sobrado**. São Paulo: Globo, 2010.

ASSIS, M. Memórias póstumas de Brás Cubas. In: _____. **Os romances de Machado de Assis**. Lisboa: Glaciar, 2014. p. 569-757.

ASSIS, M. Instinto de nacionalidade. In: _____. **Machado de Assis**: crítica, notícia atual da literatura brasileira. São Paulo: Agir: 1959. p. 28-34.

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação de realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BAKHTIN, M. **Teoria do romance I**: A estilística. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia, técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 213-241.

BOSI, A. As fronteiras da literatura. In: _____. **Entre a literatura e a história**. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 221-234.

_____. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. 2. ed. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **Ideologia e contraideologia:** temas e variações. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Literatura e resistência.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. Passagens de *Infância* de Graciliano Ramos. In: _____. **Entre a literatura e a história.** São Paulo: Editora 34, 2013. p. 87-111.

_____. Um testemunho do presente. In: MOTA, C. G. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974):** pontos de partida para uma revisão histórica. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 35-50.

BOSI, E. **Memória e sociedade:** lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras.

BRAYNER, S. Graciliano Ramos e o romance trágico. In: _____ (Org.). **Graciliano Ramos.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977 (Col. Fortuna Crítica, 2). p.204-221.

BUENO, L. Uma grande estreia. In: RAMOS, G. **Caetés.** 32. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012. p. 253-267.

_____. **Uma história do romance de 30.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

CANDIDO, A. **A educação pela noite e outros ensaios.** São Paulo: Editora Ática, 1989.

_____. A literatura e a formação do homem. **Remate de males.** Campinas. Número especial Antonio Candido, 1999, p. 81-90.

_____. A personagem do romance. In: _____. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 51-80.

_____. Estratégia. In: _____. **Brigada ligeira e outros estudos.** São Paulo: Editora Unesp, 1992. p.78-85.

_____. **Ficção e confissão:** ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. **Literatura e sociedade:** estudos de teoria e história literária. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

CARPEAUX, O, M. Visão de Graciliano Ramos. In: BRAYNER, S. (Org.). **Graciliano Ramos.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977 (Col. Fortuna Crítica, 2). p. 25-34.

CARVALHO, A. L. C. de. **Foco narrativo e fluxo de consciência:** questões de teoria literária. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

- CARVALHO, L. H. **A ponta do novelo**: uma interpretação de *Angústia*, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1983.
- CASTRO, G, de. **Discurso citado e memória**: ensaio bakhtiniano sobre *Infância e São Bernardo*. Chapecó: Argos, 2014.
- CATROGA, F. **Memória, história, historiografia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.
- CEVASCO, M. E. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- COELHO, M. Graça pôs uma pedra no meio do caminho. In: RAMOS, G. **Angústia**: 75 anos: Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011. p. 290-291.
- CURY, M. Z. F. *Infância*: a memória em fragmentos. **Itinerários**, Araraquara, n. 7, 1994, p.37-46.
- DAMIÃO, C. M. **Sobre o declínio da “sinceridade”**: filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau e Walter Benjamin. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- DOURADO, A. **O risco do bordado**. 9. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- DOWLING, W. C. **Jameson, Althusser, Marx**: an introduction to the *Political Unconscious*. New York: Cornell University Press, 1984.
- EAGLETON, T. **Marxismo e crítica literária**. Tradução de Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- ECO, U. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 8. ed. Tradução de Giovani Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____. O leitor-modelo. In: _____. **Lector in fabula**. 2. ed. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 35-49.
- _____. Protocolos ficcionais. In: _____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p.123-147.
- FACIOLI, V. Detera: ilusão e verdade - sobre a (im)propriedade em alguns narradores de Graciliano Ramos. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 35. 1993. p.43-68
- FARACO, C. A. Autor e autoria. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2014.
- FARIA, O. Graciliano Ramos e o sentido do humano. In: RAMOS, G. **Infância**. 17. ed. Rio de Janeiro: Record, 1981. p. 261-275.
- FIGUEIREDO, V. F. de. O livro da vida e as tramas da rede. In: FUKELMAN, C. (Org.). **Eu assino embaixo**: biografia, memória e cultura. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. p. 61-77.
- FILHO, A. Angústia. In: RAMOS, G. **Angústia**: 75 anos: Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011. p.240-245.

GAGNEBIN, J. M. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 7-21.

GARBUGLIO, J. C. Cultura e mediação em Graciliano Ramos. **Itinerários**, Araraquara, n. 7, 1994. p.47-61.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-]. (Vega Universidade).

GIL, F. C. **O romance da urbanização**. Porto Alegre: EDIPUC, 1999.

GOLDMANN, L. **Dialética e cultura**. Tradução de Luiz Fernando Cardoso, Carlos Nelson Coutinho e Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1967.

_____. In: FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Tradução de Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 3. ed. Lisboa: Editora Vega, 1992.

GUIMARÃES, J. A. **Graciliano Ramos e a fala das memórias**. Maceió: EDICULTE/SECULTE, 1987.

HATOUM, M. Um jovem, o velho e um livro. **Floema**, Vitória da Conquista, n. 11, 2015, p. 221-224.

IGNÁCIO, S. E. Graciliano Ramos na boca de seus heróis. **Itinerários**, Araraquara, n. 7. 1994, p.23-36.

IVO, L. Libertação e lembrança em Graciliano Ramos. In: RAMOS, G. **Angústia: 75 anos**: Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011. p. 276-281.

JAMESON, F. **Marxismo e forma**: teorias dialéticas da literatura no século XX. Tradução de Iumma Maria Simon (coordenação), Ismail Xavier e Fernando Oliboni. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. **O inconsciente político: A narrativa como ato socialmente simbólico**. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1992.

JOHNSON, S. Complexidade urbana e enredo romanesco. In: MORETTI, F. (Org.). **A cultura do romance**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.865-887.

KONDER, L. **A derrota da dialética**: a recepção das ideias de Marx no Brasil até o começo dos anos 30. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____. **O que é dialética**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

LAFETÁ, J. L. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. O mundo à revelia. In: RAMOS, G. **São Bernardo**. 74. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002. p.192-217.

LEITE, D. M. Ficção, biografia e autobiografia. In: _____. **O amor romântico e outros temas**. 3. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2007. p. 43-53.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. 2. ed. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEONEL, M. C; SEGATTO, J. A. Graciliano Ramos: configurações autobiográficas. **Itinerários**, Araraquara, n. 40. 2015. p.75-95.

LIMA, L. C. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIMA, M. H. de. **Mulheres de Graciliano**: configurações femininas em *S. Bernardo*, *Angústia*, *Vidas secas*. 2006. 146 f. Dissertação (Pós-graduação em Letras) – Universidade Estadual de Londrina: Londrina, 2006.

LINS, Á. Conteúdo e forma enriqueceram a literatura brasileira. In: RAMOS, G. **Angústia: 75 anos**: Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011. p.322-325.

_____. Valores e misérias das vidas secas. In: _____. **Os mortos de sobrecasaca**: obras, autores e problemas da literatura brasileira: ensaios e estudos 1940-1960. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 144-169.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 2. ed. Tradução de José Marcos Mariani Macedo. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2010.

MACHADO, D. **Os ratos**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

MACHADO, I. Gêneros discursivos. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2014. p. 151-167.

MAGRIS, C. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, F. (Org.). **A cultura do romance**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cosac Nayfi, 2009, p.1013-1031.

MASSEY, D. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Tradução de Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MATHIAS, M. D. Autobiografias e diários. **Colóquio, Revista de Artes e Letras**. Lisboa, n. 143-144, 1997, p. 41-62.

MICELI, S. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo, Rio de Janeiro: DIFEL, 1979.

MIRANDA, W, M. A permanência de Angústia. In: RAMOS, G. **Angústia: 75 anos**: Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011. p.304-308.

_____. **Corpos escritos:** Graciliano Ramos e Silviano Santiago. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

MONTEZ, L. B. A obra autobiográfica de Goethe como relato historiográfico. **Itinerários**, Araraquara, n. 23, 2005, p. 39-48.

MONTEZUMA, N. (Carlos Lacerda) Angústia. In: RAMOS, G. **Angústia: 75 anos:** Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011. p. 254-256.

MORAES, M. C. M. de. História, narrativa e interpretação: aproximações ao pensamento de Fredric Jameson. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, n. 16, 1996, p. 89-107.

MORETTI, F. O século sério. In: _____ (Org.). **A cultura do romance.** Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.823-865.

MOURA, R. Angústia. In: RAMOS, G. **Angústia: 75 anos:** Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011. p. 257-258.

MOURÃO, R. **Estruturas:** ensaio sobre o romance de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Arquivo Editora e Distribuidora, 1971.

NETO, P. B. **Augusto Meyer proustiano: a reinvenção memorialística do eu.** 2007. 503 f. Tese (Pós-Graduação em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2007.

NUNES, B. **A clave do poético.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAES, J. P. O pobre-diabo no romance brasileiro. In: _____. **Armazém literário:** ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.50-75.

PACHECO, A. P. Posfácio: na boleia de Borboleta. In: MACHADO, D. **Desolação.** São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005. p. 311-319.

PELLEGRINI, T. **Gavetas vazias:** ficção e política nos anos 70. São Carlos, SP: EDUFSCar; Mercado de Letras, 1996.

_____. Regiões, margens e fronteiras: Graciliano Ramos e Milton Hatoum. In: _____. **Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea.** São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008. p. 117-135.

PENEFF, J. In: PEREIRA, L. M. L. Algumas reflexões sobre histórias de vida, biografias e autobiografias. **Revista História Oral**, Mariana, n. 3, 1999, p. 117-127.

PINTO, R. M. Os ritmos da emoção. In: BRAYNER, S. (Org.). Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977 (Col. Fortuna crítica). p. 260-268.

PÓLVORA, H. **O espaço interior.** Ilhéus: Editora da Universidade Livre do Mar e da Mata, 1999.

_____. O anti-herói trágico de Graciliano Ramos. In: RAMOS, G. **Angústia: 75 anos.** Rio, São Paulo: Record, 2011. p. 284-289.

QUEIRÓS, B. C. de. **Vermelho amargo.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

RAMOS, E. O espaço na construção de *Angústia*. **Floema**. Vitória da Conquista. n.11. 2015, p. 49-60.

RAMOS, G. **Angústia: 75 anos**. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011.

_____. **Cartas**. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. **Conversas**. Organização de Thiago Mio Salla e Ieda Lebensztayn. Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. **Infância**. 17. ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.

_____. **Linhas tortas**. 22. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

_____. **Viagem**. 10. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1980.

_____. **Vidas secas**. 118. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

RICOUER, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **Hermenêutica e ideologias**. Tradução de Hilton Japiassu. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. **Tempo e narrativa**. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RODRIGUES, R. T. **Miguel Torga: em busca do paraíso perdido**. 2009. 219 f. Tese (Pós-graduação em Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo: São Paulo, 2009.

ROSENFELD, A. Kafka e o romance moderno. In: _____. **Letras e leituras**. São Paulo, Campinas: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo; Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994. p. 41-64.

_____. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Desa, 1965.

_____. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-97.

ROTH, P. **O complexo de Portnoy**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SANTIAGO, S. **Machado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. **Mestre Graça não é piedade**, 2013. Disponível em <http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/mestre-graca-nao-piedade-504062.html>. Acesso em 2 de abril de 2017.

_____. Posfácio. In: RAMOS, G. **Angústia: 75 anos**. Rio, São Paulo: Record, 2011. p. 341-350.

SCHWARZ, R. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 6. ed. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2012.

_____. **As ideias fora do lugar**: ensaios selecionados. São Paulo: Penguin Classics e Companhia das Letras, 2014.

_____. **Sequências brasileiras**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SARTRE, J-P. **O que é a subjetividade?** Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SEVCENKO, N. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, O. T. de. Resenha. In: RAMOS, G. **Angústia**: 75 anos. Rio, São Paulo: Record, 2011. p. 235-239.

WAIZBORT, L. **A passagem do três ao um**: crítica literária, sociologia, filologia. São Paulo: Cosac Nayfi, 2007.

WATT, I. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILLIAMS, R. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **A política e as letras**: entrevistas da New Left Review. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

WOOLF, V. Ficção moderna. In: _____. **O valor do riso e outros ensaios**. Tradução e organização de Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Nayfi, 2014. p.103-117.

ZÉRAFFA, M. **Pessoa e personagem**: o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950. Tradução de Luiz João Gaia e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.