



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS**

LYGIA BARBACHAN DE ALBUQUERQUE SCHMITZ

INFÂNCIA, UMA ALTERBIOGRAFIA DE GRACILIANO RAMOS

**FLORIANÓPOLIS
2014**

Lygia Barbachan de Albuquerque Schmitz

INFÂNCIA, UMA ALTERBIOGRAFIA DE GRACILIANO RAMOS

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à
Universidade Federal de Santa Catarina como
requisito para a obtenção do Grau de Bacharel
em Letras - Português.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff

Florianópolis, 2014



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS



“INFÂNCIA, UMA ALTERBIOGRAFIA DE GRACILIANO RAMOS”

**LYGIA BARBACHAN DE ALBUQUERQUE
SCHMITZ**

Este Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) foi julgado adequado para obtenção do
título de

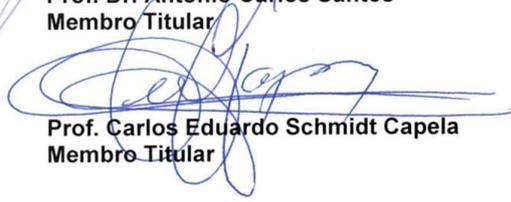
BACHAREL EM LETRAS

e aprovado em sua forma final pelo Curso de Letras - Habilitação
Bacharelado em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa
da UFSC.

Banca Examinadora:


Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff
Orientador e Presidente da Banca


Prof. Dr. Antonio Carlos Santos
Membro Titular


Prof. Carlos Eduardo Schmidt Capela
Membro Titular

Ao meu pai, meu grande herói.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu pai, que me ensinou as primeiras Letras e me contou os primeiros e mais fantásticos enredos;

Ao meu marido, Miguel, que enfrentou comigo os mais temidos moinhos de ventos e me levou para Pasárgada;

Ao professor Joca, que me orientou na percepção de alguns jogos literários e escritas de vida, e aos professores Capela e Antônio Carlos, por aceitarem o convite para compor a banca examinadora;

Aos professores do Núcleo de Latim, Zilma, José Ernesto e Thaís Fernandes e a companheira de projetos Juliana da Rosa, que mostraram que *Non uitae sed scholae discimus!*

A Valdete, Rosilda, Jenifer e Catarina que, nos bastidores, tornaram possível a minha atuação;

Enfim, a todos que, de alguma forma, colaboraram para a realização deste trabalho.

E até se nos ocupamos de nós mesmos, se fazemos autobiografia, desdobramo-nos, somos, por assim dizer, o nosso próprio objeto. Afinal, isto sempre ocorre, pois o mundo exterior não nos surge diretamente e, observando-o, o que em última análise fazemos é examinar-nos.

Graciliano Ramos.

RESUMO

A partir do questionamento de conceitos como realidade e verdade, enveredamos neste trabalho em desmistificar a ingênua ideia de autobiografia como “vida de um indivíduo escrita por ele mesmo”. A autobiografia foi pensada como uma abertura pela evocação das memórias e pelo trabalho com a linguagem; como uma forma de autoconhecimento e de reconhecimento de *si* no *outro*, a partir das ideias de Foucault; e como um jogo dialógico entre a identidade-mesmidade (*eu*, no tempo da enunciação) e identidade-ipseidade (o *outro-eu*, no tempo do enunciado) de Ricoeur; por oferecerem a ideia de uma realidade e de uma verdade do indivíduo que se altera com o tempo no movimento de se escrever, se ler e se reler, de abrir-se ao outro, por meio da narrativa. Nesse sentido, intentamos demonstrar que é a performance da linguagem que lhe garante a inscrição como narrativa de vida, refutando, pois, o conceito de Lejeune de “pacto autobiográfico”. Assim, entendemos a *escrita de si* como a *leitura do outro*, a autobiografia como *alterbiografia*, porque, ao passo que o sujeito escreve sobre si, já aí ele opera um movimento de projetar-se como um *outro*, para então penetrar a própria alma; e por também revelar uma coletividade, já que, conforme Mikhail Bakhtin, o sujeito se constitui pela linguagem e em sua práxis social. A partir disso, empreendemos uma análise de *Infância* como um jogo de espelhos, num eterno movimento de girar o caleidoscópio do *eu*.

Palavras-chave: Autobiografia. Alterbiografia. Sujeito. Graciliano Ramos. Alteridade.

ABSTRACT

Starting from the questioning of the concepts of reality and truth, our aim throughout the present study is to demystify the arguable idea of autobiography as "the life of an individual as written by himself/herself". An autobiography was thought as a window by evoking one's memories and through dealing with language itself; it was thought, too, as a form of knowing oneself and recognizing oneself in someone else; starting from the ideas of Foucault, and as a dialogic game between *sameness-identity* (myself) and *ipseity-identity* (the other me) according to Ricoeur, for offering the idea of a reality and the truth of an individual, which changes in time with the act of writing, reading and re-reading, opening oneself to others, by means of narrative. Likewise we intend to demonstrate that what guarantees the inscription as a life's narrative is the performance of the language, refuting Lejeune's concept of an "autobiographic pact". We thus understand the writing about oneself as the reading of someone else, the autobiography as the alter-biography, in the sense that, when someone writes on himself, this very act works as if the writer projects himself as someone else, in order to penetrate his own soul, and it unveils a collectivity, since, according to Mikhail Bakhtin, the individual is constituted by the language and his social praxis. From that perspective, we conduct the analysis of childhood as a game with mirrors, in a continuous movement of the kaleidoscope of the self.

Keywords: Autobiography. Alterbiography. Subject. Graciliano Ramos. Otherness.

Sumário

1 INTRODUÇÃO	10
2 ESCRITA DE SI: O SER NO/DE PAPEL	13
2.1 A IMPOSSIBILIDADE DA VERDADE BIOGRÁFICA	15
2.2 AUTOBIOGRAFIA COMO ALTERBIOGRAFIA: UM JOGO DE ESPELHOS	21
3 INFÂNCIA: LINGUAGEM COMO CONSTITUIÇÃO DE SI	24
3.1 INFÂNCIA: O SI-MESMO COMO UM OUTRO	27
3.2 INFÂNCIA: O EGO SUM COMO NOS SUMUS	40
4 CONCLUSÃO	47
REFERÊNCIAS	49

1 INTRODUÇÃO

Esta seção primeira, introdutória, poderia ser chamada *Ceci n'est pas une autobiographie*¹, porque aqui interessa evocar nosso intuito com este trabalho sobre o espaço autobiográfico de Graciliano Ramos tomado em *Infância*, a que cunhamos de *alterbiografia*².

O famoso quadro de René Magritte coloca em questão a realidade. *La trahison des images* desmistifica o conceito vulgar do real quando coloca no cerne a questão da representação, da mimese, dando-nos, pois, outro olhar acerca da arte e de sua relação com o mundo, pois “há algo mais do que a imagem na poesia” (CANDIDO, 2006, p. 92).

Michel Foucault desenvolve uma reflexão acerca da obra do pintor belga, afirmando que: “Bastou ao desenho mais comedido, uma subinscrição como *Isto não é um cachimbo* para que imediatamente a figura seja compelida a sair de si mesma, a isolar-se de seu espaço e, finalmente, pôr-se a flutuar, longe ou perto de si mesma, não se sabe, semelhante ou diferente de si.” (FOUCAULT, 2009, p. 257). A partir disso, pensamos que também o trabalho com a linguagem empreendido por Graciliano Ramos – em toda a sua obra, não somente em nosso objeto de estudo –, suscita questões acerca da representação da realidade, em especial, quando esta se dá nos seus textos autobiográficos:

Nesta reconstituição de fatos velhos, neste esmiuçamento, exponho o que notei, o que julgo ter notado. Outros devem possuir lembranças diversas. Não as contesto, mas espero que não recusem as minhas: conjugam-se, completam-se e me dão hoje **impressão de realidade**. (RAMOS, 2008, p.14, grifos nossos).

A partir do trecho retirado da obra mais conhecidamente autobiográfica³ de Graciliano Ramos, *Memórias do Cárcere* (1953), em que o autor conta sua experiência

¹ Epígrafe utilizada por Pierre Bordieu em seu livro *Esquisse pour une auto-analyse* (2004), numa alusão ao quadro *La trahison des images* (1928), do pintor surrealista belga René Magritte, amplamente conhecido pela inscrição nele constante e sobre o qual está representado um cachimbo: *Ceci n'est pas une pipe*. Tal inscrição é ainda título de um texto de Michel Foucault (2009) que analisa a obra de Magritte.

² Neologismo utilizado por Ana Maria Bulhões de Carvalho, citado por Silvano Santiago (*Meditação sobre o ofício de criar*), apontando para o caráter híbrido de *Em Liberdade* (1981), por se tratar de uma narrativa de memórias fictícias, porque Silvano conta as memórias de Graciliano, quando este saiu do cárcere, como se fosse ele próprio Graciliano. Nossa abordagem, contudo, terá um delineamento próprio a que visamos demonstrar ao longo deste trabalho.

³ Neste primeiro momento, o termo *autobiografia* está colocado em sua acepção mais vulgar, *i.e.*, segundo o senso comum, como relato de vida, visto que apenas na seção ulterior colocaremos em discussão outras interpretações acerca deste.

carcerária na época da ditadura de Getúlio Vargas, por exemplo, podemos logo perceber a que passos o “real” se desloca quando a memória é “esmiuçada”. Entre o fato vivido e o fato narrado, abre-se uma fenda por meio da qual se infiltram *restos* de pessoas, de lugares e de histórias, que se apresentam apenas sob o olhar do *Vivente das Alagoas*⁴. Assim, o “esmiuçamento” dessas memórias, *i.e.*, a observação, o recolhimento, a análise, a interpretação, a reconstrução etc. dessas lembranças é tal que sua obra não pode ser vista apenas como um relato de dados factuais, mas, sobretudo, como uma apresentação, pela linguagem, de uma experiência vivida e que adquire para o narrador um estado de “verdade”, uma “impressão de realidade”.

A motivação deste trabalho está ligada ao fato de estarmos assistindo a um consumo intenso de biografias⁵ e de uma exposição narcísica de eventos e casos particulares de pessoas públicas e celebridades ou, nas palavras de Leonor Arfuch (2010, p. 51), de estarmos diante de uma “espetacularização do sujeito”, que movimentam um mercado editorial bastante lucrativo, mas que, segundo nosso ponto de vista, teriam pouca ou nenhuma preocupação com as suas “formas de veiculação” (MIRANDA, 2009, p. 19), ou seja, com o trabalho linguístico e com a reflexão advinda desse. Contudo, não nos interessa problematizar tal matéria, mas estudar as escrituras de Graciliano Ramos, em *Infância*, por esta ir na contramão do texto biográfico como “ego-história” (ARFUCH, 2010, p. 61), desmistificando, portanto, os conceitos de verdade biográfica e de realidade, por meio do trabalho com as palavras, dessa abertura ao outro, visto que a literatura é um lugar do devir, que aspira a reflexões várias, como o estar no mundo. Assim, as composições gracilianas de que trataremos se mostram impregnadas de experiência e imaginação, da preocupação com o labor literário e com a complexidade do ser.

Portanto, para a consecução de nosso objetivo, o de verificar e evidenciar sob quais perspectivas de escrita autobiográfica podemos ler *Infância*, de Graciliano Ramos, faremos primeiramente um breve percurso sobre algumas perspectivas da “narrativa de si”, a partir de teóricos como Michel Foucault, Philippe Lejeune, Pierre Bourdieu, Paul Ricoeur, Mikhail Bakhtin, Silviano Santiago, Diana Klinger, Emanuele Coccia, entre outros. Em seguida, delimitaremos o que entendemos como *autobiografia*, procurando

⁴ Alusão ao livro de Graciliano Ramos (1962), que reúne artigos escritos pelo autor para revistas como *O Cruzeiro*, *Cultura Política* e jornais como *Diário de Notícias* e *A Tarde*. Disponível em: <<http://graciliano.com.br/site/obra/viventes-das-alagoas-1962/>>. Acesso em: 05 ago. 2014.

⁵ No Brasil, o movimento mais intenso desse consumo dá-se com as narrativas-testemunhos da época da ditadura militar, nas décadas de 1970-1980, portanto, e que tem a obra *O que é isso companheiro?*, de Fernando Gabeira como exemplo primeiro.

explicitar o porquê de optarmos pelo termo *alterbiografia* como possibilidade de leitura dessa obra.

Em seguida, exploraremos um pouco da vasta fortuna crítica sobre a obra de Graciliano Ramos em questão, contando especialmente com autores como Antonio Candido, Alfredo Bosi, Wander de Melo Miranda e Tânia Regina de Souza, para então passarmos à análise da obra objeto deste trabalho, utilizando-nos também de outros textos do autor alagoano para embasar nossos pressupostos evidenciados na primeira parte.

No que tange a *Infância*, tratar de aspectos autobiográficos parece tarefa fácil, dado ser um livro de memórias, com o foco narrativo em primeira pessoa, em que autor, narrador e personagem são um só. Mas, seria *realmente uma só e mesma* identidade? E por que *alterbiografia*? Por ora, acentuamos apenas que trataremos como *alterbiografia* aquelas nas quais se sobressaem o *si-mesmo como um outro*⁶ e o *outro como um si-mesmo*.

⁶ Referimo-nos ao texto de Paul Ricoeur (1991).

2 ESCRITA DE SI: O SER NO/DE PAPEL

Pensar em autobiografia é pensar numa escrita em que o sujeito que escreve narra sobre si, a partir de suas memórias e/ou de lembranças alheias. E é nesse desdobramento, neste colocar-se *sobre*, que o sujeito que escreve deve projetar-se como um *outro*, como aquele que, além de escrever, olha, observa e penetra na própria alma:

O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um “corpo” (*quicquid lectione collectum est, stills redigat in corpus*).[...] como o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida “em forças e em sangue” (*in vires, in sanguinem*). Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de acção racional.¹ (FOUCAULT, 1992, p. 143).

Em *A Escrita de si*, Michel Foucault sustenta a tese de que a origem dos escritos autobiográficos remonta à Antiguidade Clássica como exercício de subjetividade, de modo que, ao escrever sobre si, para si e para o outro, o indivíduo entra no processo de formação do *eu*, do *autoconhecimento*, agindo não apenas sobre suas ações, mas principalmente sobre o seu pensamento. Desse modo, toda atividade ascética envolvia a escrita, *i.e.*, “Como elemento do treino de si, a escrita tem, para utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função etopoiética: é um operador da transformação da verdade em *ethos*.” (FOUCAULT, 1992, p. 134).

Foi nos séculos I e II a.C, sob duas formas principais, os *hypomnemata* e as correspondências, que o “cuidado de si” (FOUCAULT, 1992, p. 138) figurou entre os gregos como uma prática da arte de viver. Os *hypomnemata* eram cadernetas individuais, uma espécie de “recolha de coisas lidas e ouvidas, e suporte de pensamentos” (FOUCAULT, 1992, p. 160), utilizadas para estabelecer uma relação consigo próprio de aprendizado. Não se tratava, pois, de uma narrativa de *si*, propriamente dita, mas de como o discurso do *outro* operava na transformação pessoal, de como vários resíduos eram utilizados para compor um todo significativo.

No caso das cartas, como as de Sêneca a Lucílio, utilizadas por Foucault em sua argumentação, o exercício de constituição de *si* dá-se não apenas pelo simples movimento de escrever, que por si só atua naquele que escreve a carta por meio do trabalho de subjetivação do discurso, mas também atua sobre aquele que a recebe, por meio do exercício da leitura.

¹ Os trechos em latim são parte da Carta 84, de *Cartas a Lucílio*, de Sêneca.

Sêneca, diz Foucault (1992, p. 146), invocava dois princípios frequentemente: “que é preciso aperfeiçoar-se toda a vida e que a ajuda alheia é sempre necessária ao labor da alma sobre si própria.”. Disso inferimos que a correspondência, ao promover autoconhecimento por meio dos exercícios de escrita e leitura muito se aproxima dos *hypomnemata*, contudo, alerta Foucault, que a troca epistolar tem um algo a mais que aqueles. Ao *presentificar* o remetente ao destinatário, a carta constitui-se como uma abertura daquele a este e daquele a ele mesmo, ou seja, além de trabalhar na subjetivação do discurso, trabalha na objetivação da alma.

Por isso, deduzimos que o autoconhecimento é promovido novamente pela relação com o *outro*, mas no caso das cartas, o *autoconhecimento* vem com um traço peculiar (o “algo a mais”): o *reconhecimento*. Diz-nos Foucault (1992, p. 150): “Escrever é pois ‘mostrar-se’, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro”.

Assim, tanto a prática dos *hypomnemata* como o exercício epistolar podem ser tomados como *escritas de si*, pois que trabalham na formação do *eu*, seja por meio de uma subjetivação da voz outra, ainda que fragmentária, no caso da primeira técnica; seja por meio da narrativa de vida propriamente dita, constante no caso da segunda, que se configura como uma objetivação da voz própria, do que *eu* digo ao *outro*. Ambas, cada qual sob um olhar, portanto, escrevem um corpo, uma vida, por meio do *outro*. Seriam, ambas, nas palavras de Arfuch, “uma espécie de infância da subjetividade” (ARFUCH, 2010, p. 40) escrita e, portanto, a infância da biografia.

Emanuele Coccia, em seu artigo *El mito de la biografía, o sobre la imposibilidad de toda teología política*, contudo, volta seu olhar a outros textos como biográficos e que poderiam ser tomados nessa acepção de “infância da subjetividade”. O autor sustenta que:

La civilización europea ha estado y sigue obsesionada desde hace 2000 años con la biografía y con el mito de la biografía. Nuestra cultura – se podría decir sin ninguna exageración – es la civilización que nació de cuatro biografías míticas, la civilización que hizo de la biografía un mito o, mejor dicho, la forma suprema del mito, el discurso sagrado par excellence. (COCCIA, 2011, p. 145).

Para ele, os quatro evangelhos bíblicos são textos biográficos e fundacionais da teologia e do direito ocidentais, ou seja, toda a cultura do Ocidente é formulada, nasce a partir das biografias de Jesus Cristo. Ao proferir “eu sou a vida, a verdade e o

caminho”², Deus estaria, segundo o filósofo, evocando para si toda a verdade e, dessa forma, tomando o relato de sua vida como a lei, por excelência, por meio da qual o mundo surgiu e a partir da qual o mundo deve seguir. Noutras palavras, cada um dos quatro relatos mais importantes do Ocidente tem o intento, portanto, de demonstrar que a lei suprema só pode existir como vida, via biografia do Filho de Deus.

Interessa-nos neste artigo não somente a importância dada pelo autor ao gênero biográfico, mas pela reivindicação da impossibilidade da verdade biográfica levantada por Sigmund Freud, em 1936, quando este tem conhecimento de que um amigo desejava tornar-se seu biógrafo. Segundo Coccia (2011, p. 138), ao saber de tal intenção, Freud proferiu a célebre frase: “*Quien se hace biógrafo se obliga a la mentira, al secreto, a la hipocresía, a la idealización y también a la disimulación de su misma incomprensión, porque la verdad biográfica no se puede lograr, y aun si uno la alcanzara, no la podría utilizar.*”.

A partir disso, Coccia (2011, p. 149) desenvolve a ideia de que “*La teología – el ‘habla sobre Dios’ – es en primer lugar la ciencia de las anécdotas sobre la divinidad. Y si el discurso sobre Dios es su biografía, toda biografía no podrá sino ser en cierta medida también mitografía y, quizás, por ello mismo, ya mentirosa.*”. Nessa afirmação, o autor desmistifica não somente o valor de verdade inscrito no Cristianismo e, por conseguinte, no texto biográfico, mas o faz sob o signo do que o mundo ocidental constrói acerca de Deus: a *mitografía*. Não nos interessa aqui entrar na discussão acerca do caráter alienante que o autor dá à biografia sagrada; interessa-nos justamente a ideia que o signo destacado suscita ao colocar a verdade como possibilidade desse gênero memorialístico, a da verdade do autor que se torna, no resgate de suas anedotas, um *falso mentiroso*³, um ser empírico e mítico ao mesmo tempo, um ser na vida, um ser no/de papel.

2.1 A IMPOSSIBILIDADE DA VERDADE BIOGRÁFICA

Pelo que tudo indica, o mito Graciliano Ramos foi forjado à sombra da surrada definição de Bouffon de que o estilo é o próprio homem. Nesse caso também, o demônio da simetria levou à identificação homológica do efeito com a causa. Ou seja, tomou-se como ponto de partida uma prosa ficcional cuja tensa economia, avessa a qualquer tipo de sentimentalidade, estava a serviço de uma visão de mundo as mais das vezes pessimista, autocrítica e sarcástica. Dela então se deduziu, como nos axiomas matemáticos, o caráter

² Conforme texto bíblico, João 14, 6.

³ Em referência ao texto de Silvano Santiago (2004).

de seu criador: um homem de poucas palavras, rude, mordaz, negativista e de difícil aproximação. [...] Talvez, tomados com bem mais do que um grão de sal, os lineamentos desse mito não sejam totalmente infundados. Mas, em globo, ele é um exagero.⁴

O prefácio escrito por José Paulo Paes chama a atenção para o caráter “mítico” alcançado por Graciliano Ramos quando do movimento de tomar autor e obra como um só, movimento realizado amplamente pela crítica literária nos anos imediatamente após a publicação dos primeiros escritos do autor nordestino.

Assim, por exemplo, o traço pessimista dos escritos de Graciliano Ramos foi (e continua sendo) sempre revisitado e, de alguma forma, sendo-lhe incorporado: “Nesse escritor cuja obra revela **visão pessimista** e não raro sórdida do homem [...]” (CANDIDO, 2006, p. 96); “O Graciliano Ramos presente nas páginas de *Caetés*, e ainda não vulnerado pelo **pessimismo sombrio das obras posteriores** [...]” (IVO, 1984 citado por BOAVENTURA, 2013); “[...] o seu julgamento dos homens **é o mais pessimista e frio** que se possa imaginar.” (LINS, 1987, p. 265 apud BOAVENTURA, 2013, p. 25); “Quando davam “boa noite” ao Graciliano, ele dizia “você acha mesmo?!” (HATOUM, 2013) (grifos nossos).

Flora Süssekind, no ensaio *Hagiografias* (2010), com o objetivo de estudar as formas hagiográficas trabalhadas por Paulo Leminski, acaba por colocar em discussão o papel contemporâneo da crítica literária no Brasil, no que tange à mitificação, principalmente, de autores, músicos e outros artistas que já faleceram, como no caso do próprio Paulo Leminski e de Ana Cristina César e Cacaso – uma “verdadeira Santíssima Trindade”. Conforme argumenta, a crítica, em virtude da morte desses autores, na maioria das vezes, precoce e trágica, dá-lhes um lugar no cânone, aumentando o interesse biográfico que traça “[...] vidas impregnadas, a posteriori, de intencionalidade, [...] destinos nos quais se enxerga, nos mínimos detalhes, a marca da excepcionalidade”. Contudo, conforme Süssekind, a mitificação desses autores pela crítica se torna uma “barreira analítica” para a compreensão das obras destes, por inscrever-lhes em definições, atitudes e perspectivas fechadas, que os afastam justamente do que a literatura proporia: uma abertura de leituras, uma multiplicidade de vozes.

⁴ *Amor/humor por via postal*, prefácio de José Paulo Paes para *Cartas de Amor a Heloísa* (1992), obra póstuma que reúne as correspondências trocadas entre Graciliano Ramos e sua segunda esposa.

Observação semelhante o faz Wander de Melo Miranda (2009, pp. 95-97), em “A Impropriedade do Nome Próprio”⁵, tratando especificamente de Graciliano Ramos. Dessa vez, ao contrário dos aspectos negativos explorados pela crítica e destacados por Paes, Miranda enfatiza o ponto positivo do autor, sua “excelência literária”, reforçando, no entanto, que, ainda nesse caso, a sacralização é injustificável, porque esta “em nada contribui para a compreensão da multiplicidade de questões por ela [a obra de Graciliano] alocadas”.

Miranda, em sua argumentação, se utiliza de um texto do próprio Graciliano, intitulado *Os Amigos de Machado de Assis*⁶, do qual podemos notar que o teor “hagiolátrico” (SÜSSEKIND, 2010) dado a um autor, como Machado de Assis, faz com que ele seja “[...] visto a distância, desumanizado”, tornando-se apenas um símbolo, retratado em estátuas de bronze e em placas nas ruas, e tal a exaltação desmedida, que esta incorre num encolher de ombros, em bocejos e aplausos da grande massa, sem quaisquer inquições e reflexões sobre aquilo que sua obra pretende.

Assim, perguntamo-nos: em que medida separar autor e obra? E como fazê-lo diante de um texto que se diz autobiográfico? É possível precisar o que é a vida de um autor sem nos atermos à sua obra, se sua obra faz parte de sua vida? Há como atestar a veracidade de um texto autobiográfico? Existe uma verdade biográfica?

Segundo Philippe Lejeune, o texto autobiográfico não se estabelece segundo o que pode ser averiguado enquanto verdade entre o vivido e o narrado, e sim por meio de um pacto de leitura estabelecido entre o autor e o leitor, a que ele chama de “pacto autobiográfico”⁷. Há outro ponto destacado por Lejeune que suscita ainda mais controvérsias quanto à autobiografia, e que é assim citado por Miranda: “a afirmação da identidade autor-narrador-personagem, remetendo em última instância ao *nome* do autor na capa do livro.” (MIRANDA, 2009, p. 29, grifo do autor). Quer dizer, para o autor francês, a autobiografia só pode ser tida como tal segundo o “princípio da identidade”, selado pelo nome próprio e, mesmo por pseudônimos, se estes forem passíveis de verificação, e pela construção textual e por outros paratextos, que assegurem ao leitor que a identidade do autor-narrador-personagem é a mesma.

Conforme Gerard Genette (1982 apud ARAÚJO, 2010), os paratextos são elementos que estão para além do texto, tais como capas, contracapas, títulos, subtítulos,

⁵ O título desta seção de *Corpos Escritos* evoca o estudo elaborado por Philippe Lejeune, que utiliza a questão do nome próprio como chancela da verdade do texto biográfico, de que trataremos a seguir.

⁶ Crônica extraída de *Linhas Tortas* (1967), de Graciliano Ramos.

⁷ Título do texto assinado por Philippe Lejeune (1975).

introduções, notas editoriais, ilustrações, notas do tradutor, notas de rodapé, apêndices, publicidade, ou quaisquer outros indícios que mantenham uma relação com o texto, a fim de mediar a leitura, influenciando, portanto, na compreensão do leitor frente à obra e a própria recepção do texto. No caso da autobiografia, a recepção a que Lejeune se refere está ligada ao entendimento de que aquele que escreve é aquele mesmo que tem o seu nome escrito na capa do livro, nos relatos, porventura, presentes, nesses *paratextos*.

O pacto biográfico é, portanto, um pacto referencial, ou seja: “uma autobiografia não é quando alguém diz a verdade sobre sua vida, mas quando diz que a diz” (LEJEUNE, 1984, p. 234 apud KLINGER, 2006, p. 45).

Já Pierre Bourdieu (apud AMADO; FERREIRA, 1996, pp. 183-191), em seu estudo *A ilusão biográfica*, explica que o nome próprio (“o nome do autor na capa do livro”) figura como uma das instituições de totalização e unificação do *eu* presentes na sociedade burguesa, garantindo ao indivíduo biológico o seu lugar como indivíduo social, que se move em tempo e espaço sem deixar de ser este indivíduo designado por tal nome próprio. Na prática, se este “designador rígido” (KRIPKE apud BORDIEU, 2006, p. 186) atesta todos os compromissos sociais de determinado indivíduo, desde sua existência no mundo (por meio de sua certidão de nascimento) até a sua morte (por meio da certidão de óbito), passando por outras etapas de sua vida (por meio da certidão de casamento, do diploma escolar, do comprovante de compra ou venda de imóvel etc.), também este, em um escrito (auto)biográfico atestará, certificará, conferirá veracidade àquela vida sobre a qual se relata.

Para este autor, o senso comum então entende os escritos biográficos como relatos de vida, *i.e.*, como histórias que contam a sucessão de fatos vividos, de tal forma documental, que parece a vida ter-se construído numa lógica constante e consistente, de maneira inteligível, mostrando a coerência com que cada etapa vivida implicou em certo dado significativo da história de vida narrada, e isso se dá pelo simples constar do nome na capa que autentica esta vida.

Bourdieu, contudo, argumenta que o mundo se move e não seria o homem o ponto fixo, irreduzível a este movimento, que é aleatório, ilógico, imprevisível – do mesmo modo como é a memória da qual nos apropriamos para a construção de um texto biográfico. Assim, a biografia e a autobiografia aparecem como uma *ilusão* naquilo que o senso comum entende como um *pacto* entre o autor e o leitor de que é verídica e provida de significação a trajetória de vida ali narrada. A “ilusão biográfica” é, portanto, a ilusão retórica, a ilusão do *real*, do racional, do contínuo e proposital da vida. Ilusão,

porque, numa biografia e/ou autobiografia há sempre uma seleção de fatos, uma intenção ao se interpretá-los, e mesmo dados ficcionais ali adicionados, de maneira intencional ou não.

Mas, a grande questão suscitada pelo estudioso do gênero está centrada nas “colocações” e “deslocamentos” do biografado no espaço social, porque não é possível compreender uma trajetória sem considerar as relações objetivas efetuadas entre o indivíduo de quem se escreve (*eu*, no caso da autobiografia, que nos interessa) e o *outro*, tanto o *outro* com quem se divide e compartilha esse espaço, como esse outro-ele mesmo, tão múltiplo, porque o indivíduo não pode ser visto como uma entidade fechada, redutível a espaços sociais homogêneos, como se o nome pudesse limitar sua identidade a uma só e mesma subjetividade.

Mikhail Bakhtin destaca que nem mesmo na autobiografia é possível confundir-se a identidade entre autor e personagem, ainda que os dois compartilhem o mesmo contexto, pois que de um lado está a experiência vivida e de outro o “todo artístico”. Assim:

[...] coincidência entre personagem e autor é *contradictio in adjecto*, o autor é elemento do todo artístico e como tal não pode coincidir dentro desse todo com a personagem, outro elemento seu. A coincidência pessoal “na vida” da pessoa de quem se fala com a pessoa que fala, não elimina a diferença entre esses elementos no interior do todo artístico. (BAKHTIN, 2011, p. 139).

Sobre a problemática da identidade, pois, o filósofo Paul Ricoeur (1991) oferece interessante subsídio para que não confundamos escritor e narrador na “narrativa de si”, ao desenvolver a noção de “identidade narrativa”, que vem então a diferenciar-se da “identidade pessoal”, sem que, contudo, desta se distancie completamente. Assim, teremos, de um lado, os dados factuais de um indivíduo e, de outro, o resultado estético trabalhado pela narrativa.

Na visão de Ricoeur, a “identidade narrativa” é aquela construída a partir do movimento dialético entre o “si-mesmo” (o *eu*, no tempo da enunciação, o narrador) e o “si-mesmo como outro” (o *eu*, no tempo enunciado), por meio da memória, que resgata as experiências; e por meio da narrativa, que se torna o espaço ideal para esse encontro.

Desse modo, a “identidade narrativa” está intimamente ligada à observância da manutenção e da transformação do *eu* operadas pelo distanciamento dos tempos e só possíveis de acontecimento dado ao que Ricoeur chama de “intriga”, ou seja, o embate entre os *eus*. Portanto, a “identidade narrativa” dentro da “narrativa de si” constitui-se ao longo do enredo, na mediação entre “concordância” e “discordância”, ou entre o que

o filósofo chama de “identidade-mesmidade” – aquilo que permanece no tempo – e “identidade-ipseidade” – a diferença, o variável, o descontínuo no tempo.

A partir desse olhar, é possível entender a “literatura do eu” não como “relatos de vida centrados na história da personalidade”, conforme preconiza Lejeune (1971, p. 10 apud PACE, 2012, p. 46) e pouco importará a verificabilidade da “verdade”, já que esta se mostra, em especial no terreno da escrita “autorreferencial”, como “impressões de realidade”, como um produto da escrita de um autor que “[...] não se confunde com a pessoa física que enuncia, mas é entendido como uma função interna ao texto, como o elemento ordenador da totalidade de sentido do texto” (FARACO, 2007, p. 48).

Na literatura brasileira contemporânea, Ítalo Moriconi (1996) problematiza a questão da verdade biográfica ao se utilizar de expressões como “perfil biográfico” (p. 7) e “esboço de interpretação” (p. 10) em um ensaio crítico e biográfico acerca de Ana Cristina César, que, por sua vez, também manteve uma postura crítica diante do gênero confessional que marca sua geração, frente ao *eu* que escreve com *Luvas de Pelica*⁸ e que se entrega ao *voyeurismo* do público leitor.

Assim, à maneira de Ana C. César, o professor de Letras da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) vê o gênero biográfico como um olhar, uma direção, um enquadramento, porque *Literatura não é documento*⁹. Desse modo, “perfil” e “esboço” suscitam delineamentos, traços largos, visão sintética, de tal forma que a imaginação e o estilo do ensaísta são permeados sim por dados factuais disponíveis sobre a biografada, mas, aqui a ressalva, também o factual é ficcional dada a linha tênue que os separa, no que se refere à leitura de mundo, ao já dito, olhar, direção, enquadramento que o ensaísta tem, escolhe e revela por meio de sua performance escrita.

[...] *el bios no puede ser representado por medio de la enumeración de las cualidades, pero uno tiene que presentar las acciones del hombre, para que pueda surgir de ellas su carácter y esencia. [...] La tarea del escritor no era solamente la de narrar una vida, sino también la de dar una imagen de la personalidad en la narración de la vida.* (LEO, 1901, p. 316 apud COCCIA, 2011, p. 142).

Afinal, como assinala Arfuch (2010, p. 42): “contar a história de uma vida é *dar vida a essa história*” (grifos da autora).

⁸ Alusão ao texto de Ana Cristina César, publicado primeiramente em 1982. Hoje, *Luvas de Pelica* é um dos três livros reunidos em *A teus pés*, que conta também com *Correspondência Completa* e *Cenas de Abril*. Todos, sob uma linguagem confessional, trabalham o limite entre literatura e documento.

⁹ Alusão à obra de Ana C. César (1980).

2.2 AUTOBIOGRAFIA COMO ALTERBIOGRAFIA: UM JOGO DE ESPELHOS

O caleidoscópio é sempre o mesmo. Porém, as imagens que produz variam, multiplicando-se após cada movimento¹⁰. (CESAROTTO; LEITE, 1993, p. 11).

A discussão acerca da “narrativa vivencial” (ARFUCH, 2010, p. 37), “da literatura do eu” (SANTIAGO, 2008), da voz autorreferencial suscitam várias perguntas e respostas, mas o que chama a atenção sobremaneira é que, cada qual sob um ângulo diferente, oferece imagens que vem a brindar com a figura, ainda que sempre diferente, do *outro*, a partir do *eu*. Portanto, a partir do breve compilado de teorias sobre a escrita biográfica, apropriamo-nos da metáfora de Cesarotto & Leite para pensarmos a autobiografia como alterbiografia: conforme “giramos” as memórias, temos sempre uma imagem diferente, porque operada por um *outro* olhar, um *outro* tempo, um *outro* indivíduo, um *outro* corpo, uma *outra* narrativa; porque, conforme Bakhtin:

O autor de biografia é aquele outro possível, pelo qual somos mais facilmente possuídos na vida, que está conosco quando nos olhamos no espelho, quando sonhamos com a fama, fazemos planos externos para a vida; é o outro possível que se infiltrou na nossa consciência e frequentemente dirige nossos atos, apreciações e visão de nós mesmos ao lado do nosso *eu-para-si*; é o outro na consciência, com quem a vida exterior pode ser suficientemente móvel (a tensa vida interior sob possessão pelo outro é evidentemente impossível; aqui começam o conflito e a luta contra ele pela libertação do meu *eu-para-mim* em toda a sua pureza – o autoinforme-confissão), que pode, não obstante, tornar-se duplo-impostor se lhe dermos liberdade e sofrermos um revés, mas, em compensação, com quem se pode viver uma vida de modo imediatamente ingênuo, tempestuoso e alegre (é verdade que ele mesmo se entrega ao poder do fado, a vida de possuído pode tornar-se uma vida fatal). (BAKHTIN, 2011, p. 140).

Esse outro é o *outro-tu* e mesmo o *outro-eu*, é, portanto, quem permite o excedente de visão primordial para a construção das narrativas biográficas.

Bakhtin oferece, dessa maneira, o conceito de exotopia, segundo o qual somente o *outro* pode nos dar acabamento e vice-versa, pois que, do lugar de onde estamos, temos apenas um horizonte que não nos permite enxergar a nós mesmos. Assim, dada a incompletude do homem, é apenas o *outro* que pode lhe oferecer o que lhe falta, o que falta ao seu olhar, num movimento, portanto, dialético, social, em que a linguagem,

¹⁰ Prefácio da biografia que os autores escrevem acerca de Lacan.

como uma ponte¹¹, unirá esses corpos e esses olhares, possibilitando, pois, uma escrita de si.

Desse modo, entendemos o texto autobiográfico como aquele que permite, pela evocação das memórias e pelo trabalho com a linguagem, o autoconhecimento e o reconhecimento de *si* no *outro* de Foucault e o jogo entre mesmidade (*eu*) e ipseidade (o *outro-eu*) de Ricoeur, por oferecerem a ideia de uma realidade e de uma verdade do indivíduo que se altera com o tempo no movimento de se escrever, se ler e se reler, de abrir-se ao outro, por meio da narrativa, não podendo, portanto, caber em nosso entendimento a frágil noção de “nome próprio do autor” de Lejeune como chancela de veracidade biográfica, porque esta é impossível, como afirmou Freud; impossível já na gênese da cultura ocidental, como argumentou Coccia; porque há na imagem do espelho, um *outro-tu*, um *outro-eu*, conforme Bakhtin; porque, esta se inscreve num corpo que parece o mesmo, mas que logo se revela *outro* quando escrito.

Graciliano Ramos, em entrevista concedida a Homero Senna, em 1948, oferece o mesmo norte para o nosso entendimento de *Infância* como uma *alterbiografia* e desta como um jogo de espelhos, porque há não apenas um *eu*, mas uma multiplicidade de *eus* que se refletem (e que refratam também): “Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E se as personagens se comportam de modos diferentes, é porque não sou um só.”¹²

Há, portanto, na “reflexão sobre o reflexo” (BOSI, 2014), a percepção de constituição de uma identidade forjada pelo olhar social, pelo encontro e desencontro *consigo* e *com o outro*, porque também:

Ser significa conviver. A morte absoluta (o não-ser) é o estado de não ser ouvido, de não ser reconhecido, de não ser lembrado. Ser significa ser para o outro e, através do outro, ser para si. O ser humano não tem um território interior soberano, está todo e sempre na fronteira: olhando para dentro de si, ele olha para os olhos de outro ou com os olhos de outro. (BAKHTIN, 2003, p. 341 apud FARACO, 2007, p. 46).

Dessa maneira, tomamos de empréstimo o termo *alterbiografia* de Ana Maria Bulhões de Carvalho, por ele oferecer a ideia da *outridade*, da escrita de *si* como a leitura do *outro*, da coletividade; como um jogo de espelhos, em que os *eus* refletidos e refratados são infinitos.

¹¹ “A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia sobre mim numa extremidade, na outra apóia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor.” (BAKHTIN, 2010, p. 117).

¹² Disponível em: <<http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/a-ultima-entrevista-de-graciliano-ramos>>. Acesso em: 31 ago. 2014.

Miremos, então, a “autobiografia” *Infância* como uma *alterbiografia* de Graciliano Ramos.

3 INFÂNCIA: LINGUAGEM COMO CONSTITUIÇÃO DE SI

[...] infância e linguagem parecem [...] remeter uma à outra em um círculo no qual a infância é a origem da linguagem e a linguagem a origem da infância. Mas talvez seja justamente neste círculo que devemos procurar o lugar da experiência enquanto infância do homem. Pois a experiência, a infância que aqui está em questão, não pode ser simplesmente algo que precede cronologicamente a linguagem e que, a uma certa altura, cessa de existir para versar-se na palavra, não é um paraíso que, em um determinado momento, abandonamos para sempre a fim de falar, mas coexiste originalmente com a linguagem, constitui-se aliás ela mesma na expropriação que a linguagem dela efetua, produzindo a cada vez o homem como sujeito. (AGAMBEN, 2005, pp. 61-62).

A primeira edição de *Infância*, de Graciliano Ramos, data de 1945, e, conforme Souza (2001, p. 53), aparece como projeto de escritura em outro livro do autor, *Memórias do Cárcere*, apesar de este ter sido publicado apenas em 1953, portanto, em período ulterior ao primeiro: “Na verdade a minha infância não devia ter sido muito melhor que a dele. Meu pai fora um violento padrasto, minha mãe parecia odiar-me, e a lembrança deles me instigava a fazer um livro a respeito da bárbara educação nordestina”.

Desse trecho podemos depreender que as memórias de *Infância* tratam das relações do menino Graciliano Ramos com sua família e de que maneira a educação nordestina por ele vivenciada quando criança se desenhará sob o signo da “barbárie”. Nesse sentido, Alfredo Bosi (1994, p. 404) se refere assim à obra das memórias do autor:

No livro de memórias, *Infância*, uma interpretação existencial acharia numerosas pistas, mas creio que substituiria sempre como categoria unificante a ideia de rejeição que marca o conjunto dos romances e aqui aparece em toda a parte, desde o desenho admirável que Graciliano faz dos **pais, primeiros mestres na escola do medo e do arbítrio** [...]. (grifos nossos).

A concordar com apreciação desse autor, Antonio Candido (2006, p. 71) toma *Infância* como narração autobiográfica cuja constância está no “sentimento de humilhação e machucamento. Humilhação de menino fraco e tímido, maltratado pelos pais e extremamente sensível aos maus-tratos sofridos e presenciados.”

Contudo, o sítio eletrônico oficial do autor definiu, com bastante eufemismo, esta obra como sendo: “Uma autobiografia que mostra as recordações da descoberta do curioso e diferente mundo dos adultos.”¹. “Curioso e diferente”, no entanto, poderíamos

¹ Disponível em: <<http://graciliano.com.br/site/obra/infancia-1945/>>. Acesso em: 23 jul. 2014.

atribuir a alguns aspectos do livro quando comparado a de outros memorialistas da literatura brasileira como, por exemplo, José Lins do Rego, que “se entregava, complacente, ao desfilar das aparências e das recordações” (BOSI, 1994, p. 401). Por sua vez, Souza (2001, p. 52), quanto ao núcleo narrativo de *Infância* afirma:

[...] o tecido narrativo de *Infância* condensa em si diferenças profundas entre a técnica de Graciliano Ramos e a dos memorialistas anteriores. O tema da infância será finalmente o núcleo narrativo predominante, sublinhando-se aí a posição estilística de Graciliano que, ao narrar a partir da perspectiva da criança, abandona a perspectiva adulta sobre o menino que foi, tal como ocorria com os seus predecessores, e assim obtém resultados inovadores em sua narrativa de memórias.

Outro aspecto destacado pela autora diz respeito à estrutura da narrativa, formada por capítulos que podem ser lidos independentes do todo, permitindo ao leitor a livre leitura deles, não exigindo, portanto, uma leitura linear.

Os pontos destacados pela autora coincidem com a leitura empreendida por Candido (2006, p. 69), segundo a qual *ficção e confissão* se encontram e se confundem: “*Infância* é autobiografia tratada literariamente; a sua técnica expositiva, a própria língua parecem indicar o desejo de lhe dar consistência de ficção”. Desse modo, se de um lado temos a estrutura de um relato de vida, com certo teor confessional, acompanha-lhe também a linguagem ficcional de um romance, ainda que desmontável². Para esse crítico literário, tal qual *Memórias do Cárcere*, *Infância* revela o modo de ser do escritor e, portanto, serve para melhor interpretar a “atitude literária” de Graciliano Ramos. Seria, para Candido, a chave de leitura para compreender o universo romanesco do autor.

Para além desse viés, temos a intervenção de Miranda (2009, p. 86), segundo a qual o texto memorialista em questão “[...] pode ser considerado como o inventário da origem, direcionado para a determinação do ponto de partida da formação do *eu*.”. Miranda acentua o “caráter fragmentário, lacunar e contraditório” do *eu* dado pela própria estrutura do texto memorialístico, impossível de ordenar-se cronologicamente, sendo então construído a partir de reminiscências que vacilam entre o ficcional e o factual. A desconstrução desses dois discursos é dada justamente pelo entrelaçamento

² Qualificação dada por Rubem Braga, segundo Candido (2006, p. 64), à obra *Vidas Secas*, também de Graciliano Ramos, por sua estrutura textual constituída de capítulos que poderiam ser lidos de forma isolada ou no todo, porque solidários entre si. Nesse sentido, Candido toma-o como “um gênero intermediário entre romance e livro de contos”, metaforicamente visto como um políptico medieval ou uma rosácea. Desse entendimento, resolvemos por tomar *Infância* de forma análoga e mencionarmos cada um dos “quadros justapostos” de capítulos-conto, conto ou capítulo.

entre eles e reforçada pelo poema *Auto-Retrato aos 56 anos*³, também do autor alagoano, em que há o contraste entre a voz evocada no título, a primeira, dada pelo prefixo “auto”, e a voz que pinta o referido “retrato”, a terceira:

Nasceu em 1892, em Quebrangulo, Alagoas.
 Casado duas vezes, tem sete filhos.
 Altura 1,75.
 Sapato n.º 41.
 Colarinho n.º 39.
 Prefere não andar.
 Não gosta de vizinhos.
 Detesta rádio, telefone e campanhas.
 Tem horror às pessoas que falam alto.
 Usa óculos. Meio calvo.
 Não tem preferência por nenhuma comida.
 Não gosta de frutas nem de doces.
 Indiferente à música.
 Sua leitura predileta: a Bíblia.
 Escreveu “Caetés” com 34 anos de idade.
 Não dá preferência a nenhum dos seus livros publicados.
 Gosta de beber aguardente.
 É ateu. Indiferente à Academia.
 Odeia a burguesia. Adora crianças.
 Romancistas brasileiros que mais lhe agradam: Manoel Antônio de Almeida, Machado de Assis, Jorge Amado, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz.
 Gosta de palavrões escritos e falados.
 Deseja a morte do capitalismo.
 Escreveu seus livros pela manhã.
 Fuma cigarros “Selma” (três maços por dia).
 É inspetor de ensino, trabalha no “Correio do Manhã”.
 Apesar de o acharem pessimista, discorda de tudo.
 Só tem cinco ternos de roupa, estragados.
 Refaz seus romances várias vezes.
 Esteve preso duas vezes.
 É-lhe indiferente estar preso ou solto.
 Escreve à mão.
 Seus maiores amigos: Capitão Lobo, Cubano, José Lins do Rego e José Olympio.
 Tem poucas dívidas.
 Quando prefeito de uma cidade do interior, soltava os presos para construir estradas.
 Espera morrer com 57 anos.

Assim, a partir desses autores, entendemos que *Infância* é composto por relatos avulsos que formam um conjunto, a que poderíamos chamar *biografema*, dadas as peculiaridades acima arroladas. Esse neologismo é usado pela primeira vez por Roland Barthes (1979, pp. 14-15), em *Sade, Fourier, Loyola*:

[...] Se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desenvolvido biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, em que a

³ Optamos por reproduzir o poema na íntegra por este ser de pouco conhecimento do público de Graciliano Ramos em geral.

distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão!; em suma, uma vida com espaços vazios, como Proust soube escrever a sua, ou então um filme, à moda antiga, onde não há palavras e em que o fluxo da imagens (esse *flumen orationis*, em que talvez consista a ‘porcaria’ da escrita) é entrecortado, como salutareos soluços, pelo rápido escrito negro do intertítulo, a irrupção desevolva de um outro significante [...].

Mais tarde, em *A câmara clara*, Barthes (1984, p. 51) renova a ideia em torno do termo biografema: “[...] Gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia.”

Assim, *Infância* apresenta-se como uma série de biografemas sobre a infância de Graciliano Ramos, que mostra um *eu* despedaçado como a própria memória o é; porque resvala entre a perspectiva de *outrora* e a do hoje em que se escreve; despedaçado, por conta também de suas experiências com o *outro* institucional, a começar pela família (e como veremos adiante, também a escola, igreja, sociedade etc.), com o *outro*-ele mesmo (quando colocadas em diálogo as visões do adulto e da criança). É, portanto, uma *alterbiografia*, uma compilação de reminiscências do autor constituída pelo trabalho que este faz com a linguagem, do mesmo modo que ele mesmo também pela linguagem foi se constituindo, como indivíduo e como escritor, vendo o *si-mesmo como um outro*.

3.1 INFÂNCIA⁴: O SI-MESMO COMO UM OUTRO

Na tessitura de vozes revividas, no reencontro emocionado com o outro, trata-se não de eternizar o passado, mas de confrontá-lo com o presente e inocular a mobilidade desse no narrado, reinventando com as imagens arbitrárias da memória e da imaginação o trajeto [...] de vida percorrida. (MIRANDA, 2004, p. 61).

Partir para a análise de um texto autobiográfico é, sem dúvida, pensar no tratamento dado às memórias; é colocá-las em evidência, ainda que, por sua própria natureza, seja difícil delimitá-las, tê-las como um produto acabado. Para Souza (2001, p. 41), uma das técnicas bastante utilizadas como recurso tradicional da narração literária para se recuar no tempo é o uso da analepse, uma figura de linguagem que permite ao narrador tratar a história de forma anacrônica.

Em *Infância*, Graciliano Ramos abandona a ordem cronológica dos fatos. Os capítulos-conto formam o livro, mas podem ser lidos livremente, não exigindo uma

⁴ Ao trabalharmos com a 3ª edição de *Infância*, optamos por manter a ortografia original nas citações, portanto, por vezes, aparecerão formas diferentes da do tratado ortográfico em voga na presente data.

leitura linear, porque também a memória não o é: “*En cierto sentido, la biografía nace de esta obsesión y de esta urgencia de comprender una vida no como catálogo infinito de erga y de praxeissino como una forma de vida, como tropos biou ou biou diagogé*” (COCCIA, 2011, p. 143).

Assim, o que temos são fragmentos, restos de memória, impossíveis de se organizarem numa lógica, de forma historiográfica. Parafraseando a lição de Bourdieu: “o mundo se move e não seria a memória o ponto fixo, irredutível a este movimento, que é aleatório, ilógico, imprevisível”. Não há linhas demarcadoras do tempo, ainda que tenhamos essa impressão, por vezes, como em “Nuvens”, em que há uma referência à idade de Graciliano (1953), mas esta mesma é imprecisa: “Que idade teria eu? Pelas contas de minha mãe, andava em dois ou três anos.” (p. 7). Mais à frente, no conto “Um cinturão”, há novamente uma tentativa de demarcação da faixa etária do menino: “Eu devia ter quatro ou cinco anos por aí.” (p. 30). Ou ainda, em “Os Astrônomos”, que se inicia com “Aos nove anos [...]” (p. 189). A partir desses exemplos, poderia se supor que devido à ordem dos capítulos respeitar a progressão da idade do menino, existisse uma progressão também quanto à leitura destes. Contudo, observa-se que a leitura do terceiro conto não depende das leituras prévias do segundo e do primeiro contos; ou a do segundo, da leitura do primeiro. Os capítulos-conto de Graciliano são antes *paratextos* um do outro no tocante à obra em si, *Infância*.

Outras passagens reforçam esse desapego à referência documental, quando as marcações temporais são definidas apenas pelo período do dia ou a estação do ano em que ocorrem os “fatos”, como, por exemplo: “Mergulhei numa comprida manhã de inverno” (p. 19), no conto “Manhã”; “Desse antigo verão que me alterou a vida” (p. 25), em “Verão”; ou mesmo, quando o tempo é apresentado de forma indefinida, como “Naquele dia feríamos.” (p. 172), no capítulo “Um enterro”, por exemplo.

Desse modo, “[...] torna-se evidente como, para o autor, não interessa o mero registro ou transposição fotográfica da realidade externa (no caso, a paisagem física), mas a sua (re)construção através de mecanismos conjugados da imaginação e da memória” (MIRANDA, 2009, p. 45). Há uma passagem no conto de abertura do livro notória nesse ponto. Trata-se da tentativa de reconstrução, por Graciliano, de uma “historieta” que lhe foi contada por sua mãe, da qual “[...] ressurgem vagas expressões: *tributo, papa-rato, maluquices que vêm, fogem, tornam a voltar.*” (p. 15, grifos nossos).

O caráter fugidio das memórias é materializado pela linguagem *graciliana*, que nos conduz lentamente, tais quais suas lembranças vão lhe ocorrendo, à descoberta da aventura que envolve um menino pobre, um padre e uma rapariga. Nesse caminho trilhado, há pausas, junções de sílabas, desvio de ideias, porque as lembranças se misturam e são também, por vezes, indesejadas. Vamos, junto ao narrador, à “sala escura, cheia de abóboras” (p. 16); embalamo-nos na rede com d. Maria; e voltamos à busca pela “meia dúzia de linhas” (p. 17) que faltam para a composição final. Uma dificuldade lembrar-se da “historieta”, porque a memória é repleta de “Nuvens”.

Em “Verão”, a composição do que foi a seca vivenciada por sua família aparece na figura do diabo e, a partir desse resto, Graciliano reconstrói o momento passado, com uma linguagem própria:

Pela primeira vez falaram-me no diabo. É possível que tenham falado antes, mas foi aí que fixei o nome deste espírito: sem conhecê-lo direito, soube que ele andava solto nos redemoinhos que varriam o pátio, misturado a folhas e garranchos.

[...] Aceitei, pois, o cavalo-do-cão, o bicho que o diabo monta quando faz estrepolias pelo mundo. Há outra espécie de cavalo-do-cão, um inseto negro, de asas grandes, barulhento. O que o diabo utilizava nas viagens devia ser como este, negro, barulhento e muito maior. **Acreditei nele, dócil, porque o homônimo concreto lhe forneceu alguns caracteres, porque a voz da experiência o revelou, enfim porque nos redemoinhos que açoitavam a catinga pelada havia provavelmente um ser furioso, soprando, assobiando, torcendo paus e rebentando galhos.** (RAMOS, 1953, pp. 26-27, grifos nossos).

Nesse sentido, Graciliano distancia-se dos demais escritores que lhe são contemporâneos e que também se valem do discurso memorialístico, como José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e outros autores do Romance de 30⁵. Não lhe interessa uma paisagem em seus pormenores físicos, mas como a linguagem opera sobre a sua memória. Dessa maneira, no capítulo-conto “A vila”, temos a representação geográfica da vila, Buíque, como um “corpo aleijado”. Nele, as ruas e as pessoas são retratadas pelo olhar de Graciliano:

Buíque tinha a aparência de um corpo aleijado: o Largo da Feira formava o tronco; a Rua da Pedra e a Rua da Palha serviam de pernas, uma quase estirada, a outra curva, dando um passo, galgando um monte; a Rua da Cruz, onde ficava o cemitério velho, constituía o braço

⁵ Designação dada à produção literária brasileira, especialmente a nordestina, que se inicia com a publicação de *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, em 1928, caracterizada, sobretudo, por certo neorealismo e problematização social, e do qual fazem parte José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Gilberto Freyre, dentre outros. Lembramos que se trata de uma delimitação didática apenas.

único, levantado; e a cabeça era a igreja, de torre fina, povoada de corujas. Nas virilhas, a casa de Seu José Galvão resplandecia, com três fachadas cobertas de azulejos, origem do imenso prestígio de meninos esquivos: **Osório, taciturno, Cecília, enfezada, e D. Maria, que pronunciava garafa.** [...] Alguns becos rasgavam-se no tronco: [...] no terceiro as janelas do Vigário espiavam as da **escola pública**, alva, de platibanda, **regida por um sujeito de poucas falas e barba longa, semelhante ao mestre rural visto anos atrás. Essa aparência me deu a convicção de que todos os professores machos eram cabeludos e silenciosos.** (RAMOS, 1953, p. 46, grifos nossos).

E se a paisagem e o tempo são apresentados numa linguagem própria, também os personagens o são, como vimos acima, aparecendo como “rasgões num tecido negro” (RAMOS, 1953, p. 9) no hoje da enunciação. Isso, porque:

O narrador-protagonista de *Infância*, pela sua posição limitada, não é onisciente. As personagens são presentificadas no texto não pelo que passa em suas mentes, mas por suas ações, pelo julgamento de um narrador que as materializa pela atribuição de características físicas, psicológicas, sociais e morais. (SOUZA, 2001, p. 45).

Em “Nuvens”, a partir do mais forte dos clarões da memória, por exemplo, Graciliano apresenta o seu grande amigo José Baía. Como “centro fixo de percepção” (SOUZA, 2001, p. 45), ao revelar-nos o outro e a sua relação com este, o narrador acaba por revelar-se ao leitor e também a si:

Mais vivo que todos, avulta um rapagão apumado e forte, de olhos claros, risonho. Calçava alpercatas, vestia a camisa branca de algodão que usa o sertanejo pobre do Nordeste, áspera, encardida, ordinariamente desabotoada, as pontas das aberturas laterais presas em dois nós. **Chamava-se José Baía e tornou-se meu amigo, com barulho, exclamações, onomatopéias e gargalhadas sonoras.** (RAMOS, 1953, pp. 9-10)

Em “Vida Nova”, outra forma peculiar, *graciliana*, de ver os personagens de sua vida narrada:

A alguns passos, na outra esquina, uma casa semelhante à nossa. Três meninos, uma senhora magra, nervosa, um homem de pernas finas metidas em calças estreitas demais, pernas que lhe tinham rendido a alcinha. Desajeitado em cima delas, Teotoninho Sabiá piscava os olhos amarelos de ave, sacudia as grandes asas de penas 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. (RAMOS, 1953, pp. 56-57).

Desse modo, o texto memorialístico de *Infância* bebe sim em margens verossímeis, mas por seu trabalho literário, elas transbordam na ficção, pois não se trata de catalogar os fatos vividos, mas de recontá-los à sua maneira, como o notou Antonio Candido (2006, p. 70):

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

No que tange à desconstrução do discurso biográfico, Diana Klinger (2006, p. 17), em *Autoficção e Etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*, ao mostrar empreendimento análogo efetuado em *Como me hize monja*⁶, coloca entre os “ingredientes da narrativa autobiográfica” o narrador em primeira pessoa. No caso de *Infância* (1953), é este o narrador que encontramos e que podemos atestar, pelos usos verbais e pronominais utilizados a todo o tempo, como por exemplo, em: “A primeira coisa que **guardei** na memória foi um vaso de louça vidrada [...]” (p. 7); “A **nossa** casa era na rua da Palha” (p. 55), “**Principiei** a leitura de má vontade” (p. 119) etc. (grifos nossos).

Wander de Melo Miranda (2009, p. 31) assinala que, a partir da noção de Starobinski (1970), tomada em *L’Oeil vivant II: La relation critique*, é possível tomar o foco narrativo do texto autobiográfico em primeira pessoa como “suporte comum da reflexão presente e da pluralidade de atos reevocados”, de tal modo que o tratamento dado à narrativa aparece tecido como que pela terceira pessoa. Isso se deve ao fato de o relato autobiográfico ter como uma de suas marcas a experiência transformadora do indivíduo: “Parece não haver motivo suficiente para uma autobiografia se não houver uma intervenção, na existência anterior do indivíduo, de uma mudança ou transformação radical que a impulse ou a justifique.”. Assim, retornar ao passado é possível, porque o sujeito *que fala* não é mais o *mesmo*, aquele de outrora e, portanto, por ser *outro*, pode ser tomado por aquele *de quem se fala*.

O primeiro dos capítulos-conto de *Infância* é magistral no que tange aos contatos iniciais do autor com o universo das palavras, dos significados e significantes e das convenções e arbitrariedades que envolvem o código linguístico e o universo adulto. Contudo, destacamos aqui lição por nós tomada como mais importante, pois que efetua esse trânsito entre primeira e terceira pessoas do discurso, dada a mudança no olhar sobre um acontecimento do passado e suas repercussões reflexivas no presente:

Esta obra de arte popular até hoje se conservou inédita, creio eu. **Foi uma dificuldade lembrar-me dela, porque a façanha do garoto me envergonhava talvez e precisei extingui-la.** Ouvindo a modesta epopeia,

⁶ Aira (1993).

com certeza desejei exibir energia e ferocidade. Infelizmente não tenho jeito para violência. Encolhido e silencioso, aguentando cascudos, limitei-me a aprovar a coragem do menino vingativo. **Mais tarde, entrando na vida, continuei a venerar a decisão e o heroísmo**, quando isto se grava no papel e os gatos se transformam em papa-ratos. **De perto, os indivíduos capazes de amarrar fachos nos rabos dos gatos nunca me causaram admiração. Realmente são espantosos, mas é necessário vê-los a distância, modificados.** (RAMOS, 1953, pp. 17-18, grifos nossos).

Quando Graciliano Ramos adulto resgata a “epopeia” contada por sua mãe, o faz de maneira que o caráter confessional sobressai, quando o narrador afirma a dificuldade de se lembrar da história, visto que “a façanha do garoto” o faz vacilar entre a admiração do ato praticado pelo menino *ficício* (que ateou fogo no rabo do gato) e a vergonha por admirá-lo; entre o desejo de agir e a inaptidão para o ato – daí o vacilo constante entre o lembrar e o esquecer, o tentar “desviar as ideias” impertinentes que se insinuam em seu espírito. Assim é que os sentimentos e as conclusões vão se formando para o narrador durante a reconstrução dos versos, a partir dos quais este faz analogias entre os maus tratos sofridos pelos meninos na *ficção* e na *realidade* (ele no passado):

Seguros de que o rapaz não os denunciaria, o padre e a rapariga começaram a maltratá-lo. Não se mencionou o gênero dos maus tratos, mas calculei que **deviam assemelhar-se aos que meus pais me infligiam**: bolos, chicotadas, cocorotes, puxões de orelhas. Acostumaram-me a isto muito cedo – **e em consequência admirei o menino pobre**, que depois de numerosos padecimentos, realizou feito notável. (RAMOS, 1953, p. 17, grifos nossos).

Dessa maneira, o foco narrativo em primeira pessoa dá espaço ao foco em terceira, não somente pela reflexão operada quando o episódio narrado é visto “à distância, modificado” pelo Graciliano Ramos já adulto, mas também pela via da narrativa do *outro* dentro da narrativa de *si*. Há, quando da evocação da “obra de arte popular inédita”, uma identificação de *vozes* (silenciadas), uma coincidência de *corpos* (*escritos* e *inscritos* pela violência), porque o *eu* (Graciliano, tanto menino como adulto) toma o *outro* como espelho e, num movimento contrário ao inicial, ou melhor, circular, a terceira pessoa então se torna primeira, ou seja, o *outro* se torna ele mesmo.

Ainda acerca de experiências dolorosas que emolduraram o modo de ser do autor alagoano, temos, por exemplo, o conto “O Moleque José”, no qual Graciliano narra uma “traquinada insignificante” operada pelo moleque José e sobre a repercussão desse episódio em sua formação identitária: “José me deu várias lições. E a mais valiosa marcou-me a carne e o espírito. [...] Se a experiência não tivesse gorado, é possível que o instinto ruim me tornasse um homem forte. Malogrou-se — e tomei rumo diferente.” (RAMOS, 1953, p. 83).

Nesse evento, contudo, a procura por identificação, por um *outro* como espelho aparece de maneira a contradizer o que acabamos de observar em “Nuvens” e é esse caráter do contraditório que reforça nosso ponto de vista acerca da impossibilidade de *uma* verdade biográfica, porque não há *um* só *eu* e porque este *eu* não está só, mas em sociedade. Nesse conto, Graciliano Ramos quer se ver como o pai, como o verdugo. Assim, se antes ele padece com o sofrimento alheio; agora, ele se compraz, “excitado por uma viva sede de vingança”, com situação semelhante, vivenciada não por um menino fictício, mas por um menino, tão *real* quanto ele, que sofria dos mesmos maus tratos operados por seu pai:

Quando meu pai se tinha irado bastante, segurou o moleque, arrastou-o à cozinha. Segui-os, curioso, **excitado por um viva sêde de justiça. Nenhuma simpatia ao companheiro desgraçado**, que se agoniava no pelourinho, aguardando a tortura. Nem compreendia que uma intervenção moderada me seria proveitosa, originaria o reconhecimento de um indivíduo superior a mim. **Conservei-me perto da lei, desejando a execução da sentença rigorosa.** (RAMOS, 1953, pp. 81-82, grifos nossos).

Esse deslocamento de imagens – daquela em que se vê (réu/oprimido/fraco) para aquela em que se quer ver refletidas (juiz/opressor/forte) – pode estar associado ao desejo de experimentação por *outro* lugar que não o seu próprio, segundo análise de Boaventura (2013, p. 83): o do menino Graciliano Ramos, que se via inferior ao patriarca; que se via inferior também ao próprio “companheiro desgraçado” de sua *infância*.

Nunca o vi chorar [o moleque José]. Gemia, guinchava, pedia, soluçava infinitas promessas, e os olhos permaneciam enxutos e duros. **Enchia-me de inveja**, desejava conter minhas lágrimas fáceis. **Tomava-o por modelo. E, sendo-me difícil copiar-lhe as ações, imitava-lhe a pronúncia [...]**. (RAMOS, 1953, p. 78, grifos nossos).

Ou seja, o *outro* é mais forte e, por isso, é tomado como modelo, como exemplo a ser seguido, tanto no modo de agir, no caso do pai, que tortura os mais fracos; como no modo de ser, no caso do menino José, por meio da imitação da fala. Tomar lugar desse *outro* seria limitar a sua própria fraqueza, porém, isso não somente não ocorre, como parece repercutir em outros episódios de suas memórias pueris, que também retratam a gratuidade das punições empreendidas pelo pai e o leva à percepção de sua fraqueza e da relativização do conceito de justiça, célebre no conto “Um cinturão”, revelando uma personalidade avessa a violências no tempo da enunciação:

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.** (RAMOS, 1953, p. 32, grifos nossos).

O capítulo “Venta-Romba” é outro relato a nos revelar o seu olhar sobre *si*, como ser fraco, mas, dessa vez sob o signo do “remorso” e da “covardia”; é outra experiência que deixou marcas no menino e no adulto. Temos claramente a demarcação temporal, de um “antes” e um “mais tarde”, este que se desdobra ainda no hoje em que enuncia, demonstrando-nos o caráter de formação e transformação do *eu* operado pelo resgate das memórias:

Eu experimentava desgosto, repugnância, um vago **remorso**. Não arriscara uma palavra de misericórdia. Nada obteria com a intervenção certamente prejudicial, mas devia ter afrontado as conseqüências dela. **Testemunhara uma iniquidade e achava-me cúmplice. Covardia.**

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.** (RAMOS, 1953, p. 223, grifos nossos).

Aqui, por exemplo, poderíamos buscar nas *Memórias do Cárcere* certa repercussão do que viveu em *Infância*, ao destacarmos a seguinte passagem: “a desconfiança que a autoridade me inspira”.

No capítulo-conto “Chico Brabo”, as contradições do ser não pairam mais sobre Graciliano e o pai. O *eu* que, mesmo na escuridão, pôde perceber “o valor enorme das palavras” (RAMOS, 1953, p. 134), se depara com as ambiguidades de que são feitos os homens:

Poucos chegavam, como D. Maria, a apresentar serenidade invariável, resistente a dores de barriga e enxaquecas. Mas, D. Maria, a velha professora quase analfabeta, aproximava-se da santidade. Os outros viventes possuíam virtudes e defeitos, com desvios e oscilações. **Chico Brabo parecia-me dois seres incompatíveis. Em vão tentei harmonizá-los.** (RAMOS, 1953, pp. 142-143, grifos nossos).

Em “Fernando”, o menino-personagem também encara situação similar, com o importante aprendizado acerca da fragilidade dos pré-conceitos acerca do *outro*, especialmente aqueles que envolvem as noções que são construídas em torno do bem e do mal. Assim, do limitado julgamento sobre o próximo, a experiência dá abertura à diferente visão acerca do mundo:

Eu não acreditava nos meus olhos nem acreditava nos meus ouvidos. Então Fernando não era mau? Pensei num milagre. Julguei ter sido injusto. Fernando, o monstro, semelhante a Nero, receava que as crianças ferissem os pés. Esqueci as torpezas cochichadas, condenei o dicionário vermelho que tinha bandeiras e retratos. Talvez Nero, o pior dos seres, envergasse os pregos que poderiam furar os pés das crianças.⁷ (RAMOS, 1953, p. 209).

As histórias são, portanto, como “camadas textuais sobrepostas” (BOAVENTURA, 2013, p. 56), que oferecem ao leitor o processo de mudanças por que Graciliano passou. Entre o fato vivido e o fato narrado há como um intervalo, uma fenda por meio da qual são injetados o imaginário, as impressões, os restos, mas também as percepções operadas pelo tempo que atravessam o texto e as vozes do *eu* menino, do *eu* adulto e dos *outros* com quem partilha as experiências, que se alternam, se fundem e formam o indivíduo e o escritor.

No conto “Verão”, Graciliano narra um período de mudanças ocorridas na fazenda onde morava e, após apresentar as impressões do menino acerca de seu pai, temos como que uma redenção efetuada pela voz do Graciliano adulto a respeito do “homem agreste” que seu pai era. Trata-se, pois, de uma transmutação do discurso do passado (voz do menino) para o discurso do presente (voz do adulto):

Espanto, e enorme, senti ao enxergar meu pai abatido na sala, o gesto lento. **Habitua-me a vê-lo grave, silencioso, acumulando energia para gritos medonhos.** Os gritos vulgares perdiam-se; os dele ocasionavam movimentos singulares: as pessoas atingidas baixavam a cabeça, humildes, ou corriam a executar ordens. **Eu era ainda muito novo para compreender** que a fazenda lhe pertencia. [...] **Hoje acho naturais as violências que o cegavam.** Se ele estivesse embaixo, livre de ambições, ou em cima, na prosperidade, eu e o moleque José teríamos vivido em sossego. Mas no meio, **receando cair, avançando a custo, perseguido pelo verão, arruinado pela epizootia, indeciso, obediente ao chefe político, à justiça e ao fisco, precisava desabafar, soltar a zanga concentrada.** (RAMOS, 1953, pp. 28-29, grifos nossos).

O homem que lhe empregara tanta violência gratuita e arbitrária, de repente, num examinar do passado, ganha compreensão. O Graciliano no tempo da enunciação já é pai de família, já foi político e já foi, por motivos políticos, encarcerado. Já lhe é possível ter outros olhos para com o pai e com o tempo enunciado. Já lhe é possível, à maneira de como o fez em “Fernando”, desconstruir julgamentos efetuados quando criança. Desformulação operada, de forma similar, em “Manhã”, quando evoca a visão

⁷Em *Memórias do Cárcere*, a desconstrução de uma visão de mundo imposta culturalmente é também evidenciada quando, por exemplo, da análise acerca das práticas homossexuais na cadeia. Afinal, também os julgamentos aprisionam o ser, tais quais os códigos linguísticos e a lei.

acerca da mãe, buscando entender o porquê de ela, como o marido, distribuir “remoques e muxoxos” às crianças (ele, o moleque José e os irmãos):

Minha irmã natural se desenvolvia, recebendo com frequência aranhões nos melindres. A aversão que inspirava traduzia-se em remoques e muxoxos; quando tomava feição agressiva, fazia ricochete e vinha atingir-nos. **Se não existisse aquele pecado, estou certo de que minha mãe teria sido mais humana.** De facto meu pai mostrava comportar-se bem. Mas havia aquela evidência de faltas antigas, uma evidência forte, de cabeleira negra, beijos vermelhos, olhos provocadores. **Minha mãe não dispunha dessas vantagens. E com certeza se amofinava, coitada,** revendo-se em nós, percebendo cá fora, soltos dela, pedaços da sua carne propícia aos furúnculos. **Maltratava-se maltratando-nos. Julgo que aguentamos cascudos por não termos a beleza de Mocinha.** (RAMOS, 1953, p. 24, grifos nossos).

Nessa passagem, Graciliano Ramos humaniza a figura da mãe, que antes é apresentada como uma “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” (p. 14). O autor, por meio da evocação da personagem Mocinha, símbolo da infidelidade do pai e, mais, símbolo da beleza representada pela “cabeleira negra, beijos vermelhos, olhos provocadores”, tenta compreender a mãe, antes “entidade dominadora” (p. 10), agora uma frágil mulher, pois que esta tem apenas “mãos ossudas [...], peito magro” (p. 68) e é incapaz de controlar a inveja, a insegurança e o desgosto no casamento.

Essa humanização efetuada pelo autor é realizada quando Graciliano, já adulto, olha para o passado. Contudo, esta aparece também no passado, mostrando que, mesmo quando menino, ele era capaz de olhar para a figura materna com outros olhos, que não os do ressentimento: “Nunca as finas [as mãos da mãe de Graciliano] me trataram bem, mas às vezes molhavam-se de lágrimas — e os meus receios esmoreciam” (RAMOS, 1953, p. 13).

Ainda em “Manhã”, a percepção que Graciliano tem de sua avó, passados os anos de meninice, também se modifica. Assim, por meio do exame que ele efetua a partir de conversas com a avó, foi possível “reabilitá-la”, perceber uma possível motivação para o comportamento dela: “Minha avó, grave, ossuda, tinha protuberâncias na testa e bugalhos severos. Anos depois contou-me desgostos íntimos: o marido, ciumento, afligira-a demais. **Só aí me inteirei de que ela havia sofrido e era boa, mas na época do ciúme e da tortura não lhe notei a bondade**” (RAMOS, 1953, p. 22, grifos nossos).

Desse modo, percebemos que o ambiente familiar é muitas vezes violento e torna-se inóspito dado os conflitos e sofrimentos que cada um daqueles entes vivencia e que é percebido por Graciliano seja por meio de conversas, seja por meio do tempo, que lhes permite desenvolver essas percepções no movimento de recuperação das memórias e da reflexão que essa dá vazão. No caso do pai, cabe a responsabilidade pelo sustento da família, daí as preocupações que lhe afligem e que repercutem em atos violentos. No caso das mulheres de que tomamos exemplo, é possível entender um pouco do sistema de valores e práticas sociais de uma época, de uma sociedade, em que à figura masculina são permitidos atos desrespeitosos, ambíguos, arbitrários e autoritários, já que, como dito, o sustento das famílias lhe era designado. Assim, em *Infância* não somente podemos ir tecendo o *eu-indivíduo* Graciliano Ramos, como perceber o *outro*, a coletividade, o sistema socioeconômico de uma época, e sobre a qual trataremos mais adiante.

Voltemos, por ora, à constituição do *eu*, depurando também o *eu-escritor*, no conjunto de relatos tomados por Antonio Candido como chave de leitura para compreender o universo romanesco do autor. O crítico literário destaca a grande importância do capítulo “Manhã”, como sendo uma “verdadeira síntese da criação artística”⁸ de Graciliano. Nesse conto, Candido destaca o trabalho do avô paterno do autor nordestino em fazer urupemas, “[...] não porque as estimasse, mas porque era o meio de expressão que lhe parecia mais razoável”, numa “habilidade notável” com “muita paciência”, tal qual, ele mesmo, Graciliano Ramos-escritor, o faz ao elaborar seus textos, numa “obstinação concentrada”, num eterno escrever e apagar, recriar. Eis aqui a “chave de vocação”⁹ do autor de Alagoas; outro jogo de imagens e de espelhos; da busca de *si* no *outro*; de ver no *outro*, o *si-mesmo*. Eis aqui Graciliano escritor, Graciliano-fazedor de urupemas.

Há outras passagens no livro de memórias que dialogam com o fazer literário de Graciliano. “Um intervalo” narra o primeiro contato do autor com a ironia, ou o “falar pelo avesso” (RAMOS, 1953, p. 187), este mesmo que ele empregará por toda a sua obra e a partir do qual fará julgamento de seus escritos:

Essas moças tinham o vezo de afirmar o contrário do que desejavam. Notei a singularidade quando principiaram a elogiar o meu paletó cor de macaco. Examinavam-no sérias, achavam o pano e os aviamentos de qualidade superior, o feitiço admirável. Envaideci-me: nunca havia reparado em tais

⁸ CANDIDO, *opus cit.*, pp. 73-74.

⁹ *Ibidem*, p. 74.

vantagens. Mas os gabos se prolongaram, trouxeram-me desconfiança. Percebi afinal que elas zombavam, e não me susceptibilizei. Longe disso: julguei curiosa aquela maneira de falar pelo avesso, diferente das grosserias a que me habituara. [...] Dissimulavam-se agora num jogo de palavras que encerrava malícia e bondade. Essa mistura de sentimentos incompatíveis assombrava-me – e pela primeira vez ri de mim mesmo.

[...] Guardei a lição, conservei longos anos esse paletó. Conformado, avaliei o forro, as dobras e os pospontos das minhas ações cor de macaco. Paciência, tinham de ser assim. Ainda hoje, se fingem tolerar-me um romance, observo-lhe cuidadoso as mangas, as costuras, e vejo-o como ele é realmente: chinfrim e cor de macaco. (RAMOS, 1953, p. 188).

Por meio dessa técnica de escrita, Graciliano Ramos nos relata ainda as suas experiências com a morte e que irão resvalar para a sua relação com a religião, fazendo questionamentos quanto ao caráter também arbitrário dos atos divinos, ou seja, do mais forte sobre o mais fraco e, por conseguinte, estabelecendo as ligações entre a fé e o poder econômico, como podemos notar em “Um incêndio”:

[...] meus pais tentaram acalmar-me, reduzir o sinistro. **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.** (RAMOS, 1953, p. 88, grifos nossos).

É, pois, por motivos religiosos, que a proibição de ler “*O menino da mata e o seu cão piloto*” (a “brochura de capa amarela”) aparece como provável causa para a briga interior de Graciliano entre santos e heróis, que lhe surgiram como uma “necessidade de mistério e grandeza” (p. 200) e que agora lhe embaralha a memória e o espírito:

Por que brigaram no meu interior esses entes de sonho não sei. Julgo que foi por causa de uma proibição, terrível proibição, relativa à brochura de capa amarela. [...] Em casa mostrei o achado a Emília, descrevi o menino, a mata e o cachorro. Nenhum sinal de aprovação. Emília arregalou os olhos, atentou horrorizada no folheto, pegou-o com as pontas dos dedos, soltou-o, como se ele estivesse sujo, aconselhou-me a não o ler. Aquilo era pecado. Aventurei-me a discutir. Minha prima se enganava: no conto havia um menino e um cachorro excelentes. Recuou, muito pálida, receosa de se contaminar, e virou o rosto. Pecado.

— Pecado por que, Emília?

Porque o livro era excomungado, escrito por um sujeito ruim, protestante, para enganar os tolos. (RAMOS, 1953, pp. 200-202).

Nesse capítulo, Graciliano conta acerca da representação da leitura do romance na sua vida quando menino, mostrando o porquê de tal proibição ter se apresentado como uma das intolerâncias extremamente dolorosas com as quais se deparou:

Era como se me fechassem uma porta, porta única, e me deixassem na rua, à chuva, desgraçado, sem rumo. Proíbiam-me rir, falar alto, brincar com os vizinhos, ter opiniões. Eu vivia numa grande cadeia. Não, vivia numa cadeia pequena, como papagaio amarrado na gaiola.

Enxergara a libertação adivinhando a prosa difícil do romance. O pensamento se enganchava trôpego no enredo: as personagens se moviam lentas e vagas, pouco a pouco se destacavam, não se distinguiam dos seres reais. E faziam-me esquecer o código medonho que me atenazava. (RAMOS, 1953, p. 203).

O romance é um acesso à liberdade e nem mesmo a lei gramatical era capaz de coagi-lo, porque a “brochura de capa amarela” lhe apresentava seres com os quais ele se identificava, de modo que, como eles, o menino Graciliano seria capaz de enfrentar os caixeiros, Fernando e sua mãe, que tanto o afligiam. Assim, aqui vemos nova identificação de *si* no *outro* e, por meio da narrativa do *outro*, a construção da narrativa de *si*:

[...] a história me prendia, talvez por tratar de uma criança abandonada. Sempre tive inclinação para as crianças abandonadas. No princípio do romance longo achei garotos perdidos numa floresta, ouvindo gritos de lobos. As narrativas de D. Agnelina referiam-se a pequenos maltratados que se livravam de embaraços, às vezes venciam gigantes e bruxas. (RAMOS, 1953, p. 201).

Em “Jerônimo Barreto”, a proibição de leitura dá vez à sede por histórias do menino Graciliano; temos acesso à transformação do menino ignorante de “O moleque José” em leitor voraz, e então à sua mudança no mundo, na relação dele com o *outro* e dos outros consigo; na mudança do que passa a lhe ser então importante, de tal modo que o fictício, a narrativa do *outro* ganha estatuto de *real*, atribuindo à literatura uma verdade que lhe permite transcender o cotidiano e suas aflições:

Em poucos meses li a biblioteca de Jerônimo Barreto. **Mudei hábitos e linguagem.** Minha mãe notou as modificações com impaciência. E Jovino Xavier também se impacientou, porque às vezes eu revelava progresso considerável, outras vezes manifestava ignorância de selvagem. **Os caixeiros do estabelecimento deixaram de afligir-me** e, pelos modos, entraram a considerar-me um indivíduo esquisito.

Minha mãe, Jovino Xavier e os caixeiros evaporavam-se. 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. (RAMOS, 1953, p. 216, grifos nossos).

E, não podia ser de maneira diversa, entre os livros, por meio de referências às narrativas que lê, que em “Laura”, o autor percebesse o belo, o amor e o sexo. As narrativas do *outro* são novamente a narrativa de *si*, como vimos com a história contada pela mãe sobre o menino que ateou fogo no rabo de um gato e com “*O menino da mata e o seu cão piloto*”. Primeiro, o ideal da bela donzela do Romantismo aparece como

conflito ao menino de onze anos, pois que tão diferente de Laura, a quem passa a admirar; depois, o menino fica um mês a arrastar-se no *Sonho*, de Zola; depois vem o *Cortiço*, que lhe provoca certa ânsia pela visão de uma realidade do sexo que não lhe parece natural e, por isso, é escondido na prateleira inferior da estante, por detrás de outros volumes; contudo, após sua primeira relação sexual, não com Laura, mas com Otilia da Conceição, o *Cortiço* passa a ser não mais um “objeto de aversão” e tem seu lugar restituído na prateleira. O menino então põe-se a ler novelas russas e a nos deixar sem mais as suas memórias da meninice.

3.2 INFÂNCIA: O EGO SUM COMO NOS SUMUS

Ao se abrir incondicionalmente ao pensamento do outro, [...] colocam em jogo nossas dicotomias identitárias, expondo o eu como um ser incompleto, inacabado, como um ser que só existe no contato, no contágio com o outro, denunciando que a subjetividade, como diz Emmanuel Lévinas, não é um para si, mas um para o outro desde seu início. [...] a verdade do *ego sum* é um *nos sumus* – seres que existem para a alteridade, multiplicidade e alteração, seres-uns-com-os-outros. (CERNICCHIARO, 2012, p. 71).

Demoramo-nos na análise de algumas das experiências moduladoras na transformação do indivíduo e escritor Graciliano Ramos por a entendermos como ponto crucial numa escrita de *si*, tal qual observou Miranda, na obra *Corpos Escritos* (2009), e Arfuch (2010, pp. 54-55), porque “para além da captura do leitor em sua rede particular de veridicidade, ela [a autobiografia] permite ao enunciador a confrontação rememorativa entre o que era e o que *chegou a ser*, isto é, a construção imaginária de *si mesmo como outro*”. Além disso, importa-nos assinalar que os *outros* entes que participaram de sua vida e as relações com o mundo atuaram preponderantemente nessa constituição de si, pois: “[...] cada um de nós é efeito da alteridade: nada sou fora das relações com os outros; nós nos constituímos e vivemos nas relações com a alteridade.” (FARACO, 2007, p. 46).

É desse encontro, desse embate de subjetividade e alteridade que entendemos, portanto, *Infância* como uma *alterbiografia*, porque a narrativa de *si* se mostra como a escrita de um *outro*, um outro não apenas porque aquele no momento da enunciação é diferente daquele que viveu o fato enunciado, como pudemos constatar na primeira parte desta análise da obra; mas, também como a escrita de um *outro* enquanto marcas de uma coletividade, de um ser que é, antes de tudo, social, conforme visão bakhtiniana de que nos apropriamos: “Eu vivo em um mundo de palavras do outro. E toda a minha

vida é uma orientação nesse mundo” (BAKHTIN, 2011, p. 379), pois que é “Através da palavra, [que] defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade”. (BAKHTIN, 2010, p. 117).

Diana Klinger (2006, pp. 21-22) enumera três momentos históricos da literatura latino-americana autógrafa e afirma que no Brasil, segundo Silviano Santiago, nas décadas de 1920-1930 – em que se situa nosso autor nordestino – a “[...] ambição era a de recapturar uma experiência não só pessoal, mas também do clã no qual se insere o indivíduo.”, ou seja, o traço marcante dessa geração é o de registrar a “formação da identidade nacional, seus conflitos e suas transformações”.

Em nosso entendimento, Graciliano Ramos deixa entrever que o modo de ser do sujeito, suas práticas sociais e suas escolhas estão atrelados, de alguma forma, ao fator econômico¹⁰. Assim, no capítulo-conto “A vila”, temos a representação geográfica da vila, Buíque, como já dito, como um “corpo aleijado”, por meio do qual podemos notar as estruturas social, política e econômica ali presentes. Nele, as personagens são apresentadas segundo seu nível cultural, a profissão que exercem, ou o local que ocupam naquele “corpo”, que não por acaso deve ter sido tomado como “aleijado”, dadas as incongruências de uma sociedade patriarcal, escravocrata e católica em que Graciliano viveu sua infância. Temos, por exemplo, a igreja sendo representada pela “cabeça”, denotando o poder que o clero tinha sobre o pensamento da vila, tendo o Padre João Inácio como o maior de seus representantes, de tal modo que sua figura se confirma importante em outro conto intitulado “Padre João Inácio”: “Mandava porque tinha poderes: era Albuquerque e sacerdote.” (RAMOS, 1953, p. 62). Aqui, podemos não somente confirmar o poder clerical naquela sociedade, como ainda pensar acerca de um remanescente coronelismo existente no Nordeste do início do século XX, pois que o nome “Albuquerque” é parte do rol de famílias representadas por Graciliano Ramos, em “A vila”, como “maiorais do município” e “poderosas”, que se alternava no poder, porque, afinal, “A república, no fim do segundo quadriênio, ainda não parecia definitivamente proclamada. Realmente não houvera mudança na vila.” (p. 49).

O papel da religião perpassa outros momentos da obra, como em “O fim do mundo”, mostrando as contradições dos hábitos sociais, em tom sempre irônico, e suas

¹⁰ Sobre esse ponto de vista, Graciliano Ramos escreveu uma crônica, *O fator econômico no romance brasileiro*, hoje apresentada em *Linhas Tortas*. Essa crônica foi de suma importância para ratificar o nosso pensamento acerca da *outridade* também como coletividade.

relações com a estrutura escravocrata, trazendo aqui também a conotação de força do poder do clero:

Minha mãe [...] transferiu-se para uns folhetos de capa amarela, publicação dos salesianos. Passava horas no marquês preto da sala de visitas, os olhos esbugalhados, atenta, a boca franzida, volvendo de longe em longe, com saliva, a página piedosa. [...] **Enchia-se de milagres ingênuos, parábolas, biografias de santos, lendas, conselhos exigentes, ofertas indefinidas e ameaças. Extasiava-se com as ações de D. Bosco, ótimo velhinho, semelhante a Frei Caetano, o missionário que andou pelo Nordeste, elevando as almas caboclas.**

[...] Estava escrito nos desígnios da Providência, trazidos regularmente pelo correio. Na passagem do século um cometa brabo percorreria o céu e extinguiria a criação: homens, bichos, plantas. Riachos e açudes se converteriam em fumaça, as pedras se derreteriam. Antigamente a cólera de Deus exterminara a vida com água; determinava agora suprimi-la a fogo.

[...] **Quem tinha contado ao sujeito do livro que Deus resolvera matar Padre João Inácio? Padre João Inácio era poderoso. Recusei o vaticínio, firme.** (RAMOS, 1953, pp. 67-70, grifos nossos).

Nesse trecho, aos olhos do menino, tamanha a força social que o padre tem naquela comunidade que este não poderia ser vencido por um simples vaticínio de um cometa que ameaçava destruir o mundo. Interessante observar também que Graciliano destaca sarcasticamente o papel de catequização empreendido nas terras brasileiras pela Igreja Católica, no período de escravidão, essa mesma que, por meio de uma *mitografia* que chegava pelo correio, dava a d. Maria, sua mãe, “milagres ingênuos [...], conselhos exigentes, ofertas indefinidas e ameaças”.

Em “Meu avô”, nos deparamos com um jogo de espelhos entre esse Deus da fé inabalável de d. Maria e o “Deus agreste e pastoril”, representado pelo avô materno de Graciliano, por meio do qual podemos perceber esse olhar de uma fé então relativa e até conflitante, posta em sua relação com as posses dos personagens, à maneira de como já visto em “Um incêndio”:

A religião de meu avô era segura e familiar. Revelava-se diante do oratório erguido na sala, sobre a mesa coberta de pano vistoso.

[...] Na prosperidade, os hábitos da família não se modificavam, porque a ausência de saber limitava os desejos; **se a penúria chegava, permaneciam todos calmos, recolhendo-se à boca da noite, rezando o terço.**

[...] Nos meses de seca, [...] Inúteis os cuidados com os bichos moribundos, **porque Deus os condenava e contra as resoluções de Deus ninguém pode.** Entretanto meu avô andava para cima e para baixo, furando-se nos espinhos, ordenando, fanhoso e lento, medidas vãs. Sossegaria quando os estragos, completos, abrandassem a cólera divina. Sentar-se-ia de novo na rede, sem credores, isento de culpa. Inquietações e fadigas eram penitência que ele mesmo se impunha. **O seu tribunal, antigo e particular, estava longe do de Padre João Inácio. Purgava no extenso verão pecados ligeiros, o inverno ia encontrá-lo forte e altivo. A certeza de proceder bem dava-lhe aquela serenidade perfeita. Cumpria deveres simples,** não poderia viver de outra maneira. Tratar do gado, vê-lo multiplicar-se ou diminuir; gerar filhos, criá-

los, **proporcionar-lhes batismo e casamento**, não se afastar muito deles, ampará-los na pobreza e na doença, pôr-lhes a vela na mão, amortalhá-los, **conduzi-los** ao cemitério e à **eternidade**. Nenhum pensamento estranho o perturbava, **nenhum escrito ia modificar o velho Deus agreste e pastoril**. (RAMOS, 1953, pp. 126-130, grifos nossos).

Numa sociedade patriarcal, cabendo ao homem o sustento de suas famílias, a fé escrita, o Deus da Bíblia, não poderia modificar os hábitos terrenos, o seu trabalho na propriedade agrícola, portanto, não há como aceitar a vinda da seca, mas lutar contra ela, contra os próprios desígnios divinos. Assim é que, colocando-se nesta posição, o avô figura como um Deus, senhor de todos os bens da família e, portanto, com um tribunal próprio a julgar o mundo. Ou seja, a fé, a religião, mesmo que não em sua forma inquestionável, aqui novamente aparece atrelada à dinâmica das relações sociais.

Quanto ao aspecto do patriarcalismo, já observado brevemente no início desta seção, quando da revisão das figuras da mãe e da avó pelo autor no conto “Manhã”, voltamos para a questão da violência familiar, sofrida tanto por essas mulheres como pelas crianças, seja Graciliano e os irmãos, seja o moleque escravo José. Graciliano Ramos vê a atitude violenta do pai como passível de entendimento visto que se encontra dentro das forças sociais instituídas pela organização familiar daquela época. Assim, a relação hierárquica é apontada e mantida por meio do fator econômico que se funda no sistema patriarcal, de tal modo que a violência é como que naturalizada, pois que é apenas um resultado de uma ordenação social; visão esta modificada pelos tempos, pois que incompreensível no tempo enunciado, como nos mostra o trecho a seguir, extraído do conto “José da Luz”:

E ali, no silêncio e no isolamento, adivinhando o mistério dos códigos, fiz compridos exames de consciência, tentei catalogar as ações prejudiciais e as inofensivas, desenvolvi à toa o meu diminuto senso moral. Atrapalhava-me perceber que um ato às vezes determinava punição, outras vezes não determinava. Impossível orientar-me, estabelecer norma razoável de procedimento. Mais tarde familiarizei-me com essas incongruências, mas no começo da vida elas me apareciam sem disfarces e me atrozavam. (RAMOS, 1953, p. 97).

Além disso, como já dito, a ordenação social da obra mostra uma sociedade que vive o momento de transição, no pós-abolição da escravatura e, portanto, permeada de incongruências. Vemos, por exemplo, em “Adelaide”, o conflito gerado quando do encontro da professora Maria de O, mulata, e Adelaide, prima de Graciliano e filha de dono de engenho. Esta passa a sofrer com os maus tratos da mestra, tornando-se uma espécie de serviçal em sala de aula. E, tal a força desse embate que também no menino Graciliano podemos notar os ranços de um pensamento que ainda ressoa os

preconceitos de raça, denotando uma sociedade que ainda não compreende bem as mudanças ocorridas, vendo, na cor da pele, a condição social de um escravo:

Adelaide curvava o espinhaço, calejava na obediência, esmorecia nos trabalhos mais humildes.

A estranha inversão de papéis me surpreendia e revoltava, mas a surpresa e a revolta nunca se manifestaram. Longe da escola, em arrancos de coragem, afrontei as megeras.

— Ah! negras!

(RAMOS, 1953, p. 170, grifos nossos).

Graciliano, contudo, também dá pistas acerca de como o seu próprio pensamento foi constituído, mostrando mais uma vez como a constituição de *si* dá-se pela identificação com o *outro*, no caso Adelaide e a sociedade na qual estava imerso, de modo que as relações sociais moldam o seu ser e o seu pensar:

Na labuta doméstica, [Adelaide] sofria a birra das três velhas miúdas e cor de piche. Essas fúrias boçais vinham de classe muito baixa, **tinham decerto adquirido em senzalas o veneno que destilavam. Da subserviência, antiga, passavam às ordens brutais, vingavam-se numa possível descendente de senhores remotos.**

[...] **Tinha-me chegado vagas notícias da escravidão, sem relho e sem tronco, aceitável, quase desejável.** Maria Moleca e Vitória, livres, viviam sossegadas em casa de meu avô. Não me vinha a idéia de que se conservassem ali por hábito ou por não terem para onde ir. Estavam bem, sempre tinham estado bem. As tias da professora haviam sido mucamas de luxo, sem dúvida, antes da maluqueira de uma princesa odiosa. 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. (RAMOS, 1953, pp. 170-171).

Desse conto, bem como nos já relatados procedimentos do pai e da mãe com o menino Graciliano, podemos também entender um pouco sobre a “bárbara” educação brasileira no início do século XX, permeada de violência, arbítrio, jogo de forças e repercussões de transformações sociais. Mas, no que tange especificamente às práticas pedagógicas da escola, podemos tomar, por exemplo, o capítulo-conto “Os astrônomos”, com a seguinte declaração de Graciliano (1953, p. 190): “[...] não há prisão pior que uma escola primária do interior. A imobilidade e a insensibilidade me aterraram. Abandonei os cadernos e as auréolas, não deixei que as moscas me comessem. Assim, aos nove anos ainda não sabia ler.”.

A escola aparece sob a figura de prisão, de lugar para o qual não se deseja ir, atrelada à punição, e aparece ainda no conto “Escola”:

A notícia veio de supetão: iam meter-me na escola. Já me haviam falado nisso, em **horas de zanga**, mas nunca me convencera de que realizassem a

ameaça. A escola, segundo informações dignas de crédito, era um lugar para onde se enviavam as crianças rebeldes. Eu me comportava direito: encolhido e morno, deslizava como sombra. As minhas brincadeiras eram silenciosas. E nem me afoitava a incomodar as pessoas grandes com perguntas. [...] **A escola era horrível** — e eu não podia negá-la, como negara o inferno. Considerei a resolução de meus pais uma **injustiça**. (RAMOS, 1953, p. 108)

A esse contexto, junta-se o material didático representado pela figura do “Barão de Macaúbas”, “cujas barbas, nos respectivos frontispícios, lhe pareciam a mais torva ameaça à inteligência e à beleza” (CANDIDO, 2006, p. 60):

Restava-me, porém, uma débil esperança, pois naquela idade ninguém é inteiramente pessimista: segurava-me à ilusão de que o terceiro livro não seria tão ruim como o segundo. Procurava enganar-me amparando-me numa incongruência. De fato, reconhecendo-me inepto, era absurdo pretender melhoria. Não me conformava. E se o catecismo tivesse para mim algum significado, pegar-me-ia a Deus, pedir-lhe-ia que me livrasse do Barão de Macaúbas. Nenhum proveito a libertação me daria: os outros organizadores de histórias infantis eram provavelmente como ele. Em todo o caso ambicionei afastar a mosca, a teia de aranha, o pássaro virtuoso. (RAMOS, 1953, p. 122).

Tal a problemática da educação que esta não se faz apenas bárbara, prisional, mas também enigmática, em sua pior acepção, *i.e.*, como indecifrável, como barreira à alfabetização e ao gosto pela leitura, o ensino de literatura demonstra, conforme Souza (2001, p. 118), um sistema de ensino de uma República ainda recente, cuja constituição, a de 1891, ao promover a descentralização do ensino, acaba por deixar a cargo dos Estados a educação primária. Isso ocasionou uma grande desorganização do sistema educacional e ao ensino primário restou o abandono, com poucos e despreparados professores, incapazes de motivar seus alunos com livros como os do Barão de Macaúbas e de Camões, lido “em medonhos caracteres borrados – e manuscrito” (RAMOS, 1953, p. 129). Por isso, “os alunos se imobilizavam nos bancos: cinco horas de suplício, uma crucificação.” (RAMOS, 1953, p. 190).

Desse modo, fazendo uma retrospectiva dos contos, percebemos, por diferentes ângulos, que os capítulos-conto “Os Astrônomos”, “*O menino da mata e seu cão piloto*”, “Jerônimo Barreto” e “Adelaide” mostram como a identidade da criança, em termos de uma formação intelectual, é permeada de dificuldades, de descobertas, de punições, de silêncios e de incongruências que marcam também aquela sociedade em outros aspectos como a estrutura familiar, a religião, o fator econômico etc.

Enfim, vários são os pontos que ainda seriam possíveis de destacar, mas acreditamos que esse breve compilado que exploramos dá-nos a possibilidade de constatarmos que *Infância* é mesmo um livro de memórias, mas que, dadas as

peculiaridades da performance escrita, oferece uma visão que transborda o indivíduo, pintando um quadro social de um determinado tempo histórico, com suas axiologias, sua cultura, suas práticas socioeconômicas etc. E, dessa maneira, a autobiografia *Infância* se configura mais uma vez como *alterbiografia*, como a *leitura do outro*, um outro como coletividade, porque se a autobiografia mostra justamente o processo de mudanças por meio do qual o sujeito passou, é porque também a sociedade em que está inserido se transforma, de modo que a constituição de ambos é mútua – o que não quer dizer, pacífica, como pudemos perceber por meio dos questionamentos e pela revisão do passado efetuada pelo narrador – e proporcionada pela linguagem, pela dinâmica das relações sociais, pelo tecido mesmo da vida.

4 CONCLUSÃO

Graciliano Ramos [...] representa, em termos de romance moderno brasileiro, o ponto mais alto de tensão entre o *eu* do escritor e a sociedade que o formou. (BOSI, 1994, p. 400).

Neste trabalho, a autobiografia foi pensada como uma abertura, pela evocação das memórias e pelo trabalho com a linguagem, ao autoconhecimento e ao reconhecimento de *si* no *outro*, de Foucault, e como um jogo entre mesmidade (*eu*) e ipseidade (o *outro-eu*), de Ricoeur, por oferecerem a ideia de uma realidade e de uma verdade do indivíduo que se altera com o tempo no movimento de se escrever, se ler e se reler, de abrir-se ao outro, por meio da narrativa. Por isso, utilizamos como ponto de partida o famoso quadro de René Magritte, *La trahison des images*, pois, por meio dele, quisemos apontar para a frágil noção de realidade e de verdade que perpassam as discussões acerca do espaço autobiográfico do qual nos ocuparíamos ao tomar a obra *Infância*, de Graciliano Ramos.

Nesse sentido, a noção de “nome próprio do autor”, de Lejeune, como chancela de veracidade biográfica mostrou-se insuficiente e até impossível, pois, “quem se torna biógrafo, se obriga à mentira”, conforme afirmou Freud; impossível já na gênese da cultura ocidental, de acordo com argumento de Coccia; porque há, na imagem do espelho, um *outro-eu*, e porque apenas o *outro* é quem percebe a mim naquilo que não me percebo, segundo a perspectiva de Bakhtin; porque, por fim, a verdade biográfica se inscreve num corpo que parece o mesmo, mas que logo se revela *outro* quando escrito.

Portanto, tomamos *Infância* como *alterbiografia* de Graciliano Ramos, por entender que nessa obra fica nítida a imagem de um território interior do ser humano que não é soberano, mas que está todo o sempre na fronteira. Assim, ao examinar a interdependência dos capítulos-conto de *Infância*, pudemos perceber que um funciona como *paratexto* do outro, porque as ideias intercambiam-se, com um ponto que as aproxima sobremaneira: o processo de constituição do sujeito.

Na obra analisada, o empreendimento de leitura de uma autobiografia como *alterbiografia* se apoiou numa fortuna crítica já bastante esmiuçada, contando com autores como Alfredo Bosi, Antonio Candido, Wander de Melo Miranda, Tânia Regina de Souza, dentre outros, que nos auxiliaram a pensar no resgate das memórias como operação de transformação do sujeito. Assim, “giramos o caleidoscópio de memórias” de Graciliano Ramos a fim de verificar a performatividade de sua escrita, percebendo

que a *outridade* é então o fio condutor na escrita de si, pois o próprio exercício do escritor é colocar-se *sobre* suas memórias como se fosse um *outro* – o *si-mesmo como um outro*. Assim, esta escrita oferecia sempre uma imagem diferente, porque operada por um *outro* olhar, um *outro* tempo, um *outro* indivíduo, um *outro* corpo, uma *outra* narrativa. E, quando tomamos então esta *outra* narrativa, a percepção foi a de que o menino constituía-se também um escritor, a ver o *enorme valor das palavras*.

Desse modo, fomos construindo a ideia de *alterbiografia* como um jogo de espelhos, porque pudemos perceber a busca de si na identificação com o outro (o menino capaz de colocar facho no rabo do gato, o moleque José, o pai, o avô fazedor de urupemas, Adelaide etc.); o relato de si como o relato de uma sociedade (patriarcal, escravocrata, católica, capitalista); a imagem de si e, conseqüentemente, do outro, como múltipla e, portanto, controversa, questionável, passível de reafirmações, de redensões e de reavaliações: “Admitimos certo número de princípios, julgamo-los firmes, notamos de repente uma falha neles – e as coisas não se passam como havíamos previsto: passam-se de modo contrário. A exceção nos atrapalha, temos de reformar julgamentos.” (RAMOS, 2008, p. 93).

Afinal, a realidade, quando esmiuçada, requer recolhimento, observação, interpretação etc., e é dessa maneira que o autor alagoano o faz quando esmiúça sua memória tão cheia de “Nuvens” – “não há memória que segure tudo quanto uma pessoa vê e ouve na vida.” (RAMOS, 1990, p. 55).

Assim é que percebemos que o sujeito Graciliano Ramos foi se constituindo como sujeito e como escritor por meio da palavra e das relações sociais e, tal qual ele mesmo fez das narrativas sua própria realidade, andando entre a ficção e a vida, também suas memórias pueris vacilaram entre o ficcional e o factual, entre, enfim, o *eu* e o *outro*, porque “quando um cidadão escreve, estira o negócio, inventa, precisa encher o papel. Natura” (RAMOS, 1990, p. 53).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História**: Destruição da experiência e origem da história. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- ARAÚJO, Rodrigo da Costa. De Textos e de Paratextos. Resenha de: GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil. 1982. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, ano 9, n. 10, Resenhas (1), 2010. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num10/resenhas/palimpsesto10_resenhas01.pdf>. Acesso em: mar. 2013.
- ARFUCH, Leonor. **O Espaço Biográfico**: Dilemas da Subjetividade Contemporânea. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ASSIS, Machado. O Espelho. In: **Contos**. São Paulo: FTD, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- _____. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. 14. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **Sade Fourier, Loyola**. [S.L.]: Seuil, 1979.
- BOAVENTURA, Cristiana Tiradentes. “**Viver em paz com a humanidade inteira**”: *Infância*, de Graciliano Ramos, e a construção de si. 2013. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-07012014-100125/en.php>>. Acesso em: 19 maio 2014.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. IN: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos & Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Ed. da Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. Cultrix: São Paulo, 1994.
- _____. O duplo espelho em um conto de Machado de Assis. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 28, n. 80, Apr. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142014000100020&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 24 ago. 2014.
- CAMARGO, Maria Lucia de Barros. **Atrás dos olhos pardos**. Uma leitura da poesia de Ana Cristina César. Chapecó: Argos, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. 3.ed. rev. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CERNICCHIARO, Ana Carolina. As *zooautobiografias* de Nuno Ramos. **Outra Travessia**, biografias, autobiografias, antibiografia, Florianópolis, n. 14, 2º semestre 2012.

CÉSAR, Ana Cristina. **A teus pés**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1982.

CESAROTTO, Oscar; LEITE, Mercio Peter de Souza. **Jacques Lacan**: uma biografia intelectual. São Paulo: Iluminuras, 1993.

COCCIA, Emanuele. *El mito de la biografía, o sobre la imposibilidad de toda teología política*. **Pléyade**, Chile, n. 8, jul./dec. 2011, p. 137-152. Disponível em: <<http://132.248.9.34/hevila/PleyadeSantiago/2011/no8/9.pdf>>. Acesso em: jun. 2014.

DE MAN, Paul. A autobiografia como des-figuração. Tradução Jorge Hoffmann Wolff. **Sopro**, Desterro, n. 71, maio 2012.

FARACO, Carlos Alberto. O estatuto da análise e interpretação dos textos no quadro do círculo de Bakhtin. In: GUIMARÃES, Ana Maria de Mattos; MACHADO, Anna Raquel; COUTINHO, Antónia. (Org.) **O interacionismo sociodiscursivo**: questões epistemológicas e metodológicas. Campinas/SP: Mercados da Letras, 2007.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. **O que é um autor?**. Lisboa: Passagens, 1992.

_____; MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Isto Não É um Cachimbo*. In: **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

HATOUM, Milton. Conferência de Abertura da Flip. In: FESTA LITERÁRIA DE PARATY, 11., 2013, Paraty, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://diversao.terra.com.br/arte-e-cultura/era-um-pessimista-radical-diz-hatoum-sobre-graciliano-ramos,6428c655e71bf310VgnVCM3000009acceb0aRCRD.htm>>. Acesso em: 19 maio 2014.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&o_obra=198038>. Acesso em: 2013.

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

_____. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Publifolha, 2004.

MORICONI, Ítalo. **Ana Cristina César. O sangue de uma poeta**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Prefeitura, 1996.

PACE, Ana Amelia Barros Coelho. **Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Phillipe Lejeune**. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: < http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-06122012-143422/publico/2012_AnaAmeliaBarrosCoelhoPace_VCorr.pdf>. Acesso em: 06 set. 2014.

RAMOS, Graciliano. **Alexandre e outros heróis**. 32. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1990.

_____. **Cartas de Amor a Heloísa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. **Infância: Memórias**. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953.

_____. **Linhas Tortas**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record; São Paulo: Martins, 1975.

_____. **Memórias do Cárcere**. 44. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. **Vidas Secas**. 113. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. Discurso dirigido à célula Theodore Dreiser. In: BASTOS, Élide Rugáí; RIDENTI, Marcelo; ROLLAND, Denis. (Org.) **Intelectuais e Estado**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Campinas-SP: Papyrus, 1991.

ROCHA, João Cezar de Castro. Vidas Secas ou a Atrofia da Palavra. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 09 mar. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0903200314.htm>>. Acesso em: 07 abr. 2014.

SANTIAGO, Silvano. Meditação sobre o Ofício de Criar. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 18, jul./dez. 2008. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2018/18-Silvano%20Santiago.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2014.

_____. **O falso mentiroso: memórias**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

SOUZA, Tânia Regina de. **A Infância do velho Graciliano: memórias em letra de forma**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2001.

SÜSSEKIND, Flora. Hagiografias. Paulo Leminski. **Inimigo rumor**, São Paulo, n. 20, 2008.