

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
LINHA DE PESQUISA: ESTUDOS LITERÁRIOS

DARISLÂNIA DA SILVA ROCHA

**A REESCRITA DA INFÂNCIA: MEMÓRIA, FICÇÃO E SUBLIMAÇÃO
EM GRACILIANO RAMOS**

Maceió

2019

DARISLÂNIA DA SILVA ROCHA

**A REESCRITA DA INFÂNCIA: MEMÓRIA, FICÇÃO E SUBLIMAÇÃO
EM GRACILIANO RAMOS**

Trabalho apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras e Linguística (Estudos Literários) do Curso de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas.

Orientadora: Profa. Dra. Izabel de Fátima de Oliveira Brandão.

Maceió

2019

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale – CRB4 - 661

- R672r Rocha, Darislânia da Silva.
A reescrita da infância : memória, ficção e sublimação em Graciliano Ramos /
Darislânia da Silva Rocha. – 2019.
195 f.
- Orientadora: Izabel de Fátima de Oliveira Brandão.
Tese (doutorado em Letras e Linguística : Estudos Literários) – Universidade
Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e
Linguística. Maceió, 2019.
- Bibliografia. f. 187-195.
1. Ramos, Graciliano, 1892-1953 – Crítica e interpretação. Memórias da
infância. 2. Literatura brasileira. 3. Ficção. 4. Psicanálise. 5. Sublimação. I. Título

CDU: 869.0(81).09



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA



TERMO DE APROVAÇÃO

DARISLÂNIA DA SILVA ROCHA

Título do trabalho: "A REESCRITA DA INFÂNCIA: MEMÓRIA, FICÇÃO E SUBLIMAÇÃO EM GRACILIANO RAMOS"

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de DOUTORA em ESTUDOS LITERÁRIOS pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

Prof.a. Dra. Izabel de Fátima de Oliveira Brandão (PPGLL/Ufal)

Examinadores:

Prof. Dr. Lincoln Braga Villas Boas (Academia da PM-AL)

Prof. Dr. Fábio José dos Santos (Ifal)

Prof.a. Dra. Jerzui Mendes Torres Tomaz (Ufal)

Prof.a. Dra. Ildney de Fátima Souza Cavalcanti (PPGLL/Ufal)

Prof.a. Dra. Ana Claudia Aymoré Martins (PPGLL/Ufal)

Maceió, 03 de setembro de 2019.

A Djalma Rocha, amado pai, viva saudade.

AGRADECIMENTOS

Descobri que tecer agradecimentos após mais de quatro anos de percurso não é uma das tarefas mais fáceis. São tantas as pessoas que marcaram meu caminho durante o período que fica difícil fazer referência a todas sem correr o risco de esquecer alguém. A verdade é que um percurso como este que trilhei não se resume aos quatro anos de um Doutorado; ele vai além e me remete a pessoas e situações guardadas em minha memória e que me tornaram o que sou hoje.

Primeiramente, agradeço à minha família, minha mãe, minha irmã e meus sobrinhos. Ao meu pai, que, apesar de não mais fazer parte deste mundo, é o principal responsável pelo que sou hoje. Às minhas tias, Laura e Lu, sempre acolhedoras e amorosas. Aos meus amigos e amigas, aqueles/as que são meu porto seguro em diversas situações da vida e que, muitas vezes, me ajudam mesmo sem perceber: numa escuta sincera, numa conversa descontraída, numa cerveja compartilhada.

Agradeço à profa. Jerzuí, mestra sempre generosa, minha mãe espiritual. À profa. Izabel Brandão, que aceitou me orientar mesmo com a pesquisa já em andamento. À profa. Ildney e ao prof. Lincoln, pelas valiosas considerações no momento da qualificação e pelo carinho demonstrado a cada reencontro. À menina Luiza, interlocutora fiel na escrita da tese, que me ajudou a enxergar, em *Infância*, pontos que me passaram despercebidos.

Costumo dizer que tenho sorte no que se refere às pessoas que me cercam e é justamente por isso que a lista de agradecimentos é grande. Espero saber retribuir todo o bem que recebo e demonstrar, com sabedoria, a importância que cada um tem para mim. Obrigada, meus/minhas queridos/as! Não é apenas uma tese: é também um pouco de mim que eu divido e dedico a vocês.

RESUMO

Ao privilegiar o estatuto ficcional do livro de memórias *Infância* (1945), de Graciliano Ramos, nesta tese de doutorado identifico a relação estabelecida entre memória, ficção e sublimação no momento em que o narrador se propõe a escrever sobre o passado. Para tanto, parto dos estudos de Lejeune sobre autobiografia, bem como do conceito de memória desenvolvido por Halbwachs, Bergson, Candau, Sarlo e Freud. Sustento que, ao mesclar memória e ficção, fato e criação, história e imaginação, o narrador graciliânico aponta para a força que a palavra possui e para a possibilidade de construir uma narrativa a partir da angústia e do sofrimento. Acrescento, ainda, que esta é uma marca da escrita graciliânica e não está presente apenas em *Infância*, estendendo-se a outros textos do escritor. Utilizando como referencial teórico basilar para a análise o arcabouço teórico psicanalítico, mostro que a narrativa da infância leva o sujeito a suportar as grandes perdas e dificuldades da existência, reelaborando-as, numa alternativa sublimatória, que oferece vida e prazer libidinal, em lugar da morte e do aniquilamento do sujeito.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Graciliano Ramos. Psicanálise. Memória. Ficção. Sublimação.

ABSTRACT

By privileging the fictional status of Graciliano Ramos memoir book *Infância* (1945), in this doctoral thesis I identify the relationship established between memory, fiction and sublimation at the moment that the narrator proposes to write about the past. For that purpose, I start from Lejeune's autobiography studies, as well as the concept of memory as developed by Halbwachs, Bergson, Candau, Sarlo and Freud. I maintain that, by combining memory and fiction, fact and creation, history and imagination, the Gracilian narrator points to the strength that the word possesses and to the possibility of constructing a narrative out of anguish and suffering. I further add that this is a mark of Gracilian writing and this is present not only in *Infância*, but also in other texts by the writer. Focusing on psychoanalysis as theoretical perspective, I show that the narrative of childhood leads the subject to bear the great losses and difficulties of existence, reworking them as a sublimatory alternative that offers life and libidinal pleasure, instead of death and annihilation of the subject.

Keywords: Brazilian Literature. Graciliano Ramos. Psychoanalysis. Memory. Fiction. Sublimation.

RESUMEN

Al privilegiar el estatuto ficcional del libro de memorias *Infância* (1945), de Graciliano Ramos, en esta tesis doctoral identifiqué la relación establecida entre memoria, ficción y sublimación en el momento en que el narrador se propone a escribir sobre el pasado. Para tanto, parto de los estudios de Lejeune sobre autobiografía, bien como el concepto de memoria desarrollado por Halbwachs, Bergson, Candau, Sarlo y Freud. Sustento que, al mezclar memoria y ficción, hecho y creación, historia e imaginación, el narrador graciliano apunta para la fuerza que la palabra posee y para la posibilidad de construir una narrativa a partir de la angustia y del sufrimiento. Añado, aún, que esta es una marca de la escritura graciliana y no está solamente presente en *Infância*, extendiéndose a otros textos del escritor. Utilizando como referencial teórico basilar para el análisis el modelo teórico psicoanalítico, muestro que la narrativa de la niñez lleva el sujeto a soportar las grandes pérdidas y dificultades de la existencia, reelaborándolas, en una alternativa sublimatoria, que ofrece vida y placer libidinal, en lugar de la muerte y del aniquilamiento del sujeto.

Palabras clave: Literatura brasileña. Graciliano Ramos. Psicanálisis. Memoria. Ficción. Sublimación.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 DA FICÇÃO À AUTOBIOGRAFIA: O CARÁTER LIBERTADOR DA ESCRITA EM GRACILIANO	19
1.1 Os romances: a narrativa apaziguadora das personagens graciliânicas	19
1.2 Catarse e escrita autobiográfica: considerações sobre <i>Infância</i> e <i>Memórias do cárcere</i>	40
1.3 Graciliano e a <i>escrita libertadora</i>	53
2 LITERATURA E MEMÓRIA: O PARADOXO DO LEMBRAR PARA ESQUECER... ..	59
2.1 Memória como reconstrução	59
2.2 Entre a lembrança e o esquecimento	84
2.3 A escrita do passado: o entrelaçamento entre memória e ficção	109
3 NARRAR, RECONTAR E RECONSTRUIR A INFÂNCIA	125
3.1 Ficção e confissão: considerações sobre <i>Infância</i>	125
3.2 “ <i>Na escuridão percebi o valor enorme das palavras</i> ”: o papel da narrativa em <i>Infância</i>	143
3.3 A escola de Graciliano: observações sobre a instituição escolar em <i>Infância</i>	165
CONSIDERAÇÕES FINAIS	184
REFERÊNCIAS	188

INTRODUÇÃO

O alagoano Graciliano Ramos é, sem dúvidas, um dos maiores escritores brasileiros. A extensa fortuna crítica do autor se debruça sobre os seus textos a partir dos mais variados olhares, tornando a obra desafiadora a uma nova leitura. Em meio aos diversos aspectos presentes nesta literatura, chama-me especialmente a atenção a estreita relação existente entre realidade e ficção, história e narrativa, verdade e imaginação, não só nos livros de memórias, *Infância* (1945) e *Memórias do cárcere* (1953), mas também nos textos ditos ficcionais.

Essa questão já foi por mim analisada no livro *A escrita da angústia: uma leitura psicanalítica* (2015), resultado do meu trabalho de Mestrado defendido em 2012. Na ocasião, dediquei-me à leitura de *Angústia* (1936) e *São Bernardo* (1934) e cheguei à conclusão que, nas obras em foco, a escrita é utilizada como forma de apaziguamento das personagens consigo mesmas, já que nos dois romances destacados, a angústia vivida pelos protagonistas desemboca na narrativa da própria história. No caso de *Angústia*, nitidamente, a intersecção entre memória e imaginação ganha destaque nos dramas vividos por Luís da Silva, e em *São Bernardo* a ideia também se faz presente nos trechos em que Paulo Honório se dá conta da impossibilidade de resgatar os fatos vividos com precisão e, conseqüentemente, complementa-os. A partir daí, vislumbrei a possibilidade de estender a reflexão a outros textos do autor, tais quais os livros de memórias, mais especificamente *Infância* (1945), estabelecendo, com isso, que a intersecção realidade/fantasia adquire contornos específicos na escrita graciliânica.

Vejo, de início, a necessidade de refletir acerca do gênero literário do qual *Infância* faz parte. A fortuna crítica de Graciliano destaca a dificuldade de estabelecer o pertencimento deste texto a um gênero literário específico, já que ele nos apresenta um discurso que parece verídico e, ao mesmo tempo, é artístico.¹ Este fato me leva a sustentar que *Infância* ocupa um espaço fronteiriço: em alguns momentos parece retomar a vida infantil do escritor, e em outros deixa clara a inserção de elementos ficcionais à matéria narrada. Destaco a voz de Philippe Lejeune, quando este nos lembra de que é impossível ao sujeito falar a verdade sobre si mesmo e, conseqüentemente, as autobiografias acumulam deficiências:

[A autobiografia] é uma ficção que se ignora, uma ficção ingênua ou hipócrita, que não tem consciência ou não aceita ser uma ficção, e que, de

¹ Sobre esta questão ver Rute Augusto Possebom, 2011.

outro lado, se sujeita a restrições absurdas que a privam dos recursos da criação, única possibilidade de se chegar, em outro plano, a alguma forma de verdade (2014, p. 120).

A definição de autobiografia não é tão simples quanto parece. Lejeune reflete sobre o conceito em *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*, texto no qual defende que as autobiografias se inscrevem, simultaneamente, no campo do conhecimento histórico, no campo da ação e no campo da criação artística. Elas se definem pela existência do *pacto autobiográfico*, a identificação entre o nome do/a autor/a na capa e no interior do livro: autor, narrador e personagem seriam um só: “[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16).

Mais tarde, Lejeune revisita a definição inicial e assinala que, na criação autobiográfica, o/a escritor/a se recria, passa a limpo os rascunhos da própria identidade, simplificando-os ou estilizando-os. Sendo assim, mesmo que a estrutura da autobiografia aponte para a narrativa ordenada de fatos, há outro texto que caminha lado a lado àquele e traz à tona o desejo de quem escreve. O autor também destaca a importância da recepção textual e do papel que o/a leitor/a desempenha na construção do texto, ao mesmo tempo em que aponta a impossibilidade de se detectar, nas autobiografias, quando termina a transparência e começa a ficção.

As considerações de Lejeune sobre autobiografia se tornam essenciais ao desenvolvimento desta tese, uma vez que defendo que a narrativa introspectiva de *Infância* aponta para a ficcionalização de situações narradas como autobiográficas. Nunes (2011) problematiza a questão ao apontar o caráter fronteiro da autobiografia e a dificuldade de se distinguir este tipo de texto dos romances, assim como distinguir o fato da ficção. Trago, ainda, as ideias de Iser (2002), que sustenta a existência de uma relação triádica entre realidade, ficção e imaginário no discurso ficcional, ou seja, textos ficcionais podem conter elementos de verdade, assim como os não ficcionais se apresentam, muitas vezes, repletos de ficção. Assim, afasto-me da visão tradicional da autobiografia – narrativa que celebra o sujeito em sua história de vida – para me aproximar da subjetividade que acompanha os relatos sobre si mesmo/a.

Além disso, ao pensar o sujeito que escreve sob a ótica da psicanálise, deparo-me com a impossibilidade da veracidade referencial ou, dito de outro modo, com a incapacidade do sujeito de dizer a verdade sobre ele mesmo. O que importa num texto dito autobiográfico não

é o sujeito histórico, mas sua existência imaginária, ou seja, a forma como este se constrói por meio da linguagem, de repetições e composições semânticas.

É exatamente nesse sentido que procuro ler a obra de Graciliano: dada a complexidade da memória e também a insurgência de novos significados criados pelo ato de lembrar, considero *Infância* um texto híbrido, que mistura o real e o ficcional, e entendo que o próprio Graciliano é transformado em personagem no livro, afastando-se, muitas vezes, da verdade histórica. Ademais, o fato de a personagem em momento nenhum ser nomeada, aponta para a universalidade, indo além da individualidade do escritor. Mais do que vivências amparadas na realidade, a narrativa graciliânica nos traz acontecimentos próprios a um mundo imaginado e, portanto, recontado, reinventado e ficcionalizado por meio da memória. Trata-se, pois, de uma *verdade subjetiva*.

Em se tratando do conceito de memória, parto das considerações de Halbwachs (1990), Bergson (1999) e Candau (2011), que já apontam o caráter reconstrutivo e continuamente atualizado do passado no ato de rememorar. Enquanto Halbwachs situa a memória no ponto de vista coletivo, Candau e Bergson a compreendem a partir de uma perspectiva individual. Ainda assim, todos os teóricos citados tratam a memória como um instrumento que permite, por meio das lembranças, a atuação do passado no presente e leva o sujeito a se apoderar das imagens do ontem para consolidar uma nova posição identitária no hoje. A verdade é, pois, transfigurada pelo texto.

A concepção de memória como reconstrução também é defendida pela argentina Beatriz Sarlo (2007), cujas ideias se tornam centrais ao desenvolvimento desta tese. A referida autora compreende que a rememoração se operacionaliza por meio da narração e, nessa construção discursiva, são atribuídos diferentes sentidos ao passado e preenchidas as lacunas da lembrança, proporcionando a reelaboração do vivido. Essa perspectiva também é defendida por Freud, que aponta para o fato de que o vivido e o lembrado se apresentam cheios de vazios, complementados pelo sujeito no ato da rememoração.²

Não procuro, pois, encontrar em *Infância* aspectos da vida do homem Graciliano Ramos, mas sim entender de que forma a construção do texto se assemelha a outros escritos do autor alagoano e, ao mesmo tempo, reforça o caráter apaziguador das narrativas em geral. Sustento que a reflexão sobre a arte escrita se faz presente na obra graciliânica e procuro demonstrar a ideia ao longo da tese. Para isso, as noções de memória – oriundas tanto da psicanálise quanto defendidas pelos/as autores/as citados/as – são imprescindíveis.

² O conceito de memória é tratado no segundo capítulo da tese.

No célebre texto *Ficção e confissão*, Antonio Candido afirma que para ler Graciliano “[...] talvez convenha ao leitor aparelhar-se do espírito de jornada, dispondo-se a uma experiência que se desdobra em etapas e, principiada na narração de costumes, termina pela confissão das mais vívidas emoções pessoais” (CANDIDO, 2012, p. 17). Ao falar sobre *São Bernardo*, o referido crítico destaca a violência contida no romance, uma violência que carrega consigo a dualidade construção/reconstrução: enquanto a violência de Paulo Honório em relação aos humanos e às coisas resulta na fazenda São Bernardo (constrói destruindo), a violência de Paulo Honório contra ele mesmo resulta em *São Bernardo*, livro de recordações (destrói construindo). Nesse caso, a confissão aparece enquanto elemento reconstrutor das vivências.

Ainda segundo Antonio Candido, apesar de a crítica separar contundentemente autor e obra, é notória, após a leitura de *Infância e Memórias do cárcere* – as duas autobiografias ficcionalizadas de Graciliano Ramos –, a presença de elementos pessoais nos textos ficcionais, o que ratifica a mistura/intersecção entre verdade e ficção contida em sua obra:

Talvez seja errado dizer que *Vidas secas* é o último livro de ficção de Graciliano Ramos. *Infância* pode ser lido como tal, pois a sua fatura convém tanto à exposição da verdade quanto da vida imaginária; nele, as pessoas parecem personagens e o escritor se aproxima delas por meio da interpretação literária, situando-as como criações (CANDIDO, 2012, p. 69).

Segundo Maria Lúcia de Borba, autobiografia e memórias são gêneros vizinhos e o limite entre ambos é tênue e escorregadio. Na autobiografia, acaba-se, de uma maneira ou de outra, extrapolando o particular, visto que a história de vida do indivíduo não ocorre num limbo. Por outro lado, a interpretação dos fatos testemunhados pelo memorialista o atinge sempre em sua subjetividade (2011, p. 100). Não há um consenso do que diferencia as autobiografias das memórias e existem, por exemplo, divergências em relação à forma e ao conteúdo. Segundo Mariana Barros (2006), apesar da proximidade entre os gêneros, é possível estabelecer algumas diferenças: as memórias ressaltam a *persona* e não a *pessoa*, mostram o percurso de uma figura pública e destacam os aspectos importantes para a obtenção do seu sucesso, dando pouca ênfase à infância e aos problemas relacionados à subjetividade. Já nas autobiografias, a infância é posta em relevo, assim como questionamentos sobre a formação da individualidade e da intimidade. Nesta tese, utilizo os termos *autobiografia* e *memórias* de forma indistinta, visto que o que me interessa é a narrativa paralela que caminha junto ao texto e defendo que toda narrativa que se faz de si mesmo/a é ficcionalizante.

Assim, mesmo diante do aspecto memorialístico que apreende traços da realidade, a característica fragmentária de *Infância* também me permite lê-la como uma obra ficcional que reúne um conjunto de relatos e utiliza a linguagem poética³ para instituir a máscara e a fantasia, complementando o que não pode/deve ser recordado. De modo semelhante a Cláudio Leitão (2003), chamo de *relatos* aquilo que alguns/as críticos/as da obra graciliânica chamam de *contos* ou *capítulos*⁴, visto acreditar que o termo que utilizo é mais adequado para contemplar o misto de ficção e realidade presente no livro. Lembro que os relatos autobiográficos, mais do que uma literatura de confissão, existem como obra criativa, que pode também ser lida como literatura confessional, já que o livro de memórias é ambíguo, traz consigo realidade e história, ao tempo em que abre a possibilidade de criação ficcional.

Raquel Delboux Couto Nunes, em “Maya Angelou: gênero, autobiografia, violência e agenciamento em *I Know Why The Caged Bird Sings*”, sustenta que todos os textos têm elementos ficcionais. A autora retoma o conceito de *verdade transfigurada*, já apontado por Lejeune (2014), que diz respeito à modificação dos fatos quando transpostos para o texto autobiográfico. Segundo Nunes, “[a] memória é, portanto, complexa. Como fonte de informação para o texto autorreferencial, não pode ser unívoca. O ato de lembrar cria novo significado, constituindo-se na narrativa, assim como o próprio ato da leitura o faz” (NUNES, 2011, p. 29). A consideração da autora se aproxima do que penso nesta tese: a lembrança é construção, novo significado. Sendo assim, o texto autobiográfico não pode ser visto como uma reconstituição do passado, mas sim como reconstrução e ressignificação dos eventos supostamente vivenciados. A lembrança, construída com palavras, é atravessada por esquecimentos, complementações, verdade e imaginação. A memória é vista, pois, como um *texto*.

Nesse sentido, na leitura que faço do texto de Graciliano, a intersecção entre realidade e ficção autoriza, dentre outras questões, aproximar a obra do autor alagoano de alguns conceitos psicanalíticos, principalmente o conceito de *sublimação*. Para a psicanálise, o termo sublimação explica as atividades humanas que, mesmo sem apresentar aparente relação com a sexualidade, encontram o seu elemento propulsor nas pulsões sexuais, ou seja, a pulsão é direcionada para um novo objetivo, que difere do alvo original. Lembro, aqui, a interligação entre memória e criação, visto que o ato de rememorar não é um testemunho fiel dos

³A linguagem poética presente no texto graciliânico é abordada mais adiante.

⁴ Não utilizo os termos *contos* ou *capítulos* porque estes estão ligados à esfera ficcional e defendo, nesta tese, que *Infância* apresenta um gênero híbrido. Atesto que verdade e ficção não são excludentes e a verdade dos fatos faz parte das narrativas de vida. Estas, por sua vez, sendo orais ou escritas, não deixam de ser ficcionais.

acontecimentos vividos, uma vez que a memória é sempre atravessada pelo esquecimento e pelo filtro que torna esse esquecimento possível.

É verdade que o pai da psicanálise, Sigmund Freud, recorre diversas vezes à literatura em suas formulações teóricas, visto que a arte literária, inegavelmente, abre caminho para a investigação acerca da condição humana. É correto afirmar que, na literatura, os grandes dramas da humanidade se encenam e se revelam e não é ao acaso que a obra freudiana contém várias referências a autores como Sófocles, Goethe, Shakespeare, Dostoievski, dentre outros.

Percebo, dessa forma, que a literatura oferece importante material para a compreensão do humano, uma vez que se configura como uma representação do real vivido, do *falasser*⁵ em todas as suas nuances e possibilidades. Ao discorrer sobre o ser de linguagem, o texto escrito o desnuda e explora, perpassa suas fantasias, desencontros desejos e tragicidade, indo do sublime ao trágico, da sedução à destruição, o que possibilita diferentes reflexões a respeito de questões próprias à existência humana.

Dito de outro modo, o inconsciente, conforme formulado pela teoria psicanalítica, desvela-se no discurso literário e é a partir da arte escrita que autores e autoras simbolizam por meio da palavra aquilo que não é dito de outra forma, ou seja, é através da arte que estes/as “se libertam”, dando voz a questões que os/as inquietam, invariavelmente. Tanto a psicanálise quanto a literatura operam por meio da narrativa, da escrita, da fabulação e da escuta, num processo que leva o sujeito – escritor/a, leitor/a e também o/a analisante – a um encontro consigo.

O diálogo entre literatura e psicanálise possibilita um olhar diferenciado sobre o texto artístico, enriquecendo tanto os estudos literários quanto a reflexão psicanalítica sobre o inconsciente. Incrementam-se, pois, os estudos e pesquisas que investigam a vida psíquica do ser humano e também os estudos acerca da produção artística. A palavra é posta em cena, coloca em jogo os dramas humanos, dá passagem a uma narrativa sempre em construção e que possibilita a catarse, a reconstrução e a reelaboração⁶ das vivências.

⁵ O termo *falasser* foi instituído por Lacan para designar o *ser de linguagem*, visto que, para o referido teórico, “Só há inconsciente no ser falante” (LACAN, 1993, p. 17), ou “[a] condição do inconsciente é a linguagem” (LACAN, 1993, p. 17). Nesse sentido, o inconsciente não pode ser pensado fora da consideração de um sujeito que é *falasser*.

⁶ Saliento que o termo *reelaboração* remete ao que Sigmund Freud denomina *perlaboração*, *Durcharbeiten*, e compreende a superação da repetição, uma espécie de reconciliação com o material recalçado num trabalho interno que permite ao sujeito, por intermédio do que traz à consciência, lidar com o afeto interligado à lembrança.

Assinalo que a possibilidade de ler *Infância* como um texto ficcional já é exposta por diversos/as teóricos/as que se debruçam sobre o texto graciliânico. Suely Flory, ao apresentar o livro *O mandacaru e a flor*, de Regina Fátima de Almeida Conrado, afirma que

Ficção e confissão, arte e vida, invenção e realidade são indissociáveis em Graciliano Ramos, compondo um todo orgânico, onde fragmentos da realidade, recuperados pela memória e pela invenção, montam, em *Infância*, um texto marcado pela inter-relação entre o plano da enunciação – o narrador adulto no presente – e o plano do enunciado – os fatos do passado, sofridos e focalizados pelo menino oprimido por um mundo incompreensível e cruel (1997, p. 15-16).

O já referido livro *O mandacaru e a flor* traz uma interessante visão da obra de Graciliano. Subdividido em duas partes, na primeira a autora evidencia a ligação entre a trajetória do homem Graciliano e a sua produção artística, dando ênfase à ironia presente em seus escritos; já na segunda parte, Regina Conrado faz uma leitura pormenorizada de *Infância*, pensando acerca da recriação autobiográfica presente no texto (CONRADO, 1997). Maria Zilda Cury, por sua vez, em “*Infância: a memória em fragmentos*”, lembra que, desde o início, a obra em análise é construída sob a égide do fragmentário e da desordem cronológica, ao tempo em que reitera o caráter ficcional do texto memorialístico (CURY, 1994).

Apesar de *Infância* ser construído de forma fragmentada, sendo seus relatos escritos e publicados periodicamente, nada disso afeta a unidade do texto. Formado por trinta e nove relatos – que podem ser lidos separadamente – o livro exhibe as lembranças/construções de um narrador adulto que, por meio da mediação da palavra escrita, reconsidera situações presentes em sua infância. O fato de a leitura dos relatos poder ser feita de forma separada e autônoma evidencia que o/a leitor/a também é reconstrutor/a, reorganizador/a, coautor/a da obra (a partir daquilo que o texto oferece, de suas vivências e da escolha de como ler o texto). O texto de Graciliano convida, pois, à interpretação, e a verdade aparece na troca estabelecida entre leitor/a e narrador.⁷

Sobre esta questão, Wellington Pereira (2010), em “*Infância, de Graciliano Ramos: um relato dentro do período pós-abolição*”, afirma que o relato de abertura do texto graciliânico, “*Nuvens*”, já apresenta o simbolismo das formas que mudam conforme a perspectiva de observação. O narrador, ainda menino, no momento da vivência, muitas vezes não compreende um dado acontecimento, porém o adulto, ao resgatar as lembranças, tem a

⁷ Esta ideia pode ser considerada uma estratégia graciliânica, tendo em vista a possibilidade de a leitura de *Vidas secas* ser feita de forma fragmentada, como um conjunto de contos.

possibilidade de compreender o fato – a partir de um largo distanciamento temporal – e, conseqüentemente, reelaborá-lo. Destaco que a reelaboração se dá a partir da seleção e combinação de elementos que compõem a tessitura textual e o narrador “escolhe”, transforma a recordação em matéria artística de profundas e múltiplas significações. A confissão se entrelaça, portanto, à ficção, já que não basta ao/a escritor/a lembrar com exatidão os fatos narrados – aliás, tal exercício lhe é impossível. É necessário avaliá-los, reestruturá-los no momento da narração, oferecendo-lhes uma nova roupagem e lhes atribuindo outros significados.

O presente estudo privilegia o estatuto ficcional do livro de memórias *Infância* (1945), de Graciliano Ramos, procurando identificar a relação estabelecida entre memória, ficção e sublimação, no momento em que o narrador se propõe a escrever sobre o passado. Como dito, a crítica já aponta a possibilidade de ler *Infância* como um texto ficcional e frisa a intersecção entre história e imaginação presente no texto. Às questões já estudadas acrescento que esta mistura é uma marca da escrita graciliânica e está presente não apenas em *Infância*, mas em vários outros textos do escritor alagoano, o que permite uma associação ao conceito psicanalítico de sublimação, visto que a escrita/narrativa é comumente utilizada como uma alternativa à angústia, questão abordada ao longo desta tese. Dito de outro modo, em Graciliano, a força capaz de combater a dor está na narrativa, sendo esta compreendida como um espaço de enfrentamento da angústia, o que me permite defender que a ideia de *cura pela fala* faz parte do projeto estético-literário do autor alagoano.

A opção pela obra do Mestre Graça se deve principalmente ao interesse que o autor apresenta pela exploração da psique humana. No decorrer da tese infiro que, nas suas produções, Graciliano Ramos, intuitivamente, discorre sobre o caráter (re)criador e sublimatório da arte escrita, não sendo ao acaso que os protagonistas de seus três primeiros romances – *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936) – encontram-se envolvidos na construção de narrativas, como também não é ao acaso que a questão da memória interligada à escrita se faz presente em muitos de seus textos, dando ênfase especial aos livros de memórias, como *Infância* (1945) e *Memórias do cárcere* (1953).

A densidade psicológica das personagens de Graciliano Ramos, bem como a afirmação psicanalítica de que o inconsciente obedece a leis análogas às leis linguísticas, justifica a escolha do referencial teórico psicanalítico como base para a tese. Os principais conceitos psicanalíticos utilizados para a análise serão os de *desejo*, *angústia* e *sublimação*, que serão esclarecidos à medida que surgirem ao longo da tese. Também se dá atenção ao conceito de *memória* e ao seu caráter reconstrutor.

A tese se encontra subdivida em três capítulos. No primeiro, intitulado *Da ficção à autobiografia: o caráter libertador da escrita em Graciliano*, faço um breve percurso na obra graciliânica a fim de demonstrar que a ideia de sublimação por intermédio da escrita/narração se faz presente não apenas em *Infância*, mas também em outros textos do autor alagoano. Recorro, para isso, aos romances do escritor (*Caetés*, *São Bernardo*, *Angústia* e *Vidas secas*) e também aos livros autobiográficos (*Infância* e *Memórias do cárcere*), com a intenção de apontar o aparecimento da *escrita libertadora/apaziguadora* como um traço estilístico de Graciliano Ramos. Deixo claro que esta reflexão surgiu a partir da minha Dissertação de Mestrado, na qual analisei *São Bernardo* e *Angústia*, e esta foi o alicerce para boa parte das reflexões contidas no primeiro capítulo.

Já no segundo capítulo, *Literatura e memória: o paradoxo do lembrar para esquecer*, trago à tona o conceito de memória, seu caráter reconstrutor e também a importância do esquecimento na vida do sujeito. Destaco ainda o entrelaçamento existente entre o ato de lembrar e a ficção, demonstrando de que forma essa questão aparece no texto de Graciliano.

No terceiro e último capítulo, *Narrar, recontar e reconstruir a infância*, demonstro o papel da narrativa em *Infância*, enfatizando a reconstrução e reelaboração do passado presente no resgate das lembranças feito pelo narrador. Além disso, faço algumas considerações sobre a instituição escolar no texto de Graciliano (devido ao papel central que esta adquire em *Infância*) e aponto que, semelhantemente ao término de um percurso analítico, a lembrança feita pelo narrador graciliânico é reparadora, visto que este reconstrói o mundo pela palavra. *Construção em vez de repetição*.

Nas considerações finais exponho as conclusões atingidas a partir deste estudo, e aponto que a escrita aparece no projeto estético-literário de Graciliano Ramos como forma de sublimação, oferecendo aos narradores – tanto dos romances quanto dos textos ditos autobiográficos – alternativas diferentes diante do sofrimento e da angústia vivida.

Ao lançar luz sobre o papel da lembrança na obra do autor alagoano, associando-a à criação e à sublimação, pretendo apontar para a força da narrativa, ratificando o caráter libertador da escrita e a grandiosa força que a palavra possui. Simultaneamente, visio dar relevo às obras de Graciliano Ramos, uma vez que este autor utiliza a linguagem com maestria, dando voz a seres socialmente marginalizados e exibindo, de forma direta e enxuta, a tragicidade inerente à vida humana.

1 DA FICÇÃO À AUTOBIOGRAFIA: O CARÁTER LIBERTADOR DA ESCRITA EM GRACILIANO

A memória suporta o passado por reinventá-lo incansavelmente.

Bartolomeu C. de Queirós

1.1 Os romances: a narrativa apaziguadora das personagens graciliânicas

A observação atenta dos romances de Graciliano Ramos nos leva à percepção daquilo que se reinscreve em sua obra. Além do estilo seco e cortante, da universalidade travestida de regionalismo, da construção de personagens imersas em situações de dor e sofrimento, há algo que também é perene na obra do autor: *seus protagonistas escrevem*. Ao longo dos quatro romances do escritor, é perceptível a atenção que este dá à narrativa, exibindo a palavra enquanto instrumento de libertação. Tal questão fica bastante clara principalmente nos três primeiros romances, *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936), todos escritos em primeira pessoa e nos apresentando o recurso do *livro dentro do livro*, mas a ideia também se deixa entrever em *Vidas Secas* (1938), muito embora o protagonista do último romance graciliânico seja analfabeto.

A imbricação entre a vida angustiada e conflituosa das personagens e o envolvimento na escrita de narrativas é, pois, recorrente na obra de Graciliano, tornando-se uma marca estilística do autor. Ao se referir ao romancista, Wilson Martins afirma que a sua singularidade se dá pelo estilo, principalmente pela atitude que assume perante o romance, “[...] como forma de expressão de anseios interiores, de uma vocação, e também como técnica mais material de apresentar a evocação desses anseios” (1969, p. 11). Segundo o crítico, Graciliano apresenta um estilo profundo e sereno e, assim, penetra no terreno alucinatorio que é o ser humano dentro de si mesmo, sendo este e seus dramas intencionalmente realçados.

É dessa forma que, desde seu primeiro romance, *Caetés* (1933), Graciliano Ramos expõe aspectos da condição humana, num realismo crítico e pessimista que não aponta saídas a João Valério, que ora se inquieta com o adultério cometido, ora não confere importância ao marido de Luísa: “Quanto a mim nem me lembrava de Adrião. Se às vezes me espicaçavam alguns espinhos, defendia-me com desespero. Que culpa tive eu? Certamente era melhor que

não existisse aquela paixão: mas desde que existia, paciência, eu não podia arrancá-la” (RAMOS, 1989, p. 150).⁸

Caetés exhibe a trama de João Valério, sujeito apaixonado pela esposa de seu chefe, o comerciante Adrião Teixeira. No romance, enquanto o protagonista destaca o interesse por Luísa, inicia a escrita de um livro sobre a saga dos índios caetés. Logo no início do texto, João Valério deixa claro que não vê motivos para Luísa permanecer casada com Adrião:

E eu, em mangas de camisa, a estragar-me no escritório dos Teixeira, eu, moço, que sabia metrificacão, vantajosa prenda, colaborava na *Semana* de Padre Atanásio e tinha um romance começado na gaveta. É verdade que o romance não andava, encencado miseravelmente no segundo capítulo. Em todo o caso sempre era uma tentativa (CAT, p. 32, grifo do autor).

O protagonista de *Caetés*, durante todo o romance, intenta atingir a fama com a publicação, porém a escrita do livro não progride. Aliás, o desejo de escrever se encontra fatalmente imbricado às situações que vive no dia a dia e, à medida que busca redigir algo acerca da realidade dos índios, João Valério projeta neles a sua singular experiência diante do mundo: “Deitei-me vestido, às escuras, diligenciei afastar aquela obsessão. Inutilmente. Ergui-me, procurei pelo tato o comutador, sentei-me à banca, tirei da gaveta o romance começado. Li a última tira. Prosa chata, imensamente chata, com erros” (CAT, p. 38).

Como foi dito, o livro de João Valério é um romance sobre os índios caetés, mas o protagonista deixa claro que pouco sabia deles: “Também aventurar-me a fabricar um romance histórico sem conhecer história! Os meus caetés realmente não têm verossimilhança, porque deles apenas sei que existiram, andavam nus e comiam gente” (CAT, p. 38-39). Como construir um romance sobre índios sem conhecê-los? Fazendo uso da imaginação. O romance do protagonista toma forma a partir de questões que lhe são próprias e a memória é complementada pela fantasia, aspecto que será abordado no segundo capítulo desta tese. João Valério se aproxima, pois, da realidade e compõe os índios com as características daqueles que o rodeiam.

Ao narrar a ira sentida quando Luísa não lhe dá a atenção desejada no momento em que o protagonista faz uma visita a Adrião, João Valério passa das barbas de Abraão, que

⁸ Os excertos do romance *Caetés*, de Graciliano Ramos, estão identificados no corpo do texto, a partir daqui, apenas pelas iniciais CAT, seguidas pela indicação da página. Os demais textos são identificados pelas seguintes iniciais: SB (*São Bernardo*), ANG (*Angústia*), INF (*Infância*), INS (*Insônia*), MC (*Memórias do cárcere*), CAR (*Cartas*), LT (*Linhas tortas*) e TMP (*A terra dos meninos pelados*). As referências completas encontram-se ao final da tese.

possivelmente seriam mencionadas numa conversa com a personagem Miranda Nazaré, para as barbas de José de Alencar, para o romance *Iracema* e, depois, para o próprio romance. O encadeamento dos pensamentos do protagonista mistura realidade e literatura, história e ficção, e ele chega à conclusão de que deveria salvar o romance caetés, numa referência à salvação de si mesmo: “Não era mau tentar salvá-lo, agora que, com o armazém fechado, eu podia dispor da tarde inteira” (CAT, p. 118). A utilização de fatos do dia a dia para a construção do romance sobre os índios é tão clara que, na tentativa de narrar como os canibais cozinham os humanos, o narrador pergunta à dona da pensão em que mora como se faz uma buchada: “– Muito obrigado, D. Maria José. Vou preparar o Sardinha pela sua receita e misturo tudo com pirão de farinha de mandioca. Fica uma porcaria” (CAT, p. 120).

Ao falar sobre *Caetés*, Maurício Gomes sustenta que o fracasso na construção do livro de João Valério se dá pela escolha do romance histórico (que pressupõe a capacidade do/a autor/a de “fazer história”, perceber e fixar racionalmente a diferença qualitativa entre presente e passado) e pela incapacidade do protagonista de elaborar um enredo e dispor as ações no tempo. Além disso, falta ao protagonista o distanciamento, já que as figuras do presente moldam as personagens por ele criadas (e que pretende situar no passado). Dessa forma, o cotidiano invade constantemente os cenários do romance histórico (GOMES, 2017).

Por outro lado, sustento que mais que um romance histórico sobre os caetés, a tentativa do protagonista de escrever um livro surge, na trama, como uma forma de João Valério lidar com aquilo que o incomoda, principalmente diante da paixão incontrolável por Luísa. Sendo assim, logo no romance de estreia, Graciliano Ramos coloca a narrativa como alternativa/possibilidade diante da angústia.

É assim que João Valério constrói suas personagens: a partir de pedaços das pessoas com as quais convive. E como estas não são índios, com exceção de Pedro Antônio e Balbino (que não são canibais), o romance histórico se afasta da realidade e se aproxima da sua verdade:

Em falta de melhor, aproveitei os últimos remanescentes dos brutos da Cafurna, tirei-lhes os farrapos com que se cobrem, embebedei-os, besuntei-os à pressa, aguicei-lhes os dentes incisivos. Matei alguns brancos, pendurei-os em galhos de árvores e esfolei-os com a ajuda do Balbino. Depois entreguei-os às velhas, entre as quais meti a D. Engrácia, nua e medonha, toda listrada de preto, os seios bambos, os cabelos em desordem, suja e de pés de pato (CAT, p. 119).

A dificuldade de separar o passado do presente se encontra exposta no primeiro romance de Graciliano e o protagonista se divide entre a ficção (construção da narrativa) e a realidade (envolvimento com Luísa). As lembranças surgem, mesclam-se e exibem a insatisfação do narrador consigo e com aquilo que o rodeia, assemelhando-se a reconstruções do vivido. A partir da escrita, o narrador tem a possibilidade de revisitar os acontecimentos da vida e, assim, criar um novo texto, fato que sustenta a metáfora existente entre o fiar e o escrever e coloca a escrita como atividade que exprime, dentre outras questões, a vontade do sujeito de se comunicar com o mundo e consigo mesmo.

Não é ao acaso que João Valério começa a escrever o romance quando fica órfão. O fato é ligeiramente mencionado em *Caetés*, o que não diminui a sua importância. O narrador inicia a construção do romance no momento em que passa por algumas dificuldades, de ordem emocional e também financeira. Além disso, o livro de João Valério nomeia o primeiro romance de Graciliano Ramos, o que me leva a pensar no destaque que o autor alagoano dá à criação do texto, muito embora este possa parecer um mero coadjuvante na trama:

Iniciei a coisa depois que fiquei órfão, quando a Felícia me levou o dinheiro da herança, precisei vender a casa, vender o gado, e Adrião me empregou no escritório como guarda-livros. Folha hoje, folha amanhã, largos intervalos de embrutecimento e preguiça – um capítulo desde aquele tempo (CAT, p. 38).

Nesse sentido, *Caetés* não se refere a uma história indígena (como poderíamos imaginar a partir do título); tampouco diz respeito a um romance de costumes. É um texto construído em dois planos diferentes: a tentativa de João Valério de construir um livro e o envolvimento deste com Luísa, sendo que o adultério ocupa a maior parte da urdidura e, paulatinamente, percebemos o quanto o fato cotidiano se transforma em matéria narrativa. A fantasia é, pois, utilizada como uma forma de reparação das insatisfações do protagonista.

João Luiz Lafetá, em “Édipo guarda-livros: leitura de *Caetés*”, sustenta a ideia de que “A dimensão metalinguística, expressa quase sempre no tema da dificuldade da escrita, é verdadeira obsessão de Graciliano Ramos e, como estamos vendo, já comparece no seu romance de estreia” (LAFETÁ, 2001, p. 92). É assim que, ao escrever o primeiro romance, Graciliano já nos dá pistas do que virá depois: o destaque atribuído em sua escritura ao ato de escrever.

Mais do que pensar sobre os conflitos socioeconômicos e políticos presentes na literatura graciliânica, procuro ao longo da tese enfatizar as inquietações subjetivas das personagens e de que maneira estas as levam à narrativa das próprias vidas, no caso de

Caetés, a narrativa travestida na história dos índios: “Como me sentisse inquieto, resolvi distrair-me aproveitando parte da noite a trabalhar no meu romance” (CAT, p. 58). A escrita de um livro aparece no texto como forma de catarse, uma alternativa apaziguadora dos dramas vividos por João Valério, o que se coaduna com aquilo encontrado nos demais romances de Graciliano, conforme veremos mais adiante.

Nesse contexto de reconstrução, a memória aparece como um tema central da obra graciliânica e pode ser associada ao conceito psicanalítico de sublimação. Só que, em Graciliano, recorrer à rememoração claramente não é a certeza de reencontros com verdades incontestáveis, mas sim a oportunidade de se refazer escrevendo/narrando, recompondo a vida por intermédio da linguagem. Suas personagens escrevem para não sucumbirem aos próprios dramas e este tipo de escrita se torna um traço estilístico do autor.

Em “No aparecimento de *Caetés*”, Antonio Candido sustenta que, na trama urdida por Graciliano Ramos, João Valério se encontra obsedado pela representação dos índios caetés e também de Luísa, sendo estes seus temas literário e vital, respectivamente. O movimento do romance seria, então, a luta do protagonista para contar no nível da fantasia a história dos índios, enquanto sem querer constrói, no nível da realidade, o relato do que era a sua experiência de vida: “O romance vivido engole o romance projetado; e os índios ficam apenas como símbolo que o final do livro revela, quando o narrador sente, e nos faz sentir, que eles estão dentro de cada um, porque são o limite selvagem de todos” (CANDIDO, 2012, p. 129). Assim, fantasia e realidade se aproximam na pena graciliânica e nos levam a pensar que a recordação e a criação, assim como o passado, o presente e o futuro se encontram entrelaçados pelo fio do desejo.⁹ É por meio da escrita de um livro que João Valério intenta ser grande, fazer-se sujeito, conforme acontece com outros romances do autor alagoano:

Desejava que nas barbearias, no cinema, na farmácia Neves, no café Bacurau, dissessem: ‘Então já leram o romance do Valério?’ Ou que, na redação da Semana, em discussões entre Isidoro e Padre Atanásio, a minha autoridade fosse invocada: ‘Isto de selvagens e histórias velhas é com o Valério (CAT, p. 67).

⁹ Destaco que, na concepção freudiana, o *desejo* é um dos polos do conflito defensivo. Laplanche e Pontalis afirmam que o desejo inconsciente tende a se realizar restabelecendo, segundo as leis do processo primário, os sinais ligados às primeiras vivências de satisfação. O desejo, portanto, refere-se à falta que nos coloca em busca de um objeto perdido. Somos, inevitavelmente, sujeitos desejantes (LAPLANCHE; PONTALIS, 2004, p. 113 – 114).

Percebo que, já em *Caetés*, Graciliano Ramos expõe aquilo que defendo ser um dos maiores traços da sua escritura: ao lado da concisão da escrita, do interesse pelos dramas humanos, pela sondagem psicológica, pela luta do sujeito para não sucumbir à própria história, o autor coloca insistentemente a escrita como uma alternativa. O envolvimento com uma mulher casada, o suicídio de Adrião e o posterior afastamento de Luísa ganham forma na narrativa de João Valério à medida que este procura refúgio no romance fracassado sobre os índios caetés: “João Valério anda às voltas com o episódio histórico do bispo D. Pero Sardinha, devorado pelos índios caetés; mas o que busca, na verdade, é refúgio para onde correr, sempre que for necessário um contrapeso às decepções da vida” (CANDIDO, 2012, p. 29).

Não é à toa que a realidade externa e a saga dos índios são descritas a partir do sentimento que o protagonista carrega pela esposa do chefe, e o devaneio aparece como um recurso narrativo útil para que João Valério reordene as frustrações que vivencia, como se o fracasso do sujeito servisse de ponto de referência para a construção da narrativa. Necessário destacar ainda que, imbricados como estão, ambos, a história com Luísa e a escrita do livro, não obtêm êxito.

A ideia de *escrita libertadora/apaziguadora* é reafirmada no segundo romance de mestre Graça, *São Bernardo*, publicado em 1934. Embora apresente uma estrutura romanesca bem diferente de *Caetés*, o romance em foco também põe em cena uma personagem escritora que decide, ao escrever um livro de memórias, colocar os próprios dramas no papel.

Posso sustentar que a construção do livro de memórias indica o trágico; a incapacidade do sujeito de fugir do que para ele está traçado. Paulo Honório passa a vida acumulando bens materiais, constrói a fazenda São Bernardo, casa-se com Madalena como se estivesse efetuando mais um negócio e, não conseguindo lidar com as particularidades da esposa, leva-a ao suicídio. A decadência econômica e emocional surge como consequência do fracasso amoroso e como ser humano, e o livro de memórias aparece como tentativa de o protagonista se apaziguar com as lembranças que o perseguem.

Destaco que a questão do suicídio aparece nos dois primeiros romances de Graciliano. Em *Caetés*, Adrião dá um tiro no próprio peito por não conseguir lidar com a possível traição da esposa, embora, no leito de morte, peça desculpas a João Valério e queira a confirmação da inocência de Luísa: “– Isso não interessa, murmurou Adrião. E não tenho tempo para conversar muito. Ouça. A história da carta foi tolice. Exaltei-me, perdi os estribos. Luísa está inocente, não é verdade?” (CAT, p. 214). Já em *São Bernardo*, Madalena se mata por não conseguir lidar com a obsessão, a desconfiança e o ciúme excessivo do marido: “[...]”

Madalena estava estirada na cama, branca, de olhos vidrados, espumas nos cantos da boca. Aproximei-me, tomei-lhe as mãos, duras e frias, toquei-lhe o coração, parado. Parado” (SB, p. 194).¹⁰

Percebo, assim, que Tânatos, aspecto perecível e destruidor, impera, já que a pulsão de morte¹¹ busca a cessação da vida por meio da extinção do desejo e da completa descarga da tensão. Por outro lado, nos casos de João Valério e de Paulo Honório, Eros vem à tona, visto que a escrita de um livro faz com que os protagonistas direcionem as pulsões relacionadas à agressividade e autodestruição para outro empreendimento. A ficção graciliânica aponta, pois, que a vida das personagens gira em torno de tentativas de atribuir significado, por meio da escrita, ao incompreensível, tornando-se um constante embate entre Eros (pulsões de vida) e Tânatos (pulsões de morte). A luta existencial é, pois, tematizada, além da angústia do existir, da insuficiência da condição humana e da indistinção entre Bem e Mal.

Em *A escrita da angústia: uma leitura psicanalítica*, sustento que o destino de Paulo Honório é selado pela figura de Madalena, que o faz repensar, por meio da escritura, a própria história. É na tessitura da escrita que o protagonista revisita os acontecimentos de sua vida, tecendo um novo texto (ROCHA, 2015, p. 136). Lembro que o fiar, assim como o escrever, encobre misteriosas significações, já que a escrita transcende o silêncio e permite ao sujeito vivenciar novas experiências.

É assim que Paulo Honório escreve. No terceiro capítulo do livro, quando desiste de obter ajuda dos amigos para a construção do texto, o narrador se apresenta pelo nome, peso, idade e algumas características físicas, como as sobrancelhas cerradas e grisalhas e o rosto vermelho e cabeludo. Chama a atenção para as características que exibem a idade que tem e as associa à consideração que estas lhe rendem, como se quisesse autorizar o próprio discurso. E aponta que as lembranças não seguem a sequência cronológica ao comparar a inexactidão de acontecimentos importantes à sua ignorância quanto à data correta do próprio nascimento:

¹⁰ Para Gaston Bachelard, o suicídio literário é a morte mais elaborada de todas e oferece aos/as leitores/as a imaginação da morte (BACHELARD, 2002). Para a psicanálise, o suicídio diz respeito a uma pulsão agressiva voltada para o interior do psiquismo, por meio da qual o sujeito mata o outro que habita dentro de si (as pulsões agressivas direcionadas ao outro se voltam contra o próprio sujeito).

¹¹ A *pulsão*, na psicanálise, é a energia fundamental que põe em funcionamento o aparelho psíquico. Fala-se de *pulsões* em lugar de *pulsão*. As *pulsões* são definidas como um conceito limite entre o somático e o psíquico. Em suas teorizações, Freud postula, inicialmente, dois tipos de pulsões – as pulsões de vida e as pulsões de autoconservação (1914). Mais tarde, redefine estes conceitos e passa a falar de *pulsões de vida* e *pulsões de morte* (1920). As pulsões têm como fonte a excitação corporal e seu objetivo é levar o organismo a obter uma descarga pulsional, suprimindo a tensão. Têm caráter parcial e o objetivo almejado só pode ser atingido provisoriamente, ou seja, a satisfação pulsional nunca será completa.

“Não posso, portanto, festejar com exatidão o meu aniversário. Em todo o caso, se houver diferença, não deve ser grande: mês a mais ou mês a menos. Isto não vale nada: acontecimentos importantes estão nas mesmas condições” (SB, p. 15).

Contrariando o narrador de *Infância*, Paulo Honório não se lembra dos tempos de menino: “Se eu tentasse contar-lhes a minha meninice, precisava mentir. Julgo que rolei por aí à toa. Lembro-me de um cego que me puxava as orelhas e da velha Margarida, que vendia doces” (SB, p. 16). O livro cobre, pois, a vida adulta, a ascensão social e posterior decadência do narrador, o que torna possível a afirmação de que as lembranças do sujeito não surgem por acaso e dizem muito sobre este e sobre seu desejo.

O livro de Paulo Honório é, pois, a história da conquista de bens materiais, da ascensão da fazenda São Bernardo, da relação e suicídio de Madalena. Não é ao acaso que o desejo de escrever surge após a morte da esposa. Sozinho e decadente, o protagonista encontra na escrita uma forma de elaborar a dor, numa clara tentativa de reordenação do que lhe resta. Nesse contexto, a coruja surge como um importante componente da narrativa; a coruja de Minerva, mitologicamente associada à morte e ao inconsciente, além de ser o símbolo do conhecimento (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997): “Uma coruja pia na torre da igreja. Terá realmente piado a coruja? Será a mesma que piava há dois anos? Talvez seja até o mesmo pio daquele tempo” (SB, p. 119).

Lembro que Paulo Honório é um sujeito de posses e não valoriza a educação, enquanto Madalena, a mulher que escolhe como esposa, é professora: “Escola! Bestidade. Abri uma na fazenda e entreguei-a ao Padilha. Sabe quem é? Um idiota” (SP, p. 87). Logo ao conhecer Madalena, o protagonista deixa claro o quanto menospreza a profissão docente:

– Cento e oitenta mil-réis? Está aí! É uma desgraça, minha senhora. Como diabo se sustenta um cristão com cento e oitenta mil-réis por mês? Quer que lhe diga? Faz até raiva ver uma pessoa de certa ordem sujeitar-se a semelhante miséria. Tenho empregados que nunca estudaram e são mais bem pagos. Por que não aconselha sua sobrinha a deixar essa profissão, d. Glória? (SB, p. 86).

É interessante perceber que, apesar da desvalorização que Paulo Honório atribui à educação, o conhecimento de Madalena – e o que este suscita – ganha destaque especial no texto construído por Graciliano Ramos. A mulher que, de início, é tratada como propriedade, ao longo da história conquista espaço em virtude daquilo que possui: o poder de *logos*; a habilidade com as palavras, que tanto assusta e atrai o protagonista de *São Bernardo*. É assim que a personagem feminina encarna, simultaneamente, o *terror* e o *fascínio* e Paulo Honório

passa a persegui-la: “Atormentava-me a ideia de surpreendê-la. Comecei a mexer-lhe nas malas, nos livros, e abrir-lhe a correspondência. Madalena chorou, gritou, teve um ataque de nervos” (SB, p. 163).

Consoante com o pensamento psicanalítico de que *aquilo que o sujeito mais teme é o que mais deseja*, Paulo Honório se casa justamente com uma professora e esta, ao tempo em que coloca o protagonista em contato com o conhecimento que tanto o incomoda, exhibe-lhe a incompletude, a falta, abalando a estrutura psíquica e o ideal de poder do protagonista. Dito de outro modo, o interesse de Paulo Honório por Madalena se dá em virtude daquilo que a afasta do protagonista: a cultura letrada; o poder de *logos* já mencionado neste trabalho. Friso que a importância das letras apenas é reconhecida pelo protagonista quando este resolve escrever as memórias e percebe a dificuldade da tarefa a que se propõe: “Ora vejam. Se eu possuísse a metade da instrução de Madalena, encoivarava isto brincando. Reconheço finalmente que aquela papelada tinha préstimo” (SB, p. 12). O advérbio de tempo *finalmente* aponta para a percepção do protagonista de que *é tarde* e não há como voltar atrás: o caminho seguido por Paulo Honório o leva a perdas irreparáveis – de Madalena, da fazenda São Bernardo – e estas encenam o conflito trágico inarredável; a impossibilidade de o sujeito fugir do próprio destino¹², compreendendo-se o destino como o inegável poder da natureza/cultura¹³ que é imposto ao sujeito e se constitui como fonte de desamparo.

Wilson Martins assinala que, em *São Bernardo*, o que houve a mais em relação a *Caetés* foi o aprofundamento do tema principal da obra de Graciliano: o drama psicológico; a abordagem daquilo que o ser humano tem de mais íntimo e misterioso, o que aponta para a universalidade de suas personagens: “[...] reafirmo que a preocupação essencial do romancista não foi marcar literariamente os caracteres de uma sociedade, mas o caráter de um personagem. É um romance psicológico no mais amplo sentido da palavra” (1969, p. 14). Assim como em *Caetés*, toda a história gira em torno das questões íntimas do protagonista,

¹² Para a psicanálise, o *destino* refere-se ao poder, seja ele da cultura ou da própria natureza, que se impõe ao humano. Encontra-se intrinsecamente relacionado à ideia de trágico e de desejo, caracterizando a impotência do sujeito diante de uma realidade da qual não pode se desvencilhar.

¹³ Compreendo a cultura na perspectiva psicanalítica, como aquilo que marca o humano e o distingue dos outros animais, uma vez que permite o domínio da natureza. Refere-se ao conhecimento adquirido pelo ser humano para controlar as forças da natureza, extraído dela a riqueza necessária para a satisfação das suas necessidades. Além disso, é algo capaz de civilizar, estabelecer regras, impor limites ao sujeito, o que inclui todos os regulamentos necessários para mediar/ajustar as relações entre os seres humanos. Em “O mal-estar na civilização” (1930), Freud sustenta que o mal-estar na cultura é inevitável, devido às renúncias à satisfação pulsional que a vida em sociedade exige. Vale frisar que o sujeito da psicanálise é demarcado por um assujeitamento à cultura.

desde a conquista de bens materiais até a relação com Madalena e decadência após o suicídio da esposa.

É no contexto de decadência social e afetiva que a construção do livro ganha destaque. Assim como João Valério, Paulo Honório se refugia na escrita, no resgate de memórias. Suprimindo o que julga desnecessário, o protagonista discorre sobre as lembranças a fim de eliminar a dor da solidão, do fracasso, da perda de Madalena:

Faz dois anos que Madalena morreu, dois anos difíceis. E quando os amigos deixaram de discutir política, isto se tornou insuportável. Foi aí que me surgiu a ideia esquisita de, com o auxílio de pessoas mais entendidas que eu, compor esta história. A ideia gorou, o que já declarei. Há cerca de quatro meses, porém, enquanto escrevia a certo sujeito de Minas, recusando um negócio confuso de porcos e gado, ouvi um grito de coruja e sobressaltei-me (SB, p. 215).

Mais uma vez o pio da coruja aparece no texto como aquilo que faz Paulo Honório escrever. A coruja, símbolo do conhecimento, presentifica a morte de Madalena e inscreve no protagonista a necessidade de elaborá-la, já que o leva a se lembrar de algo que quer esquecer, ou seja, do desejo inconsciente.

Destaco ainda que Paulo Honório, ao se dar conta que jamais conheceu Madalena na totalidade, não compreende os motivos que o levam à escritura: “[...] se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever” (SB, p. 117). Forçado por quem? As emoções que acompanham e agitam o protagonista parecem responder esta questão: diante da impossibilidade de voltar o tempo e trazer Madalena para perto, Paulo Honório escreve, juntando pedaços de si num livro de memórias: “Emoções indefiníveis me agitam – inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora. Saudade? Não, não é isto: é desespero, raiva, um peso enorme no coração” (SB, p. 118).

A tentativa de escrever um livro surge, portanto, como possibilidade de amenizar o peso no coração, a angústia sentida pela personagem-narradora, entendendo a angústia no sentido psicanalítico, enquanto afeto que representa um sinal de alarme, motivado pela necessidade do ego de se defender da iminência de um perigo, geralmente interno. Este afeto se apresenta, portanto, como uma reação à ameaça da perda, à ameaça de separação de um objeto amado e fortemente investido: “[...] a [angústia] surgiu originalmente como uma reação a um estado de perigo e é reproduzida sempre que um estado dessa espécie se repete” (FREUD, 1926 (1925), p. 131).

Além disso, ao recordar fatos, Paulo Honório por vezes se dá conta da imprecisão da narrativa, da mistura de tempos, da indiferenciação entre realidade e fantasia: “A toalha reaparece, mas não sei se é esta toalha sobre que tenho as mãos cruzadas ou a que estava aqui há cinco anos” (SB, p. 118). Suas lembranças são confusas, assim como os sentimentos, e a rememoração abre a possibilidade de reelaboração da dor, sendo impossível distinguir o “verdadeiro” do “falso” no relato do narrador, até porque a verdade é sempre inconclusa e o que se pode conhecer dela é somente uma parte de um saber não acessível pela via da consciência. Assim, há sempre uma verdade em jogo, ainda que esta seja dissimulada, desviada.

Ao misturar presente e passado, realidade e ficção, Paulo Honório escreve, fazendo-se sujeito do próprio discurso, o que, assim como em *Caetés*, aponta a narrativa como uma alternativa catártica. Mesmo diante da escrita e da confissão da culpa, o protagonista não consegue se livrar da dor que o acompanha; o que ele consegue é se apaziguar com o homem que se torna e com a imutabilidade dos resultados das escolhas que faz ao longo da vida: “Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recomeçarmos... Para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige” (SB, p. 220). Como se vê, Paulo Honório se dá conta de que há algo imutável no sujeito e a narrativa surge como alternativa para que o narrador lide com essa realidade, muito embora a linguagem não dê conta de recobrir tudo, já que ela mesma se constitui de frestas, lacunas, esquecimentos e silêncios.

Sendo a angústia¹⁴ o significante¹⁵ da condição humana, o ato narrativo de Paulo Honório salienta a força da palavra e a possibilidade de reelaboração da dor. É exatamente essa questão que irmana João Valério, Paulo Honório e também Luís da Silva, de *Angústia*: os três protagonistas ressignificam o enredo da própria vida por meio da escrita de um livro. No caso do terceiro romance do escritor, enquanto o decadente funcionário público Luís da Silva

¹⁴ Para Kierkegaard, o conceito de angústia se constitui como reflexão filosófica sobre a liberdade humana. Ela surge quando algo está por acontecer e esse algo apresenta a possibilidade da diferença na vida do sujeito angustiado. O que angústia é a possibilidade que o sujeito possui de efetivar suas possibilidades. Além disso, a angústia se diferencia do medo, pois não tem um objeto determinado. É, segundo Kierkegaard, “[...] a realidade da liberdade como possibilidade antes da possibilidade” (2011, p. 45). Trata-se do afeto que surge diante da liberdade, da possibilidade que o humano tem de escolher e, conseqüentemente, confrontar-se com o próprio destino/desejo.

¹⁵ Ao sustentar que o inconsciente se estrutura como uma linguagem, Lacan elabora o conceito de significante. Para tanto, usa como referência as ideias de Saussure e, posteriormente, subverte a dialética significante/significado. Para Saussure, o significante seria a parcela material do signo linguístico (o som da palavra, por exemplo), já o significado seria o conceito, a ideia associada ao significante. Enquanto, para o linguista, há uma relação entre significante e significado, para Lacan o significante se sobrepõe ao significado, não havendo relação entre eles.

narra suas vivências e a relação fracassada com Marina, é perseguido pela ideia de escrever um livro e, mais uma vez, o autor alagoano exhibe a narrativa como uma alternativa libertadora.

Assim como em *Caetés* e *São Bernardo*, o drama individual ressurgiu em *Angústia* e parece que, aqui, ganha ainda mais destaque do que nos dois primeiros romances do escritor. Por meio do monólogo interior, conhecemos os sofrimentos vividos por Luís da Silva, já que a trama ficcional está limitada à visão de um único sujeito, e sua experiência se encontra imbricada a um discurso de teor delirante. As personagens descritas, os espaços, as metáforas e comparações convergem para um clima angustiante, próprio da personagem que narra, e as constantes criações imaginárias do narrador, levam-no a ouvir, enxergar e pensar que vivencia determinada situação, para, em seguida, considerá-la inexistente: “Sentia um medo horrível e ao mesmo tempo desejava que um grito anunciasse qualquer acontecimento extraordinário. Aquele silêncio, aqueles rumores comuns, espantavam-me. Seria tudo ilusão?” (ANG, p. 213).

Enquanto afeto próprio do ser de linguagem, a angústia permeia a obra de Graciliano Ramos e, em *Angústia*, tal questão é destacada. Apesar de não aparecer em nenhum outro momento da obra – exceto no título – o significante angústia se reinscreve na trama de Luís da Silva e permeia a forma como o protagonista lida consigo e com aquilo que o rodeia. É nesse contexto que a escrita do livro aparece: ao protagonista é dada a oportunidade de se refazer por meio dela. Num mundo prenhe de dor e abandono, Mestre Graça traz a narrativa na tentativa de tornar suportável aquilo que produz dor, uma vez que narrar é também uma forma de resistir.

Além disso, a memória mais uma vez ganha destaque. A narrativa acontece em retrospectiva e, num romance circular, pouco a pouco somos apresentados/as ao protagonista. A mistura entre ficção e realidade já é enfatizada no primeiro parágrafo do livro e se destaca ao longo de toda a narrativa, o que se coaduna com a forma pela qual Graciliano Ramos aborda a rememoração em seus textos, sem necessariamente interligá-la à realidade factual: “Das visões que me perseguiam naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios” (ANG, p. 21). As lembranças do narrador são apresentadas entre idas e vindas ao passado, o ontem e o hoje caminham lado a lado, misturam-se, confundem o/a leitor/a, confundem a própria personagem. Dessa forma, o passado e suas ressonâncias atualizam-se, na medida em que Luís da Silva narra a própria história: “Tenho-me esforçado por tornar-me criança — e em consequência misturo coisas atuais a coisas antigas” (ANG, p. 31).

Angústia exhibe a falta de perspectiva do protagonista quanto ao presente e ao futuro, bem como seu desamparo e esfacelamento psíquico. O cenário desaparece quase completamente e a cena que emerge é inteiramente ocupada por um homem singular e desamparado, submetendo todo o contexto ao drama íntimo do narrador. É desse modo que Graciliano tematiza a dor, o desamparo, a miséria, as desigualdades sociais, o ciúme, a loucura e o crime como forma de transgressão do sujeito: “Assaltava-me o desejo de ver Julião Tavares sujo de azeite e carvão, recebendo na cara as faíscas da fornalha. Por que não? Derretendo as banhas. Inútil, preguiçoso, discursador. Canalha” (ANG, p. 101). Em “O mal-estar da civilização”, Freud já se refere ao desamparo humano, ao encurralamento do sujeito criador de si e marcado pela incompletude, estando a felicidade fora do “plano da Criação” (FREUD, 1930).

É importante me deter um pouco na questão do crime. Tratar o ato criminoso como atitude que implica dignidade e libertação é algo recorrente na escrita graciliânica, basta voltar o olhar para Fabiano, de *Vidas secas* (1938), que também correlaciona o crime ao respeito e à dignidade. Embora a personagem permita que o soldado amarelo siga seu caminho, pensa como seria mais digno ter se vingado dos maus-tratos sofridos na prisão: “Devia ter furado o pescoço do amarelo com faca de ponta, devagar. Talvez estivesse preso e respeitado, um homem respeitado, um homem. Assim como estava, ninguém podia respeitá-lo. Não era homem, não era nada” (VS, p. 112). O uso do *devia* e do *talvez* condicionam a ideia do protagonista, que permanece no plano do pensamento e não da ação. Apesar disso, não é diminuída a força que o crime assume para a autoafirmação do sujeito; uma espécie de escape diante das fraquezas próprias à vida.

De forma semelhante, no caso do romance *Angústia*, o homicídio impunha-se a Luís da Silva como uma necessidade. A angústia que tomou conta de seu ser e do seu mundo o fez enxergar o assassinato do antagonista Julião Tavares como saída e alternativa de sobrevivência psíquica. Afinal, Julião, comerciante e falador, personificação de tudo o que Luís da Silva gostaria de ser e não consegue, atrapalha o romance com Marina: “Era evidente que Julião Tavares devia morrer. Não procurei investigar as razões desta necessidade. Ela se impunha, entrava-me na cabeça como um prego” (ANG, p. 147).

Mais uma vez, a morte aparece na trama urdida pelo autor alagoano. Diferenciando-se de *Caetés* e *São Bernardo*, em *Angústia* o escritor não apresenta uma situação de suicídio, mas sim um possível assassinato. Digo *possível*, porque não há nada no texto que prove que Julião Tavares realmente morre: sem polícia, sem velório, sem vestígios do crime; a única ferramenta a que temos acesso é o discurso do narrador, confuso e não confiável. Nesse

sentido, a indiferenciação entre presente e passado, lembrança e delírio não favorecem a separação entre o verdadeiro e o falso, dificultando a distinção entre o que é recordado ou o que é inventado pelo protagonista.

A realidade psíquica de Luís da Silva estrutura o romance em análise, assim como a angústia que acompanha a personagem conduz a ficção de Graciliano Ramos. A mesma angústia que leva Luís da Silva a supostamente assassinar seu rival, também leva o protagonista a narrar a própria história e ao desejo de escrever um livro, numa construção que lhe permita viver uma realidade diferente. Assim, a angústia de Luís da Silva pode ser sublimada por meio da narrativa, possibilitando à personagem viver – por intermédio da escrita de um livro – acontecimentos que foram impedidos na experiência real: “Escrever um livro se insinua, assim, como meio de canalizar a tortura interior represada para outro alvo e investir os sentimentos penosos de fracasso e inferioridade numa experiência de prazer” (CARVALHO, 1983, p. 97).

A confissão de Luís da Silva – assim como a confissão de Paulo Honório – aponta, mais uma vez, para a possibilidade de reconstrução. Afirmo que esta questão fica mais nítida em *Angústia* do que nos dois primeiros romances, visto que claramente Graciliano destaca no texto dois caminhos diferentes para o afeto que persegue o protagonista: a passagem ao ato, por meio do homicídio de Julião Tavares, ou a escrita de um livro, numa alternativa sublimatória e apaziguadora para o sujeito. Equiparo, aqui, os suicídios de Adrião e de Madalena ao possível assassinato de Julião Tavares. As três mortes sinalizam para o destino destruidor que o sujeito pode dar à angústia, ao tempo em que os projetos de escritura apontam a possibilidade de criação a partir da dor.

Criar a partir da dor: como vimos, tal questão é recorrente na pena de Graciliano Ramos. Os três primeiros protagonistas do escritor vivenciam situações de sofrimento e, ao dar ênfase às vivências individuais – como se estivesse observando com uma lupa os dramas internos de suas personagens – o autor alagoano lhes dá a possibilidade de narrar o que sentem, reconstruindo, com isso, a si mesmas. No processo de reelaboração do vivido por parte das personagens, evidencia-se a criação e reinvenção de si por meio do resgate de memórias. Destaco que a dimensão do engano e da dúvida é inevitável para os sujeitos submetidos à ordem simbólica¹⁶, uma vez que não existe verdade absoluta e aquilo que se

¹⁶Ao aplicar o conceito de nó borromeu à psicanálise, Jacques Lacan propõe três dimensões para o funcionamento dos discursos, a saber, *Real*, *Simbólica*, *Imaginária* – RSI. O registro do Simbólico refere-se ao campo da linguagem, que antecede e ampara o sujeito. Necessário dizer que, para Lacan, o conceito de Outro (lê-se grande outro) confunde-se com a ordem da linguagem e aponta para algo que anteriormente e

pode conhecer dela sempre deixa a desejar, visto ser inconclusa. Dito de outro modo, não há verdadeiro sem falso e a verdade tem estrutura de ficção: ela sempre convoca a mentira e nunca é evidente: “[...] nenhuma linguagem pode dizer o verdadeiro sobre o verdadeiro, uma vez que a verdade se funda pelo fato de que fala, e não dispõe de outro meio para fazê-lo” (LACAN, 1998b, p. 882).

No caso de *Angústia*, torna-se impossível separar o verdadeiro do falso no discurso de Luís da Silva. As lembranças se misturam, as idas e voltas ao passado se tornam cada vez mais evidentes, e a confusão nas lembranças do narrador são constantemente enfatizadas:

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

Sustento que a mistura presente/passado, realidade/fantasia, rememoração/criação surge nos textos graciliânicos no intuito de dar vazão ao sentimento angustiante que acompanha os protagonistas. No caso de *Angústia*, a questão se torna nítida nos devaneios da personagem principal – devaneios que já são percebidos em *Caetés* –, sendo que Luís da Silva oscila entre contrários e os movimentos da narrativa aproximam e distanciam a personagem da realidade que a circunda, misturam presente e passado, confundem realidade e delírio:

Eu não tinha trinta e cinco anos: tinha dez e estudava a lição difícil na sala de nossa casa na vila. A sala enchia-se de rumores estranhos que vinham de fora e saíam das paredes. Provavelmente eram os sapos do Açude da Penha. Não eram sapos: eram homens e mulheres que se aproximavam (ANG, p. 201).

O ensinamento psicanalítico de que cada acontecimento, de alguma forma, contém os anteriores é constantemente reafirmado na narrativa e leva a pensar que a voz de Luís da Silva é reconstrutora: por meio dela, o sujeito reelabora o vivido e constrói o novo a partir da angústia. Nas palavras do narrador: “Lembro-me de um fato, de outro fato anterior ou posterior ao primeiro, mas os dois vêm juntos. E os tipos que evoco não têm relevo. Tudo empastado, confuso” (ANG, p. 29-30).

exteriormente determina o sujeito. Dito de outro modo, o sujeito da psicanálise se constitui pela inserção em uma ordem simbólica que o antecede, atravessado pela linguagem e tomado pelo desejo do Outro.

Assinalo que a angústia diante do medo, da perda e da incompletude se inscreve em *Angústia* por meio da utilização de diversos recursos, tais quais a repetição de temas, a recorrência aos mesmos significantes, a circularidade da obra e também o confronto do sujeito com o próprio destino. Assim, as imagens utilizadas por Graciliano Ramos para caracterizar o universo do narrador e a forma pela qual as personagens e os acontecimentos são descritos apresentam uma realidade hostil, na qual o prazer se mantém cada vez mais ausente e a angústia ganha relevo: “Quando o aguaceiro chegava, o couro cru da cama do velho Trajano virava mingau, tanta goteira havia; a rede suja de Camilo fedia a bode; os bichos da fazenda vinham abrigar-se no copiar; o chão de terra batida ficava todo coberto de excremento” (ANG, p. 28).

Antonio Candido discorre sobre tal questão ao afirmar que as demais personagens de *Angústia* são dispostas como projeções de Luís da Silva e a “[...] miséria dos outros é a sua e uma vaga fraternidade liga-o a seu Ramalho, à fraqueza de d. Adélia, à maluquice de Vitória” (CANDIDO, 2012, p. 50). A narrativa se apresenta, pois, como uma forma de o protagonista refletir acerca de si mesmo, até quando se refere às outras personagens, ao ambiente ou à própria literatura. Destaco a contradição existente nas intensas críticas que o narrador faz ao universo ficcional, comparando, inclusive, a literatura à prostituição, visto que, ao mesmo tempo em que condena os livros, simultaneamente, sente-se impelido a escrever – assim como João Valério e Paulo Honório. Por outro lado, o narrador de *São Bernardo*, mesmo condenando a profissão de Madalena, quer se tornar escritor e escrever um livro de memórias.

Além disso, nos três primeiros romances de Graciliano Ramos se faz referência à duvidosa veracidade da memória, visto que os elementos rememorados são notoriamente reconstruídos pela imaginação e ganham consistência por meio da escrita. A complexidade da memória e a dificuldade de fidelidade ao passado são retomadas constantemente nos romances em questão, e os relatos autobiográficos das personagens desembocam, inevitavelmente, na invenção. Em *Angústia*, por exemplo, realidade externa e realidade psíquica estão de tal forma interligadas, que os pensamentos de Luís da Silva se misturam aos fatos da realidade e a própria personagem tem dificuldade de diferenciar a realidade psíquica da realidade material: “Procuro recordar-me dos verões sertanejos, que duram anos. A lembrança chega misturada com episódios agarrados aqui e ali, em romances. *Difícilmente poderia distinguir a realidade da ficção*” (ANG, p. 41, grifos meus).

Sendo assim, se Luís da Silva critica a literatura, por que ele escreve? É possível afirmar que, em *Angústia*, a narrativa do protagonista mostra os acontecimentos não necessariamente como aconteceram, mas também como poderiam ter acontecido. Mais uma

vez, o uso do condicional coloca os acontecimentos na esfera do sonho, do devaneio da irrealidade. Diante da incapacidade de resgatar o passado com precisão, o protagonista cria, fazendo surgir uma nova versão de sua história, o que se coaduna com a ideia de sublimação defendida nesta tese. Tal afirmação pode ser estendida aos protagonistas de *Caetés* e *São Bernardo*, já que ambos utilizam a escrita como escape, como uma forma de lidar com a angústia inerente à existência: “João Valério, em *Caetés*, se refugia na história dos índios; Paulo Honório, em *São Bernardo*, escreve memórias, da mesma forma que Luís da Silva, em *Angústia*. Fabiano não pode evadir-se porque não consegue ver uma nesga na sufocação completa que o oprime” (CANDIDO, 2012, p. 73). Assim, por meio da fantasia e do material simbólico da linguagem, a realidade é substituída e reinventada, construindo um “novo” mundo a partir da inquietação, perturbação e do desejo *inconsciente* dos protagonistas.

Ao defender esta questão, pode até parecer que *Vidas secas* destoa dos três primeiros romances graciliânicos e não é possível associar a narrativa à sublimação (como fiz até aqui), até porque o romance é escrito em terceira pessoa e Fabiano, o protagonista, é analfabeto. Ao contrário de *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*, em *Vidas secas* Graciliano Ramos não oferece a Fabiano a oportunidade de redenção por meio da escrita. O retirante somente repete a sua história, de fazenda em fazenda, fugindo da fome e da destruição que acompanha a seca: “Mas quando a fazenda se despovoou, viu que tudo estava perdido, combinou a viagem com a mulher, matou o bezerro morrinheiro que possuíam, salgou a carne, largou-se com a família, sem se despedir do amo” (VS, p. 117).

Tendo um narrador com limitações relacionadas à linguagem, *Vidas secas* não poderia ser narrado em primeira pessoa: “Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas” (VS, p. 20). Apesar dessa constatação, é possível afirmar que no romance em foco é dada a Fabiano a oportunidade de narrar, embora de forma diferente daquela que o fazem João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva. Fabiano narra por outros meios, com a insinuação de sua presença através das escolhas lexicais que são passíveis de serem atribuídas a um vaqueiro: “[...] mesmo não escrevendo, como o fazem João Valério e Paulo Honório, Fabiano como que ‘escreve’ a sua história. Afinal, escritura é um campo vasto de significações e não se confunde com a escrita no seu sentido vulgar” (LIMA, 1998, p. 12).

É, pois, no aparente silenciamento de Fabiano que este fala. Ao comparar o protagonista à personagem Meursault, de *O Estrangeiro*, de Albert Camus, Lourival Holanda afirma que a personagem de *Vidas secas* é toda carência de fala, e o texto atesta sua querência (pouca fala, mas muito desejo): “Sob a forma de um silêncio, ambos dizem mais:

desconfiança face ao signo linguístico e também carência da palavra para a apropriação do mundo” (HOLANDA, 1992, p. 26). O autor ainda destaca o quanto de escritura há nos textos de Graciliano (*Caetés*, *Angústia* e *São Bernardo*), ao tempo que aponta a escrita como forma de exorcizar os demônios ou, no dizer da psicanálise, como forma de sublimação. Em *Vidas secas*, por sua vez, o protagonista é carente de fala e estar no limiar da palavra lhe causa angústia e opressão: “O que Graciliano faz não é a recuperação fácil da fala popular: aqui o texto aponta uma reivindicação. Fabiano é um bárbaro que pede seu espaço, que não quer ser reduzido, reificado pela fala alheia. Fabiano quer a palavra” (HOLANDA, 1992, p. 27).

É na tentativa de estreitar a relação do ser humano com o mundo que as palavras surgem e estas são repletas de poder. A narrativa bíblica nos aponta esse motivo: em Gênesis, há a crença de que Deus, ao fazer uso da palavra, provoca a existência do ser humano e do universo.¹⁷ Acrescenta-se ainda que a palavra é um campo de conflitos ideológicos, portanto, não é neutra.

Em seus romances, Graciliano destaca o poder da palavra: nos três primeiros, o faz por meio de narradores-escritores, construídos em primeira pessoa, que utilizam a escrita como forma de se apaziguarem com as adversidades da vida; já no caso de *Vidas secas*, o autor alagoano destaca diversas vezes que os/as mais fortes são aqueles/as que dominam e manipulam as palavras e Fabiano se afasta dessa realidade.

É possível afirmar que Fabiano deseja a palavra. Para Lourival Holanda (1992), trata-se de um desejo maior que ele, despertado, dentre outros fatores, pela convivência com seu Tomás da bolandeira: “Dos homens do sertão o mais arrasado era seu Tomás da bolandeira. Por quê? Só se era porque lia demais” (VS, p. 22). Seu Tomás é respeitado, fala bem e o conhecimento o diferencia das outras pessoas: “Em horas de maluqueira Fabiano desejava imitá-lo: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convencia-se de que melhorava. Tolice. Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo” (VS, p. 22).

Em “Cadeia”, fica claro o desejo de Fabiano pela palavra/conhecimento. Como já disse, o vocabulário do protagonista é limitado, ele tem dificuldades em lidar com a linguagem e, por vezes, rosna feito bicho, aproximando-se dos animais e se distanciando dos humanos: “E Fabiano foi sentar-se na calçada, resolvido a conversar. O vocabulário dele era

¹⁷ Em João (1;1) tem-se que “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez”.

pequeno, mas em horas de comunicabilidade enriquecia-se com algumas expressões de seu Tomás da bolandeira” (VS, p. 28).

Ligada à limitação da linguagem, sempre está a atitude subserviente do protagonista, como se o fato de não saber lidar com a palavra o tornasse menos forte e importante do que os outros: “Levantou-se e caminhou atrás do amarelo, que era autoridade e mandava. Fabiano sempre havia obedecido. Tinha muque e substância, mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia” (VS, p. 28). A força física de Fabiano não é suficiente para aplacar a sua ignorância: aqueles/as que leem são importantes e merecem respeito, assim como seu Tomás da bolandeira: “Havia muitas coisas. Ele não podia explicá-las, mas havia. Fossem perguntar a seu Tomás da bolandeira, que lia livros e sabia onde tinha as ventas. Seu Tomas da bolandeira contaria aquela história. Ele, Fabiano, um bruto, não contava nada” (VS, p. 33).

O capítulo em questão apresenta a mistura de diversas situações: ao mesmo tempo em que Fabiano é preso e apanha do soldado amarelo, são tecidas reflexões sobre a palavra, sobre a relação do protagonista com a família, bem como sobre a importância da escola/conhecimento na vida do sujeito. A narrativa é desconexa, assim como o falatório do bêbedo que aparece na história, falando em voz alta enquanto Fabiano apanha do soldado. O discurso do bêbedo se aproxima da confusão de Fabiano diante da situação:

Ouviu o falatório desconexo do bêbedo, caiu numa indecisão dolorosa. Ele também dizia palavras sem sentido, conversava à toa. Mas irou-se com a comparação, deu marradas na parede. Era bruto, sim senhor, nunca havia aprendido, não sabia explicar-se. Estava preso por isso? Como era? Então mete-se um homem na cadeia porque ele não sabe falar direito? (VS, p. 35).

O narrador ainda justifica a deficiência de Fabiano diante da palavra, ligando a incapacidade do protagonista de se defender ao fato de não ter conhecimento: “Vivia tão agarrado aos bichos... Nunca vira uma escola. Por isso não conseguia defender-se, botar as coisas nos lugares” (VS, p. 35). A aproximação do humano aos animais aparece não apenas em *Vidas secas*, mas também em outros romances de Graciliano. Em *São Bernardo*, é possível observar a metáfora na figura de Casimiro Lopes, sujeito que, no dizer de Paulo Honório, “É corajoso, laça, rasteja, tem faro de cão e fidelidade de cão” (SB, p. 19). Os hábitos dessa personagem muitas vezes assemelham-se aos hábitos de animais, sendo difícil diferenciar o que é bicho do que é homem. Em *Angústia*, Luís da Silva constantemente se compara e também compara as demais personagens a animais, principalmente aos ratos: “Esse Julião, literato e bacharel, filho de um deles, tinha os dentes miúdos, afiados e devia ser um rato, como o pai” (ANG, p. 56).

Já em *Vidas Secas*, não se diferencia claramente o humano do bicho, tanto nos trechos que se referem a Fabiano, quanto quando se fala em Baleia, cadela da família, tratada como se fosse gente: ela tem sentimentos, assume na história uma perspectiva que lhe é própria e ainda há um capítulo inteiramente dedicado a ela, como também tem capítulos dedicados a Fabiano, Sinhá Vitória, o menino mais novo e o menino mais velho.

Segundo Chevalier e Gheerbrant, o animal pode representar as camadas inconscientes, sendo considerado o símbolo dos princípios e das forças cósmicas, materiais e espirituais. O animal é identificado ao humano, uma vez que representa, de alguma forma, uma parte de nós mesmos/as, uma materialização dos diversos complexos psíquicos e simbólicos (1997). A semelhança entre o humano e o bicho encontrada na obra do autor alagoano se justifica pelo fato de a humanidade guardar dentro de si o animal, uma parte desconhecida, censurada, que somente pode ser resgatada pelo viés da linguagem. Trata-se do inconsciente tal qual postulado por Freud: “– Qual reciprocidade! Pieguice! Se o casal for bom, os filhos saem bons; se for ruim, os filhos não prestam. A vontade dos pais não tira nem pão. Conheço o meu manual de zootecnia” (SB, p. 100). Fabiano, assim como o papagaio que, diante da fome, é comido pela família, não sabe falar, porém tem consciência de que a fala o colocaria num lugar diferente daquele em que está:

Fabiano também não sabia falar. Às vezes largava nomes arrevesados, por embromação. Via perfeitamente que tudo era besteira. Não podia arrumar o que tinha no interior. Se pudesse... Ah! Se pudesse, atacaria os soldados amarelos que espancam as criaturas inofensivas (VS, p. 36).

Tal característica também aparece no capítulo “Contas”. Fabiano está ciente de que o patrão é desonesto no pagamento, mas não sabe como se defender: “Isto lhe dera uma impressão bastante penosa: sempre que os homens sabidos lhe diziam palavras difíceis, ele saía logrado” (VS, p. 97). Na visão do narrador, as palavras, apesar de bonitas, serviam apenas para encobrir ladroeiras. E Fabiano não sabia usá-las, diferente de sinhá Terta, que “[...] tinha uma ponta de língua terrível. Era: falava tão bem como as pessoas da cidade. Se ele soubesse falar como sinhá Terta, procuraria serviço noutra fazenda, haveria de arranjar-se” (VS, p. 98).

De forma diferente de sinhá Terta e seu Tomás, quando tentava falar, Fabiano “[...] embarçava-se como um menino, coçava os cotovelos aperreado” (VS, p. 98). E a importância da palavra é, mais uma vez, enfatizada: “Sinhá Terta é que se explicava como

gente da rua. Muito bom uma criatura ser assim, ter recurso para se defender. Ele não tinha. Se tivesse, não viveria naquele estado” (VS, p. 99).

É possível perceber que, na construção do protagonista de *Vidas secas*, Mestre Graça enfatiza a incapacidade e a impossibilidade de comunicação, bem como o drama/dificuldade que estas suscitam. Fabiano se percebe no mundo, convive com as demais personagens, porém é incapaz de narrar a própria história, de usar as palavras para a autodefesa, exibindo o limite e a tragicidade do sujeito; ele não sabe se é homem ou bicho: “Estava escondido no mato como tatu. Duro, lerdo como tatu. Mas um dia sairia da toca, andaria com a cabeça levantada, seria homem” (VS, p. 24). Apesar dos reduzidos recursos de expressão, Fabiano demonstra consciência sobre a importância da linguagem e reflete sobre o papel social que esta desempenha.

Diferentemente dos outros protagonistas de Graciliano, Fabiano não narra, mas seu desejo pela fala é constantemente enfatizado. A dificuldade de se fazer entender angustia o protagonista, afasta-o das pessoas e, ao mesmo tempo, assemelha-o aos animais, conforme mencionei anteriormente: “Não gostava de se ver no meio do povo. Falta de costume. Às vezes dizia uma coisa sem intenção de ofender, entendiam outra e lá vinham questões. O único vivente que o compreendia era a mulher. Nem precisava falar: bastavam os gestos” (VS, p. 98). Na falta da palavra, Fabiano se faz valer da comunicação gestual, porém esta não lhe é suficiente. Ele deseja a narrativa, o que ratifica a importância da fala/narração na vida humana. É, pois, na construção dos protagonistas dos seus quatro romances que Graciliano reflete sobre a palavra, dando-lhe destaque:

Não é só a Fabiano que as palavras fazem sonhar: é sobretudo a Graciliano. Rude, Fabiano não dispõe de outras; as suas são brutas como a vida: estômago vazio não se alimenta de sonhações. Graciliano, desde *Caetés*, luta com e através das palavras. O escritor escolhe, no horizonte móvel da língua comum, os elementos que vai juntar, condensar, organizar. E aqui, num estilo que mais surpreende do que seduz (HOLANDA, 1992, p. 56).

Como visto, a palavra ganha destaque na obra do autor alagoano. A possibilidade (ou não) de construir uma história sobre si mesmo/a se encontra diretamente ligada à angústia diante da vida e das inevitáveis limitações a ela atreladas. Evidentemente o discurso é ilusório; trata-se de uma espécie de saída que o imaginário encontra para lidar com o Real¹⁸

¹⁸ De acordo com a psicanálise, o Real (grafa-se com maiúscula) é aquilo que não pode ser dito, simbolizado ou compreendido, e ainda assim não cessa de não se inscrever. Definido como impossível, o Real é algo que nos

que, além de inapreensível, é insuportável: Real da dor, da morte, do desamparo. Interessante mencionar que, assim como a noção de Real está relacionada ao conceito de angústia, também se encontra imbricada ao desenvolvimento da escrita. Diante daquilo que não cessa de não se inscrever, o sujeito escreve, a fim de bordejar o Real, de dizer o indizível, representar o irrepresentável. Apresenta-se, então, a escrita como uma alternativa de ordenar o caos pulsional instaurado pela angústia. Destaco que esta questão ultrapassa os romances do escritor e está presente em seus textos autobiográficos, conforme veremos a seguir.

1.2 Catarse e escrita autobiográfica: considerações sobre *Infância e Memórias do cárcere*

Infância, primeiro texto autobiográfico de Graciliano Ramos, apresenta um formato semelhante ao de *Vidas secas*¹⁹: os relatos são independentes. Tal independência e a forma pela qual os episódios são apresentados dificultam o enquadramento do livro em um gênero literário específico, conforme já dito neste trabalho.

Vale frisar que os episódios narrados não são escritos na sequência estabelecida na versão publicada. Graciliano escreve os relatos ao longo de seis anos (1939-1944) e os publica, paulatinamente, em jornais, revistas e suplementos literários da época, todos no Rio de Janeiro, onde vivia.

Impressiona a dimensão psicológica atingida pelo texto: a leitura dos relatos exhibe um narrador adulto que recorda fatos da infância e mistura os seus sentimentos aos sentimentos do menino que, anos atrás, vivenciou os fatos. Nesse sentido, a história é narrada sob duas perspectivas, a adulta e a infantil, o que faz da obra um mergulho nas emoções e sentimentos que as vivências rememoradas evocam, além de permitir a reelaboração do passado em virtude das mudanças conceituais ocorridas no presente.

Dito isso, lembro que Antonio Candido, em *Ficção e confissão*, aponta aquilo que é o mote da escritura graciliânica: a experiência se torna condição da escrita, tanto em seus

escapa, que se associa ao indizível e ao inefável, pois se encontra excluído da cadeia discursiva (CHEMAMA, 1995).

¹⁹ Para Ivan Marques, é difícil definir o gênero de *Vidas secas*. Em virtude de sua forma fragmentada, a narrativa pode ser lida como um romance ou como uma coletânea de contos. E continua: “Em *Infância*, a construção por fragmentos traz igualmente a sugestão de um mundo opaco, que não pode se compreender totalmente. Os acontecimentos da meninice do escritor compõem relatos que se apresentam como retalhos descosidos. Tal descontinuidade pode ser vista como um traço metonímico da percepção infantil” (MARQUES, 2017, p. 62). Como se vê, a fragmentação das lembranças é estruturante da narrativa em foco e permite ao narrador oscilar entre presente e passado, reconstruindo o vivido.

romances quanto nos textos autobiográficos, e a narrativa abre a possibilidade de atualizar, alargar ou oferecer nova roupagem ao vivido. Já Fabiano Mendes sustenta que os escritos de Graciliano conduzem o/a leitor/a a ver certo desencanto da vida e o humano é mostrado dentro de seus limites (2017, p. 184). É exatamente isso que acontece em *Infância*: a experiência do menino serve de material para a escrita do adulto e, dessa forma, são exibidas várias questões humanas que, partindo da vivência individual, universalizam-se.

Para Bergson (1999), a lembrança é a representação de um objeto ausente e a memória responde pela reelaboração do passado no presente. Já para a psicanálise, a lembrança não necessariamente se encontra atrelada à veracidade, visto que há a possibilidade de preencher as lacunas da memória e reelaborar seu conteúdo. Uma lembrança não pode, pois, ser repetição da vivência original; trata-se de algo que nunca existiu, de um desejo articulado segundo a fantasia. Além disso, a capacidade criativa da memória não significa completar um sentido ausente, mas reelaborar o material dos traços mnêmicos usando um sentido presente.

Destaco, ainda, que em *Infância*, o narrador se encontra cercado por instâncias repressoras, tais quais a família e a escola, e encontra na narrativa uma forma de reordenar o caos instaurado pelas experiências infantis: “O caráter intimista ligado ao destino implacável de escrever percebe na linguagem a possibilidade de organizar o caos criando imagens e ordenando o mundo infantil” (SOUZA, 2001, p. 38). Assim como num processo analítico, o narrador aponta a linguagem, a escrita e a literatura como meio de proteção e busca de uma saída. É assim que o protagonista utiliza a escrita das memórias como uma forma de apaziguamento com o passado, de forma muito semelhante a Paulo Honório, de *São Bernardo*. A diferença é que, em *Infância*, todas as lembranças fazem parte da infância do narrador e são dispostas de forma aleatória: um fato leva a outro, sem seguir uma sequência cronológica.

Vários/as teóricos/as afirmam que, na obra graciliânica, a recorrência a questões autobiográficas é manifesta e estas se apresentam por meio das personagens de ficção (Antonio Candido, em *Ficção e confissão*, por exemplo). Acrescento, ainda, que nos textos ditos autobiográficos a ficção também se faz presente, dando nova configuração a questões pessoais. Ficção e confissão se encontram, pois, entrelaçadas em Graciliano Ramos, o que nos permite uma reflexão sobre a relação estabelecida entre memória e história, objetividade e subjetividade, bem como entre confissão e testemunho, sendo por meio do entrelaçamento e da representação da vida e das relações vivenciadas por sujeitos singulares que o escritor expõe várias nuances da condição humana.

Em *Infância*, a escrita, mais uma vez, é apontada como uma forma de o sujeito lidar com o passado, assim como os romances apresentados até aqui. No texto, o narrador reconstrói o tempo de criança por meio da rememoração e reelaboração do vivido através da inserção de elementos fictícios na narrativa. Essa é a questão cerne da tese e será abordada de forma minuciosa ao longo dos próximos capítulos, porém, de início, posso afirmar que, mesmo no texto autobiográfico, Graciliano aponta a palavra como alternativa para o caos vivido pela personagem narradora.

Lembro que *Infância* é publicado apenas em 1945 e surge somente após os romances do escritor. Em carta datada de 28 de janeiro de 1936 e direcionada à esposa, Graciliano fala sobre a ideia de construir o livro de memórias:

Um dia desses, no banheiro, veio-me de repente uma ótima ideia para um livro. Ficou-me logo a coisa pronta na cabeça, e até me apareceram os títulos dos capítulos que escrevi quando saí do banheiro, para não esquecê-los. Aqui vão eles: *Sombras, O inferno, José, As almas, Letras, Meu avô, Emília, Os astrônomos, Caveira, Fernando, Samuel Smiles* (CAR, 217-218, grifos do autor).

Vê-se, no excerto acima, aquilo que seria a primeira ideia para *Infância*, partindo claramente de episódios e pessoas significativas na vida do escritor. Graciliano, no uso que faz da linguagem, parece adentrar a alma das suas personagens, de forma a conferir aos/as leitores/as um sentimento de catarse, como se estes/as experimentassem os mesmos sentimentos/sensações apresentados/as pelas suas personagens. É assim que eu percebo a leitura de *Angústia e Infância*, um pouco menos em *São Bernardo*. Nas narrativas em questão, a memória individual se torna coletiva à medida que os dramas das personagens são, acima de tudo, humanos, e permitem uma espécie de identificação entre aquele/a que narra e aquele/a que lê. Sobre esta ideia, Leticia Bortoluzzi afirma que

[...] a narrativa reveste-se do “efeito ampulheta”, ou seja, a narração das memórias inicia sob o ponto de vista emitido pelo personagem, que veicula uma visão de mundo integrante da memória coletiva de sua região, parte para o coletivo e, posteriormente, retoma o individual, envolvendo o leitor e gerando um sentimento de aproximação e identificação (2012, p. 22).

O destaque dado em *Infância* a personagens específicos da vida infantil do narrador, bem como a relação estabelecida com os pais e a escola (nos processos de alfabetização e aprendizagem) ajuda a compor a vida do menino que, já adulto, reelabora o passado por meio da autobiografia. Sabemos que é ainda no século XVII que o humano começa a escrever suas

memórias, cartas e diários. Por meio da escrita, passa a descrever o motivo de suas ações, sentimentos e opiniões. Tal prática ganha força nos séculos posteriores, tornando comum a escrita autobiográfica (SANTOS, 2012).

Infância é o último livro publicado, em vida, por Graciliano Ramos. Repito que não busco na narrativa em questão aspectos da história do escritor; além de considerar *Infância* um misto entre ficção e realidade, o que me interessa, na verdade, é o papel da escrita, que muito se assemelha ao que esta desempenha nos romances do autor alagoano. A relação do narrador com as palavras e seus significados é o tempo inteiro enfatizada, desde quando evoca a imagem das pitombas até o momento em que questiona a mãe acerca do significado da palavra inferno: “Súbito ouvi uma palavra doméstica e veio-me a ideia de procurar a significação exata dela. Tratava-se do inferno. Minha mãe estranhou a curiosidade: impossível um menino de seis anos, em idade de entrar na escola, ignorar aquilo” (INF, p. 79-80).

O narrador tem apenas seis anos e já se preocupa com o significado exato das palavras; afirma que tem breve noção do que é inferno, sabe que é um lugar ruim, para onde pessoas com má educação mandam as outras em momento de raiva, porém ele quer saber mais, exige esclarecimentos: “Minha mãe condenou a exigência e quis permanecer em generalidades. Não me conformei. Pedi esclarecimentos, apelei para a ciência dela. Por que não me contava o negócio direitinho?” (INF, p. 80). Sustento que o narrador graciliânico, tanto em *Infância* quanto nas demais narrativas apontadas até agora nesta tese, quer extrair da palavra aquilo que esta tem a oferecer, destacando sua importância na vida do sujeito. Ressalto que o interesse pela palavra é apontado no texto em questão muito antes da referência aos pais, irmãos ou qualquer outra figura importante: “Grajau? Que seria Grajau? Tornei a mergulhar no sono, um sono extenso” (INF, p. 11).

Além disso, Graciliano parece perceber a centralidade do período da infância na vida do sujeito. Não são à toa as referências que faz a este período da vida em *São Bernardo* e *Angústia*, sendo em *Infância*, obviamente, que tem maior ênfase. A infância ganha, pois, destaque na relação que o autor alagoano estabelece com o passado, permitindo as suas personagens acessá-lo por meio da escrita e da construção de novas narrativas de si. Assim, o destino das personagens graciliânicas, assim como o do ser humano de forma geral, é selado ainda no mundo infantil. Em *Angústia*, a decadência familiar que rodeia a personagem principal, caracterizada principalmente pela contínua supressão de sobrenomes, configura-se como um bom exemplo, visto que Luís da Silva não foge do seu destino, e assim como seu avô e também seu pai, vivencia situações de dor e de abandono ao longo da existência. Érica Garcia, em “A experiência da infância em Graciliano”, aponta a possibilidade de pensar a

infância como uma pedra a partir da qual Graciliano Ramos faz um caminho de escrita: “Não para que, dizendo sua infância, queixando-se, lamentando-se, ressentindo-se ou vingando-se de quem o injuriou, ele faça literatura; mas, ao contrário, para que fazendo literatura ele possa *também* dizer a sua infância” (GARCIA, 2010, p. 17, grifos da autora).

Afirmo que, em *Infância*, assim como acontece em *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*, as personagens narradoras utilizam a escrita como uma alternativa para a angústia e, conseqüentemente, para o apaziguamento do sujeito com questões que lhes são próprias. Nesse sentido, Graciliano trabalha com o passado e com o que sobrou dele a fim de repensar o presente, reconstruí-lo, reelaborá-lo, fazendo da escrita o lugar da experiência.

Ademais, assim como os demais protagonistas de Graciliano, o narrador de *Infância* também se encontra à margem: enquanto menino sofre constantemente maus-tratos por parte do pai e não se adapta facilmente ao ambiente escolar e também ao mundo. Quando adulto, refugia-se na escrita de suas memórias, buscando recompor o que sobra da experiência infantil. Ao contrário do que muitos poderiam esperar, *Infância* não conta com um tom nostálgico de rememoração do passado, mas sim com uma visão irônica e, muitas vezes, impiedosa, acerca das situações representadas, conforme se pode ver em “Um cinturão”, quando o narrador afirma que o episódio injusto – em que é agredido pelo pai por algo que não comete – é o primeiro contato que tem com a justiça.

Ao analisar *Infância*, Márcia da Silva aponta uma justificativa de ordem existencial para o resgate do passado num texto autobiográfico: a tentativa de buscar o sentido da existência que, no presente, ainda se desconhece. Assim, pelo exercício da escritura, torna-se possível desvelá-la (SILVA, 2004). É exatamente esta a ideia que defendo, porém acrescento que a busca de sentido por meio do resgate de memórias acontece desde o primeiro romance do escritor, sendo reiteradamente tratada em sua obra.

Também em *Infância*, há várias reflexões acerca da linguagem e de suas funções, como podemos notar quando o narrador questiona a validade dos escritos divinos, como “O fim do mundo”, por exemplo: “Eu ignorava o século, os cometas, a tradição. E estendia fraternalmente a minha ignorância a todos os indivíduos. Não percebendo o mistério das letras, achava difícil que elas se combinassem para narrar a infeliz notícia” (INF, p. 76). Já em “Cegueira”, diante da impossibilidade de ver, as palavras ganham força no imaginário do menino: “Os passos revelavam as criaturas, quase se confundiam com elas; para bem dizer tinham formas, feições, e era-me possível saber de longe se estavam zangados ou satisfeitos” (INF, p. 147). Além disso, mesmo no contexto de violências sofridas por parte das figuras parentais, o pai e a mãe são essenciais na relação que o narrador estabelece com a leitura e a

escrita, e ambas parecem atender a necessidade de liberdade e apaziguamento interior, bem como surgem para clarear o caminho rumo à compreensão de si e do mundo (SCHULER, 2017).

Como se vê, *Infância* parece reunir muito do que já tinha sido apresentado por Graciliano Ramos em seus romances: o narrador em primeira pessoa, a questão da rememoração, as lacunas deste processo, a aliança com a imaginação na narrativa que se faz de si mesmo/a e o caráter apaziguador da escrita de memórias. O autor alagoano, mais uma vez, traz a palavra como algo imprescindível ao sujeito: por meio dela, podemos narrar, colocar nossos dramas no papel, reconstruí-los e reelaborá-los. Consoante aos ensinamentos psicanalíticos, nas narrativas de Graciliano vemos a importância do *a posteriori* como via de acesso e construção de uma história passível de ser modificada e reelaborada. A lembrança/rememoração aparece em *Infância* como possibilidade de esquecimento, já que o sujeito que não esquece, torna-se incapaz de recordar e de reelaborar a própria história, apropriando-se de eventos significativos que marcaram sua trajetória e estabelecendo relações entre eles. É justamente isso que o narrador graciliânico faz: recorda para esquecer.

Dito de outro modo, a memória, nos textos do autor alagoano, não pode ser entendida como reconstituição, mas como uma reelaboração do vivido, que traz consigo um sentido que não estava lá desde o início. Ao recordar fatos/acontecimentos, o narrador de *Infância* traz ao papel o que lhe é significativo, tecendo novamente os fios da história.

Não vou me estender à análise do texto neste momento, porque os próximos capítulos são quase inteiramente dedicados à obra, bem como a esclarecimentos referentes ao conceito de memória. Aqui, apenas enfatizo o quanto as letras são valiosas na trama urdida pelo autor alagoano, tendo a escrita um significado central. Além de todas as questões já presentes em outros textos, em *Infância* Mestre Graça alia a concisão linguística – tão apontada pelos/as críticos/as – ao lirismo²⁰, o que confere leveza aos relatos, apesar das violências neles contidas.

Algo semelhante acontece em *Memórias do cárcere* (1953), obra póstuma em que Graciliano Ramos narra, num misto de depoimento, ensaio e ficção, o tempo de encarceramento por ele vivido durante o governo de Getúlio Vargas. A escrita das memórias tem início 10 anos depois da experiência e, logo no começo do texto, o autor deixa claro que

²⁰ O adjetivo *límpico* vem do nome *lira*, instrumento musical utilizado pelos gregos para acompanhar seus cantos. A poesia lírica traz sempre um eu confessando emoções, o estado de espírito, estando o lírico associado ao emotivo e ao subjetivo. Quando falo em lirismo no texto de Graciliano, refiro-me à recorrência de frases e expressões que, por sua força, evocam imagens e dizem mais do que está efetivamente escrito, produzindo emoção e suscitando leveza.

não conserva notas, o que dificulta a escrita da narrativa, e faz uso da ficção no processo de rememoração dos eventos. A palavra, reiteradamente, é enaltecida, e o autor alagoano deixa claro que, diante da tragicidade humana e da impossibilidade de o sujeito fugir do seu destino, a escrita aparece como uma alternativa viável: “Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a delegacia de ordem política e social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer” (MC, p. 8).

Mais uma vez, o caráter ficcional do texto é destacado, assim como acontece nos romances graciliânicos, e as memórias têm caráter de invenção, visto que não é possível resgatá-las com precisão. Sendo assim, o narrador não segue uma sequência cronológica, mistura as narrativas, reinventa o vivido e, concomitantemente, reinventa-se:

Por outro lado, não me obrigo a reduzir um panorama, sujeitá-lo a dimensões regulares, atender ao paginador e ao horário do passageiro do bonde. Posso andar para a direita e para a esquerda como um vagabundo, deter-me em longas paradas, saltar passagens desprovidas de interesse, passear, correr, voltar a lugares conhecidos. Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance, como se os enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo; ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isto me parecer conveniente (MC, p. 10).

A longa citação acima poderia ter sido extraída de *São Bernardo*, *Angústia* ou *Infância*. A voz do narrador de *Memórias do cárcere* se confunde com a voz dos demais narradores de Graciliano: o descompromisso com a cronologia dos fatos narrados, o viés seletivo da memória, a circularidade e a repetição; todas as questões estão presentes nos demais escritos graciliânicos e apontam para a dimensão catártica da escrita que aparece na forma de reelaboração do vivido. Até as anotações que guarda para a posterior escrita dos anos passados na prisão são jogadas na água e, mesmo assim, Graciliano não se lamenta; na verdade até questiona a utilidade das notas: “Certamente me irão fazer falta, mas terá sido uma perda irreparável? Quase me inclino a supor que foi bom privar-me desse material” (MC, p. 10). Para o autor, as anotações podem mortificar a imaginação, o que dificulta, assim, a reconstrução da experiência; ele se dá conta de que tanto a lembrança quanto o esquecimento de um dado fato não se dão ao acaso e é preciso atentar para esta questão:

Essas coisas verdadeiras podem não ser verossímeis. E se esmoreceram, deixá-las no esquecimento: valiam pouco, pelo menos imagino que valiam pouco. Outras, porém, conservaram-se, cresceram, associaram-se, e é

inevitável mencioná-las. Afirmarei que sejam absolutamente exatas?
Leviandade (MC, p. 10).

Em *Memórias do cárcere* se desenvolve uma discussão que é retomada no segundo capítulo desta tese: a verdade embutida na ficção. Ao recordar um fato, o sujeito cria a sua verdade, uma vez que insere na lembrança elementos que dizem mais sobre ele do que o acontecimento propriamente dito. Enquanto instrumento de leitura do mundo contemporâneo, a psicanálise me permite afirmar que no processo de rememoração advindo da escrita de memórias, o sujeito revive e reelabora a fantasia que constrói em torno de si mesmo (ou acerca de si mesmo). Toda essa construção fantasiosa aponta para a verdade do sujeito, ou melhor, para a verdade do seu desejo, visto que este não se realiza na realidade, mas sim na fantasia:

Em conversa ouvida na rua, a ausência de algumas sílabas me levou a conclusão falsa – e involuntariamente criei um boato. Estarei mentindo? Julgo que não. Enquanto não se reconstituírem as sílabas perdidas, o meu boato, se não for absurdo, permanece, e é possível que esses sons tenham sido eliminados por brigarem com o resto do discurso (MC, p. 10).

Percebo, de início, o caráter reconstrutor presente – também – em *Memórias do cárcere*. Apesar do forte teor testemunhal da obra, logo nas primeiras páginas dos dois extensos volumes, Graciliano Ramos expõe a memória tal qual essa aparece nos demais escritos: fragmentada, lacunar e que não necessariamente tem relação com a verdade factual. A memória a ser complementada pela fantasia faz sentido apenas depois, *a posteriori*, no momento em que o sujeito a recorda, reelabora-a e faz dela fonte de uma nova história, sublimando o vivido. Lembro que o valor traumático de um dado acontecimento só se dá na tentativa do sujeito de atribuir sentido ao que passou: “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 [...]” (MC, p. 11).

Embora a crítica aponte *Memórias do cárcere* como um texto que revela a história de uma dada época, alguns/as estudiosos/as já se debruçaram sobre o elemento ficcional presente na obra. Fábio Santos (2013), Tatiana Correia (2013), Joyce Gonçalves (2013), Eloisy Batista (2011) são apenas alguns/as deles/as. Em “A testemunha às avessas ou o narrador desconfiado: história e ficção em *Memórias do cárcere*”, Fábio Santos afirma que “Para que o relato memorialístico seja de fato crível, verossímil, é necessário que se façam recortes do

passado, que se excluam alguns dados e se alterem certos fatos, reconfigurando o tempo numa feição textual singular” (2013, p. 19).

Além da complementação do texto por meio da ficção, o narrador também aponta a escrita como refúgio. Diante de todos os aborrecimentos vividos antes da prisão – problemas de ordem conjugal e demissão –, ele escreve: “Indispensável refugiar-me no romance concluído, imaginá-lo na livraria, despertando algum interesse, possibilitando ainda uma vez mudança de profissão” (MC, p. 14-15).

A relação do narrador com os livros fica clara quando este enxerga, contraditoriamente, a cadeia como possibilidade de liberdade: “A cadeia era o único lugar que me proporcionaria o mínimo de tranquilidade necessária para corrigir o livro” (MC, p. 19). A mesma cadeia que aparece em *Vidas secas* e em *Angústia*, quando Luís da Silva é tomado pela obsessão de construir um livro dentro da prisão. A escrita de um livro se torna, pois, alternativa para que o sujeito reordene dentro si questões passadas, visto ser impossível ao humano fugir da própria história: “[...] queria endurecer o coração, eliminar o passado, fazer com ele o que faço quando emendo um período – riscar, engrossar os riscos e transformá-los em borrões, suprimir todas as letras, não deixar vestígios de ideias obliteradas” (MC, p. 30). De forma semelhante a Luís da Silva, o narrador de *Memórias do cárcere* é perseguido pela ideia de construir um livro na prisão, a fim de frustrar/diminuir a monotonia ali vivenciada: “A ideia de escrever um livro voltava com insistência. Cada vez mais, porém, me convencia de que, persistindo aquela enorme burrice, não escreveria coisa nenhuma” (MC, p. 46).

Interpretar as lembranças contidas em *Memórias do cárcere* desconsiderando os padrões estilísticos e narrativos é perder o que a obra tem de mais importante. Assim como em *Infância*, as memórias do narrador também se valem de elementos ficcionais e apresentam aspectos de caráter literário. Reafirmo que a ficcionalização do relato histórico abre caminho para a sublimação, também presente no texto inacabado do escritor alagoano. Ademais, qualquer texto, de qualquer gênero, pode ter elementos criativos que o aproximam da ficção. As lacunas e a nebulosidade das memórias perpassam toda a obra, uma vez que muito se perde e muito pode ser criado numa narrativa autobiográfica. Nas palavras do narrador: “Esses acontecimentos de três dias foram relatados mais ou menos em ordem, apesar de apresentarem falhas, os lugares surgirem imprecisos, as figuras não se destacarem bem no ambiente novo” (MC, p. 54).

Além disso, é notório que duas obsessões de Luís da Silva se reinscrevem na obra graciliânica: a cadeia e a ideia de escrever um livro. O autor, sempre preocupado com a escrita e com as palavras, não faria essas referências ao acaso. A ideia de cadeia ligada a um

ambiente sujo, de prisão e angústia, encontra-se aliada à construção da escrita, à utilização da palavra como um meio de direcionamento ao caos interior do sujeito.

O narrador de *Memórias do cárcere* pode, munido de caneta e papel, contar a sua versão dos fatos; é livre para escrever e revisitar a própria história. Porém, desde *Caetés*, Graciliano Ramos aponta a insuficiência da linguagem para resgatar fatos passados e, em seus textos, as lembranças sempre surgem em meio à criação. Vale enfatizar que, mesmo que historicamente, a palavra “ficção” esteja ligada ao campo das inverdades, sustentar que o texto autobiográfico em questão tem caráter ficcional não significa desconsiderar o conteúdo histórico. Digo, somente, que a história serve, aqui, como suporte à construção da verdade do sujeito. Não é à toa que o narrador não sente falta das anotações feitas ao longo do período de encarceramento e que serviriam para a construção do livro. Na verdade, ele percebe que estas são limitadoras e que precisava da liberdade da fantasia para poder se reconstruir. O resgate das memórias e a sua reelaboração, portanto, dispensa anotações. Antonio Candido ratifica esta ideia ao dizer que a forma contida em *Infância* e *Memórias do cárcere* já se deixa entrever nos romances de Graciliano. E ainda acrescenta “[...] toda biografia de artista contém maior ou menor dose de romance, pois frequentemente ele não consegue pôr-se em contato com a vida sem recriá-la. Mas, mesmo assim, sentimos sempre um certo esqueleto de realidade escorando os arrancos da fantasia” (2012, p. 69).

É assim que o narrador graciliânico, não apenas em *Memórias do cárcere*, mas também em outras narrativas, faz questão de questionar a veracidade dos relatos, deixando claro o lugar subjetivo do qual fala, visto que a memória é reconstruída na subjetividade, questão abordada no próximo capítulo desta tese. Mestre Graça intenta deixar clara a ficcionalidade e o teor reconstrutivo da narrativa, sendo o acontecimento histórico revisitado e operado por intermédio da linguagem.

Sustento, pois, que em Graciliano o testemunho tem uma margem de liberdade, questão que fica clara na pouca importância que o narrador dá às suas anotações sobre os acontecimentos e as constantes referências feitas ao longo da narrativa às lacunas da memória. Além disso, o próprio narrador evidencia a dificuldade/aflição em retratar no papel criaturas vivas, sem disfarces ou pseudônimos: “[...] teria eu o direito de utilizá-las em história *presumivelmente* verdadeira? Que diriam elas se se vissem impressas, realizando atos esquecidos, repetindo palavras contestáveis e obliteradas?” (MC, p. 7, grifos meus). O advérbio *presumivelmente*, mais uma vez, traz à tona o caráter duvidoso das lembranças e coloca em xeque a ideia de *Memórias do cárcere* ser considerado um documento histórico de uma dada época.

Outra questão que merece menção é o fato de Graciliano iniciar a escrita de memórias bem perto de sua morte e ter consciência de que já está no final da vida: “Estou a descer para a cova, este novelo de casos em muitos pontos vai emaranhar-se, escrevo com lentidão – e provavelmente isto será uma publicação póstuma, como convém a um livro de memórias” (MC, p. 9). Reitero que *Memórias do cárcere* é publicado em 1953, após a morte de Graciliano, quando faltava apenas a escrita do capítulo final. Friso que a possibilidade de não “receber” as críticas ao livro deixa o autor mais livre para reescrever o passado:

O receio de cometer indiscrição exibindo em público pessoas que tiveram comigo convivência forçada já não me apoquento. Muitos desses antigos companheiros distanciaram-se, apagaram-se. Outros permaneceram junto a mim, ou vão reaparecendo ao cabo de longa ausência, alteram-se, completam-se, avivam recordações meio confusas – e não vejo inconveniência em mostrá-los (MC, p. 9).

Diante do Real da morte, Graciliano escreve. Aquilo que o autor oferece às suas personagens ao longo das narrativas, oferece a si mesmo ao final da vida. Assim, os narradores lidam com as marcas irredutíveis do Real por meio das próprias narrativas, do resgate das lembranças e da reelaboração do passado que esta revisitação permite. Nos termos do narrador: “O ato que nos ocorre, nítido, irrecusável, terá sido realmente praticado? Não será incongruência? Certo, a vida é cheia de incongruências, mas estaremos seguros de não nos haveremos enganado?” (MC, p. 11).

Como se vê, a leitura que faço de *Memórias do cárcere* se assemelha às leituras feitas acerca dos romances graciliânicos e também de *Infância*. Nesta obra, ficção e história se fazem presentes no resgate das memórias, o que possibilita a reconstrução/reelaboração do passado e, conseqüentemente, encaminha os narradores para a sublimação do vivido; sublimação que se dá por meio da escrita, uma vez que esta possibilita a revisitação daquilo que inquieta o sujeito que narra.

Destaco ainda que, apesar das memórias partirem de uma realidade historicamente situada, o narrador constantemente relativiza a veracidade da narrativa, uma vez que admite a possibilidade de falhas, esquecimentos e omissões. Apesar de divergir um pouco dos romances de Graciliano Ramos – visto que *Memórias do cárcere* apresenta uma escrita de teor realista –, na obra em questão o autor nos revela, pouco a pouco, a ficcionalidade do texto: “Não tive, porém, consciência de semelhantes baixezas e menciono-as como possibilidades. Sei lá o que se passava no meu interior” (MC, p. 80).

Ademais, assim como em *São Bernardo*, *Angústia e Infância*, em *Memórias do cárcere* é por meio de um narrador em primeira pessoa que conhecemos a história narrada e é nele que, supostamente, depositamos a confiança em relação aos eventos apresentados. Assim como nos três primeiros romances graciliânicos e na primeira narrativa autobiográfica, o direito à palavra é dado ao narrador e este tem a possibilidade de revisitar e revisar o passado. A recordação e o esquecimento caminham lado a lado neste processo de reelaboração do que sobrou, tanto que Fábio Santos nomeia o narrador de *Memórias do cárcere* de “testemunha às avessas”, visto que este nos exhibe, paulatinamente, a história como construção e abre espaço para a dúvida acerca do que diz:

Fiz o possível por entender aqueles homens, penetrar-lhes na alma, sentir as suas dores, admirar-lhes a relativa grandeza, enxergar nos seus defeitos a sombra dos meus defeitos. Foram apenas bons propósitos: devo ter-me revelado com frequência egoísta e mesquinho (MC, p. 11).

Posso afirmar, pois, que os narradores construídos por Graciliano Ramos, inclusive em *Memórias do cárcere*, põem à prova o próprio discurso, uma vez que apontam constantemente para o teor subjetivo dos eventos rememorados. Isso acontece, discretamente, com João Valério, mas de forma clara em *São Bernardo* e ainda mais em *Angústia*, *Infância* e *Memórias do cárcere*: “As lembranças me apareciam juntas, confusas, sumiam-se de repente, deixando-me no interior dolorosos sulcos negros. Esses hiatos sucediam-se, afastavam-me da realidade, com certeza me davam ar esquisito e vago” (MC, p. 52-53).

Os estudos sobre a memória já apontam a subjetividade presente no processo de rememoração (SARLO; BOSI; BERGSON; FREUD), questão abordada no próximo capítulo. Graciliano Ramos faz questão de frisar em suas narrativas que as lembranças evocadas pelos narradores têm caráter fragmentário e lacunar. Fábio Santos salienta que a ênfase dada pelo autor alagoano à não confiabilidade da memória parece surgir para ensinar ao/a leitor/a que, entre a vida do mundo e a vida expressa na linguagem, não há correspondência direta, uma vez que a linguagem não pode representar o mundo (SANTOS, 2013). O texto histórico não está, pois, livre da subjetividade nem da ficcionalidade, visto que a completa objetividade do sujeito é irrealizável.

Acrescento à ideia supracitada a questão da sublimação. Para mim, o aspecto lacunar das memórias, bem como a subjetividade e a ficcionalidade que ficam claras no discurso do narrador, mantêm relação direta com o sentido que este atribui ao vivido, ou seja, a fantasia contida no discurso surge para que o narrador lide com as questões que lhe são próprias e o

angustiam, sublimando-as. As memórias se tornam, pois, um espaço para que o narrador se confronte com o próprio desejo, já que o material lembrado se instaura a partir de uma relação entre o sujeito e aquilo que deseja. A história reconstruída gira em torno do que afeta/mobiliza o sujeito que narra e as experiências surgem no texto a partir da forma que estão inscritas no psiquismo, o que confere dinamismo à memória.

Com isso quero dizer que, ao fazer constantes referências à fragmentação da memória, às falhas e imprecisões, o narrador de *Memórias do cárcere* destaca que as lembranças surgem a partir de uma lógica que não é objetiva: elas seguem o fluxo do desejo. Dito de outro modo, as reminiscências, os resíduos, o que, por ventura, fica gravado no sujeito, o que é recordado e o que é esquecido, sinalizam para aquilo que o move, para aquilo que nele *fala*. O livro surge, assim, como uma forma para o sujeito lidar com o que sobrou.

Em *Memórias do cárcere*, a perda da liberdade, a prisão e seus excessos, o afastamento do mundo e da família, bem como a homogeneização deixam marcas no narrador que o levam à escrita, e o exercício de escrever, de algum modo, liberta o sujeito: “A administração pública não atenta nessas ninharias, tende a uniformizar as pessoas. Somos grãos que um moinho tritura – e ninguém quer saber se resistimos à mó ou se nos pulverizamos logo” (MC, p. 76).

Retido sem justificativas e com os direitos cerceados na prisão, o narrador perde a possibilidade de ir e vir de acordo com a sua vontade: “Essa ideia de nos poderem levar para um lado ou para outro, sem explicações, é extremamente dolorosa, não conseguimos familiarizar-nos com ela” (MC, p. 37). Diante da uniformização e da falta de liberdade, como se tornar sujeito do próprio discurso? Graciliano Ramos parece responder à questão quando oportuniza aos seus protagonistas a possibilidade da narrativa. As palavras acalmam, permitem ao sujeito dar vazão à dor e angústia, numa alternativa sublimatória: “Mas determinadas palavras acalmam determinados espíritos, sem que seja necessário demonstrar a veracidade delas” (MC, p. 70). Destaco que, por um lado, a relação do narrador com a palavra é de distanciamento (os acontecimentos narrados fazem parte do passado) e, por outro, de descoberta, já que quem narra *é falado* em vez de *falar*. Isso ocorre porque a lembrança/reminiscência se constitui como um sólido saber sobre o desejo, mesmo estando fincada na imprecisão e na incerteza. O livro se torna, pois, objeto da sublimação do desejo que se deixa entrever no discurso do narrador.

Além disso, de forma semelhante à *Angústia*, narrativa na qual, como já disse, podemos perceber um discurso de teor delirante, em alguns trechos de *Memórias do cárcere*, o narrador

questiona a sua sanidade mental, como se, além de duvidar da precisão dos seus relatos, duvidasse também da percepção que tem dos acontecimentos vividos:

Por volta da madrugada uma ideia me surpreendeu: imaginei-me louco. Chegar-me-iam realmente aos ouvidos os sons estranhos? Seriam verdadeiros os rostos brancos, em desalento, vermelhos, nas convulsões da tosse, os vultos esmorecidos pelos cantos, cabeças erguendo-se à toa, desgovernadas, bocas escancarando-se no horror da sufocação? (MC, p. 106).

O discurso delirante, bem como a possibilidade de construir imaginariamente os acontecimentos vividos, surge em *Memórias do cárcere* como uma tentativa de saída e apaziguamento do sujeito frente às situações vividas. É a palavra posta em ação por meio da combinação de elementos autobiográficos e ficcionais, entrelaçamento que o autor alagoano faz no decorrer de toda sua obra, já que, na compreensão de Graciliano, apenas é possível narrar fatos decorridos da experiência “[...] só me abalanço a expor a coisa observada e sentida” (MC, p. 35). A perspectiva da própria morte, do fim do caminho, leva o narrador a registrar no papel as suas memórias, dando luz ao que persiste nele e deflagra o processo de escrita. O passado é, então, revivido e reelaborado no momento em que o narrador traz à tona o que o prende e o impede de tomar posse efetiva do presente. Penso, pois, a escrita literária pelo viés da sublimação, ao tempo em que saliento a força da palavra e a forma como esta é destacada constantemente na obra graciliânica.²¹

1.3 Graciliano e a *escrita libertadora*

Mia Couto, em *As histórias abensonhadas*, diz que: “Toda história se quer fingir verdade. Mas a palavra é um fumo, leve de mais para te prender na vigente realidade. Toda verdade aspira a ser estória. Os factos sonham ser palavras, perfumes fugindo do mundo” (COUTO, 2012, p. 42).

Sabemos que, antigamente, se empregava a palavra *estória* em contraposição à *história*, sendo a primeira ligada às narrativas populares e não verdadeiras, permeadas por conteúdos ficcionais. Somente em 1943, essa distinção deixou de existir e se passou a utilizar o termo *história* em qualquer situação. Ainda assim, na citação acima, Mia Couto utiliza a palavra

²¹ No conto *Insônia*, publicado na obra homônima, o narrador diz: “O silêncio é um burburinho confuso, um sopro monótono. Parece que um grande vento se derrama gemendo sobre as árvores dos quintais vizinhos” (INS, p. 15). Diante da confusão do silêncio resta ao sujeito, portanto, narrar, fazendo-se sujeito do próprio discurso.

estória, coadunando-se com a ideia de memória sustentada nesta tese: a lembrança/verdade transformada e reelaborada pela ficção.

Transformar os fatos em palavras e, assim fugir do mundo, dar vazão à angústia, lidar com o Real. É este o sentido que os narradores de Graciliano dão às narrativas, e os textos literários por eles produzidos encobrem e desvelam a verdade do seu desejo. Sabemos que a psicanálise sempre foi atravessada pela questão da escrita, desde os relatos clínicos de Freud até as várias referências que este faz aos escritores criativos. De forma semelhante aos sonhos, a escrita é entendida como uma encenação do desejo do sujeito, uma formação do inconsciente que abre um caminho para o encontro com o Real, ou melhor, para que o sujeito lide com o Real. No caso dos textos de Graciliano, a dor, a angústia, o desamparo, a morte e a tragicidade inerente à vida humana encontram vazão nas narrativas criadas pelas personagens.

É possível afirmar que a palavra não pode apreender a verdade factual, mas ela medeia e constrói a verdade do sujeito. Trata-se de uma verdade inventada. Para Freud, um tratamento psíquico somente é possível por meio das palavras e, de forma semelhante, os descaminhos dos narradores graciliânicos desembocam, quase invariavelmente, nas narrativas, trazendo à tona os efeitos da narrativa sobre o/a escritor/a. Reitero, aqui, que, diante do trágico, do vazio – estrutural e estruturante –, o narrador de Graciliano escreve, sendo o seu limite, o desamparo e o confronto com o Real as inspirações para a escrita. Marguerite Duras fala desta questão ao afirmar que

Achar-se em um buraco, no fundo de um buraco, numa solidão quase total, e descobrir que só a escrita pode nos salvar. Achar-se sem assunto para o livro, sem a menor ideia do livro significa achar-se, descobrir-se, diante de um livro. Uma imensidão vazia. Um livro eventual. Diante de nada. Diante de algo semelhante a uma escrita viva e nua, algo terrível, terrível de ser subjugado. Acho que a pessoa que escreve não tem a ideia de um livro, tem as mãos vazias, a mente vazia, e dessa aventura do livro ela conhece apenas a escrita seca e nua, sem futuro, sem eco, distante, com suas regras de ouro, elementares: a ortografia, o sentido (DURAS, 1994, p. 19).

Nesse sentido, a escrita aparece como alternativa sublimatória. Contraditoriamente, o sujeito escreve, muitas vezes, quando não tem mais o que escrever: diante do vazio, da dor, da solidão, da derrota, da angústia. Escreve para não enlouquecer nem sucumbir ao próprio desejo. A escrita exige vida; a vida que se (re)faz na escrita ou a escrita que aponta para a vida. O sujeito se reconstrói por meio das palavras, o desejo da escrita se deixa entrever na narrativa. João Valério, Paulo Honório, Luís da Silva e Fabiano ratificam a força da palavra, assim como os narradores de *Infância* e *Memórias do cárcere*. Todos eles – com exceção de

Fabiano – são reconstruídos por meio da narrativa e esta, por sua vez, liga-se à vida, a Eros, mostrando-se como um direcionamento possível para a angústia. Já Fabiano quer narrar e não consegue, estando fadado à repetição, tão bem metaforizada na obra por meio do retorno ao mesmo lugar, da fuga dos/as retirantes.

Os escritores de Graciliano parecem procurar conter o vazio nas palavras, no traço da letra. É isso que eu chamo de *escrita libertadora*, e esta se repete ao longo dos romances e dos textos autobiográficos do escritor. A escritura do autor alagoano converge para o mesmo ponto: a questão da escrita, a importância/poder da palavra. Os textos se assemelham uns aos outros, como se fossem reescrituras e, ao dizer isso, não quero aproximar autor e obra, mas sim destacar que há algo que se reinscreve na produção de Mestre Graça: o tema da narrativa, algo que *da vida* percorre a trajetória da sua escrita. É na reescritura da história e na escrita das memórias que o sujeito graciliânico se manifesta, mas antes ele repete. Repete os temas, repete as personagens, repete as imagens.²² E passa, paulatinamente, da *repetição* à *elaboração*.

Nesse sentido, o narrador de Graciliano, misturando realidade e ficção, reescreve, borda, tece em torno do vazio, das suas marcas. Ele acessa e reconstrói o vazio por meio da linguagem, do resgate da memória, da elaboração do que não está mais lá e está ao mesmo tempo. A dor e a angústia parecem ser a força propulsora para a escrita de suas personagens, ao mesmo tempo em que a escrita aparenta ser a salvação para a dor ou um direcionamento para a angústia. Vida em vez de morte. Paulo Honório e João Valério não se matam: eles escrevem. Luís da Silva, por sua vez, encontra na narrativa uma saída para a angústia e pode ter assassinato Julião Tavares apenas por meio das palavras. Fabiano reflete sobre a linguagem, muito embora não a domine. E finalmente os narradores autobiográficos, que tão bem exibem a mescla entre realidade e ficção e, na vida adulta, retornam ao que foram e ao que viveram no intuito de reelaborar os restos que ainda se movem dentro deles.

À medida que a escrita de Graciliano se desenvolve, partindo de *Caetés* até *Memórias do cárcere*, é possível perceber narradores cuja escrita se apresenta cada vez mais bordejada por silêncios, interrupções, lembranças lacunares. A palavra se torna insuficiente para abarcar

²² Podemos perceber personagens que se reinscrevem em *Angústia* e *Infância*, como, por exemplo, Amaro vaqueiro, José Baía e padre Inácio, conservando, inclusive, os nomes e os perfis delineados no romance. Já temas como a curiosidade em torno da palavra *inferno*, se fazem presentes tanto em *Vidas secas* quanto em *Infância*.

o Real, uma vez que para a angústia não há objeto no mundo real; esta se liga ao que Lacan chama de objeto a ²³, o objeto causa do desejo, da ordem do inapreensível e do irrepresentável.

Se, de um lado, os narradores de Graciliano apontam a tragicidade humana e a sua impotência diante da dor e da angústia, por outro lado, eles oferecem o movimento de reconstrução e organização oportunizado pela escrita. Esta surge no intuito do sujeito lidar com a falta, diante da impossibilidade de recuperação do que foi perdido. É na escrita que os narradores depositam suas dores, tecendo a memória e o inevitável esquecimento com a fantasia e tornando o ato criador uma espécie de modalidade da satisfação.

A repetição dos temas, a não linearidade das obras, as idas e vindas ao passado permitem aos narradores a reelaboração das suas histórias, a convivência com a dor, sem que estes sejam destruídos por ela, já que o progresso humano caminha lado a lado com a criação. É nesse contexto que trago o conceito de sublimação, não apontando a escrita como cura, mas sim como um direcionamento, uma *construção* diferente do que está posto, que oportuniza ao sujeito que narra/escreve fazer algo mais da experiência com o Real. Sustento, assim, que a arte e a escrita permitem ao sujeito a reorganização do vazio que lhe é inerente, tornando-se um caminho transformador pelo qual este se firma no mundo.

O movimento de Graciliano em seus textos aponta para a criação a partir do vazio e da angústia, como se diante da folha em branco o sujeito se refizesse, aquilo que chamo de *escrita libertadora*, que permite ao sujeito enfrentar o vazio, tornando-o suportável, uma vez que não pode se livrar efetivamente deste. A obra do autor alagoano revela, pois, o desejo pela narrativa.

Além disso, *Infância e Memórias do cárcere* carregam consigo os romances do escritor. O poder atrelado à escrita se destaca no texto de Graciliano e o autor se mistura às suas personagens, confunde-se com elas. Daí surgem as diversas associações autor x obra feitas pelos/as críticos/as ao analisarem a produção graciliânica. Graciliano é escritor e personagem e faz de suas personagens, escritoras. A relação da obra do autor alagoano com a escrita desemboca no conceito psicanalítico de sublimação. É isso que defendo nesta tese.

Lembro que Freud já destaca o lugar de vanguarda das obras literárias e a forma como estas antecipam os conceitos da psicanálise. Nesse sentido, associo a *escrita libertadora*, que se deixa entrever em diversos textos de Graciliano – conforme apontado até aqui – à ideia de

²³ Ao estabelecer uma relação fundamental entre a angústia e o desejo do Outro — que é, conforme já assinalado, a matriz do desejo do próprio sujeito —, Lacan insere o conceito de objeto a , ou objeto causa do desejo, que se constitui e opera como aquilo que falta ao sujeito.

sublimação, sendo a escrita um caminho para o qual o sujeito direciona parte da sua energia pulsional, dando vazão à angústia, transformando sua dor. A satisfação da pulsão se dá, na obra de Mestre Graça, por meio de caminhos alternativos, o que aponta um sentido *criador* para o mal-estar e a angústia inerentes à vida humana.

Os caminhos da memória, sempre lacunares e imprecisos, auxiliam nesse processo, conforme veremos no próximo capítulo. O protagonista de Graciliano narra, recria, reelabora, fala sobre o evento traumático, lembra-o a fim de esquecer-lo. Trata-se da capacidade criativa que surge em meio à destruição. Os paradoxos morte/vida, construção/destruição, bem/mal aparecem na obra do autor alagoano e permitem aos narradores reelaborarem a própria existência. O desamparo humano, ou melhor, o *desarranjo interior* (utilizando o termo de Luís da Silva) se encontra, pois, diretamente associado à capacidade imaginativa e criativa dos protagonistas, ou melhor, à construção de narrativas de si e sobre si.

Defendo que tanto os romances quanto os textos autobiográficos são movidos por esse desarranjo, essa angústia, que leva os narradores à rememoração, impossibilitando a distinção entre verdade e ficção, o que se torna perceptível ao longo dos textos, ainda mais em *Infância*, conforme veremos nos próximos capítulos. As criaturas de Graciliano se unificam, são memorialistas e usam a memória a seu favor: libertam-se a partir da escrita. A relação que o sujeito estabelece com o mundo é desnudada na obra do autor, é resgatada pela memória e as reminiscências levam ao caminho da escrita.

O estilo de Graciliano Ramos, tão apontado pela crítica como breve e seco, é, ainda, marcado pela recorrência aos aspectos memorialísticos, aliando-os, quase sempre, à ideia de escrita. Ao mesmo tempo em que o autor, conforme já mencionei, assume as limitações da memória, dá-se o direito de narrar cenas com precisão e riqueza de detalhes que só podem ser atribuídas à ficção: “À luz do dia, várias figuras começavam a delinear-se, nomes próprios chegavam-me aos ouvidos, mas tudo se confundia – e era-me impossível distinguir João Anastácio de Miguel Bezerra, duas criaturas muito diferentes” (MC, p. 109). A opção pelos livros de memórias revela que o discurso dos narradores de Graciliano se encontra sempre ligado a questões subjetivas, o que impossibilita a distinção entre verdade e ficção e abre espaço para a criação e, conseqüentemente, a sublimação.

Aspectos relativos à memória e às nuances que a envolvem, bem como ao conceito psicanalítico de sublimação, serão vistos adiante. Procuro perceber de que forma estas questões aparecem em *Infância*, embora saiba que os demais textos do escritor – referindo-me aos romances e aos livros autobiográficos – seguem o mesmo estilo, apontando a escrita como saída. Afirmo, pois, que o contato com a caneta e o papel, na obra graciliânica, tem caráter de

liberdade, e é narrando que suas personagens lidam com os acontecimentos que as perseguem e atormentam.

2 LITERATURA E MEMÓRIA: O PARADOXO DO LEMBRAR PARA ESQUECER

Contar é muito, muito difícil. Não pelos anos que já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares.

Guimarães Rosa

2.1 A memória como reconstrução

A memória tem sido o foco de alguns estudiosos ao longo dos anos. Os gregos a sacralizam e afirmam que sua personificação, Mnemosyne, é a mãe das Musas²⁴, conferindo grande importância ao mito e ao conceito. Segundo Junito Brandão, após a derrota dos Titãs, os deuses solicitaram que Zeus criasse divindades para cantar a vitória dos Olímpicos. Ele partilhou o leito de Mnemosyne por nove noites consecutivas e, assim, nasceram as nove Musas, cantoras divinas com coros e hinos capazes de alegrar o coração dos Imortais e cuja função era presidir ao pensamento sob todas as suas formas: sabedoria, eloquência, persuasão, história, matemática e astronomia. Além disso, para Hesíodo, as Musas acompanham os reis e lhes ditam palavras de persuasão, capazes de serenar as querelas e restabelecer a paz entre os humanos (BRANDÃO, 1991).

Além de ser filha da Terra e do Céu, Mnemosyne é irmã do Tempo (Cronos), protetora das Artes e da História e tem a função de revelar o que foi e o que será. Vale lembrar que, na mitologia grega, as musas surgiram por vontade de Zeus para criar uma força/entidade que registrasse a sua façanha de derrotar Cronos na própria memória do tempo. Nas palavras de Alexandre Silva: “[...] se, por um lado, Mnemosyne aparece em Hesíodo como aquela deusa que faz recordar, por outro lado, ela também aparece como aquela que faz esquecer os males da existência, porquanto produz o ‘esquecimento’ do tempo presente” (2014, p. 73).

Por outro lado, em virtude da impossibilidade de fragmentar o tempo de forma estagnada (presente, passado e futuro), de demarcar fronteiras entre percepção e imaginação, realidade e ficção, lembrança e esquecimento (SOARES, 2009), o trabalho de rememoração ou, dito de outro modo, de reavistamento do passado por meio do processo memorialístico

²⁴ As Musas são: *Calíope*, preside à poesia épica, *Clio*, à história, *Érato*, à lírica coral, *Euterpe*, à música, *Melpômene*, à tragédia, *Polímnia*, à retórica, *Talia*, à comédia, *Terpsícore*, à dança, *Urânia*, à astronomia (BRANDÃO, 1991, p. 151).

também tem destaque, visto que envolve uma retomada e posterior atualização do que se viveu por meio da perspectiva atual, da carga de experiências consolidadas ao longo do vivido. Isso se dá, sobretudo, na relevância que a história tem conferido à memória, bem como nas relações estabelecidas, no âmbito da literatura, entre memória, história e esquecimento. Carmen Lucia Secco destaca:

Entendidas como fontes históricas, as lembranças trazem não só fatos objetivos, mas também emoções, o que leva à compreensão de que não há uma versão única da história. As memórias são múltiplas e formam um painel que se altera, segundo a perspectiva de quem recorda. As escritas da memória, mesmo as centradas em registros factuais da história, operam com narrativas, com representações, construindo variantes subjetivas do passado (2015, p. 46).

É possível afirmar que, de uma forma ou de outra, o passado sempre retorna ao presente. As tentativas de recalcar o vivido desconsideram o fato de que é impossível ao sujeito fugir da sua própria história e que o significativo irrompe no momento em que menos se espera, de formas aleatórias. Ressalto que o conceito de recalque, *Die Verdrangung*, é um dos mais importantes da teoria psicanalítica e marca a divisão entre consciente e inconsciente, visto que diz respeito a uma operação por meio da qual o sujeito procura repelir ou manter no inconsciente representações – pensamentos, imagens, recordações – ligadas a uma pulsão (LAPLANCHE & PONTALIS, 2004).

Sendo assim, a psicanálise ensina que a maior memória existente é a do recalque, já que no âmbito do inconsciente não há esquecimento: tudo está ali, à espreita e retorna à consciência em diferentes situações da vida do sujeito. Para a teoria freudiana, entende-se por *retorno do recalcado* o movimento de retorno à consciência de uma lembrança/reminiscência já recalcada:

Freud insistiu sempre no caráter ‘indestrutível’ dos conteúdos inconscientes. Não só os elementos recalcados não são aniquilados, como ainda tendem a reaparecer na consciência, por caminhos mais ou menos desviados e por intermédio de formações derivadas mais ou menos difíceis de reconhecer: os derivados do inconsciente (LAPLANCHE & PONTALIS, 2004, p. 463).

Em outros termos, o reaparecimento dos elementos recalcados se dá sempre de maneira deformada, por meio de soluções de compromisso, tais como a criação de um sintoma, por exemplo.

No livro *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, a ensaísta argentina Beatriz Sarlo reflete sobre a ideia da rememoração, trazendo-a, como o próprio título já sugere, em uma dimensão subjetiva e transformando o testemunho em reconstrução de uma verdade (SARLO, 2007). Aquilo lembrado pelo sujeito ganha, pois, estatuto de *verdade*, muito embora seja claro que se trata de construções organizadas numa narrativa e interpretadas no tempo presente.

Pensar o resgate de passado como uma construção é um dos pilares deste estudo e serve de base para as reflexões aqui empreendidas. Conforme já assinalado, privilegio o estatuto ficcional do livro de memórias *Infância* (1945), de Graciliano Ramos, identificando a relação que se estabelece entre memória, ficção e sublimação, quando o autor se propõe a escrever sobre o passado. Viso, pois, explorar a narrativa memorialística como resistência ao esquecimento, ao passo que dou ênfase ao processo criativo presente em todo exercício de rememoração: “Não se prescinde do passado pelo exercício da decisão nem da inteligência; tampouco ele é convocado por um simples ato de vontade. O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente” (SARLO, 2007, p. 9).

É claro, na obra de Graciliano, o recorrente envolvimento das personagens com projetos de escritura, o que me permite pensar numa possível intersecção entre os textos do autor alagoano e o conceito psicanalítico de sublimação. Em diversos de seus escritos, o autor tematiza a questão da memória e é comum a reflexão sobre o passado resgatado, conforme podemos perceber no romance *Angústia* (1936), no qual o protagonista inicia a narrativa trinta dias após se recuperar de um estado de delírio e claramente oscila entre a reconstrução da memória e a realidade: “Entro no quarto, procuro um refúgio no passado. Mas não posso me esconder inteiramente nele. Não sou o que era naquele tempo. Falta-me tranquilidade, falta-me inocência, estou feito um molambo que a cidade puiu demais e sujou” (ANG, 2001, p. 34).

Já *São Bernardo* (1934) é um livro de memórias de Paulo Honório, e é a partir do resgate das lembranças que o protagonista faz uma releitura do passado, por meio da interpretação e análise do vivido: “Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes” (SB, p. 247). Assim, os

protagonistas de Mestre Graça escrevem para se livrar dos próprios fantasmas, o que oferece vida em vez da morte e do aniquilamento do sujeito.²⁵ *Infância* não foge à regra.

Em psicanálise, o termo *fantasma* se refere às marcas psíquicas das quais é impossível fugir. São produções imaginárias que servem de suporte para o nosso desejo. É o fantasma quem guia a nossa existência, sendo uma espécie de mediador entre o desejo e os objetos da realidade externa. É correto afirmar, portanto, que todo desejo aponta para um fantasma e, no caso de *Infância*, sustento que a escrita de memórias se configura como uma alternativa para o sujeito combater os próprios fantasmas.

Publicada em 1945, *Infância* é uma narrativa memorialística que discorre acerca dos onze primeiros anos da vida do escritor alagoano, transformado em personagem no texto. Quando digo que o escritor é transformado em personagem, quero frisar a ficcionalidade da obra, considerando-a, conforme já dito, um gênero híbrido, que mistura realidade e fantasia. *Infância* apresenta, pois, um narrador autodiegético que, apesar do aspecto memorialístico, distingue-se do autor empírico e é deste modo que o abordo nessa reflexão.

Composta por 39 relatos, a narrativa em questão apresenta a árdua vida do menino nascido no interior de Alagoas, ao tempo em que exibe um narrador que reflete acerca dos fatos vividos, muitas vezes retirando deles o aparente peso que possuem. Em outros termos, no processo de rememoração de suas experiências, o narrador reelabora as vivências dolorosas, como bem assinala Gustavo Ribeiro: “[...] Graciliano aciona a memória como operação diferenciadora, fazendo com que o passado possa ser esquecido, despido de sua carga de trauma e ressentimento, no momento mesmo em que é tornado presente no texto” (RIBEIRO, 2008, p. 12).

O escritor alagoano, em *Infância*, parece buscar um verdadeiro retorno ao passado trazendo à tona as percepções do narrador ainda menino, conforme se pode depreender deste trecho de “Chegada à vila”, quando é narrado o primeiro contato do narrador com uma casa de dois andares, ou melhor, na sua visão, uma *casa trepada*:

De repente me vi apeado, em abandono completo, num mundo estranho, cheio de casas, brancas ou pintadas, sem alpendres, notáveis. *Havia duas maravilhosas: uma de quadrados faiscantes, uma que se montava noutra. Avizinhei-me do sobradinho, fugi medroso e confuso: nunca teria podido imaginar uma casa trepada* (INF, p. 47, grifos meus).

²⁵ Em *A escrita da angústia: uma leitura psicanalítica*, sustento que Paulo Honório e Luís da Silva constroem narrativas na tentativa de lidar com as adversidades da vida e com a angústia que os acompanha. Desse modo, as personagens lidam com a própria dor, transformando o sofrimento em criação.

No excerto acima, o narrador adulto exhibe a visão/percepção do menino diante do novo: a casa de dois andares se torna uma *casa trepada*, esboçando o entendimento admirado diante daquilo jamais visto. De frente com o novo, a única forma passível de descrição do desconhecido é a partir do que o difere dos demais.

O espanto ao se confrontar com o estranho e, conseqüentemente, a sua fuga, leva a refletir acerca da situação de desamparo advinda do contato com o desconhecido. O *Unheimlich* freudiano diz respeito ao que é estranho e, ao mesmo tempo, familiar. Para Freud, a expressão *Unheimlich* significa algo inquietante e ameaçador; aquilo que deixa o sujeito sem defesas diante do desconhecido.²⁶ Nas palavras do narrador de *Infância*: “De fato não estava só: várias pessoas transitavam por ali, ruídos vagos quebravam o silêncio. Admirável a casa suspensa, como um garoto erguido em pernas de pau. Cheguei-me a ela novamente, arredei-me para a que brilhava, faiscava” (INF, p. 47). A comparação da casa suspensa com *um garoto erguido em pernas de pau*, bem como a escolha dos adjetivos, também identifica a perspectiva da criança – e não do adulto que narra – sobre o que está sendo visto. Sobre esta questão, Maria Zilda da Cunha diz que

Infância, construída pela perspectiva de uma criança, articulando-se de fragmentos da experiência da vida pelas vias do pensamento analógico, subverte a lógica racional e positivista dessa mesma sociedade em que se insere. A crueza das descrições não elimina o ritmo da narrativa, o ludismo demonstrado em expressões inusitadas e nas comparações injeta inventividade e ironia, agudizando a crítica e reflexões. As hipérboles dão a dimensão física da criança diante dos pais (CUNHA, 2017, p. 231).

Em *Infância*, Graciliano Ramos recorre ao processo memorialístico para narrar fatos do passado. Necessário frisar que toda atividade mnemônica é formada por eventos de diversos tipos, que envolvem mágoas, ressentimentos e traumas arraigados, apesar de também trazer consigo lembranças agradáveis de momentos vividos. As vivências traumáticas tendem a ser repetidas, e a rememoração de experiências surge como uma forma de esquecer o passado no momento em que nos lembramos dele: “[...] a memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro” (LE GOFF, 2006, p. 471).

²⁶ O *Unheimlich*, a estranheza, perpassam o campo do medo, o campo da irremediável angústia, o campo inapreensível do Real, enfim, o campo do humano: “[...] esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de recalçamento” (FREUD, 1919, p. 258).

Destaco ainda que o passado deixa de se fixar no momento em que nós o reconhecemos (BENJAMIN, 1994, p. 224), o que confere importância ao processo de rememoração como verdadeira construção da identidade a partir de ações, pensamentos e sentimentos lembrados. Jöel Candau, em *Memória e identidade* (2011), sustenta que não pode haver identidade sem memória, assim como não pode haver memória sem identidade, já que o surgimento de elos entre os estágios da vida somente é possibilitado caso o sujeito tenha uma prévia compreensão do quanto esta sequência temporal lhe é significativa.

Em se tratando de *Infância*, é possível afirmar que o jogo existente entre um narrador – que lembra e analisa os conteúdos lembrados – e uma criança que se localiza no enunciado faz com que a matéria narrada adquira estatuto de ficção, configurando-se como um texto híbrido e situado na fronteira entre o autobiográfico e o ficcional. As lembranças do passado evocadas pelo narrador lhe permitem a construção da própria identidade, por meio do caráter reelaborador da memória e da capacidade de fazer do passado matéria-prima para a construção do presente.

Apesar dessas considerações, friso que aquele/a que se propõe a escrever as suas memórias descobre que o ato de rememorar implica alguns problemas, uma vez que não é possível narrar o passado com exatidão. O que é permitido é reelaborá-lo a partir de vivências de tempos diversos, conferindo-lhe um estatuto de invenção, já que o ato de lembrar é também recriação e atualização do passado por meio da ficção.

Dito de outro modo, a narração do acontecimento se torna possível por intermédio da reelaboração, que toma por base aspectos do presente. No ato de rememoração o que é lembrado não é o acontecimento em si, mas a impressão que o sujeito tem dele, numa construção subjetiva. O/A autor/a constrói e revive a própria história a partir de fragmentos que se encontram perdidos ou dispersos e fazem parte de um passado em que, muitas vezes, nem ele/a mesmo/a se reconhece, o que corrobora a dimensão psíquica presente nas recordações e, simultaneamente, as afasta da dimensão exclusivamente histórica, conforme destaca Danielle Ramos:

O tempo interno móvel e a mescla dos enunciados permitem ao discurso literário uma maior autonomia em relação ao histórico. *Como suporte produtor de memórias, à literatura é permitido adivinhar os silêncios, os desvios e as lacunas, propositais ou não, da escrita historiográfica. Por apostar no dilema e no paradoxo, o discurso literário abdica da totalidade. Por isso, falhas e rasuras não podem ser vistas como “erros”, mas como instrumentos sem os quais o discurso literário não se construiria em sua ambiguidade e polissemia* (RAMOS, 2011, p. 96, grifos meus).

Como se vê, é possível afirmar que os textos memorialísticos, ainda que tragam consigo uma carga de verdade, são também invenção, visto que necessitam de uma recriação e reelaboração dos acontecimentos tomando-se por base o tempo presente. A obra memorialística é, portanto, um processo de recriação dos fatos, que passam a importar não pelo que foram, mas, sim, pela forma como são lembrados no momento da narração. A memória aparece como uma possibilidade de recriação do vivido, e não como mera repetição, o que corrobora o estatuto sublimatório dos livros de memórias e a abertura dada pela literatura para a reelaboração do vivido por meio do ficcional. Nas palavras de Beatriz Sarlo,

As chamadas autobiografias seriam indiferenciáveis da ficção em primeira pessoa, desde que se aceite ser impossível estabelecer um pacto referencial que não seja ilusório (quer dizer, os leitores podem acreditar nele, até mesmo o escritor pode escrever com essa ilusão, mas nada garante que isso remeta a uma relação verificável entre um eu textual e um eu da experiência vivida). Como na ficção em primeira pessoa, tudo o que uma ‘autobiografia’ consegue mostrar é a estrutura especular em que alguém, que se diz chamar eu, toma-se como objeto (SARLO, 2007, p. 31).

Em *Poesia e ficção na autobiografia* (1989), Antonio Candido reflete acerca de livros produzidos por escritores mineiros, mais especificamente Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Pedro Nava, qualificando-os como autobiografias poéticas e ficcionais. Segundo o teórico, os autores analisados, mesmo quando não acrescentam elementos imaginários à realidade, apresentam-na no todo ou em parte como se esta fosse produto da imaginação.

Ao se referir à *Marília de Dirceu*, de Tomás Antonio Gonzaga, Candido traz à tona a ideia do ficcional ligado ao real, bem como do universal ligado ao particular, ao passo que aponta o tratamento ficcional dado pelos autores mineiros à realidade revista por meio da rememoração:

[...] apesar das diferenças, eles têm um substrato comum, que permite lê-los reversivelmente como recordação ou como invenção, como documento da memória ou como obra criativa, numa espécie de dupla leitura, ou leitura ‘de dupla entrada’, cuja força, todavia, provém de ser ela simultânea, não alternativa (CANDIDO, 1989, p. 54).

Similar à leitura empreendida por Candido, a presente tese propõe uma leitura de *Infância* como um relato ficcional, que vale mais pelas construções implícitas no texto do que como um documento íntegro acerca dos primeiros anos de vida de Graciliano Ramos. Em outras palavras, a carga de verdade das memórias do autor alagoano é dada pela significação

adquirida no ato da narração e não em seu caráter absoluto, uma vez que a dúvida e a certeza habitam o discurso literário, conforme podemos perceber logo no início de “Verão”:

Desse antigo verão que me alterou a vida restam ligeiros traços apenas. E nem deles posso afirmar que efetivamente me recorde. O hábito me leva a criar um ambiente, imaginar fatos a que atribuo realidade. Sem dúvida as árvores se despojaram e enegreceram, o açude estancou, as porteiros dos currais se abriram, inúteis. É sempre assim (INF, p. 26, grifos meus).

Sabemos que a marca do presente no ato de narrar o passado é inevitável, visto ser impossível ao sujeito se desvincular do momento atual no instante em que evoca as memórias. A perspectiva presente permite, então, reelaborar o vivido, já que existe um vazio entre a lembrança e aquilo que se lembra, e este espaço em branco é ocupado pelas operações linguísticas, discursivas, subjetivas e sociais do relato da memória (SARLO, 2007). O inevitável entrelaçamento entre realidade e ficção nos relatos autobiográficos permite equiparar *Infância* aos textos graciliânicos considerados efetivamente ficcionais, visto que a narrativa em questão é construída a partir do resgate das vivências do narrador, numa construção romanesca e aparentemente verossímil.²⁷ Sendo assim, a leitura de *Infância* é feita sem preocupação com a veracidade da fala do narrador e ciente de que o importante é aquilo que interessa se encontra *no que foi lembrado e no modo como foi lembrado*.

Reitero que, na tarefa de lembrar, o/a autor/a se põe lado a lado com a imaginação, visto que não é possível reviver os fatos: nós os reconstruímos e recriamos por entre as lacunas existentes na matéria narrada. Imaginação e memória são, portanto, indelimitáveis e promovem, de forma concomitante, a recordação e o esquecimento. Evidenciamos que a lembrança e o esquecimento não se dão ao acaso: existem razões para algo permanecer mais nítido (ou não) em nossas recordações.

Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva*, reflete acerca do caráter social da memória ao defender que sua dimensão ultrapassa o plano individual. Para o referido autor, as memórias de um sujeito não são somente suas e nenhuma lembrança pode ser evocada de forma separada do contexto social. Em outras palavras, mesmo que particular, a memória remete a um grupo:

²⁷ Esta equiparação é feita de forma mais detalhada no terceiro capítulo da tese.

Consideremos agora a memória individual. Ela não está inteiramente isolada e fechada. Um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade (HALBWACHS, 1990, p. 36).

Dessa forma, Maurice Halbwachs enfatiza o caráter de reconstrução da lembrança. Para o autor, o passado permanece na sociedade, espaço no qual estão as indicações necessárias para reconstruir as lembranças que, muitas vezes, acreditamos que provêm completamente da nossa memória: “[...] quantas lembranças que acreditamos ter fielmente conservado e cuja identidade não nos parece duvidosa, são elas forjadas também quase que inteiramente sobre falsos reconhecimentos, de acordo com relatos e depoimentos” (HALBWACHS, 1990, p. 50). De forma similar a essa ideia, logo na primeira página de *Infância*, o narrador se refere à sua primeira lembrança, a de um vaso, e reflete sobre a possibilidade de esta ter sido construída a partir do grupo do qual fazia parte:

A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. Ignoro onde o vi, quando o vi, e se uma parte do caso remoto não desaguasse noutra posterior, julgá-lo-ia sonho. *Talvez nem me recorde bem do vaso: é possível que a imagem, brilhante e esguia, permaneça por eu a ter comunicado a pessoas que a confirmaram. Assim, não conservo a lembrança de uma alfaia esquisita, mas a reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma* (INF, p. 9, grifos meus).

Como se vê, com aparente simplicidade o narrador de *Infância* aciona a memória pela via do palpável, por meio dos sentidos, o que sugere, de início, a convicção acerca da lembrança. Faz isso por meio da visão do vaso, *brilhante e esguia* e, indiretamente, pela menção ao paladar e ao tato por meio da presença das pitombas, imagem recorrente no texto em foco. Depois, sutilmente, o narrador desconstrói o dado, desloca o perceptível e o palpável para o campo do sentimento, da possibilidade, da construção. Na memória, tece-se entre o ser e o não ser, e as duas perspectivas não são excludentes, mas complementares. Friso que o excerto destacado acima é o primeiro parágrafo de *Infância* e já demonstra a perspectiva do texto, a oscilação entre ficção e realidade.²⁸

²⁸ No poema *Carta aberta a John Ashbery*, Waly Salomão sustenta que “A vida não é uma tela e jamais adquire/o significado estrito/que se deseja imprimir nela./Tampouco é uma estória em que cada minúcia/encerra uma moral./Ela é recheada de locais de desova, presuntos,/liquidações, queimas de arquivos, divisões de capturas,/apagamentos de trechos, sumiços de originais,/grupos de extermínios e fotogramas estourados”, o que reitera a ideia de que a memória não pode ser reduzida a um registro de dados do passado, já que resulta de um

É perceptível que tomar o discurso presente em *Infância* como verdade absoluta se torna impossível, e o próprio narrador se dá conta dessa impossibilidade na escrita do livro de memórias. As lembranças de seus primeiros anos de vida são complementadas pela imaginação e ele não tem certeza até onde os fatos narrados realmente são reais ou foram criados no intuito de preencher os espaços em branco próprios à rememoração. Em *Infância*, não é por acaso que o narrador resgata personagens e instituições importantes do passado e lhes dedica relatos isolados. Os familiares, moleque José, José da Luz, D. Maria, Chico Brabo, Padre João Inácio, a instituição escolar, entre outras figuras marcantes presentes no texto memorialístico, são essenciais para a reconstrução do passado daquele que narra.

Consoante com esta ideia, Maria Betânia Pereira, em “Memórias de infância em Graciliano Ramos”, reflete de forma interessante sobre o título do relato de abertura de *Infância*, relacionando-o ao impraticável resgate completo do passado. A autora destaca que “Nuvens”, o maior relato, abre o livro e reúne de forma fragmentada os demais temas presentes ao longo da narrativa. Além disso, o título mescla a liricidade de algo que é, ao mesmo tempo, visível e distante, fluido, impreciso:

Encontram-se nesta narrativa os prenúncios de eventos e figuras mais marcantes que serão retomados e aprofundados: a escola primária do interior com os métodos arcaicos e opressores simbolizado nas longas barbas do Barão de Macaúbas; as figuras ameaçadoras do pai e da mãe, os personagens que sofrem humilhações; a linguagem popular, expressa em versos e a reflexão do adulto em relação aos fatos narrados. Pode-se dizer que é um conto-repertório, por condensar, de certo modo, os temas posteriormente retomados (PEREIRA, 2013, p. 130).

A autora destaca que o relato em questão aparece, inicialmente (na carta de 1936), intitulado como “Sombras”, ao tempo que faz uma reflexão sobre a mudança de título. Segundo ela, a escolha de “Nuvens” no lugar de “Sombras” remete à materialização da dificuldade de rememoração do passado, em virtude da impossibilidade real de recuperação completa de todos os fatos vividos. A memória aparece no texto, pois, em seu caráter fragmentário, o que permite a ação da imaginação na complementação dos fatos narrados. Necessário frisar que este preenchimento não se dá de forma aleatória: é ele que permite a reelaboração dos fatos e o apaziguamento do sujeito frente à própria história.

Friso que o tema da memória e suas diferentes manifestações psíquicas fazem parte das inquietações freudianas e estão presentes nas teorizações acerca do inconsciente. A experiência de rememoração e a percepção do preenchimento das lacunas da memória como possibilidade de reelaboração das situações vividas no passado têm sido o objetivo da psicanálise desde Freud. Podemos considerar, portanto, que o conceito é um dos pilares da teoria psicanalítica e adquire uma dimensão social e cultural, já que as relações estabelecidas entre lembrança e esquecimento e a ideia de que não há linearidade nos processos mnêmicos alicerça o principal método terapêutico da clínica analítica: a associação livre.

Segundo a teoria psicanalítica, o processo de associação livre consiste em o/a analisante falar/narrar para o/a analista quaisquer pensamentos que lhe vierem à mente, sem exercer sobre eles nenhum tipo de censura (LAPLANCHE; PONTALIS, 2004, p. 38). A demarcação entre presente e passado é, assim, desfeita, o que abre espaço para o sujeito deslizar entre o hoje e o ontem, numa experiência de zigue-zague que lhe permite a reconstrução da própria história. Nesse sentido, os processos mnêmicos são passíveis de acréscimos e edições no momento da recordação, o que possibilita a reconstrução/reelaboração da vivência relativa ao passado.

Em suas teorizações, Sigmund Freud já salienta que as lembranças infantis não reproduzem as vivências tais quais foram vividas, já que, muitas vezes, o conteúdo é acrescido e complementado pela fantasia. As omissões, os excessos e as distorções contidas nos relatos adquirem grande importância no processo de escuta analítica, uma vez que abrem espaço para o resgate da história do sujeito, não como esta aconteceu, mas a partir do impacto que as vivências têm para aquele/a que rememora. A psicanálise torna-se uma prática que se debruça sobre a memória do/a analisante, mas não a memória compreendida pelo senso comum – armazenamento de experiências que podem ser evocadas – mas a memória passível de reelaboração e que é, prioritariamente, inconsciente.

Logo na primeira página do artigo “Recordar, repetir e elaborar”, Freud aponta que uma das principais metas da psicanálise é preencher as lacunas da memória, superando as resistências devido ao processo de recalçamento (1914). É, pois, no decorrer de um processo analítico que o/a analisante se coloca em contato com questões que estavam ocultas em sua mente, estando o processo pautado nas tarefas de recordação, repetição e elaboração. Assim, o conceito de repetição adquire importância fundamental na psicanálise, contrapondo-se, no âmbito da clínica, à tarefa de recordação:

[...] o analisante não *recorda* coisa alguma do que esqueceu e recalçou, mas expressa-o pela atuação ou encena-o (*acts it out*). Ele reproduz não como lembrança, mas como ação; *repete-o*, sem, naturalmente, saber o que está repetindo (FREUD, 1914, p. 165, grifos do autor).

A fim de lidar com a repetição não simbolizada, surge o conceito de elaboração, uma forma de superar a resistência. Dito de outro modo, na repetição o/a analisante reproduz situações não mediadas pela linguagem; já a elaboração consiste na capacidade de simbolizar um evento repetido, o que gera a capacidade de reconstrução simbólica da lembrança.

De forma semelhante ao processo analítico, a escrita de lembranças aparece como uma possibilidade de elaborar as reminiscências do passado. O fluxo da narrativa memorialística, como bem salienta Patrícia Porto (2011), localiza-se numa alternância sutil entre ficção e história, entre o real e o imaginário, entre o natural e o maravilhoso, entre o consciente e o inconsciente. Nesse processo de idas e vindas, o memorialista tem a oportunidade de pensar e repensar suas lembranças, refletindo acerca de seus ressentimentos e esquecimentos por meio das lacunas nas memórias.

No caso de *São Bernardo*, por exemplo, os acontecimentos nem sempre são narrados como acontecem. Há, por parte do narrador, a escolha de detalhes, esquecimentos de particularidades vistas como desnecessárias e o espaço físico tem, por vezes, a importância diminuída no resgate das lembranças, como se pode perceber na reflexão que Paulo Honório faz sobre a primeira conversa que tem com d. Glória, tia de Madalena, no trem:

Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel. Houve suspensões, repetições, mal-entendidos, incongruências, naturais quando a gente fala sem pensar que aquilo vai ser lido. Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras (SB, p. 87).

Aproximando o pensamento freudiano às ideias de Friedrich Nietzsche, Gustavo Ribeiro destaca que, sem o esquecimento, não podemos nos tornar humanos, ao tempo em que considera a memória uma espécie de “doença” que paralisa o sujeito no passado e o impede de entregar-se à vida presente. A repetição da mesma experiência se torna, pois, algo que aprisiona, sendo a capacidade de esquecer vista como *libertadora* (RIBEIRO, 2008). Concordo com a libertação atrelada à noção de esquecimento, visto que se prender à lembrança pode ser facilmente associado à repetição e à incapacidade do sujeito elaborar/reconstruir as situações vividas. Na narrativa de eventos dolorosos, a invenção, a reconstrução e reelaboração dos fatos adquirem grande importância em *Infância*, pois

permitem ao narrador a alternância entre realidade e devaneio, entre imagens reais e imaginárias, fazendo surgir o processo de reinvenção do passado no tempo presente.

Ao discorrer acerca das narrativas memorialísticas, Guilherme da Rosa afirma que, em relação a outras formas literárias – como a poesia, o conto e o próprio romance –, o despertar do memorialismo brasileiro é tardio, já que o primeiro livro de memórias surge apenas em 1893, com José de Alencar, e intitulado *Como e porque sou romancista* (2014).²⁹ Ana Vera Medeiros e Sheila Maciel (2007), por sua vez, salientam que as memórias são a parte da literatura que mais oferece interesse para outras áreas de conhecimento, visto ser um ponto de contato entre a Literatura, a Psicologia, a Sociologia e a História, ao mesmo tempo em que estabelecem uma conexão implícita com o conceito de memória singular.

As memórias são assim consideradas uma nova versão do passado a partir da perspectiva presente. O processo de rememoração garante a sobrevivência do passado, a manutenção das tradições, o resgate de momentos específicos da história que marcam a trajetória do sujeito, bem como a reflexão acerca dos fatos presentes a partir do que já foi vivido.

Nesse contexto, a linguagem adquire forte importância, já que se configura como um dos mais importantes instrumentos capazes de socializar a memória. As memórias se tornam uma forma de narrativa que permite um retorno temporal por parte do/a narrador/a e têm como objetivo resgatar pessoas e vivências significativas para um momento posterior, o chamado momento da enunciação. O intervalo entre o tempo do enunciado – tempo da vivência – e o tempo da enunciação – tempo da narrativa – coloca o/a narrador/a em contato com espaços em branco, esquecimentos, lacunas que são preenchidas a fim de dar sentido à lembrança – muitas vezes vaga – do acontecimento vivido.

Em se tratando de *Infância*, cuja narrativa evoca os primeiros anos da vida do narrador, é notório que as lembranças narradas, como já dito, não podem ser consideradas um

²⁹ Trata-se de uma publicação póstuma. Neste texto, José de Alencar já demonstra a dinâmica da lembrança enquanto reconstrução. Segue um trecho no qual a seleção vocabular usada pelo autor remete ao aspecto aparentemente natural da lembrança (inserida no domínio do humano) e também ao processo de elaboração, seleção e combinação que visa transformar o vivido em texto: “Meu amigo, na conversa que tivemos, há cinco dias, exprimi V. o desejo de colher acerca de minha peregrinação literária, alguns pormenores dessa parte íntima de nossa existência, que geralmente fica à sombra, no regaço da família ou na reserva da amizade... Como bem reflexionou V., há na existência dos escritores fatos comuns, do viver quotidiano, que todavia exercem uma influência notável em seu futuro e imprimem em suas obras o cunho individual. [...] *Estes fatos jornalísticos, que à própria pessoa muitas vezes passam despercebidos sob a monotonia do presente, formam na biografia do escritor a urdidura da tela, que o mundo somente vê pela face do matiz e dos recamos.* Já me lembrei de escrever para meus filhos essa autobiografia literária, onde se acharia a história das criaturinhas enfezadas, de que, pôr mal de meus pecados, tenho povoado as estantes do Sr. Garnier. Seria esse o livro de meus livros” (ALENCAR, 1959, p. 125, grifos meus).

testemunho fiel dos acontecimentos vividos. Muitas vezes, a riqueza de detalhes é tão grande e as imagens são tão bem reconstruídas que é possível pensar na inserção de elementos novos, construídos e organizados a partir da perspectiva presente, conforme se pode depreender deste trecho de “Uma bebedeira”, quando o narrador se refere, minuciosamente, à figura materna: “Aí trouxeram a bandeja, a garrafinha de licor e os cálices. Minha mãe tocou a linha esquiva dos beijos naquela surpresa que tingia a substância rara, cruzou as mãos, franziu a boca numa tentativa de agradecimento” (INF, p. 41). O narrador evoca os movimentos maternos, do detalhe da mão ao detalhe do lábio: “Os dedos finos e nodosos juntavam-se, inofensivos; os lábios duros contraíram-se, mudos; os olhos esbugalhavam, parados, frios, indecisos” (INF, p. 41) e, ele mesmo, refere-se à reconstrução da imagem narrada, o que corrobora o estatuto de ficção da memória convocada: “*Com rigor, não me seria possível afirmar que tais gestos se realizaram. Surpreendi-os, contudo, em visitas posteriores e arrisco-me a referi-los*” (INF, p. 41, grifos meus).

É possível inferir que os complementos feitos à matéria narrada surgem na tentativa de dar sentido à lembrança que irrompe no momento da rememoração. Dessa forma, o passado é reinventado e adquire um novo sentido para aquele/a que narra. Entendo que o processo de rememoração é mediado pela visão do sujeito e pela forma pela qual este se relaciona com os valores sociais e com os grupos dos quais faz parte e, no caso de *Infância*, ao resgatar as personagens importantes da própria história e também os ambientes significativos nos quais vive os primeiros anos de vida, o narrador reorganiza subjetivamente, na vida adulta, as suas lembranças.

Sobre essa questão, Henri Bergson, em *Matéria e memória*, sustenta que a memória é um fenômeno que responde pela reelaboração do passado no presente, é mobilidade e criatividade e une o mundo material e espiritual. Não se trata, portanto, de uma mera função cerebral, já que o cérebro se encontra por inteiro na linha da objetividade enquanto a lembrança faz parte da linha da subjetividade. Além disso, para Bergson o passado retorna à consciência na medida em que ajuda na compreensão do presente e a evocação de uma lembrança visa ao esclarecimento da situação atual (BERGSON, 1999).

Sustento que as autobiografias são permeadas pela subjetividade do narrador. No caso do texto de Graciliano, o resgate das memórias se dá no sentido de reelaboração do passado, de compreensão das vivências, numa alternativa sublimatória e que busca dar sentido ao vivido. Ao reunir as reminiscências das lembranças, as imagens dispersas e repletas de espaços em branco, o narrador caminha lado a lado com a imaginação e a criação, ficção e realidade se misturam e dão sentido à narrativa. Nas palavras de Ecléa Bosi:

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito (1994, p. 55).

Mesmo com o estatuto de ficção das memórias defendido neste texto, as relações estabelecidas entre história e literatura têm sido alvo de estudo ao longo dos anos. Enquanto a primeira tem por objeto de estudo a vivência concreta, a segunda tem como material o fictício, utiliza-se da linguagem e da criação para representar a realidade. É possível afirmar que memória, História e Literatura possuem como base comum a estrutura narrativa. Alfredo Bosi (2002), em *Literatura e resistência*, afirma que o testemunho alia memória individual e história e aspira a certo grau de objetividade. É, portanto, pelo viés da recordação que o/a escritor/a memorialista tem a possibilidade de modelar e reconstruir sua vivência no âmbito da criação estética, muitas vezes vinculada a fatores históricos. A sobrevivência da memória, dos vestígios, restos e indícios serve para reelaborar – e não para resgatar – pela interpretação aquilo que o/a escritor/a representa.

A intersecção entre aspectos históricos e individuais aparece em diversos escritos de Graciliano Ramos. Em *Angústia*, por exemplo, percebo que elementos externos e internos ao sujeito se encontram fortemente imbricados e a realidade é descrita a partir de características próprias ao narrador Luís da Silva. Esta ideia é esclarecida quando se observa a descrição do ambiente. O romance se passa na capital alagoana, que é descrita pela personagem de uma forma muito peculiar. Em *Angústia*, a descrição do ambiente revela a dissonância interior da personagem-narradora, que descreve um espaço sujo e repleto de lixo, degradado e degradante. O mundo exterior assemelha-se, então, a Luís da Silva visto por dentro: despedaçado, descrente, sem ânimo ou confiança na vida:

Fico de pé, encostado à mesa da sala de jantar, olhando a janela, a porta aberta, os degraus de cimento que dão para o quintal. *Água estagnada, lixo, o canteiro de alfaces amarelas, a sombra da mangueira.* Por cima do muro baixo ao fundo veem-se pipas, montes de cisco e cacos de vidro, um homem triste que enche dornas sob um telheiro, uma mulher magra que lava garrafas (ANG, p. 34, grifos meus).

Assim, ao descrever os espaços da capital alagoana, a voz do protagonista expõe o que vê a partir de uma visão angustiada, frisando os problemas da cidade, tais como a sujeira, a discrepância existente entre a pobreza e a riqueza e a decadência dos/as moradores/as. Em outras palavras, a Maceió de *Angústia* é a cidade que Luís da Silva – sujeito tomado pelo

sentimento de angústia – consegue enxergar. Longe de descrever a beleza e o azul de suas praias, o que a personagem exhibe é uma cidade decadente, suja, triste e acinzentada:

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

Assinalo, pois, que os acontecimentos narrados por Luís da Silva exprimem e exibem a dor e o sofrimento do narrador, a verdade do *inconsciente*, que o leva a cometer (ou fantasiar) um crime como forma de inscrever-se no mundo, de sentir-se sujeito. E isso também acontece com a descrição dos espaços, que destaca algumas das condições da vida urbana e da modernidade, como a solidão, o anonimato e a dissolução das relações interpessoais.

Em *Angústia*, o afeto da angústia de Luís da Silva perpassa as ruas do Centro, de Bebedouro, a própria rua do Sol, as praças Montepio, dos Martírios e Deodoro, a rua da Lama, o Instituto Histórico e a Associação Comercial. Em outros termos, a Maceió descrita por Luís da Silva representa a angústia da personagem; angústia que costura a obra e cujo significado, apesar de não aparecer em nenhuma parte do texto (exceto no título), faz-se presente em toda a narrativa, atribuindo-lhe significados diversos.

Os discursos históricos e ficcionais se encontram entrelaçados e a tarefa de (re)contar um acontecimento e de construir narrativas do vivido porta um crivo pessoal e subjetivo, que, inevitavelmente, interliga o mundo exterior e interior, abrindo espaço para a ficcionalização da matéria narrada. A memória se configura, portanto, como um espaço de criação em função do presente; trata-se de algo dinâmico e que seleciona, entre lembranças e esquecimentos, os fatos que podem e devem ser lembrados e/ou esquecidos.³⁰

Sabemos que o pai da História, Heródoto, já investiga as narrativas históricas considerando a forma pela qual o sujeito que narra vê o mundo, ou seja, considera que o narrador *diz o que vê* e as narrativas passam pelo seu julgamento. Nesse sentido, lembrar o passado e escrever sobre ele não é uma atividade objetiva; há uma seleção, consciente ou inconsciente, da matéria narrada, o que traz à cena a subjetividade do narrador.

³⁰ Ao analisarem *Minhas memórias*, obra autobiográfica de Jorge de Lima, Santos e Brandão (2016) aproximam as *lembranças dos textos*, já que ambos são tecidos por palavras e trazem a presença do ausente. Aquilo que se tem como lembrança é, pois, somente uma representação do ocorrido.

Afastando-me um pouco das narrativas literárias, lembro o filme brasileiro *Narradores de Javé* (2003), de Eliane Caffé, que tão bem interliga as noções de história, memória e construção narrativa desenvolvidas nesta tese. Nessa narrativa fílmica, Javé é um povoado baiano sob a ameaça de inundação em virtude da construção de uma usina hidrelétrica. Nesse contexto, a escrita das memórias locais se torna a única alternativa para os/as moradores/as não serem despejados/as das suas casas: a intenção é criar um documento oficial retratando os acontecimentos heroicos do local e, assim, justificar sua preservação.

Ironicamente, em Javé só há analfabetos, com exceção de Antônio Biá, funcionário da agência dos correios do povoado e que se torna, conseqüentemente, o responsável pela escrita das memórias. Para tanto, a personagem percorre o povoado ouvindo as histórias dos/as moradores/as, que evocam o passado para que este seja escrito.

Rapidamente, Antônio Biá se dá conta de que a tarefa de escrever as memórias locais a partir dos relatos orais dos/as moradores/as de Javé é impossível: as histórias, diferentes umas das outras, mostram-se em diversas versões, a depender do/a narrador/a. Interessante perceber que, nas várias versões, os/as heróis/heroínas são alterados/as a partir dos/as narradores/as, como se estes/as – e seus/as antepassados/as – fossem figuras de destaque da história local:

O que “a história de Javé” nos mostra é um campo de disputas, de tensões vividas, não só pela construção da hidrelétrica, mas pela permanência de memórias, entre as muitas histórias que significam o lugar. Nelas, a relação entre o presente vivido (os conflitos gerados pela construção da represa), o passado lembrado (a disputa pela grande história) e o futuro (a possibilidade de um amanhã diferente) transforma a história no espaço onde as contradições do social emergem como possibilidade de mudanças (CARDOSO, 2008, p. 7).

Em *Narradores de Javé*, as memórias narradas pelas personagens transitam entre o real e o imaginário, entre o presente e o passado. A escrita de Antônio Biá – que poderia ser a salvação do vilarejo –, se torna motivo de conflitos, pois se percebe a inexistência de uma história única: ela se modifica nas diferentes vozes das personagens do filme. Mais uma vez, a arte mostra que lembrar o passado e escrevê-lo não se configura como uma tarefa simples, pois a memória – interligada à história – não é objetiva e varia de acordo com a cultura, a sociedade e também a depender sujeito que narra:

Para conhecer, a imaginação precisa desse trajeto que a leva para fora de si mesma e a torna reflexiva; nessa viagem, ela aprende que a história jamais poderá ser totalmente contada e jamais terá um desfecho, porque nem todas as posições podem ser percorridas e sua acumulação tampouco resulta numa totalidade (SARLO, 2007, p. 42).

Voltando para a narrativa graciliânica, em *Infância*, a não objetividade da rememoração também se torna perceptível, e as lembranças irrompem na narrativa como, nas palavras do próprio narrador, *rasgões num tecido negro*. Destaco que a falta de inteireza e objetividade se presentifica na própria seleção vocabular, visto que o tecido configura, ao mesmo tempo, a ideia de unidade feita pela multiplicidade (de fios, costuras e texturas), mas é contraposto pelo rasgão e pela cor negra, que denotam dilaceração e falta de transparência, respectivamente:

E a hibernação continuou, inércia raramente perturbada por estremecimentos que me parecem hoje como rasgões num tecido negro. Passam através desses rasgões figuras indecisas: Amaro vaqueiro, caboclo triste, encourado num gibão roto; sinhá Leopoldina, companheira dele, vistosa na chita cor de sangue; mulheres que fumavam cachimbo (INF, p. 11-12).

São esses *rasgões* que compõem os 39 relatos presentes em *Infância*, sendo 20 destes dedicados a personagens específicas e às relações que estas mantêm com o narrador: Padre João Inácio, o moleque José, José da Luz, D. Maria, Chico Brabo e Adelaide são algumas delas. Em todos os relatos, há uma tentativa do narrador de se apaziguar com as figuras que “assombram” as memórias, procurando justificativa para os seus atos – mesmo os mais violentos. Os temas se reinscrevem, o que denota as feridas simbólicas que encontram vazão na narrativa.

Penso que as personagens apresentadas em *Infância* exibem a ambivalência comum ao sujeito: ninguém é totalmente bom ou totalmente mau, e o narrador reelabora as experiências infantis no intuito de avaliar as ações daqueles/as que fizeram parte de sua infância. Constantemente, na construção das memórias, é possível ler a ambivalência humana por meio das contradições apresentadas nas atitudes das personagens. Cito como exemplo o relato “Fernando”, no qual o narrador apresenta esta personagem, inicialmente, da seguinte forma: “É uma das recordações mais desagradáveis que me ficaram: sujeito magro, de olho duro, aspecto tenebroso. Não me lembro de o ter visto sorrir” (INF, p. 223).

Durante quase todo o relato, o narrador expõe as características de Fernando, sujeito protegido pelo coronelismo local e que, por isso, se dá o direito de cometer atrocidades no ambiente do qual faz parte: “Cresci ouvindo as piores referências a Fernando. Se fosse tão mau como afirmavam, não existia patife igual” (INF, p. 223). Já que Fernando é parente e protegido por um chefe político da região, a personagem se mostra insolente e apavora as pessoas nas ruas, inclusive estuprando meninas que, posteriormente, seguem o caminho da

prostituição: “Especializara-se em desgraçar meninas pobres, que se rendiam por medo ou eram violentadas. Algumas vezes as próprias mães iam levá-las ao sacrifício” (INF, p. 225).

O narrador de *Infância* ainda compara Fernando a Nero – imperador romano que, supostamente, é responsável pelo incêndio que destrói parte da cidade de Roma – questionando a possibilidade de este ser pior do que Fernando:

E lendo no dicionário encarnado, onde existiam bandeiras de todos os países e retratos de personagens vultosas, que Nero tinha sido o maior dos monstros, duvidei. *Maior que Fernando? A afirmação do livro me embarçava. Como seria possível medir por dentro as pessoas?* E senti pena de Nero, que nunca me havia feito mal. Fernando me atormentava e era péssimo (INF, p. 226, grifos meus).

Como se vê, para o menino, Fernando é o maior dos monstros, desconsiderando/questionando, inclusive, fatos históricos. Nero é uma figura afastada do narrador, da qual só tem conhecimento por intermédio de livros; Fernando, ao contrário, está perto e ele pode assistir/conhecer sua perversão, transformando-o num símbolo da crueldade humana:

O rosto de caneco amassado, a fala dura e impertinente, os resmungos, o olho oblíquo e cheio de fel, um jeito imprudente e desgostoso, um ronco asmático findo em sopro, tudo me dava a certeza de que Fernando encerrava muito veneno. Se aquele sopro, rumor de caldeira, se transformava em palavras, saíam dali brutalidades. *O sujeito se tornou para mim um símbolo – e pendurei nele todas as misérias* (INF, p. 226-227, grifos meus).

Contraditoriamente, ao final de “Fernando”, o narrador descreve um acontecimento simples que faz a convicção sobre a perversão de Fernando se “abalar profundamente”. O monstro de outrora se mostra preocupado com os pés das crianças descalças quando dois empregados abrem caixões numa loja, deixando uma tábua crivada de pregos solta no chão: “Fernando levantou-se, apanhou-a, agarrou um martelo, pôs-se a entortar os bicos agudos, a rosnar. *Desleixo. Se uma criança descalça pisasse naquilo?*” (INF, p. 227, grifos meus). Aquele que até então é grosseiro e julgado como um *bicho perigoso*, mostra-se gentil numa situação do dia a dia, o que leva o narrador a refletir acerca de sua maldade/bondade, estendendo a reflexão, inclusive, ao imperador romano:

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 (INF, p. 227).

Depreendo do excerto acima que o narrador de *Infância* reflete acerca dos perigos existentes nas visões maniqueístas que, às vezes, se tem das pessoas. Fernando, Nero e, afirmo, todos os seres humanos são marcados pela ambivalência e pela indiferenciação acerca do bem e do mal, do certo e do errado, do vício e da virtude, conforme também ensina a psicanálise.

A indiferenciação entre bem e mal e a constante tentativa do narrador de justificar as ações violentas das pessoas que o rodeiam me fazem pensar no conceito psicanalítico de *denegação*, processo pelo qual o sujeito, embora formulando o desejo, pensamentos ou sentimentos até então recalcados, continua a se defender deles, negando que lhe pertençam (LAPLANCHE & PONTALIS, 2004). Nesse sentido, é colocada uma barreira entre o narrador e aquilo que lhe é insuportável, a saber, a violência vivenciada durante a infância e vinda das pessoas mais próximas, sendo a denegação a tentativa de se afastar, ou melhor, de negar o passado indestrutível. A narrativa surge como alternativa diante dessa questão e a violência se transforma em texto, exibindo que, da mesma forma que a escrita invoca os fantasmas, torna-se uma possibilidade de exorcizá-los.

Assim, a posição do narrador frente às demais personagens de *Infância* é volúvel, ambígua e propensa à mudança. As características atribuídas às personagens importantes de sua infância se opõem e coexistem, muitas vezes, desmentindo-se, como se o narrador lutasse contra o desejo inconsciente de destruí-las, já que “A negativa constitui um modo de tomar conhecimento do que está recalcado; com efeito, já é uma suspensão do recalque, embora não, naturalmente, uma aceitação do que está recalcado” (FREUD, 1925, p. 265-266). Desse modo, o ódio a Fernando – assim como às figuras paterna e materna – é reconhecido pelo narrador e, posteriormente, negado. Os sentimentos relacionados ao desejo de morte e destruição direcionados a essas figuras são, então, afastados da consciência e substituídos por outra significação, a saber, a percepção de que elas têm algo de bom.

A indiferenciação entre bem e mal é também apontada em *Angústia*, quando Graciliano exhibe a ideia do crime como atitude que traz dignidade e libertação: “Um crime, uma ação boa, dá tudo no mesmo. Afinal já nem sabemos o que é bom e o que é ruim, tão embotados vivemos” (ANG, p. 163), e em *São Bernardo*, quando Paulo Honório reflete sobre as próprias atitudes: “A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais

foram os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que deram lucro” (SB, p. 48).

É possível sustentar que as personagens de *Infância* não são unidimensionais. Ao exibir suas características, erros e acertos, o narrador procura compreender o Outro a partir da conjuntura sociocultural e também psicológica que determina as atitudes descritas. Assim, ao resgatar as memórias por meio da narrativa, o narrador demonstra uma disposição para *esquecer o passado* no momento em que se lembra dele e por meio da sua confrontação com o presente.

Em outras passagens de *Infância*, o narrador reflete a respeito dos sentimentos conflitantes presentes naqueles/as com quem convive quando criança e vários/as autores/as apontam essa ambivalência das personagens como uma forma de revisitar o passado violento, reelaborando-o. Isso acontece quando o narrador busca as motivações das personagens, mesmo diante dos atos mais violentos. A lembrança se torna um espaço de (re)descoberta, desconstrução e reconstrução da experiência, configurando-se como um momento de reflexão. Nas palavras de Gustavo Ribeiro,

[...] será na busca que o escritor empreende por entender o Outro, procurando compreender as circunstâncias psicológicas e sociais, históricas e culturais que contribuíram para determinar as suas atitudes, escolhas e sentimentos é que vai se fazer notar a disposição que ele apresenta a *esquecer o passado*, o que vai se realizar, paradoxalmente, no momento mesmo em que este é resgatado pelo trabalho de reelaboração escrita da memória (RIBEIRO, 2008, p. 11, grifos do autor).

Por diversas vezes o narrador de *Infância* (re)considera as atitudes das personagens, diminuindo o peso das ações sofridas. Há no texto graciliânico, portanto, um claro diálogo entre presente e passado, uma reflexão a partir da reminiscência, e esta ligação proporciona a alteração da recordação evocada. É como se o narrador adulto não lembrasse a vivência, mas a refizesse. Dentre as várias passagens que podem ser aqui citadas, destaco “Verão”, que narra o sofrimento da família diante da seca e no qual o narrador pondera as agressões que ele, juntamente com o moleque José, sofrem da figura paterna:

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 (INF, p. 31).

Percebo, pois, que a infância do narrador, embora irredutível – como o é a infância de todo ser de linguagem – perdura em sua história, sendo revisitada na vida adulta como forma de reelaboração do vivido. Em *Infância*, as lembranças não são simplesmente narradas; o narrador reflete sobre o que conta, reconstruindo a vivência e exibindo de que forma o passado repercute e se articula com o tempo presente, como se tivesse conhecimento de que aquele/a que não conhece a sua história está fadado/a a repeti-la. É, portanto, revisitando a infância e a observando com a sabedoria própria à maturidade, que o narrador pondera os acontecimentos e as ações – muitas vezes violentas – daqueles/as que o rodeiam, bem como procura compreender de que modo tais acontecimentos são também responsáveis pelo homem que se torna.

Por outro lado, a questão da ambivalência, tão presente na narrativa, parece encobrir uma afirmação e a não aceitação do recalcado. Reassinalo que a denegação se configura nos atos e palavras do sujeito, operando a rejeição de pensamentos, sentimentos e do próprio desejo: “O sujeito, apesar de saber do que lhe pertence e do que realiza, afasta do plano do reconhecimento, ou da consciência, esse saber. A denegação, portanto, consiste na negação de um sentido e afirmação de outro” (VILLAS BOAS, 2011, p. 18).

Diante do passado inapreensível e da rejeição dos pensamentos e sentimentos que lhe pertencem – e apontam para a verdade do seu desejo –, ao sujeito é possível recolher traços do vivido e refletir sobre o que passou: é isso que o narrador de *Infância* faz. Aponto, aqui, como as figuras materna e paterna são apresentadas no texto. Tanto o pai quanto a mãe são descritos de forma destoante do que, culturalmente, se espera dessas figuras e, em vez da proteção, do carinho e da atenção relacionados aos papéis culturais de pai e mãe, o narrador traz a ideia do medo e pavor que este/a evocam: “Meu pai e minha mãe conservavam-se grandes, temerosos, incógnitos. Revejo pedaços deles, rugas, olhos raivosos, bocas irritadas e sem lábios, mãos grossas e calosas, finas e leves, transparentes” (INF, p. 14).

A narrativa graciliânica mistura pavor e carinho ao tratar das primeiras percepções que o narrador tem dos pais: “Depois as mãos finas se afastaram das grossas, lentamente se delinearam dois seres que me impuseram obediência e respeito. Habituei-me a essas mãos, cheguei a gostar delas” (INF, p. 14-15). Como se vê, é por intermédio da metonímia que as figuras paterna e materna vão se delineando para o/a leitor/a de *Infância*, e assim também se dá com as demais personagens da narrativa. Estas, inicialmente, são apresentadas de forma fragmentária, aparecem, desaparecem e reaparecem ao longo da narrativa. Aos poucos, os rostos tomam feição, as personagens crescem, obtêm forma, e ao/a leitor/a é dada a oportunidade de juntar as *partes* e formar um *todo*.

Especificamente sobre a figura materna, constantemente idealizada pela cultura e sobre a qual comumente recai a ideia de amor infinito e cuidado constante em relação aos/às filhos/as, o autor diz que “Nunca as [mãos] finas me trataram bem, mas às vezes molhavam-se de lágrimas – e os meus receios esmoreciam” (INF, p. 15), o que remete à ambivalência dos sentimentos relacionados a esta figura: ora amor, ora medo; ora cuidado, ora ameaça. Tal ambivalência também se mostra quando o narrador se refere às mãos do pai, vistas entre a rudeza e a brandura:

As grossas, muito rudes, abrandavam em certos momentos. O vozeirão que as comandava perdia a aspereza, um riso cavernoso estrondava – e os perigos ocultos em todos os recantos fugiam, deixavam em sossego os viventes miúdos: alguns cachorros, um casal de moleques, suas meninas e eu (INF, p. 15).

Elisabeth Badinter (1985), em *Um amor conquistado: o mito do amor materno*, reflete acerca do ideal de maternidade e da ideia culturalmente estabelecida de que o amor materno é algo natural, ao passo em que sustenta que não há um modelo único de mãe a ser seguido. A filósofa francesa desconstrói a naturalização da atitude maternal, diferenciando-a do ato de procriar, ao passo em que salienta que a existência de um *instinto materno*³¹ é um mito e que não há uma conduta materna universal e necessária. Ao dessacralizar a maternidade, Elisabeth Badinter aponta o amor materno como um sentimento que não é inerente à condição da mulher, mas algo variável a depender da cultura, das ambições e também das frustrações da mãe (BADINTER, 1985). Consoante com esta ideia, o narrador de *Infância* apresenta uma mãe pouco carinhosa e pouco acolhedora, de *olhos maus, agressiva e ranzinza*, que não condiz com o ideal de mãe dominante na cultura.

Há em *Infância* uma desconstrução da idealização que envolve a figura dos pais, retirando deles a visão romantizada. O narrador não se refere ao pai e à mãe como pessoas amorosas; muito pelo contrário. A forma pela qual a criança sente, vive e experimenta os primeiros contatos com o pai e a mãe evidencia a singularidade da percepção do narrador:

Nesse tempo meu pai e minha mãe estavam caracterizados: um homem sério, de testa larga, uma das mais belas testas que já vi, dentes fortes, queixo rijo, fala tremenda; uma senhora enfezada, agressiva, ranzinza, sempre a mexer-se, bossas na cabeça mal protegida por um cabelinho ralo, boca má, olhos maus que em momento de cólera se inflamavam com um brilho de loucura (INF, p. 16).

³¹ Destaco, aqui, que a teoria de Elisabeth Badinter é relevante, porém refere-se ao séc XIX.

Esta visão do pai e da mãe contrasta, logo em seguida, com a percepção do outro lado que ele/a apresentam. No contato entre os dois, a voz forte do pai se amacia e os dedos maternos, *duros feito martelos*, afrouxam-se, o que reassinala a ideia da ambivalência humana, o misto de sentimentos e emoções que habita o sujeito. Lembro que o *falasser* é marcado pela ambivalência, pelo conflito entre o que sente e faz, entre o que parece ser e o que é, e o texto graciliânico também possui esta marca. No caso de *Infância*, o misto ficção e realidade, verdade e imaginação já se configura como uma ambiguidade, visto que a realidade é o motivo que leva à ficção, enquanto esta se encarrega de complementar o que a rememoração não alcança da realidade:

Esses dois entes difíceis ajustavam-se. Na harmonia conjugal a voz dele perdia a violência, tomava inflexões estranhas, balbuciava carícias decentes. Ela se amaciava, arredondava as arestas, afrouxava os dedos que nos batiam no cocoruto, dobrados, e tinham a dureza de martelos. Qualquer futilidade, porém, ranger de dobradiça ou choro de criança, lhe restituía o azedume e a inquietação (INF, p. 16-17).

Mais uma vez, o narrador exhibe dois lados de uma mesma personagem e, vale destacar, isso acontece ao longo de todo o texto. As ponderações feitas acerca das figuras da infância se inserem na dialética lembrança/esquecimento tão importante na reconstrução do passado. Não há repetição do vivido, mas sim uma reflexão sobre ele no momento presente da rememoração. Ao resgatar o passado, o narrador reflete, critica e pondera tanto as suas ações quanto as ações daqueles/as que o cercam. As personagens são construídas e exibidas em mais de uma faceta, com vícios e virtudes, e o narrador toma consciência, na narrativa, do que até então é desconhecido, a saber, a convivência de *dois seres em um só*. É por meio deste recurso que o narrador reconhece e desmente o próprio desejo, revelando-o na narrativa.

É preciso frisar que, quando se fala em memória, invariavelmente vem atrelada a noção de esquecimento. O ato de esquecer faz parte da construção identitária do sujeito, sendo necessário para que este não sucumba à própria história. É preciso esquecer para não adoecer, para a produção de novos valores, para a criação e o conseqüente rompimento com o passado.

Assinalo, assim, a crucial importância do apagamento – parcial e transitório – das lembranças para que o sujeito viva. É parcial, visto que sempre existem resquícios das vivências; e transitório, porque a qualquer momento as lembranças, mesmo as mais dolorosas, podem vir à tona e interferir na história atual daquele/a que relembra.

Em *Segunda consideração intempestiva*, Friedrich Nietzsche discorre acerca da importância do esquecimento como possibilidade de o sujeito se desvencilhar do passado e viver o presente, ao tempo em que aponta a memória como um peso que deve ser conciliado com o apagamento das lembranças:

O homem, ao contrário, contrapõe-se ao grande e cada vez maior peso do que passou: este peso o oprime ou o inclina para o seu lado, incomodando os seus passos como um fardo invisível e obscuro que ele pode por vezes aparentemente negar e que, no convívio com seus iguais, nega com prazer: para lhes despertar inveja (NIETZSCHE, 2003, p. 8).

Nietzsche sustenta que o esquecimento torna a felicidade possível ao destacar que o *histórico* e o *a-histórico*, a lembrança e o esquecimento, são necessários à saúde do sujeito e de uma dada cultura. O filósofo salienta ainda a importância de se refletir acerca da lembrança, visto o esquecimento ser uma alternativa para a criação de novos valores e de novas formas de existir (NIETZSCHE, 2003).

Dito isso, destaco a importância do esquecimento como instrumento que possibilita a criação, a geração do novo, a ruptura (pelo menos em parte) com o passado. O esquecimento é aqui entendido como necessário para se evitar a repetição, reelaborando a vivência passada na construção do presente. Em outras palavras, é na relação dialética entre memória e esquecimento que se encontra a possibilidade de reconstrução.

Quando volto o olhar para *Infância*, percebo que, no texto em questão, o esquecimento não aparece como uma força contrária à lembrança, mas sim como a real possibilidade de dialogar com o passado, reinventando-o e atribuindo-lhe novos significados, como fica claro na referência feita pelo narrador ao avô paterno: “Tinha habilidade notável e muita paciência. Paciência? Acho agora que não é paciência. É uma obstinação concentrada, um longo sossego que os fatos exteriores não perturbam” (INF, p. 23). O esquecimento é, pois, um recurso, um instrumento na reconstrução das memórias.³² Segundo Gustavo Ribeiro, isso acontece porque “Graciliano aciona a memória como operação diferenciadora, fazendo com que o passado possa ser esquecido, despido de sua carga de trauma e ressentimento, no momento mesmo em que é tornado presente no texto” (RIBEIRO, 2008, p. 11).

³² De acordo com Wolfgang Iser, a relação entre ficção e realidade é realizada pelo imaginário. O teórico realça a ideia de que o real está presente no fictício, embora não se esgote nele, ao tempo em que propõe a tríade real/fictício/imaginário, que serve de base ao texto ficcional: “Os textos ficcionados serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficções? Como não se pode negar a legitimidade dessa pergunta, cabe indagar se o ‘saber tácito’ a opor ficção e realidade – saber aceito como se fosse óbvio – ainda nos pode ser de ajuda” (ISER, 2002, p. 957).

No texto em questão, a difícil tarefa de resgatar o que passou evidencia fissuras e não-ditos, configurando a impossibilidade de rememoração/escrita totalizadora. Nessa trajetória, o esquecimento surge como necessidade e abre espaço à reelaboração, numa alternativa sublimatória. Estes aspectos são abordados a seguir.

2.2 Entre a lembrança e o esquecimento

Em *Infância*, o narrador aponta a necessidade do esquecimento na busca de uma apaziguada relação com a própria história. A atenção ao passado se dá na tentativa de compreender o presente e, quem sabe, modificar o futuro, exibindo a linha tênue que há na demarcação temporal.

Ao longo do texto, percebo a tentativa do narrador de compreender a relação estabelecida com o passado, por meio de inferências acerca do vivido e da aparente busca das motivações que fazem as figuras importantes de sua história agir de uma dada forma. Como todo processo de rememoração é incompleto, a verdade do narrador se transforma numa *verdade construída* a partir de um lugar subjetivo. Ecléa Bosi (1994) destaca que a idade adulta é norteadada pela ação presente e, quando se volta ao passado, é para buscar nele o que está relacionado com as preocupações atuais. E é isso que o narrador de *Infância* faz.

Pensar que o passado pode ser reinventado leva, invariavelmente, a discorrer em torno da noção de esquecimento, visto que este se torna necessário no processo de construção do novo. A escrita das memórias surge com um mecanismo que viabiliza a pacificação da lembrança pela via do esquecimento e se configura como um elemento libertador. Nietzsche se refere a essa questão quando fala de seres humanos históricos, aqueles que olham o passado e essa ação os impele ao futuro:

Assim, apenas por isto, eles só olham para trás a fim de, em meio à consideração do processo até aqui, compreender o presente e aprender a desejar o futuro impetuosamente; eles não sabem o quão a-historicamente eles pensam e agem apesar de toda a sua história, e como mesmo a sua ocupação com a história não se encontra a serviço do conhecimento puro, mas sim da vida (NIETZSCHE, 2003, p. 15).

É possível, pois, afirmar que a memória age em conjunto com o esquecimento e que, caso nos fosse facultada a capacidade de tudo lembrar, estaríamos impedidos/as de viver o presente. Além disso, compreender o passado como uma construção e reinterpretar o momento presente é admitir seu caráter irrecuperável, ao tempo em que se abre espaço para a

reinvenção. Reassinalo que os fatos históricos/vitais não podem ser repetidos, o que leva à possibilidade de indagar se eles realmente aconteceram ou foram reconstruídos a partir da rememoração. O presente tem poder, pois, de modificar e reinterpretar o que passou.

Friso que a questão do esquecimento também é estudada pela teoria psicanalítica. Quando pensamos na ideia do recalque, trazemos à tona a noção de indestrutibilidade do passado vivenciado, visto que – embora recalçada – a lembrança permanece e pode ressurgir a qualquer momento da vida do sujeito. Sendo assim, os conteúdos recalcados, assim como os silêncios da história do sujeito, são reveladores ao/à ouvinte atento/a. Nas palavras do próprio Freud: “Todos os elementos estão preservados; mesmo coisas que parecem completamente esquecidas estão presentes, de alguma maneira e em algum lugar, e simplesmente foram enterradas e tornadas inacessíveis ao indivíduo” (FREUD, 1937, p. 277).

Em “Recordar, repetir e elaborar”, texto de 1914, Sigmund Freud já se refere à necessidade de, no processo analítico, preencher-se as lacunas da memória que surgem por causa do recalque. Nesse sentido, a tarefa do/a analista seria auxiliar o/a analisante na superação das resistências que o/a impedem de recordar algo, levando-o/a a *elaborar* a vivência e não somente *repeti-la*. O pai da psicanálise ainda acrescenta que o/a analisante utiliza as resistências para se defender do progresso da análise: “O paciente retira do arsenal do passado as armas com que se defende contra o progresso do tratamento – armas que lhe temos de arrancar, uma por uma” (1914, p. 167).

Buscando o texto paralelo do livro *Infância*, percebo que, ao falar do tempo de menino e das relações estabelecidas com o universo da infância, o narrador enfatiza situações permeadas pela dor e pelo sofrimento, tanto quando se refere à família, quanto em relação às instituições, como a escola, por exemplo:

A notícia veio de supetão: iam meter-me na escola. Já haviam me 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 crianças rebeldes* (INF, p. 118, grifos meus).

Para o narrador, a escola se configura como um espaço de repressão e este não entende os motivos que levam os pais a colocá-lo para estudar: “Eu me comportava direito: encolhido e morno, deslizava como sombra. As minhas brincadeiras eram silenciosas” (INF, p. 118). Não faz sentido, pois, castigar o menino *obediente* com o ambiente escolar. Lembro que o primeiro contato com a escola é narrado logo no início de *Infância*, quando o narrador tem dois ou três anos, mas ainda assim *lembra-se perfeitamente* da situação vivida: “Achava-me

numa vasta sala, de paredes sujas. Com certeza não era vasta, como presumi: visitei outras semelhantes, bem mesquinhas. Contudo pareceu-me enorme” (INF, p. 10).

A lembrança da escola permeia o imaginário do narrador, o que confere sua importância na vida do adulto. Segundo ele, as lembranças são nítidas, muito mais do que outras, o que leva a atentar para a significação que este ambiente adquire na vida daquele que narra:

– Um b com um a – b, a: ba, um b com um e – b, e: be.
Assim por diante, até u. Em escolas primárias da roça ouvi cantarem a soletração de várias maneiras. Nenhuma como aquela, e a toada única, as letras e as pitombas convencem-me de que a sala, as árvores, transformadas em laranjeiras, os bancos, as mesas, o professor e os alunos existiram. Tudo é bem nítido, muito mais nítido que o vaso (INF, p. 10).

Apesar da pouca idade do menino que entra em contato com o ambiente escolar pela primeira vez, o narrador conserva claramente a cena vivida. A escola serve como um lugar de descanso para a família que viaja de Alagoas a Pernambuco, mas mais adiante, em *Infância*, este mesmo ambiente ganha um capítulo à parte, o que reitera a sua importância na reconstrução das lembranças: “A escola era horrível – e eu não podia negá-la, como negara o inferno. Considerei a resolução de meus pais uma injustiça. Procurei na consciência, desesperado, ato que determinasse a prisão, o exílio entre paredes escuras” (INF, p. 118-119).

O relato “Escola” vem antecedido pelo intitulado “Leitura”, que reconstrói os primeiros contatos do narrador com o alfabeto. Ele está no balcão da loja paterna quando encontra alguns cadernos que lhe despertam curiosidade: “Tive a ideia infeliz de abrir um desses folhetos, percorri as páginas amarelas, de papel ordinário” (INF, p. 109). Diante da curiosidade infantil, o pai procura valorizá-la e enfatiza a importância das letras, sendo a ideia recebida com desconfiança pelo narrador: “Afirmou que as pessoas familiarizadas com elas dispunham de armas terríveis. Isto me pareceu absurdo: os traços insignificantes não tinham feição perigosa de armas. Ouvi os louvores, incrédulo” (INF, p. 109).

A força e o poder da palavra já foi por mim apontado no livro *A escrita da angústia: uma leitura psicanalítica*, no capítulo em que analiso o romance *São Bernardo*, mais especificamente o papel que Madalena exerce no texto em questão. Do latim *potere*, a palavra *poder* significa “ter a faculdade de” ou “ter a possibilidade de” (CUNHA, 2010, p. 506). Entendo *poder* como a disposição de domínio, força e autoridade sobre determinado aspecto e, ao me referir ao *poder da palavra*, saliento a força e a autoridade que esta possui.

Na ocasião, sustento que a palavra é uma arma letal, um dos fatores que levam Madalena, de Paulo Honório, ao suicídio, visto que a personagem se torna produtora do próprio discurso:

O que eu dizia era simples, direto, e procurava debalde em minha mulher concisão e clareza. *Usar aquele vocabulário, vasto, cheio de ciladas, não me seria possível.* E se ela tentava empregar a minha linguagem resumida, matuta, *as expressões mais inofensivas e concretas eram para mim semelhantes às cobras: faziam voltas, picavam e tinham significação venenosa* (SB, p. 182, grifos meus).

Por outro lado, a leitura de *Infância* exhibe, mais uma vez, o “perigo das letras”, apresentado ao narrador por seu pai, que lhe abre a possibilidade de aprender a ler, na loja, no balcão, e com a sua ajuda: “E a aprendizagem começou ali mesmo, com a indicação de cinco letras já conhecidas de nome, as que a moça, anos antes, na escola rural, balbuciava junto ao mestre barbado” (INF, p. 110).

Só que o universo da leitura não é tão simples como o narrador acredita e o contato com as letras começa a ser visto como um processo de *escravidão, imposto arditosamente*: “Condenaram-me à tarefa odiosa, e como não me era possível realizá-la convenientemente, as horas se dobravam, todo o tempo se consumia nela” (INF, p. 110-111). Além disso, o pai não tem muita paciência para o ensino, assustando a criança e a castigando fisicamente:

Atirava rápido meia dúzia de letras, ia jogar solo. À tarde pegava um côvado, levava-me para a sala de visitas – e a lição era tempestuosa. Se não visse o côvado, eu ainda poderia dizer qualquer coisa. Vendo-o, calava-me. Um pedaço de madeira, negro, pesado, da largura de quatro dedos (INF, p. 111).

Em meio à violência e impaciência paterna, a tarefa de ser alfabetizado é amenizada pela presença da mãe e da irmã, que ajudam o menino no conhecimento do alfabeto: “Enfim consegui familiarizar-me com as letras quase todas. Aí me exibiram outras vinte e cinco, diferentes das primeiras e com os primeiros nomes delas” (INF, p. 112). O sentimento que vem junto à aprendizagem do alfabeto é de atordoamento, preguiça e desespero e a lembrança do narrador destaca a dificuldade em lidar com duas consoantes específicas, o T e o D, que nem parecem letras somente, visto que tomam forma, personificam-se, defendem-se do narrador: “Jogaram-me simultaneamente maldades grandes e pequenas, impressas e manuscritas. Um inferno. Resignei-me – e venci as malvadas. Duas, porém, se defenderam: as miseráveis dentais que até hoje me causam dissabores quando escrevo” (INF, p. 112). Tal

dificuldade torna o processo de alfabetização ainda mais árduo, já que os castigos diante do erro avultavam: “As pobres mãos inchavam, as palmas vermelhas, arroxeadas, os dedos grossos mal se movendo. Latejavam, como se funcionassem relógios dentro delas. Era preciso erguê-las” (INF, p. 113).

Ao resgatar as lembranças dos primeiros contatos com o alfabeto, o narrador frisa o sofrimento que o acompanha na aprendizagem da leitura, e a crueza da narração perpassa os demais capítulos de *Infância*. Ademais, é possível afirmar que a forma pessimista de narrar os fatos está presente em muitos dos escritos graciliânicos: basta voltar o olhar para *Angústia* (1936), narrativa que nos apresenta o angustiado funcionário público Luís da Silva, ou mesmo *São Bernardo* (1934) e *Vidas secas* (1938), todas as obras com a marca de *secura* e o distanciamento de sentimentalismos próprios à letra de Graciliano.

Enfatizo que bem mais do que a dificuldade na aprendizagem da leitura – algo comum em crianças que estão em processo de alfabetização – o que impressiona em *Infância* é a forma com a qual o narrador descreve os fatos, com ceticismo. Por meio da visão do menino que tenta, com sofrimento, aprender a ler, o narrador retira deste processo qualquer marca de leveza: “Chegava outro folheto – e as lições gordas e safadas, os três borrões verticais, davam-me engulhos. Que fazer?” (INF, p. 111).

Ivan Marques, em *Para amar Graciliano: como descobrir e apreciar os aspectos mais inovadores de sua obra*, fala acerca do estilo seco do autor, marcado pela *economia verbal* e *contenção estilística*: “A ideia é clara: quanto mais enxuto, mais áspero e contundente se torna o texto” (MARQUES, 2017, p. 14). E continua: “O resultado da concisão não é propriamente a pobreza, mas o embrutecimento da linguagem, que, por sua vez, espelha a degradação do mundo observado” (MARQUES, 2017, p. 15). A ideia de *economia verbal* e a consequente *aspereza* do texto, salientadas pelo crítico, são marcas da escrita graciliânica e configuram o estilo do autor. Seus textos são enxutos, a escrita é direta, sem rodeios. São recorrentes os relatos acerca do hábito do autor de escrever/reescrever o mesmo material várias vezes, do sistemático trabalho de revisão dos textos, bem como a ideia por ele defendida de que *as palavras não foram feitas para enfeitar*.³³

³³ É conhecido o texto de Graciliano em que faz uma comparação entre a escrita e o exercício das mulheres alagoanas de lavar roupa: “Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia

Para Antoine Compagnon, há várias maneiras de se dizer a mesma coisa, e o estilo as distingue. Entende-se por estilo a variação formal a partir de um conteúdo mais ou menos estável, um conjunto de traços característicos de uma obra que permite a identificação/reconhecimento do/a autor/a e/ou uma escolha entre várias escrituras (COMPAGNON, 2012).

Compreendido como uma forma específica de escrever, o estilo abre a possibilidade de o/a autor/a “escolher” o seu caminho no universo das letras. Lembro que a marca do estilo advém do Real, que sempre se reinscreve, e está ligada à repetição dos mesmos aspectos, à norma, ao mesmo tempo em que se imbrica à diferença e ao desvio.

Nesse sentido, o estilo do alagoano Graciliano Ramos é marcado pela meticulosidade, pelo combate aos excessos, pela busca de um texto limpo e claro. Consoante com esta ideia, Antonio Candido afirma que Graciliano Ramos tem vocação para a brevidade e utiliza recursos mínimos, caracterizados pela parcimônia dos vocábulos, brevidade dos períodos, pela busca do necessário, desencanto seco e humor cortante: “Como consequência, a condensação, a capacidade de dizer muito em pouco espaço” (CANDIDO, 2012, p. 21).

A linguagem encontrada em *Infância* também carrega a aspereza própria à escrita graciliânica e se configura como uma das marcas do autor. Afasta-se, desse modo, de uma visão romântica do passado, que é apresentado por uma perspectiva infantil avaliada e questionada pelo narrador. Graciliano constrói, assim, um texto cuja visão da infância se opõe, por exemplo, ao poema “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu, que eleva a pureza e inocência infantis a um alto patamar de beleza e idealização romântica, marcada pelo saudosismo e vontade de retorno ao tempo passado.³⁴

fazer a mesma coisa; a palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer” (LT, p. 33).

³⁴ Oh! que saudades que eu tenho/Da aurora da minha vida,/Da minha infância querida/Que os anos não trazem mais!/Que amor, que sonhos, que flores,/Naquelas tardes fagueiras/À sombra das bananeiras,/Debaixo dos laranjais!/Como são belos os dias/Do despontar da existência!/- Respira a alma inocência/Como perfumes a flor;/ O mar é - lago sereno,/O céu - um manto azulado,/O mundo - um sonho dourado,/A vida - um hino d’amor!/Que auroras, que sol, que vida,/Que noites de melodia/Naquela doce alegria,/Naquele ingênuo folgar!/O céu bordado d’estrelas,/A terra de aromas cheia,/As ondas beijando a areia/E a lua beijando o mar!/Oh! dias de minha infância!/Oh! meu céu de primavera!/Que doce a vida não era/Nessa risonha manhã!/Em vez de mágoas de agora,/Eu tinha nessas delícias/De minha mãe as carícias/E beijos de minha irmã!/Livre filho das montanhas,/Eu ia bem satisfeito,/De camisa aberta ao peito,- Pés descalços, braços nus -/Correndo pelas campinas/À roda das cachoeiras,/Atrás das asas ligeiras/Das borboletas azuis!/Naqueles tempos ditosos/Ia colher as pitangas,/Trepava a tirar as mangas,/Brincava à beira do mar;/Rezava às Ave-Marias,/Achava o céu sempre lindo,/Adormecia sorrindo,/E despertava a cantar!/Oh! que saudades que eu tenho/Da aurora da minha vida/Da minha infância querida/Que os anos não trazem mais!/- Que amor, que sonhos, que flores,/Naquelas tardes fagueiras/À sombra das bananeiras,/Debaixo dos laranjais! (ABREU, 1972, p. 7).

Conforme já mencionado, o estilo graciliânico, o embrutecimento da linguagem, está imbricado na descrição do processo de alfabetização, durante o qual a relação com as duas consoantes T e D somente é apaziguada quando o pai desiste de alfabetizá-lo e passa a tarefa a Mocinha, sua irmã natural.

Só que as lições com Mocinha não são suficientes e é preciso ingressar na instituição escolar. Como já disse, a escola é vista pelo menino como um castigo, devido à experiência dolorosa da alfabetização: “Quando iam cicatrizando as lesões causadas pelo alfabeto, anunciaram-me o desígnio perverso – e as minhas dores voltaram” (INF, p. 118). Mesmo antes de chegar à escola, o menino constrói uma imagem violenta do local: “Certamente haveria uma tábua para desconjuntar-me os dedos, um homem furioso a bradar-me noções esquivas” (INF, p. 119). Tal visão é amenizada quando, ao chegar à escola, a criança se depara com uma mulher gorda cuja voz sussurra docemente as lições da alfabetização: “Obedeci realmente com satisfação. Aquela brandura, a voz mansa, a consertar-me as barbaridades, a mão curta, a virar a folha, apontar a linha, o vestido claro e limpo, tudo me seduzia” (INF, p. 122).

É fácil compreender os motivos que levam d. Maria a merecer um relato à parte. As amabilidades que dispensa ao narrador – acostumado com as grosserias do ambiente familiar – somadas à limpeza e ao cheiro bom que exala, tranquilizavam-no: “Agora, livre das emanações ásperas, eu me tranquilizava. Mas não estava bem tranquilo: tinha a calma precisa para arrumar, sem muitos despropósitos, as sílabas que se combinavam em períodos concisos” (INF, p. 122).

O narrador se admira com a permanência da serenidade e da voz baixa em d. Maria, o que confere a importância que esta figura adquire em sua vida: “Felizmente d. Maria encerrava uma alma infantil. O mundo dela era o nosso mundo, aí vivia farejando pequenos mistérios nas cartilhas” (INF, p. 123).

É possível sustentar que a professora é uma das primeiras figuras de autoridade com a qual a criança tem contato após as figuras parentais. Vários são os estudos que discorrem acerca da importância do/a professor/a no desenvolvimento infantil – visto ser a escola a segunda instituição da qual a maioria das crianças faz parte –, sendo possível considerar o/a docente como um substituto direto dos pais. A psicanálise aponta que nas relações escolares, assim como nas relações humanas, está em jogo a transferência, demonstrando que a dinâmica inconsciente está presente tanto para o/a aluno/a quanto para o/a professor/a.

Para a teoria psicanalítica, a transferência é o processo pelo qual os desejos inconscientes são atualizados sobre determinados objetos; uma espécie de repetição de

protótipos infantis vivida com um sentimento acentuado de atualidade (LAPLANCHE & PONTALIS, 2004). A transferência³⁵ é, pois, uma projeção de figuras do passado do/a analisante em pessoas do presente, configurando-se como um dos principais obstáculos à rememoração de conteúdos recalçados:

[...] todas as relações emocionais de simpatia, amizade, confiança e similares, das quais podemos tirar bom proveito em nossas vidas, acham-se genericamente vinculadas à sexualidade e se desenvolveram a partir de desejos puramente sexuais, através da suavização de seu objetivo sexual, por mais puros e não sensuais que possam parecer à nossa autopercepção consciente (FREUD, 1912, p. 116-117).

Em se tratando das relações estabelecidas entre professor/a e aluno/a, manejar a transferência não é algo fácil, já que é necessário perceber que os afetos ali envolvidos advêm de outras relações vivenciadas ainda na primeira infância. Ama-se ou se odeia o papel que o/a professor/a representa e não o/a professor/a em si, pois este/a se torna herdeiro/a direto das relações primárias estabelecidas com as figuras parentais.

Destaco que a figura docente é convocada a ocupar um lugar que transcende a prática pedagógica, uma vez que se torna uma imagem ideal, investida de importância e poder. Beatriz Gutierrez, em *Adolescência, psicanálise e educação*, afirma que “Aprender implica na existência de um Outro num lugar diferenciado, para quem o aluno remete o seu discurso e a respeito de quem se supõe ser possuidor de um saber diferenciado” (2003, p. 82).

Necessário lembrar que aquilo que o/a profissional docente ensina vai além das leituras e das lições de matemática (ou de qualquer outra disciplina). No processo de ensino-aprendizagem, o/a professor/a ensina um modo de ver/encarar o mundo, questões relacionadas à ética, ao respeito e à forma de viver em sociedade, ao mesmo tempo em que a subjetividade do/a professor/a facilita ou compromete a sua relação educativa com o/a aluno/a (GUTIERRA, 2003). A transferência se configura, pois, como um conceito importante, visto que na relação estabelecida entre professor/a e aluno/a há afeto: o/a docente pode ser suporte para os investimentos do/a aluno/a e representar uma função, substituindo, muitas vezes, as

³⁵ Em *Dinâmica da transferência* (1912), Freud apresenta duas formas clínicas da transferência: a transferência positiva de impulsos eróticos recalçados e a transferência negativa, relativa a afetos hostis dirigidos à figura do/a analista. Isso significa que a transferência, ao mesmo tempo em que permite que o/a analisante sinta confiança no/a analista e contribua com o processo analítico, também pode se configurar como o local das resistências ao progresso da análise: “Assim, a transferência, no tratamento analítico, invariavelmente nos aparece, desde o início, como a arma mais forte da resistência, e podemos concluir que a intensidade e persistência da transferência constituem efeito e expressão da resistência” (FREUD, 1912, p. 115-116).

figuras parentais e/ou outras figuras importantes. Nesse contexto, d. Maria exibe ao narrador novas possibilidades. A mulher de voz doce não usa a palmatória e nem recorre às ameaças: “As manifestações de desagrado eram raras e breves. A excelente criatura logo se fatigava da severidade, restabelecia a camaradagem, rascunhava palavras e algarismos, que reproduzíamos” (INF, p. 124).

Além disso, a *santa de cabelos brancos* inspira confiança, escuta as tolices do garoto e alivia o seu coração: “D. Maria representava para nós essa grande ave maternal – e, ninhada heterogênea, perdíamos, na tepidez e no aconchego, os diferentes instintos de bichos nascidos de ovos diferentes” (INF, p. 127). Tal colocação reforça a simbologia e o significado cultural da figura de Maria, mãe de Jesus. Destaco que Maria é o símbolo, por excelência, de todas as virtudes, inclusive aquelas culturalmente associadas ao modelo idealizado de maternidade.

Em outras palavras, d. Maria é apresentada em *Infância* como uma figura que faz o narrador adentrar o mundo das letras e perceber um modo de ser diferente da sisudez encontrada em casa. A forma de ensinar da professora se distancia das experiências agressivas vivenciadas no seio familiar. Para Beatriz Gutierrez,

O “bom professor” consegue por meio de seu estilo acionar o desejo de saber do aluno inclinando-se sobre ele, explorando sempre o lugar do sujeito, além das ideias, permitindo que ele se envolva e se implique como desejante, deixando a marca de sua particularidade em cada tarefa executada (GUTIERRA, 2003, p. 95).

Parece-me que d. Maria cumpre bem esse papel, visto que, ao desempenhar as atividades de docente, insere o narrador no mundo letrado, indo de encontro à visão que este tinha da instituição escolar. A figura da professora, por meio de uma transferência positiva, facilita a aprendizagem do narrador, tornando-o suscetível ao desenvolvimento de sentimentos de respeito e admiração por ela.

Contraditoriamente, o contato sereno com a professora perde sua cor quando o menino se depara com um livro didático, o *segundo livro*, um pouco mais difícil que o folheto de alfabetização:

Lendo o bilhete em que se pedia um segundo livro, meu pai manifestou surpresa com espalhafato. Houve uma aragem de otimismo, chegaram-me retalhos de felicidade. Ofereceram-me um carretel de linha, mandaram-me comprar uma folha de papel vermelho na loja de seu Filipe Benício, obtive uma tesoura, grude, pedaços de tábua, e fabriquei no alpendre um papagaio que não voou. *No jantar deram-me toicinho. E exibiram-me a preciosidade que exteriorizava o meu progresso: volume feio, com um retrato barbudo e*

antipático. Ericei-me, pressenti que não sairia boa coisa dali (INF, p. 128, grifos meus).

O *papagaio que não voa* adianta o *fracasso* que vem depois: o livro do Barão de Macaúbas. Aos sete anos, o narrador estuda textos de Abílio Cesar Borges, o Barão de Macaúbas, e a esta experiência dedica um momento à parte, criticando a linguagem dos doutores e considerando o livro o maior culpado por seus infortúnios: “D. Maria resumiu essa literatura, explicou-a. E o meu desalento aumentou. Julguei que ela fantasiava; impossível enxergar a narrativa simples nas palavras desarrumadas e compridas” (INF, p. 131). As palavras *desarrumadas e compridas* contrastam com o estilo conciso do autor alagoano e é neste espaço que o narrador critica os tratados escolares e os livros oferecidos às crianças:

Foi nesse tempo que me infligiram Camões³⁶, no manuscrito. Sim senhor: Camões, em medonhos caracteres borrados – e manuscritos. Aos sete anos, no interior do Nordeste, ignorante da minha língua, fui compelido a adivinhar, em língua estranha, as filhas do Mondego, a linda Inês, as armas e os barões assinalados (INF, p. 133).

A preocupação com a linguagem sempre fez parte do projeto estético-literário de Graciliano Ramos. Em seus escritos, o autor alagoano demonstra interesse pela linguagem enquanto instrumento de arte e reflexão sobre problemas estéticos, culturais, ideológicos e políticos. A literatura é questionada, assim como o meio social, ao mesmo tempo em que a arte surge como algo que pode, inclusive, dar sentido à vida. É esta a ênfase que dou, na tese, à *Infância*, assim como foi este o olhar que direcionei à *Angústia* e *São Bernardo* no momento da dissertação, visto que a metalinguagem está presente nos textos graciliânicos desde *Caetés*, narrativa em primeira pessoa na qual o narrador conta sua vida e discorre acerca da tentativa de escrever um romance sobre a saga dos índios caetés.

Cito, aqui, a função que o/a leitor/a adquire na literatura. Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, bem discorre acerca do movimento dialético

³⁶ Gilberto Mendonça Teles destaca cinco direções que exibem a influência de Camões na cultura brasileira, a saber, a tradicional, a didática, a epilírica, a humorística e a oficial. Para Teles, a didática diz respeito à utilização do texto de Camões como um texto didático para alfabetização e ensino da língua portuguesa, e esta, conforme podemos depreender do trecho de *Infância*, cria uma aversão, em alguns estudantes da época, a Camões e ao *Os Lusíadas* (TELES, 1980): “Um desses barões era provavelmente o de Macaúbas, o dos passarinhos, da mosca, da teia de aranha, da pontuação. *Deus me perdoe. Abominei Camões*. E ao barão de Macaúbas associei Vasco da Gama, Afonso de Albuquerque, o gigante Adamastor, barão também, decerto” (INF, p. 133, grifos meus). Destaco que Graciliano também faz crítica à “linguagem de Camões” em *São Bernardo*, quando, logo no início do livro, Paulo Honório destaca que um dos amigos escolhidos para lhe ajudar com a escrita quer utilizar a linguagem do poeta: “João Nogueira queria o romance em língua de Camões, com períodos formados de trás para diante. Calculem” (SB, p. 8).

que acontece no ato da leitura: leitor/a e texto são modificados/as, visto que aquele/a que lê vai até o texto munido da própria história e a decodifica a partir do próprio repertório. Nessa perspectiva, o sentido do texto é experimentado pelo/a leitor/a (que o constrói) e não algo preexistente à leitura:

[...] o texto literário é caracterizado por sua incompletude e a literatura se realiza na leitura. A literatura tem, pois, uma existência dupla e heterogênea. Ela existe independentemente da leitura, nos textos e nas bibliotecas, em potencial, por assim dizer, mas ela se concretiza somente pela leitura. O objeto literário autêntico é a própria interação do texto com o leitor (COMPAGNON, 2012, p. 147).

As leituras efetuadas pelo narrador de *Infância*, bem como a carga emocional agregada às vivências por ele relatadas, revelam muito do que ele é, ainda mais quando sustento que não importa o passado em si, mas sim a forma que este aparece e é reelaborado no presente. Uma vez que as estruturas psíquicas não são vítimas de destruição total – as marcas resistem – é impossível ao sujeito fugir da própria história.

Sobre a relevância dada à perspectiva singular diante dos fatos vividos, Antonio Candido assegura que se trata de algo próprio a Graciliano: “[...] a preocupação ininterrupta com o caso individual, com o ângulo do indivíduo singular, que é – e será – o seu modo de encarar a realidade” (CANDIDO, 2012, p. 23). Tal percepção, apesar de se referir aos textos ficcionais do autor, pode ser estendida à *Infância*, já que, em virtude de sua hibridiz, também o considero ficcional. Além disso, o que vale para a compreensão do texto em análise é a percepção do narrador acerca do que vive, tanto que a organização dos relatos não segue uma sequência cronológica e as lembranças/personagens surgem à medida que a narrativa é construída.

Por outro lado, friso que o ato de resgatar memórias, ao mesmo tempo em que pode ser algo bom, coloca o sujeito em contato com algumas lembranças que se prefere “esquecer”. Ao revisitar o passado, o narrador não destaca a *dor* e o *trauma*, muito embora discorra várias vezes na narrativa sobre as violências sofridas enquanto menino. Ao contrário, mesmo expondo fatos violentos, o narrador se mostra aparentemente livre de ressentimentos, o que leva, mais uma vez, a perceber *Infância* como uma narrativa na qual se passa a limpo o passado, tentando compreendê-lo. Indo além das memórias que se limitam a narrar fatos históricos, o narrador de *Infância* apresenta o passado por meio de uma lente subjetiva, emocional e que confere valor poético às lembranças, mesmo as mais sofríveis. A memória aparece, pois, não carregada de sofrimento, mas sim de reelaboração.

É possível inferir que, em *Infância*, a revisitação de acontecimentos por meio do resgate das memórias aponta o texto como uma alternativa sublimatória, conforme se verá adiante. Na narrativa em foco, Graciliano faz uso do *procedimento ficcional de contar*³⁷, por meio do qual é possível editar e inventar as memórias, visto que estas estão vivas e em eterna mudança. No processo de construção de sentidos sobre o vivido, o narrador revê o passado, o reconstrói e lhe atribui significação.

É claro que existem, em meio ao processo de rememoração, silêncios e *não-ditos* que caminham lado a lado ao esquecimento. A narrativa de *Infância* é resultado de uma seleção, uma espécie de tensão entre a lembrança e o esquecimento que promovem o caráter reconstrutivo da narrativa. Em “Uma bebedeira”, por exemplo, percebo claramente o atravessamento do esquecimento no resgate das lembranças por parte do narrador: “Ignoro como chegamos à fazenda: as minhas recordações datam da hora em que entramos na sala” (INF, p. 40).³⁸

Assinalo que a linguagem é escorregadia e, ao narrar fatos, o sujeito seleciona a matéria de acordo com critérios próprios e desconhecidos. O relato do memorialista é atravessado por um sentido oculto, já que o *desejo* se deixa entrever naquilo que falamos, na forma como falamos e no modo como organizamos as palavras. Há em *Infância* um texto paralelo que caminha lado a lado com aquilo que está efetivamente escrito e é construído a partir do desejo do narrador.

Como já disse, para a psicanálise, o desejo se refere à falta inerente a todo sujeito. Por outro lado, ela aponta a palavra como uma forma de se compreender o humano, inclusive no tocante às motivações inconscientes. Assim, é preciso que se perceba a singularidade daquele/a que fala, abrindo espaço para que o sujeito repense a própria história por meio do discurso. No caso das narrativas memorialísticas, estas são transpassadas pelo desejo do/a narrador/a e o discurso se torna uma forma possível de se elaborar conteúdos traumáticos vividos no passado.

³⁷ Fabiana Carelli, em *Cabotagem*, afirma que, em *Memórias do cárcere*, Graciliano faz uso do *procedimento ficcional de contar*, um trabalho estilístico que beira o trabalho estilístico feito ficcionalmente, o que não pode, segundo a autora, ser confundido com mentira. Para Carelli, tal questão pode ser percebida pelo questionamento de uma referencialidade rasa e também pela profunda ficcionalização das personagens reais (CARELLI, 2017).

³⁸ O verbo *ignorar*, no sentido de *desconhecer*, é utilizado mais de uma vez na narrativa e marca a já citada tensão entre lembrança e esquecimento: “Contudo *ignoro* se as plantas murchas e negras foram vistas nessa época ou em secas posteriores, e guardo na memória um açude cheio, coberto de aves brancas e de flores” (INF, p. 27, grifo meu) ou “[...] *Ignoro* onde o vi, quando o vi, e se uma parte do caso remoto não desaguasse noutra posterior, julgá-lo-ia sonho” (INF, p. 9, grifo meu). Repito as citações em virtude da sua relevância para o argumento.

É possível, pois, questionar os motivos que levam um/a autor/a a escrever suas memórias, bem como a utilidade deste tipo de texto. Consoante com a ideia de sublimação, a escrita de memórias está diretamente ligada à possibilidade de recriação e transformação dos acontecimentos vividos e essa recriação acontece a partir dos resquícios das lembranças. A reconstrução do passado se torna possível pelo fato de a memória não aparecer inteira, com percepções exatas, claras, mas sim se configurar como forma de construção mediante um trabalho psíquico. O/a autor/a, por meio da narrativa, atribui sentido e significado ao que sobrou, revelando-se, num texto manifesto, e aproximando-se da sua verdade inconsciente.

No texto “Construções em análise”, Sigmund Freud discorre sobre a necessidade de, no processo analítico e aliado à interpretação, *construir*, junto ao/a analisante e a partir do material que este/a traz à análise, as lembranças perdidas em virtude do recalçamento. A matéria-prima oferecida pelo/a analisante são os sonhos, as ideias que surgem junto ao processo de associação livre e as repetições:

O analista não experimentou nem recalçou nada do material em consideração; sua tarefa não pode ser recordar algo. Qual é, então, sua tarefa? Sua tarefa é a de completar aquilo que foi esquecido a partir dos traços que deixou atrás de si ou, mais corretamente, *construí-lo* (FREUD, 1937, p. 276, grifos do autor).

Enquanto trabalho preliminar da análise, a construção se torna possível pelo fato de as vivências, apesar de esquecidas, estarem *recalcadas* e, portanto, preservadas. Ao comparar o trabalho do/a analista ao de um/a arqueólogo/a (escavando uma morada destruída e soterrada), o pai da psicanálise sustenta a importância da *reconstrução* no processo de resgate das lembranças.

A partir da perspectiva psicanalítica, sustento que o trabalho do/a memorialista se assemelha ao papel do/a analista na tarefa de *reconstruir* o que sobrou, de trabalhar com os restos de lembranças e, por meio deles, construir o novo. Assim como na análise, no texto memorialístico o que vale é a lembrança reconstruída pelo sujeito, mesmo que esta seja diferente da vivência recalçada:

Com bastante frequência não conseguimos fazer o paciente recordar o que foi recalçado. Em vez disso, se a análise é corretamente efetuada, produzimos nele uma convicção segura da verdade da construção, *a qual alcança o mesmo resultado terapêutico que uma lembrança recapturada* (FREUD, 1937, p. 284, grifos meus).

Para psicanálise, a realidade psíquica é a realidade que importa, assim como, nesta tese, considero os eventos narrados em *Infância* como a realidade do narrador, aproximando/igualando realidade e fantasia. As fantasias criadas pelo/a analisante, assim como os elementos ficcionais incorporados aos textos memorialísticos, têm o mesmo valor que a realidade factual: “As fantasias possuem realidade *psíquica*, em contraste com a realidade *material*, e gradualmente aprendemos a entender que, *no mundo das neuroses, a realidade psíquica é a realidade decisiva*” (FREUD, 1916-1917, p. 370, grifos do autor).

Penso, ainda, que o resgate do passado por meio do texto memorialístico induz o sujeito que relembra a abordar as vivências de uma forma diferente, a partir das experiências que viveu até o momento da narrativa/rememoração. As lembranças são remodeladas em função de acontecimentos mais recentes, e essa mistura *presente-passado* confere ao material lembrado um novo sentido, abrindo espaço, inclusive, para que vivências posteriores transformem o sentido do vivido no passado. Bergson trata essa questão ao afirmar que muitas lembranças são evocadas por semelhança e associação, mas a que tende a aparecer é a que se parece com uma dada percepção por algum aspecto particular, sendo as necessidades da ação que determinam as leis da evocação. Ou seja, a consciência apenas deixa aparecer as lembranças que podem contribuir para a ação presente (BERGSON, 1999).

No segundo relato do livro, “Manhã”, o narrador apresenta de forma rápida algumas das figuras que fazem parte da sua família, mas antes de fazê-lo deixa claro que o resgate das lembranças pode não ser fiel à realidade e somente se tem acesso à parte delas. A necessidade de articulação do passado confuso é destacada, o que leva a pensar, mais uma vez, que a evocação das lembranças se dá de forma semelhante ao conceito psicanalítico de associação livre: “Naquele tempo a escuridão se ia dissipando, vagarosa. Acordei, reuni pedaços de pessoas e de coisas, pedaços de mim mesmo que boiavam no passado confuso, articulei tudo, criei o meu pequeno mundo incongruente” (INF, p. 21).

O narrador separa a humanidade entre aqueles/as que o atormentam e aqueles/as que não o atormentam e com esse critério apresenta alguns membros da família. Conforme já referido, o pai e a mãe são descritos como destituídos da visão protetora socialmente estabelecida: “Bem e mal ainda não existiam, faltava razão para que nos afligissem com pancadas e gritos. Contudo as pancadas e gritos figuravam na ordem dos acontecimentos, partiam sempre de seres determinados, como a chuva e o sol vinham do céu” (INF, p. 22). Associados às pancadas e aos gritos, os pais também apresentam outro lado, mais sutil e atencioso, e esta aparente plasticidade confunde o narrador:

Ora, sucedia que minha mãe abrandava de repente e meu pai, silencioso, explosivo, resolvia contar-me histórias. Admirava-me, aceitava a lei nova, ingênuo, admitia que a natureza se houvesse modificado. Fechava-se o doce parêntese – e isto me desorientava (INF, p. 22).

Do avô paterno, o narrador diz ter herdado a vocação para coisas inúteis: “Meu avô nunca aprendera nenhum ofício. Conhecia, porém, diversos, e a carência de mestre não lhe trouxe desvantagem” (INF, p. 23). Contrastando com o avô paterno, o avô materno não desperdiça tempo em *miuçalhas*: “Homem de imenso vigor, resistente à seca, ora na prosperidade, ora no dismantelo, reconstruindo corajoso a fortuna, em geral não se expandia” (INF, p. 24).

Nesse mesmo relato, o narrador fala de sua avó e de seus bisavós, mas é ao citar a irmã natural que chama mais atenção. É a presença da irmã ilegítima, fruto de outro relacionamento do pai, que justifica, na pena do narrador, o comportamento áspero da figura materna: “Se não existisse aquele pecado, estou certo de que minha mãe teria sido mais humana. De fato meu pai mostrava comportar-se bem. Mas havia aquela evidência de faltas antigas, evidência forte, de cabeleira negra, beijos vermelhos, olhos provocadores” (INF, p. 26). Mocinha é, pois, a prova viva da traição do marido, e o narrador confere à presença da irmã as razões do comportamento apresentado pela mãe. Mesmo que a figura paterna tenha passado a *se comportar bem*, Mocinha existe, e isso, por si só, desestabiliza a família: “Minha mãe não dispunha dessas vantagens” (INF, p. 26).

Dito de outro modo, logo no início de *Infância* o narrador justifica a dureza materna com a presença de Mocinha, menina bonita que presentifica as aventuras passadas do marido. Toda a falta de tato e de carinho demonstradas pela mãe durante a narrativa são previamente fundamentadas ao/a leitor/a logo nas primeiras páginas: “*Maltratava-se maltratando-nos*. Julgo que aguentamos cascudos por não termos a beleza de Mocinha” (INF, p. 26, grifos meus).

A sentença aparentemente simples *Maltratava-se maltratando-nos* carrega consigo importante significado. Ela condensa o que defendo no decorrer deste trabalho: a ideia de *sublimação* contida no resgate do passado por meio da escrita, bem como a tentativa do narrador de se apaziguar com a própria história. Os maus-tratos vindos da figura materna são narrados, mas ao mesmo tempo são justificados na narrativa e, conseqüentemente, são reelaborados pelo adulto narrador. Ele reconhece a situação traumática e a desmente logo em seguida, afastando da consciência os sentimentos associados ao desejo de morte e destruição e

os substituindo por outra significação. Assim, o desejo de morte/eliminação retorna ao estado de ignorado e o sentido é alterado, sublimado.

Além disso, é possível inferir que a sentença possui sonoridade e ritmo, que se assemelham àqueles presentes em textos poéticos³⁹, o que reitera o lirismo presente em *Infância*. O reforço do sentido do verbo *maltratar*, conseguido por vias do desdobramento de algumas possibilidades de conjugação verbal, soma-se à repetição dos sons do T e do V. Assim, a ideia de retorno de uma mesma ação aparece no conteúdo e na forma. A seleção vocabular e o arranjo sonoro da frase confirmam, sintetizam e evocam as imagens e situações de opressão que se desenvolvem ao longo da narrativa.

O imutável é, então, resgatado e transformado pela palavra. A rigidez da mãe, os dedos duros que se movimentam na forma de cascudos são justificados pelo seu sofrimento. Não se pode voltar o tempo: os acontecimentos traumáticos já estão escritos e ao adulto narrador resta reelaborá-los por meio da narrativa, atribuindo ao vivido novos significados. E é isso que faz.

É possível inferir que, para o adulto narrador – aquele que narra a história resgatando pedaços do passado, mas mantendo um distanciamento deste, – os acontecimentos narrados nos relatos seguintes de *Infância*, mais precisamente aqueles relacionados à mãe, são previamente explicados logo no início do livro. Trata-se de uma narrativa, aparentemente, livre de ressentimentos.

A psicanalista Maria Rita Kehl sustenta que o *ressentimento* nomeia a recusa do sujeito em esquecer ou superar um agravo, sendo o/a ressentido/a aquele/a que *não quer* esquecer nem perdoar: “Ressentir-se significa atribuir a um outro a responsabilidade pelo que nos faz sofrer. Um outro a quem delegamos, em um momento anterior, o poder de decidir por nós, de modo a poder culpá-lo do que venha a fracassar” (KEHL, 2004, p. 11).

Quando afirmo que a construção de *Infância* é livre de ressentimentos, tomo como base o fato de que, na narrativa, o narrador não responsabiliza o Outro pelo adulto que se torna; ao contrário, ele apresenta os acontecimentos e, simultaneamente, procura justificá-los, situando-se enquanto *falante* e não como *prejudicado*.⁴⁰ Ainda segundo Kehl, o ressentimento não é

³⁹ Júlio Cortázar, em “Teoria do túnel”, mostra-se contrário ao culto do livro e à mitificação da literatura como linguagem intocada e encerrada em limites estéticos intransponíveis. O teórico defende que o novo avanço da escrita romanesca do século XX é a irrupção da poesia no romance, a quebra da fronteira e dualidade entre as duas linguagens (1998).

⁴⁰ A ideia se deve ao argumento de Maria Rita Kehl quando diz que “[...] é a face imaginária do Outro, à qual se endereçam demandas de amor e reconhecimento, que determina que o ressentido se apresente não como falante, mas como prejudicado” (KEHL, 2004, p. 15).

uma consequência necessária da condição do/a derrotado/a, ele tem maior relação com a rendição voluntária do que com a derrota.

Sustento que o narrador de *Infância* é isento de ressentimentos, visto que não se coloca como vítima inocente dos maus-tratos sofridos; ele somente os narra e tenta, por meio da narrativa, compreender as motivações que estão por trás das atitudes agressivas daqueles/as que o rodeiam. O narrador não é, pois, *passivo*, não acusa o Outro pelos infortúnios sofridos; ao contrário, faz da caneta e do papel suas armas e escreve.

A ideia acima mencionada é constantemente reafirmada nesta tese. Isso se dá porque a narrativa de *Infância* é construída de modo a reelaborar o passado e a cada relato lido/analizado a reelaboração se torna mais nítida. A força da palavra é reiteradamente exposta na escritura graciliânica e se estende dos textos autobiográficos aos efetivamente ficcionais. Digo *efetivamente* porque, conforme já assinalado, considero que elementos ficcionais são constantemente misturados às “verdades” contidas na autobiografia do autor alagoano, o que a torna um texto híbrido, que mistura realidade e fantasia.

Sendo assim, *Infância* é um livro construído neste entrelugar, espaço no qual o verdadeiro e o recriado se confundem, a criação e a vivência real se misturam, entrelaçam-se e constroem uma narrativa densa e única:

Se a ficção é parente do sonho, do mito, do devaneio – formações psíquicas do mesmo solo natal que produz o jogo, o lúdico –, com eles não coincide totalmente. É algo que se encena na escrita, na matéria linguageira, na materialidade dos significantes que a engendram, como se fosse um artefato destacado da vida rotineira do sujeito e que acaba por separar-se dele, como se tivesse vida autônoma (BRANDÃO, 1996, p. 18).

Em outros termos, ao revisitar a infância e na tentativa de lhe atribuir novos sentidos, o narrador cria um espaço de mediação entre verdade e ficção, e constrói a narrativa nesse ambiente. *Infância* se constitui, pois, como um espaço híbrido, mistura entre verdadeiro e recriado, o que permite o contato de diferentes vozes – as do passado e as do presente – na edificação do novo.

Em *A arte da ficção*, David Lodge discorre, dentre outras questões, acerca dos *romances de não-ficção*, textos que contam histórias reais por meio de técnicas narrativas comumente utilizadas em narrativas ficcionais. Embora *Infância* não se encaixe nesse grupo

de romances⁴¹, é interessante destacar algumas semelhanças que a autobiografia graciliânica mantém com eles.

Por diversas vezes, o texto do autor alagoano nos coloca em contato com um modo poético de narrar, por meio de escolhas lexicais precisas e de certo lirismo dado à matéria narrada.⁴² Diversas são as passagens de *Infância* passíveis de comprovar essa afirmação, mas destaco neste momento o relato “Verão”, no qual é narrada a seca que muda o rumo da vida do narrador:

O meu verão é incompleto. O que me deixou foi a lembrança de importantes modificações nas pessoas. De ordinário pachorrentas, azucrinaram-se como tanajuras zonzas. Findaram as longas conversas no alpendre, as visitas, os risos sonoros, os negócios lentos; surgiram rostos sombrios e rumores abafados. Enorme calor, nuvens de poeira. E no calor e na poeira homens indo e vindo sem descanso, molhados de suor, aboiando monotonamente (INF, p. 28).

Sustento que a forma como o autor ordena as palavras e frases dá leveza à situação narrada, porque “[...] a técnica romanesca gera uma exaltação, uma intensidade e um poder emotivo a que a reportagem tradicional e a historiografia não aspiram [...]” (LODGE, 2009, p. 210). *Infância* é um texto romanesco no qual Graciliano Ramos faz uso da linguagem de forma particular, que causa estranhamento e desequilíbrio no/a leitor/a. Isto se deve ao traço subversivo e ao caráter transgressor da narrativa, que possibilita as mais diferentes reflexões a respeito das particularidades da existência humana. Além disso, muitas das construções contidas no texto são moldadas poeticamente, adquirindo, inclusive, certa musicalidade.

Em mais um trecho de “Verão”, o narrador descreve o momento em que, durante a seca, na qual o diabo “[...] andava solto nos redemoinhos que varriam o pátio, misturado a folhas e garranchos” (INF, p. 28), falta água em casa e ele sente sede e lhe recomendam paciência: “Tive sede e recomendaram-me paciência. A carga de ancoretas chegaria logo. Tardou, a fonte era distante – e fiquei numa agonia, rondando o pote, com brasas na língua. Essa dor esquisita perturbou-me em excesso” (INF, p. 28).

⁴¹ Ao falar do romance de não ficção – ou Novo Jornalismo – Tom Wolfe lista quatro técnicas que este toma de empréstimo dos romances: 1) a narração da história a partir de cenas (e não de resumos); 2) a preferência pelo diálogo em detrimento do discurso indireto; 3) a apresentação dos eventos sob a ótica de um dos participantes e 4) a incorporação de detalhes, conforme a prática do romance realista (LODGE, 2009, p. 211).

⁴² Para Eliane Mattalia, estudar o poético na prosa significa entender a poesia “[...] não num sentido redutor e até caricato, de poesia atrelada à versificação, anacronicamente; pois, mesmo antes de ser anacrônica, a versificação nunca foi garantia para o poético, há versos nada poéticos” (2006, p. 78).

O narrador, acostumado aos *gestos desarrazoados* e às *palavras coléricas*, espanta-se com a falta de ameaças e com as recusas *quase doces*. E descreve o suplício de forma poética:

Chorei, embalei-me nas consolações, e os minutos foram pingando, vagarosos. A boca enxuta, os beiços gretados, os olhos turvos, queimaduras interiores. Sono, preguiça – e estirei-me num colchão ardente. As pálpebras se alongavam, coriáceas, o líquido obsessivo corria nas vozes que me acalentavam, umedecia-me a pele, esvaía-se de súbito. E em redor os objetos se deformavam, trêmulos. Veio a imobilidade, veio o esquecimento. Não sei quanto durou o suplício (INF, p. 29).

A sensação insuportável de sede e a agonia que a acompanha são narradas de um modo que demonstra a habilidade de Graciliano com as palavras e isso se torna possível em virtude do já citado *procedimento ficcional de contar*, que entrelaça aos acontecimentos vivenciados elementos próprios às narrativas. Como nos lembra David Lodge, “[...] a verdade é mais estranha do que a ficção” (2009, p. 212), e *Infância* permite ao narrador recriar sua infância. O que quero dizer com isso é que a forma como o texto é elaborado não permite que se constitua um sentimento de pena em relação ao narrador, mas suscita reflexão acerca da matéria narrada. O lirismo presente na narrativa das situações mais sofríveis mobiliza no/a leitor/a os mais diversos afetos, visto que parece ter como objetivo libertar o narrador do passado sofrível.

Reitero que a recriação do passado por meio da arte e viabilizada pelo texto memorialístico se interliga ao novo, à inserção de outros elementos à matéria narrada, em virtude da ilusória tentativa de resgatar os fatos com precisão. Nas palavras do narrador: “[...] ignoro se as plantas murchas e negras foram vistas nessa época ou em secas posteriores, e guardo na memória um açude cheio, coberto de aves brancas e de flores” (INF, p. 27).

Outras passagens do mesmo relato demonstram a reestruturação e reorganização do passado no momento da narrativa. A ideia de que a repetição leva à crença na veracidade de um dado acontecimento aparece no texto, uma vez que diante da parcialidade das lembranças, o narrador assume que a matéria narrada pode ter fundamentação incerta, levando a pensar no seu caráter dedutivo: “Certas coisas existem por derivação e associação; repetem-se, impõem-se – e, em letra de fôrma, tomam consistência, ganham raízes” (INF, p. 27). E continua: “Difícilmente pintaríamos um verão nordestino em que os ramos não estivessem pretos e as cacimbas vazias. Reunimos elementos considerados indispensáveis, jogamos com eles, e se desprezamos alguns, o quadro parece incompleto” (INF, p. 27-28).

Em *A arte da memória*, Frances Yates procura recuperar as estratégias utilizadas na Antiguidade – e também em outros períodos históricos – para se estruturar a memória e o

processo de rememoração. A autora lembra que os gregos consolidam a memória em diversas gerações, sustentando que a prática se baseia em regras de memorização de ideias e palavras que se relacionam, em pensamento, com lugares, imagens e estruturas – muitas vezes imaginários: “Os que conhecem as letras do alfabeto podem escrever o que lhes é ditado e ler o que escreveram. Do mesmo modo, aqueles que aprenderam a mnemônica podem colocar em lugares específicos aquilo que ouviram falar de memória” (YATES, 2013, p. 23).

Segundo a autora, tanto Platão quanto Aristóteles são conhecedores da arte da memória e as ideias de ambos consolidam a metáfora da memória como uma tábua de cera na qual as imagens podem ser demarcadas. Para Yates, Aristóteles a assimila à sua teoria do conhecimento – que se constitui a partir dos sentidos, em especial o da visão:

As percepções trazidas pelos cinco sentidos são, primeiro, tratadas ou trabalhadas pela faculdade da imaginação, e são as imagens assim formadas que se tornam o material da faculdade intelectual. A imaginação é a intermediária entre percepção e pensamento. Assim, apesar de todo o conhecimento derivar, em última instância, de impressões sensoriais, não é a partir delas em estado bruto que o pensamento funciona, mas após tais impressões terem sido tratadas pela faculdade da imaginação ou absorvidas por ela (YATES, 2013, p. 52-53).

Ainda segundo Yates, já para Platão, o conhecimento não era necessariamente dependente da realidade, embora projetável sobre ela: “[...] Platão novamente desenvolve o tema de que o conhecimento da verdade e da alma consiste na rememoração, na lembrança das Ideias já vistas por todas as almas, e das quais todas as coisas terrenas são cópias fiéis” (YATES, 2013, p. 58).

Não há, pois, a redução da memória às técnicas de memorização, visto que esta se associa à imaginação e ao reconhecimento/posicionamento do sujeito diante da realidade. Em virtude da imbricação existente entre memória e imaginação, torna-se possível o seguinte questionamento: *qual a verdade da memória?* E é nesse sentido que se estabelece a verdade como a crença no acontecido, já que o processo de rememoração utiliza mecanismos subjetivos – como a ficção – e, assim, produz distorções e efeitos de sentido diversos na matéria recordada.

Dito de outro modo, ao se propor escrever as memórias, o/a autor/a, invariavelmente, acrescenta dados ao vivido, reinventando a própria história, ao mesmo tempo em que a verossimilhança do narrador é utilizada para que acreditemos que a vivência se equipara à lembrança.

Por outro lado, a falta de confiabilidade da memória e o fato de toda narração ser fruto de uma seleção entre o que “deve” ser lembrado e o que “deve” ser esquecido permitem que o texto memorialístico se torne uma alternativa de apaziguamento com o passado. Aliás, é essa tensão entre lembrança e esquecimento – e a sua associação com a imaginação – que dão à escrita de memórias um caráter sublimatório.

Em *Infância*, percebo a possibilidade de “reconciliação” com o passado. Ainda em “Verão”, o narrador justifica a grosseria paterna pela necessidade de *soltar a zanga concentrada*, e apresenta um pai que se abate diante dos infortúnios trazidos pela seca: “Espanto, e enorme, senti ao enxergar meu pai abatido na sala, o gesto lento. Habitara-me a vê-lo grave, silencioso, acumulando energia para gritos medonhos” (INF, p. 30). Dono da fazenda e temido pelos/as empregados/as, a figura paterna é poderosa aos olhos do filho e este é surpreendido com outra imagem do pai, resultante dos problemas vivenciados na fazenda: “Não me ocorria que o poder estivesse fora dele, de repente o abandonasse, deixando-o fraco e normal, um gibão roto sobre a camisa curta” (INF, p. 30-31).

Posso inferir que é nesse momento que o narrador compreende as atitudes paternas. Ao perceber o pai – também – como um sujeito fraco, ao relembrar o seu desânimo, palidez e a inércia das mãos, o narrador pondera que a tristeza e o desalento “Explicavam a sisudez, o desgosto habitual, as rugas, as explosões de pragas e de injúrias. *Mas a explicação me apareceu anos depois*” (INF, p. 31, grifos meus).

É evidente que a possibilidade de compreensão das atitudes do pai é possível somente *a posteriori*, no resgate das lembranças e na tentativa de reelaboração do passado. No momento em que apanha – visto que o pai, diante da dificuldade financeira, “Só não economizava pancadas e repreensões. Éramos repreendidos e batidos” (INF, p. 31) –, o narrador continua percebendo a figura paterna como um ser *terrivelmente* poderoso.

Maria Rita Kehl assinala que o perdão propicia o esquecimento, mas este só se torna possível caso as razões do/a responsável pela ofensa sejam compreendidas ou se o/a ofendido/a conseguir superar o agravo até que suas consequências se tornem insignificantes (KEHL, 2004, p. 22). Em *Infância*, o narrador faz esse caminho até o esquecimento por meio da rememoração, ao tempo em que busca, no processo de reconstrução do passado, compreender as ações daqueles/as que o rodeiam.

Não é à toa que o entendimento das atitudes paternas antecede “Um cinturão”, quando é narrado o primeiro contato da criança com a justiça. Tal relato traz intrínseca uma crítica ao sentido de *justiça* na sociedade em que vivemos, já que o narrador apanha injustamente do pai: “As minhas primeiras relações com a justiça foram dolorosas e deixaram-me profunda

impressão. Eu devia ter quatro ou cinco anos, por aí, e figurei na qualidade de réu” (INF, p. 33).⁴³

O fio temático do projeto estético-literário de Graciliano discorre acerca das mazelas humanas e sociais, da dor e do desamparo próprios ao *fallasser*, bem como sobre as injustiças que se fazem presentes na vida em sociedade. Tal questão é percebida quando se volta o olhar para a construção das personagens e também para as escolhas temáticas da obra graciliânica, uma vez que estas apontam para o fato de que a vida humana não é isenta de dor.

Em outras palavras, as personagens do autor em discussão são sujeitos excluídos e isolados socialmente, inadaptados ao meio social. Percebo que nem as personagens infantis fogem a essa regra: lembramos Raimundo, de *A terra dos meninos pelados* (1939), colocado em contato com o preconceito e a exclusão diante da diferença, e também Luciana, que é apresentada à morte no conto “Minsk”, publicado em *Insônia* (1947).

No conto infantil *A Terra dos meninos pelados* (1939), o autor alagoano discorre sobre uma realidade de imaginação e fantasia, na qual Raimundo constrói imaginariamente e foge para o mundo mágico de Tatipirun. Nesse espaço fantasiado, todos/as se assemelham a ele e as diferenças não são sinônimos de zombaria. Como não tem com quem se entender no mundo real, Raimundo fala sozinho, enquanto “[...] desenhava na calçada coisas maravilhosas do país de Tatipirun, onde não há cabelos e as pessoas têm um olho preto e outro azul” (TMP, p. 8).

Raimundo é um menino “[...] diferente dos outros meninos: tinha o olho direito preto, o esquerdo azul e a cabeça pelada. Os vizinhos mangavam dele [...]” (TMP, p. 7). Apesar de ter se acostumado com os apelidos e, aparentemente não se zangar com eles, a não aceitação tem um impacto na criança: “Raimundo entristecia e fechava o olho direito. Quando o aperseavam demais, aborrecia-se, fechava o olho esquerdo. E a cara ficava toda escura” (TMP, p. 7).

Em *A terra dos meninos pelados*, a aparente leveza – como bem salienta Moraes (2008) – traz consigo profundidade temática, visto que, por meio dela, questionam-se valores sociais profundamente arraigados. Uma terra em que não anoitece, onde não chove, não há casas e na qual, sobretudo, as pessoas se aceitam como são, soa estranha aos olhos de Raimundo, ao mesmo tempo em que aponta para a possibilidade/desejo de mudança.

⁴³ Friso, aqui, que em *Vidas secas* também é exposta a ideia de (in)justiça. Ao se confrontar com a lei, representada pelo soldado amarelo, Fabiano se depara com a arbitrariedade dos mais fortes e a opressão dos mais fracos.

Em “A coerência na literatura infantil de Graciliano Ramos”, Maria Heloisa Melo de Moraes afirma ainda que as produções do autor alagoano que se destinam ao público infanto-juvenil apresentam a mesma proposta ideológica que caracteriza a sua literatura para adultos, com “[...] a opção por temas universais, questões sociais, a apresentação do ser humano com suas mazelas, suas verdades, seus medos” (2008, s/p).

Algo parecido acontece na construção da personagem Luciana. A menina, que aos olhos do tio Severino *sabe onde o diabo dorme*, aparece em dois contos, “Luciana” e “Minsk”. Mesmo não sabendo ler e nem sequer alcançar o ferrolho da porta, a personagem é apresentada na sua graciosidade infantil, muitas vezes transformada em d. Henriqueta da Boa Vista, “[...] a personalidade que Luciana adotava quando se erguia nas pontas dos pés, a boca pintada, as unhas pintadas, bancando a moça” (INS, p. 63).

A caracterização da personagem Luciana, assim como Raimundo, de *A terra dos meninos pelados*, mobiliza o imaginário infantil ao abrir espaço para a criatividade e para as particularidades das crianças: “D. Henriqueta da Boa Vista era um azougue: tinha jeito de quem sabe onde o diabo dorme. Ainda não sabia, mas haveria de saber” (INS, p. 59).

Minsk, papagaio que a menina ganha de presente de tio Severino, torna-se amigo de Luciana, que esquece um pouco as amigas invisíveis que possuía e o hábito de viver “[...] no mundo da lua, monologando, imaginando casos romanescos, viagens para lá da esquina, com figuras misteriosas que às vezes se uniam, outras vezes se multiplicavam” (INS, p. 63).

Importante destacar que, embora construída de forma pueril, a personagem não é poupada da tragicidade própria aos seres de linguagem. Lembro que, para os estudos literários, o trágico relaciona-se ao conceito de destino, enquanto para a psicanálise, encontra-se ligado ao conceito de desejo. As duas áreas de conhecimento mantêm, portanto, a ideia de trágico diretamente relacionada a algo do qual o sujeito não consegue se desvencilhar.

Nascida na Grécia, a tragédia é um gênero dramático cujas peças apresentam personagens que mostram uma ação nobre, que suscita terror e piedade. Aristóteles afirma que a tragédia, ao desencadear compaixão e terror, tem como consequência a purificação dessas emoções (ARISTÓTELES, 1992, p. 37).

Jean-Pierre Vernant (2005), por sua vez, lembra que o surgimento da tragédia marca a criação de um novo gênero literário, cujos principais representantes são Ésquilo, Sófocles e Eurípedes.⁴⁴ Destaco que as personagens trágicas, ao fazerem suas escolhas, caminham para a própria destruição, visto que as ações e escolhas se voltam contra elas. A punição dada ao

⁴⁴ Das tragédias gregas conservadas até hoje, sete são de Ésquilo, sete de Sófocles e 18 de Eurípedes.

herói trágico vem do destino ou dos deuses e os seus atos adquirem um sentido diverso do imaginado.

Para a Literatura, a personagem trágica se submete a uma Lei contra a qual nada pode e, conseqüentemente, o destino se cumpre. Confronta-se a personagem com a ideia de limite, com a impossibilidade de se desvencilhar daquilo que de alguma forma *está traçado*. A ideia se aproxima do conceito psicanalítico de *desejo* e possibilita a afirmação de que, para a psicanálise, a tragédia está presente no *fallasser*. Nesta tese, quando falamos em *trágico*, referimo-nos ao caráter imutável do destino – visto este estar submetido ao desejo –, bem como à incapacidade humana de prever as conseqüências das próprias escolhas ou fugir do próprio desejo.

Retomando o conto “Minsk”, a personagem Luciana estabelece uma relação de profunda afeição com o bicho de estimação e, remetendo à assertiva freudiana de que “[...] nunca nos achamos tão indefesos contra o sofrimento como quando amamos, nunca tão desamparadamente infelizes como quando perdemos o nosso objeto amado ou o seu amor” (FREUD, 1930, p. 90), sofre ao ser apresentada à ideia da perda: Minsk morre pisado pela menina durante a costumaz brincadeira de andar de olhos fechados pela casa:

Um dia em que marchava assim pisou num objeto mole, ouviu um grito. Levantou o pé, sentindo pouco mais ou menos o que sentira ao ferir-se num caco de vidro. Virou-se, alarmada, sem perceber o que estava acontecendo. *Havia uma desgraça, com certeza havia uma desgraça. Ficou um minuto perplexa, e quando a confusão se dissipou, sacudiu a cabeça não querendo entender* (INS, p. 66, grifos meus).

Diante da inevitável morte do papagaio de estimação, a ideia de tragicidade irrompe. Luciana é colocada em contato com o Real da morte e com a impossibilidade de prever os resultados das próprias ações. A personagem volta à situação de desamparo arcaico mencionada por Freud em “O mal-estar na civilização” (1930), quando se refere ao fato de o sujeito ser marcado pela incompletude – fato que gera a necessidade constante de ser amado – e também atravessado pelo *inconsciente*, capítulo censurado da sua história: “[...] ao longo de nossa existência, estaremos, felizmente, em estado de carência. Digo felizmente, porque essa carência, vazio sempre futuro que atíça o desejo, é sinônimo de vida” (NASIO, 1997, p. 35).

Luciana, diante da morte do animal e da impossibilidade de evitar o desfecho trágico, desespera-se e morre um pouco também: “Parecia que era ela que estava ali estendida no tijolo, verde e amarela, tingindo-se de vermelho. Era ela que se tinha pisado e morria, trouxa de penas ensanguentadas” (INS, p. 66).

É possível depreender que, em seu projeto estético-literário, Graciliano Ramos confronta suas personagens com um *destino* inexorável, ligando-se à questão da fragilidade humana e da incompletude e limitação diante da morte, da perda, do vazio. No caso de *Infância*, ao lembrar o passado, o narrador se confronta com a vivência infantil, com a imutabilidade dos acontecimentos, com a impossibilidade de fugir do destino, e procura, por intermédio da escrita, reelaborar a própria história. Nesse sentido, o esquecimento é equiparado à memória e à história, sendo impossível identificar/diferenciar verdade e ficção. Por diversas vezes o escritor se refere ao esquecimento e ao caráter fragmentário das próprias recordações, percebendo que o passado, mesmo distante e “esquecido”, continua a movimentar-se dentro de nós: “A escrita trabalha não só com a memória das coisas realmente acontecidas, mas com todo o reino do possível e do imaginável. O narrador cria, *segundo o seu desejo*, representações do bem, representações do mal ou representações ambivalentes” (BOSI, 2002, p. 121, grifos do autor). A esfera do imaginável, mencionada por Bosi, coaduna-se com o que penso nesta tese, ao tempo em que possibilita a associação ao conceito psicanalítico de sublimação: é a partir da imaginação que o sujeito recria e dispõe no papel a sua verdade.

Em *Infância*, o resgate dos primeiros anos de vida do narrador está exposto às constantes ameaças do esquecimento. É clara a impossibilidade de transpor com exatidão as experiências vividas para o texto, e aquele/a que escreve sobre si mesmo/a precisa recorrer à ficção, uma vez que a memória é sempre perpassada pelo esquecimento e pelo recalque. Sendo o recalque um dos conceitos cruciais da psicanálise, percebo que o deslocamento de pulsões para o inconsciente e a impossibilidade de acessá-las voluntariamente abre espaço à imaginação na formação daquilo que é lembrado.

Memória e recalque são, portanto, instâncias inseparáveis, já que o ato de lembrar se encontra indissociado do esquecimento. A lembrança convoca o esquecimento e àquele/a que se propõe escrever suas memórias toma por base uma construção ficcional articulada na intersecção entre presente e passado, entre o que aconteceu e o que não aconteceu, entre realidade e ficção, numa perspectiva atemporal e subordinada àquilo que foi recalcado, já que, para a teoria psicanalítica, o recalque interfere na capacidade do sujeito de recordar.

Assinalo, ainda, que o medo do esquecimento é também combatido pelo resgate das memórias, e é lícito pensar que, à medida que o/a escritor/a passa para o papel as memórias pessoais, procura combater o esquecimento, garantindo vida mesmo após a morte. Dessa forma, a escrita de memórias aparece como possibilidade de existência e/ou resistência ao

esquecimento. Para Alfredo Bosi, “[...] a narrativa descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida real. A literatura, com ser ficção, resiste à mentira” (2002, p. 135).

Entendo que as produções literárias são indissociáveis da transgressão e também da morte. Consoante com esta ideia, em *A linguagem ao infinito*, Michel Foucault afirma que a escrita e a fala têm um caráter de fuga em relação à morte: “Escrever para não morrer, como dizia Blanchot, ou talvez mesmo falar para não morrer é uma tarefa sem dúvida tão antiga quanto a fala” (FOUCAULT, 2009, p. 47). É possível afirmar que, ao escrever um livro de memórias, o sujeito produz algo que o separa da morte e garante a sua existência após o fim da vida. Caracterizo, assim, a literatura como uma das manifestações do ser de linguagem em sua relação com a finitude e, simultaneamente, com a possibilidade de esquecimento.

Em *Infância*, a memória aparece como um antídoto para o esquecimento e o texto versa sobre a condição humana como um todo, indo além de questões individuais. As confissões nos levam, invariavelmente, às ficções.

2.3 A escrita do passado: o entrelaçamento entre memória e ficção

Quando me refiro ao entrelaçamento entre memória e ficção, volto o olhar àquilo que torna *Infância* um texto híbrido, situado na fronteira entre o real e o ficcional. Em “Um cinturão”, por exemplo, já mencionado neste trabalho, o narrador discorre acerca de um episódio que acontece quando tem 4 ou 5 anos de idade, e faz associações diretas com a assimilação do conceito de justiça.

Por, muitas vezes, não ter conhecimento dos motivos que o levam a apanhar dos pais, o narrador naturaliza, de início, a violência sofrida: “Batiam-me porque podiam bater-me, e isto era natural” (INF, p. 33). Nesse relato, refere-se às marcas que, pela primeira vez, as surras lhes deixam; marcas não necessariamente físicas, mas psíquicas:

Os golpes que recebi antes do caso do cinturão, puramente físicos, desapareciam quando findava a dor. Certa vez minha mãe surrou-me com uma corda nodosa que me pintou as costas de manchas sangrentas. Moído, virando a cabeça com dificuldade, eu distinguia nas costelas grandes lanhos vermelhos. [...] Não guardei ódio a minha mãe: o culpado era o nó. Se não fosse ele, a flagelação me haveria causado menor estrago. E estaria esquecida. A história do cinturão, que veio pouco depois, avivou-a (INF, p. 33-34, grifos meus).

O culpado é o nó. De forma bem simples, o narrador retira da figura materna a culpa pelo flagelo sofrido e, mais uma vez, reconhece uma percepção e a desmente em seguida. Mesmo machucado, não responsabiliza a mãe pelas dores; o culpado é o nó presente na corda: este, sim, mancha-o de sangue. E tal episódio é recalcado, ainda que temporariamente, embora retorne, mais tarde, quando vivencia a experiência narrada. Como já dito, a psicanálise entende como *retorno do recalcado* o retorno à consciência de um acontecimento já deslocado para o inconsciente. Ao resgatar o episódio de “Um cinturão” e reelaborá-lo por intermédio da narrativa, a lembrança da agressão sofrida pela mãe vem à tona, o que confere maior importância ao acontecimento posterior.

Sabemos que o conceito de recalque é um dos principais da teoria freudiana, funda o aparelho psíquico em consciente e inconsciente e pode ser visto como um mecanismo de defesa. Segundo o próprio Freud, “[...] a essência do recalque consiste simplesmente em afastar determinada coisa do consciente, mantendo-a à distância” (FREUD, 1915, p. 152, grifos do autor). Ao eliminar da consciência os afetos ligados à surra recebida da mãe e dada com uma corda nodosa, o narrador se protege temporariamente e torna o episódio algo da ordem do *não-dito*, do impensável. Porém a lembrança persiste no inconsciente e retorna num momento posterior, quando o narrador é agredido pela figura paterna, já que os acontecimentos não são completamente excluídos do aparelho psíquico: “[...] o recalque não impede que o representante instintual continue a existir no inconsciente, se organize ainda mais, dê origem a derivados, e estabeleça ligações” (FREUD, 1915, p. 153-154).

Dito isso, é possível compreender de que forma a agressão feita pela figura materna reaparece e adquire um novo significado diante da agressão por parte da figura paterna. No primeiro episódio, o narrador recalca a sensação de desprazer que acompanha a agressão, ao mesmo tempo em que desloca a culpa pelo sofrimento sofrido para o *nó* presente na corda, retirando de cena a figura materna. Já ao apanhar do pai e se sentir injustiçado com a situação, o afeto ligado à primeira situação retorna e é destacado na reconstrução da lembrança.

Sustento que o resgate desses acontecimentos por intermédio da narrativa se insere no aparente paradoxo *lembrar para esquecer*, visto que a rememoração possibilita a reelaboração do vivido. É a reconstrução e reelaboração do material recordado por meio da narração e, vale frisar, da ficção, que permitem ao narrador esquecer os ressentimentos que estivessem ligados à situação traumática, transformando a sua dor em narrativa. Lembro que a *memória* é atemporal e por isso é permitido ao sujeito misturar os tempos, juntar acontecimentos diferentes e reelaborá-los sem que haja preocupação com a ordem cronológica dos fatos. Por

mais que o esforço do sujeito seja no sentido do estabelecimento de uma ordem nos eventos relembrados, ele tende a recordar os aspectos marcantes, envolvidos por determinados afetos.

No relato em foco, o narrador recorda o episódio em que o pai se dá conta do sumiço de um cinturão e, zangado e sem motivo aparente, deduz que o objeto está com o filho. O mau humor paterno assusta o garoto que foge, inutilmente, para um canto da casa, de onde é arrancado violentamente: “Onde estava o cinturão? Eu não sabia, mas era difícil explicar-me: atrapalhava-me, gaguejava, embrutecido, sem atinar com o motivo da raiva. Os modos brutais, coléricos, atavam-me; os sons duros morriam, desprovidos de significação” (INF, p. 34).

Assinalo que o narrador não é capaz de reproduzir a cena tal qual aconteceu, pela idade que apresenta na época do acontecimento e também pela interferência do processo de recalçamento: “Não consigo reproduzir toda a cena. Juntando vagas lembranças dela a fatos que se deram depois, imagino os berros de meu pai, a zanga terrível, a minha tremura infeliz. Provavelmente fui sacudido. O assombro gelava-me o sangue, escancarava-me os olhos” (INF, p. 35). O uso do advérbio *provavelmente* reitera a imaginação presente na matéria narrada e demarca o caráter reconstrutivo da lembrança.

Conforme já dito, Freud, no texto “Construções em análise”, refere-se à importância das construções junto ao processo analítico, considerando-as fundamentais na apropriação e reelaboração da história de vida do sujeito, já que alguns conteúdos não podem ser resgatados fielmente por meio da rememoração. A partir de determinados dados e de vagas lembranças, o sujeito pode reconstruir o passado, atribuir-lhe significado no presente e completar o que foi esquecido por meio de um processo de reconstrução.

Sabemos ainda que, em psicanálise, a realidade material difere da realidade psíquica, muito embora a realidade material, de alguma forma, esteja presente no intenso trabalho psíquico e de construção de fantasias por parte do sujeito. Freud, desde o tratamento com as históricas, observa que existe uma realidade que não pode ser considerada factual, mas sim psíquica, e compreendemos como *fantasia* a vida imaginária do sujeito, bem como a forma que este representa para si a própria história.

Desse modo, ao trazer à tona uma lembrança, o sujeito se recorda de um acontecimento real ou se refere a uma lembrança imaginária, buscando desconstruir os fantasmas por intermédio das fantasias, já que estas são construções feitas a partir da experiência vivida. Em outras palavras, as lembranças resgatadas não podem, pois, ser tomadas como inverdades; elas são ficções que estruturam a verdade.

Laplanche e Pontalis destacam a estabilidade, eficácia e o caráter relativamente organizado da vida fantasística do sujeito (2004). Posso pensar que as fantasias perpassam o passado, presente e o futuro, e à medida que elas são construídas há uma reelaboração do vivido pelo sujeito ao longo da vida.

Ao falar do episódio do cinturão, o narrador de *Infância* deixa claro o destaque que este adquire em sua vida, pela arbitrariedade paterna ou pela percepção posterior de que o mundo, de forma geral, também é repleto de injustiça:

Onde estava o cinturão? Impossível responder. Ainda que tivesse escondido o infame objeto, emudeceria, tão apavorado me achava. *Situações deste gênero constituíram as maiores torturas da minha infância, e as consequências delas me acompanharam* (INF, p. 35, grifos meus).

Consoante com a ideia de que “o menino é pai do homem”⁴⁵, o narrador enfatiza o quanto algo ocorrido na infância é também responsável pelo que ele se torna na vida adulta: “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” (INF, p. 35).

O conteúdo recalcado retorna na vida adulta em situações diversas que, aparentemente, não têm relação estreita com a vivência original. A frase *Onde estava o cinturão?*, que aparece diversas vezes ao longo do relato – indagação conferida ao pai ou mesmo ao próprio narrador, visto que este também não sabe onde está o objeto –, enfatiza que algumas situações deixam marcas, sendo impossível ao sujeito escapar delas: “Onde estava o cinturão? *A pergunta repisada ficou-me na lembrança: parece que foi pregada a martelo*” (INF, p. 35, grifos meus). A pergunta, *pregada a martelo*, leva a pensar sobre a dor e o sofrimento que a acompanha, bem como acerca da dificuldade de retirá-la do lugar onde está posta, visto ainda ter ressonância na vida adulta. Além disso, é possível inferir que a recorrência da mesma frase – *Onde está o cinturão?* – por parte do narrador metaforiza a repetição presente nas atitudes dos seres de linguagem diante de conteúdos não elaborados.⁴⁶

O narrador não sabe onde está o cinturão e, encolhido e mudo, tenta em vão se esconder da fúria paterna: “O homem não me perguntava se eu tinha guardado a miserável correia: ordenava que a entregasse imediatamente. Os seus gritos me entravam na cabeça,

⁴⁵ Verso contido no poema de William Wordsworth (1988), *Eu sinto o coração bater mais forte*. Esta expressão também aparece como título do capítulo XI, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

⁴⁶ O conceito psicanalítico de repetição já foi esclarecido nesta tese.

nunca se esgoelou de semelhante maneira” (INF, p. 35). Nessa tentativa vã, retorna à situação de desamparo original, uma vez que não pode contar com a ajuda de ninguém:

Minha mãe, José Baía, Amaro, sinhá Leopoldina, o moleque e os cachorros da fazenda abandonaram-me. Aperto na garganta, a casa a girar, o meu corpo a cair lento, voando, abelhas de todos os cortiços enchendo-me os ouvidos – e, nesse zum-zum, a pergunta medonha. Náusea, sono. Onde estava o cinturão? Dormir muito, atrás dos caixões, livre do martírio (INF, p. 36).

Sozinho e desamparado – como é todo ser de linguagem – o narrador apanha injustamente do pai com um chicote: “A mão cabeluda prendeu-me, arrastou-me para o meio da sala, a folha de couro fustigou-me as costas. Uivos, alarido inútil, estertor. Já então eu devia saber que rogos e adulações exasperavam o algoz. Nenhum socorro” (INF, p. 36). Posto de frente com a dor, ninguém pode socorrê-lo. Ele tem que, sozinho, enfrentar os medos, personificados pela figura paterna: “Achava-me num deserto. A casa escura, triste; as pessoas tristes. Penso com horror nesse ermo, recordo-me de cemitérios e de ruínas mal-assombradas” (INF, p. 36).

A lembrança de cemitérios e de lugares mal-assombrados representa o medo – tão presente nas crianças – dos lugares diretamente relacionados à morte, à finitude do sujeito. A palavra cemitério deriva do grego *koimeterion*, e significa lugar onde se deita para dormir. Para a psicanálise, há uma equiparação entre sono e a morte. Ao equiparar a narrativa graciliânica aos relatos oníricos, assinalo que o autor alagoano discorre, em sua escritura, geralmente sobre questões próprias ao humano, exibindo a tragicidade e a angústia do existir: angústia diante da perda, da morte, do vazio, da falta inerente ao sujeito. Aliada a tais questões, a escritura comumente aparece como alternativa para suas personagens.

Friso ainda que os relatos autobiográficos em geral e as narrativas construídas pelas personagens de Graciliano em particular, apesar de terem como foco o resgate das lembranças do narrador, são marcadas pela fantasia e pelo desejo de quem relata, o que caracteriza o caráter ficcional da recuperação das vivências, constantemente defendido nesta tese.

Posso sustentar que em “Um cinturão”, assim como ocorre ao longo dos demais relatos de *Infância*, há um entrelaçamento entre memória, narrativa, história e ficção, visto que o tempo não é cronológico: passado e presente se misturam, formam novas imagens e trazem a noção de que o passado só se funda *a posteriori*, no presente. Sigmund Freud, na “Carta 52” (endereçada a Fliess), destaca que o mecanismo psíquico se forma por um processo de estratificação e é composto por camadas: “[...] o material presente em forma de traços da memória estaria sujeito, de tempos em tempos, a um *rearranjo* segundo novas

circunstâncias – a uma *retranscrição*” (FREUD, 1950, p. 281, grifos do autor). Sendo assim, ao atualizar um evento passado – surra dada pela mãe – no momento da narrativa de outro evento violento – surra dada pelo pai – o narrador parece reordenar o conteúdo recalçado e este fato demonstra a capacidade do sujeito de rearranjar os traços mnêmicos, bem como o caráter seletivo, dinâmico e mutável da memória: “[...] a memória não se faz presente de uma só vez, mas se desdobra em vários tempos; que ela é registrada em diferentes espécies de indicações” (FREUD, 1950, p. 281).

O ápice de “Um cinturão” – que justifica a ideia de *primeiras relações com a justiça* – é o momento em que o pai encontra o cinturão e descobre, assim, que não agiu com retidão: “Antes de adormecer, cansado, vi meu pai dirigir-se à rede, afastar as varandas, sentar-se e logo se levantar, agarrando uma tira de sola, o maldito cinturão, a que desprendera a fivela quando se deitara” (INF, p. 37). O narrador observa o pai e, por instantes, imagina que este vai se retratar em virtude da injustiça cometida: “Tive a impressão de que ia falar-me: baixou a cabeça, a cara enrugada serenou, os olhos esmoreceram, procuraram o refúgio onde me abatia, aniquilado” (INF, p. 37).

Não correspondendo às expectativas do narrador, o pai não lhe pede desculpas e a questão merece destaque: “Se meu pai se tivesse chegado a mim, eu o teria recebido sem o arrepio que a presença dele sempre me deu. Não se aproximou: conservou-se longe, rondando, inquieto. Depois se afastou” (INF, p. 37). O que seria uma possibilidade de aproximação se torna mais um momento de angústia, visto que a narrativa nos leva a pensar acerca de uma possível frustração do narrador diante da incapacidade do pai de corrigir/assumir o próprio erro: “Sozinho, vi-o de novo cruel e forte, soprando, espumando. E ali permaneci, miúdo, insignificante, tão insignificante e miúdo como as aranhas que trabalham na telha negra” (INF, p. 37).

O pai, mesmo ciente da atitude cometida, não volta atrás, não se desculpa, não acolhe o filho que se encontra encolhido num canto. E, ironicamente, o narrador termina o relato com a frase “Foi esse o primeiro contacto que tive com a justiça” (INF, p. 37), o que destaca a visão pessimista que o escritor tem da sociedade.

Ao compreender a ironia como certo modo de relação com a linguagem, uma figura de linguagem que remete ao *dizer o contrário do que se pensa*, numa atitude de dissimulação, penso a transgressão de Graciliano Ramos na frase final do capítulo. A ironia é agressiva e, segundo Linda Hutcheon, pode ser utilizada como arma: “Que a ironia possa ser usada como arma, sempre se soube: a humilhação social e a farpa satírica têm seus corolários até na autoridade que os críticos exercem sobre os textos” (2000, p. 26).

É a partir de uma surra recebida da figura paterna que o narrador entra em contato com o conceito de (in)justiça e, na narrativa, reflete sobre a impossibilidade de equidade na vida em sociedade. Na civilização em que vivemos, diversas são as situações que nos colocam em contato com o erro, com a falha, com a desigualdade entre os/as cidadãos/ãs, com o não respeito aos direitos do outro ou ao outro propriamente dito. E é por meio da ironia que o autor alagoano nos leva a pensar sobre a questão, sobre o conceito de justiça, tão desrespeitado socialmente, revelando que, na narrativa, há algo encoberto e que merece interpretação.

Como se vê, além do entrelaçamento entre história e ficção, Graciliano Ramos faz uso da ironia no texto, relata mais do que está efetivamente escrito e leva a discutir acerca de questões amplas. O texto vai, portanto, do particular ao universal, leva a pensar acerca das características humanas, bem como sobre a vida em sociedade e lembra – como bem ensina Freud – que é impossível viver em sociedade sem que adoecemos: “[...] o que chamamos de nossa civilização é em grande parte responsável por nossa desgraça e que seríamos muito mais felizes se a abandonássemos e retornássemos às condições primitivas” (FREUD, 1930, p. 93).

Em *Lembrar, escrever, esquecer*, Jeanne Gagnebin reflete sobre a articulação histórica do passado e afirma que esta não diz respeito a conhecê-lo exatamente como foi, mas sim apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila num momento de perigo (2006). A autora discorre em torno do abalo da confiança na ciência e na razão, bem como sobre o caráter literário e ficcional da escrita da história e sobre os liames que a construção da memória histórica mantém com o esquecimento e com a denegação:

Tal rememoração implica uma certa ascese da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalcado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras (GAGNEBIN, 2006, p. 55).

É importante atentar que o ato de rememorar estabelece estreita relação com o presente, nada é lembrado ao acaso e os fatos/acontecimentos que persistem no momento do resgate do vivido adquirem grande importância para a compreensão do sujeito. O que Graciliano Ramos faz em *Infância* é acessar alguns traços e rastros da memória e organizá-los por meio de uma cadeia de significantes que formam uma narrativa, atribuindo-lhes significados.

Por meio da narrativa, o narrador de *Infância* não apenas resgata as suas memórias, mas também as reelabora, re combinando os acontecimentos de formas diversas e lhes atribuindo significados diferentes dos que foram dados no momento da vivência. A inserção da fantasia no processo de resgate do passado permite a reelaboração psíquica da própria história por meio da reescrita do enredo da vida. Fica claro, portanto, que a memória de um sujeito se constrói na articulação entre representação e linguagem.

A fantasia se faz presente no resgate das memórias de *Infância*, o que enfatiza a ideia de que o resgate do passado por intermédio da narrativa se dá na tentativa de o narrador se apaziguar com a própria história, bem como livrar-se dos seus fantasmas. Nesse sentido, a mediação da linguagem permite àquele que narra tanto recriar o passado quanto elaborar novas imagens de si.

A dor, afeto que, de acordo com a psicanálise, surge antes da loucura e da morte, exhibe para o sujeito a possibilidade de recuperação diante do sofrimento vivido, e em *Infância* a força capaz de combater a dor está na própria narrativa, entendida como espaço de enfrentamento dos fantasmas. Antes mesmo de escrever o livro de memórias, Graciliano Ramos constrói personagens que escrevem suas memórias, conforme já citado ao longo desta tese. João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva também são personagens que, diante da dor, envolvem-se no resgate da própria história, o que me permite defender que a ideia de *cura pela fala* faz parte do projeto estético-literário do autor alagoano.

Reassinale que, ao resgatar o vivido na narrativa de *Infância*, o narrador parece livre de ressentimentos. Maria Rita Kehl destaca a necessidade de não confundir ressentimento com expressão de mágoa e de raiva. Segundo a autora, a mágoa é a dor de uma ferida narcísica que ainda não deixou de sangrar e pode ser comparada ao luto: “O trabalho da mágoa, como o do luto, requer recolhimento, ele incapacita a pessoa magoada para fazer novos investimentos, porque toda libido está concentrada na cicatrização da ferida” (KEHL, 2004, p. 20). Em nenhum momento da narrativa, o narrador culpa o Outro pelas suas dores. Ele se responsabiliza pelas próprias escolhas e pelo homem que se torna, num processo de autoconhecimento.

Ao falar sobre essa questão, Gustavo Ribeiro destaca a existência simultânea, em *Infância*, de duas vozes distintas sobre o passado: dois narradores situados em diferentes momentos discursivos e que assumem distintos pontos de vista por meio dos quais a realidade é apreendida, julgada e recriada (RIBEIRO, 2008). Segundo o autor, o contraste entre presente e passado bem como a atribuição de um novo sentido à experiência de vida e às personagens retratadas se configuram como um procedimento narrativo peculiar à *Infância*.

Nesse sentido, ainda de acordo com Gustavo Ribeiro, nos trechos de *Infância* em que prevalece a *lembrança*, o texto se mostra repleto de ressentimento, enquanto nos trechos em que o *esquecimento* está em foco há a compreensão do Outro e a não condenação das personagens pelas atitudes violentas narradas: “[...] o narrador revê as personagens antes estigmatizadas, resgatadas do passado sob o signo do ressentimento, reconsiderando as suas ações de acordo com o conhecimento de que agora dispõe” (RIBEIRO, 2008, p. 83).

Mais que a existência de ressentimento no olhar do narrador, ainda menino, sobre os fatos, o que se destaca em *Infância* é o exercício constante de compreensão do Outro na narrativa, que é alcançado por meio da recuperação do vivido e da inserção de elementos fictícios e fantasiosos na reconstrução das lembranças. Sustento que a memória, em *Infância*, tem uma dupla função: ela proporciona o resgate do passado e, ao mesmo tempo, transforma-se num método de reflexão, visto que cruza passado e futuro, realidade e fantasia, vigília e sono, e traz à tona a capacidade inventiva do narrador na recuperação dos eventos narrados.

Destaco ainda que há uma semelhança entre os textos graciliânicos e a dinâmica dos sonhos. Conforme ensina a psicanálise, os sonhos, ainda que distorcidamente, trazem à tona fragmentos de lembranças recalcadas por intermédio da fala livre do/a analisante. Os traços de memória, impossíveis de recuperação total, tornam-se passíveis de reconstrução por meio dos sonhos, que podem ser concebidos como um texto feito de imagens e estruturado como linguagem.

Em “Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen”, Freud associa a escrita criativa ao texto dos sonhos, referindo-se à “[...] classe de sonhos que nunca haviam sido sonhados – sonhos criados por escritores imaginativos e por estes atribuídos a personagens no curso de uma história” (FREUD, 1907, p. 19). Friso que a psicanálise compreende os sonhos como a realização dos desejos e podemos estabelecer uma relação entre o *ato de sonhar* e a *criação literária*. Tanto o/a analista que se debruça sobre o sonho do/a analisante quanto o/a leitor/a que entra em contato com uma narrativa lidam com um texto, real ou ficcional, por meio do qual um sujeito se encena e traz à luz fantasias e fantasmas, um texto produto do *desejo*. A ficção, por se aproximar do sonho, torna-se, assim, reveladora. É preciso, pois, ler a narrativa como um texto comparável ao relato de um sonho, cujos elementos caracterizam o discurso do inconsciente e demandam uma tradução (VILLAS BOAS, 2011).

Num processo analítico, os sonhos e as fantasias de um sujeito devem ser lidos em seu valor significativo, visto que a verdade nasce na fala e embora seja impossível a reprodução de um acontecimento concreto, a história é reformulada numa construção fictícia e esta, por sua vez, oferece acesso ao Real. Dito de outro modo, no processo de resgate da infância, o que se

tem de verdade é a infância contada pelo sujeito, a realidade que, vivida ou inventada, parte de uma mesma matriz de desejo. Em *Infância*, as imagens trazidas pelo narrador têm a marca da imaginação e da lembrança, mas no decorrer da leitura as cenas evocadas aparecem como o despertar de um sonho confuso e se tornam mais claras à medida que os acontecimentos se entrelaçam, mesmo que estes não respeitem a ordem cronológica.

Situação análoga é percebida em *Angústia*, obra na qual percebemos a questão da atemporalidade inconsciente, caracterizada pelas constantes idas e vindas ao passado, bem como pela não-linearidade da obra, que começa pelo fim e para entender o seu início é necessário ler até a última página. Além disso, o protagonista inicia a narrativa como se estivesse acordando de um sonho, o que aproxima o texto graciliânico dos relatos oníricos: “Levantei-me há cerca de trinta dias, mas julgo que ainda não me restabeleci completamente. Das visões que me perseguiram naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios” (ANG, p. 21).

Aqui, sublinho a similaridade entre lembrança e sonho. De forma semelhante aos processos oníricos, no resgate das lembranças há a tentativa do sujeito de se proteger contra algo que, caso revelado, causaria sofrimento. Assim, mascara-se o *conteúdo manifesto* das lembranças, travestindo-o de aspectos irrelevantes por meio da omissão, da substituição e da fusão de diferentes personagens e acontecimentos, seguindo a lógica atemporal do inconsciente. Aparece, assim, um discurso paralelo, subordinado ao princípio da satisfação do desejo para encená-lo esteticamente. A encenação se dá por meio de elipses de tempo, hora e lugar, bem como elipses de sentidos da experiência vivida.

Aproximo, pois, o texto de *Infância* à dinâmica dos sonhos, uma vez que no processo de resgate dos primeiros anos de vida, o narrador mistura os tempos, convoca diferentes personagens, destaca eventos e detalhes insignificantes, numa construção que, embora erguida a partir de elementos imaginativos, aproxima-o da verdade do seu desejo. A memória filtra imagens, seleciona-as. Na apresentação da mãe, por exemplo, o narrador se fixa na sua severidade e dureza, dissimulando o sentimento que tem por ela; o amor aparece de forma velada e a partir de um estranhamento. Já na apresentação da figura paterna, é perceptível a sua força, agressividade e insuperabilidade, o que parece revelador da necessidade de transgressão (que se dá por meio da narrativa).

Reitero que, no processo de rememoração, os fatos que realmente aconteceram se encontram somados ao caráter ficcional das lembranças. Destacam-se, na narrativa construída pelo sujeito acerca de si mesmo, os conceitos de *tempo, memória, recalque e construção*:

aquele/a que revisita o passado reconstrói – a partir da memória e dos conteúdos recalcados que retornam à consciência – a própria história, numa perspectiva atemporal.

Friso ainda que as lembranças narradas em *Infância* se encontram ancoradas não nos acontecimentos vividos, mas no afeto ligado a estes, o que estabelece uma estreita relação entre memória e inconsciente. Tal questão fica clara na mistura de presente e passado, na não linearidade da obra, na atenção dada a detalhes insignificantes e na conseqüente ficcionalização do vivido. Como exemplo de uma lembrança insignificante podemos citar o já referido *vaso cheio de pitombas* escondido atrás de uma porta, assinalado pelo narrador como a primeira lembrança que guarda na memória.

A essas lembranças aparentemente insignificantes Freud dá o nome de *lembranças encobridoras*. Para o pai da psicanálise, as lembranças são feitas não necessariamente de fatos, mas principalmente de fantasias e, no âmbito do inconsciente, as fantasias têm força de realidade:

Nossas lembranças infantis nos mostram nossos primeiros anos não como eles foram, mas tal como apareceram nos períodos posteriores em que as lembranças foram despertadas. Nesses períodos de despertar, as lembranças infantis não *emergiram*, como as pessoas costumam dizer; elas foram formadas nessa época. E inúmeros motivos, sem qualquer preocupação com a precisão histórica, participaram de sua formação, assim como da seleção das próprias lembranças (FREUD, 1899, p. 304, grifos do autor).

Freud sustenta que a memória funciona de forma tendenciosa, as lembranças indiferentes da infância são devidas a um processo de deslocamento e se configuram como substitutas “[...] de outras impressões realmente significativas cuja recordação pode desenvolver-se a partir delas através da análise psíquica, mas cuja reprodução direta é impedida por uma resistência” (FREUD, 1901, p. 59). Além disso, Freud salienta que, no tocante às primeiras lembranças da infância, não possuímos o traço mnêmico verdadeiro, mas uma elaboração posterior e que sofre a influência de diversas forças psíquicas também posteriores (FREUD, 1901).

Consoante com essa ideia, ainda em “Um cinturão”, percebemos que o narrador traz à luz detalhes do acontecimento que não são importantes para o resgate da lembrança: “Meu pai dormia na rede na sala enorme. Tudo é nebuloso. Paredes extraordinariamente afastadas, rede infinita, os armadores longe, e meu pai acordando, levantando-se de mau humor, batendo com os chinelos no chão, a cara enferrujada” (INF, p. 43).

Infiro que a descrição de detalhes sem significação surge em *Infância* para amenizar os afetos que acompanham a lembrança do episódio narrado e, conseqüentemente, possibilitar a sua reelaboração no presente. De forma semelhante ao processo onírico, há na narrativa um *conteúdo manifesto* e um *conteúdo latente*, e a vivência traumática é elaborada pela via estética e pelo entrelaçamento entre memória e imaginação: “Naturalmente não me lembro da ferrugem, das rugas, da voz áspera, do tempo que ele consumiu rosnando uma exigência. Sei que estava bastante zangado, e isto me trouxe a covardia habitual” (INF, p. 34).

Além disso, os relatos de *Infância*, apesar de independentes, mantêm uma relação entre si e é possível afirmar que uma lembrança leva a outra, sendo todas analisadas a partir do presente da enunciação. O livro de memórias permite, pois, ao narrador algo além de recordar acontecimentos da sua trajetória: possibilita-lhe encená-los de forma diferente, fazendo da escritura um espaço de reflexão, ao mesmo tempo em que costura os relatos da memória, seleciona-os e se reinscreve enquanto sujeito.

É viável a afirmação de que há, em *Infância* a possibilidade de interpretação do conteúdo *latente* das lembranças do narrador a partir do conteúdo *manifesto* apresentado na narrativa. Essa alternativa se evidencia quando lemos os relatos do narrador de forma semelhante ao relato de um sonho, e percebemos a capacidade deste de transpor o recalque pela arte, revelando-se enquanto sujeito por meio do processo criativo.

Neste sentido, em “Uma bebedeira”, relata-se o primeiro contato do narrador com o álcool, que se dá numa visita da família – pai, mãe e filho pequeno – à fazenda de um rico vizinho de terras. O contraste entre a sua casa e a do vizinho é percebido logo no início do relato: “[...] móveis esquisitos; redes alvas, de varandas grossas e macias, trabalhadas como rendas; panos limpos, cheirosos; a garrafinha vermelha, na salva, rodeada de cálices, objetos que me provocaram admiração” (INF, p. 40).

Rodeado de saias e encabulado por estar num ambiente diferente do qual está acostumado, o narrador se embriaga pela primeira vez: “No meio estranho encabulei – e isto me atenaza. Ainda isento de compromissos, murchava diante de pessoas desconhecidas” (INF, p. 40). É nesse contexto que ingere a bebida: “Quem me deu o primeiro cálice de licor foi a morena vistosa, mas não sei quem deu o segundo. Bebi vários, bebi o resto da garrafa” (INF, p. 42). A mãe, assistindo à cena de *cara enferrujada*, tenta impedir que o filho continue bebendo, mas sob o efeito do álcool, o narrador adquire coragem para desafiar a oposição: “Repeli a mão que avançava para mim, tomei o copo. [...] Ganhei coragem de supetão, os perigos se esvaíram. Fortaleci-me, percebi aliados nas criaturas que me rodeavam” (INF, p. 42).

A sensação de embriaguez aproxima o narrador de um “[...] momento de evasão, indiferente às censuras” (INF, p. 44) e as pessoas que o rodeiam são *meio invisíveis* em razão de um *espesso nevoeiro* que o envolve. O efeito da bebida alcoólica torna a narrativa pouco clara, montada aos pedaços. Ao mesmo tempo, liberta o narrador dos seus medos e lhe dá coragem para enfrentar a figura materna. Desse modo, assemelha-se mais a um sonho do que a eventos verossímeis: “Vendo-me o desembaraço, minha mãe tentou agarrar-me. Não me considerando bastante seguro na rede, ergui-me trôpego, arrastei a senhora velha, desejei exprimir-lhe simpatia” (INF, p. 43).

Além disso, presente e passado se misturam na narrativa: ao mesmo tempo em que o narrador fala das personagens que compõem a cena narrada, reflete acerca do que elas se tornam no futuro: “Uma se distinguia, morena, grande, vermelha, risonha, barulhenta. Senhorinha. Vinte anos depois, ao saber que ela havia dado com os burros na água, afligi-me. Arruinou, provavelmente acabou depressa” (INF, p. 42).

Sugiro que “Uma bebedeira” demonstra a citada aproximação da escrita graciliânica à dinâmica dos sonhos, tal como nos ensina a psicanálise. Há na narrativa um sentido que se oculta sob o que está mais evidente, e este conteúdo latente pode ser revelado por meio da interpretação. O desejo do narrador de subverter a ordem e desafiar a figura materna está presente no capítulo que, de forma interessante, é subsequente a “Um cinturão”, já analisado nesta tese e que frisa a superioridade paterna.

É possível inferir que, em “Uma bebedeira”, é encenado o desejo do narrador de se fazer sujeito. A coragem de afrontar a mãe em virtude da ingestão de bebida alcoólica nos exhibe outra face do narrador: não o sujeito que *murcha diante de pessoas desconhecidas* (INF, p. 40), mas aquele que é sujeito do seu desejo: “Estranha loquacidade inutilizava o silêncio obtuso que me haviam imposto. O animalzinho bisonho papagueava, e gargalhadas estrugiam na sala abafando a quizília de minha mãe” (INF, p. 44).

Também é nesse relato que o narrador esboça o primeiro interesse pelo sexo oposto. Senhorinha, que se distingue entre as mulheres presentes, *morena, grande, vermelha, risonha, barulhenta*, logo chama a atenção do garoto: “Bonitona. Avizinhei-me dela com imprudência camarada, esfreguei-me. Essa precisão de receber carícias de uma pessoa do outro sexo surgiu-me de golpe, estimulada pelo álcool” (INF, p. 43).

Habitado a encolher-se, o narrador encontra no álcool um aliado da coragem, que não aparece em outros momentos da narrativa. Aliás, reiteradamente, em *Infância*, o narrador enfatiza a sua covardia frente às demais personagens. No capítulo *Escola*, por exemplo,

admira-se com a chegada, na instituição, de um rapazinho segurado por dois homens, que resiste bravamente à entrada no lugar. O narrador o olha com espanto, desprezo e *inveja*:

Não me seria possível espernear, berrar daquele jeito, exibir força, escoicear, utilizar os dentes, cuspir nas pessoas, espumante e selvagem. Tinham-me domado. Na civilização e na fraqueza, ia para onde me impeliam, muito dócil, muito leve, como os pedaços da carta de A B C, triturados, soltos no ar (INF, p. 120).

A resistência, enquanto criança, só lhe é possível por meio do sonho e do devaneio, da leveza consequente do álcool. Mais tarde, na idade adulta, a resistência se dá por intermédio da escrita. Na perspectiva psicanalítica, a escrita serve para *escrever o que não pode ser escrito*, transforma o irrepresentável em estilo e torna o/a escritor/a sujeito da própria história: “O estatuto da palavra escrita ainda funciona como um termo de compromisso onde, e apenas ali, no desenho de uma voz, firma-se um sujeito, como se o que determinasse o gesto da mão escrevente não fosse a impotência, a clivagem, a agonia” (ALMEIDA, 1997, p. 9).

É possível afirmar que, de forma semelhante ao trabalho empreendido na análise, a escrita das memórias possibilita a reconstrução do vivido por meio da suplementação e combinação dos fragmentos das lembranças, uma vez que a complementação do que é recordado atinge um ponto no qual o próprio recordar é impossível. O passado, que retorna de forma caótica, repleto de vazios, é mediado e complementado pela fantasia.

A lembrança é, pois, atravessada por “escolhas” entre o que deve ser lembrado e o que deve permanecer esquecido. O narrador de *Infância* recorre à memória no intuito de revisitar o passado, resguardar as vivências e retirar delas algum tipo de aprendizado na vida adulta, ou melhor, no tempo da enunciação. Sendo assim, as memórias não podem/devem ser lidas como textos documentais que retratam com primazia a vida de um/a autor/a ou de um determinado período histórico, mas sim consideradas uma espécie de recriação que o/a escritor/a faz da própria história.

Mais do que nos colocar em contato com suas vivências, em *Infância*, o narrador nos conta histórias imaginadas e, por meio da memória, reconta, reinventa e ficcionaliza as lembranças evocadas. Saliento, dessa forma, a ambiguidade do texto memorialístico, que ao mesclar história e invenção, permite a criação ficcional e, conseqüentemente, o surgimento de novos significados ao material narrado.

Percebo, desse modo, a memória como algo relacionado à libertação, visto que o processo memorialístico possibilita ao sujeito a reconstrução da própria história, retirando dela a carga de ressentimentos ligada à vivência passada. O momento da escrita, portanto,

revela-se repleto de possibilidades. O narrador não nega o passado, ao contrário, por meio da escrita se liga à tradição familiar e àqueles/as que o precederam. Simultaneamente, direciona-se a outro espaço, o espaço da sua versão dos fatos, do entendimento das ações das personagens de sua história, apaziguando-se com elas.

Em “O inferno”, o narrador fala, mais uma vez, da figura materna e de como, em determinadas situações, a fúria desta se ameniza:

Às vezes minha mãe perdia as arestas e a dureza, animava-se, quase se embelezava [...] habituei-me, nessas tréguas curtas e valiosas, a julgá-la criança, uma companheira de gênio variável, que era necessário tratar cautelosamente (INF, p. 79).

De forma semelhante ao menino mais velho de *Vidas secas*, o narrador pergunta à mãe o que é o inferno: “Minha mãe estranhou a curiosidade: impossível um menino de seis anos, em idade de entrar na escola, ignorar aquilo” (INF, p. 79-80). Diante do estranhamento materno, o narrador faz questão de se explicar: “Realmente eu possuía noções. O inferno era um nome feio, que não devíamos pronunciar. Mas não era apenas isso” (INF, p. 80).

O relato exhibe uma criança curiosa e inconformada com meias informações. Ela quer entender o significado do termo inferno e insiste nos questionamentos: “Reclamava uma testemunha, alguém que tivesse visto diabos chifrudos, almas nadando em breu. Ainda não me havia capacitado de que se descrevem perfeitamente coisas nunca vistas” (INF, p. 82). Não obtendo explicação razoável, de forma rebelde, reiteradamente a criança nega a existência do inferno: “– Não há nada disso [...] Não há não. É conversa” (INF, p. 82-83). O resultado não poderia ser diferente:

Minha mãe curvou-se, descalçou-se e aplicou-me várias chineladas. Não me convenci. Conservei-me dócil, tentando acomodar-me às esquisitices alheias. Mas algumas vezes fui sincero, idiotamente. E vieram-me chineladas e outros castigos oportunos (INF, p. 83).

A narrativa contida no capítulo em muito se assemelha a que encontramos em “O menino mais velho”, de *Vidas secas*: “Deu-se aquilo porque Sinhá Vitória não conversou um instante com o menino mais velho. Ele nunca tinha ouvido falar em inferno. Estranhando a linguagem de sinhá Terta, pediu informações” (VS, p. 55). Em *Vidas secas*, a criança também apanha por não se conformar com a descrição de inferno dada pela mãe. Sinhá Vitória fala em espetos quentes e fogueiras e se impacienta com a insistência do filho:

– Inferno, inferno.

Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim. E resolvera discutir com sinhá Vitória. Se ela houvesse dito que tinha ido ao inferno, bem. Sinhá Vitória impunha-se, autoridade visível e poderosa. Se houvesse feito menção de qualquer autoridade invisível e mais poderosa, muito bem. Mas tentara convencê-lo dando-lhe um cocorote, e isto parecia absurdo (VS, p. 59).

Ficção e autobiografia se entrelaçam na curiosidade do menino em torno da palavra *inferno*. Embora não seja objeto deste estudo buscar ao longo das narrativas graciliânicas aspectos confessionais, é possível compreender a escrita e a inserção no mundo da fantasia como uma forma de desconstrução dos fantasmas que perseguem o sujeito, sendo a ideia de *escrita libertadora* um tema recorrente nos textos do autor alagoano.

Nesse sentido, em *Infância* a memória é acionada por meio da introdução de novos elementos na história narrada e, conseqüentemente, da construção de uma fantasia a respeito de si mesmo, que leva o narrador a abrandar os danos provenientes de um passado violento. É por meio da escrita e da construção de uma narrativa sobre o passado que o narrador reavalia a própria posição dentro das relações familiares e junto às figuras importantes de sua história, e também usa os traços mnêmicos que estão à disposição a fim de transformar sofrimento em arte. A escrita é encarada como um exercício libertador, que minimiza o peso do passado vivido e o reelabora no processo de rememoração. Este aspecto será abordado no próximo capítulo.

3 NARRAR, RECONTAR E RECONSTRUIR A *INFÂNCIA*

*A expressão reta não sonha.
Não use o traço acostumado.
A força de um artista vem das suas derrotas.
Só a alma atormentada pode trazer para a voz
um formato de pássaro.
Arte não tem pensa:
O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação
transvê.*

Manoel de Barros

3.1 Ficção e confissão: considerações sobre *Infância*

Lembro que o conteúdo de *Infância* é repleto de situações dolorosas vividas por uma criança. O narrador procura recordar os fatos que marcam os primeiros anos de vida, conferindo-lhes um significado diferente, organizando-os numa lógica própria e não necessariamente cronológica. Como bem destaca Gustavo Ribeiro, a aparente tentativa de esquecer o passado no momento em que se lembra dele não pode ser confundida com indulgência ou sentimentalismo, já que o texto é construído por meio da reflexão e da busca por entendimento do vivido, ao tempo em que retira do passado a carga de trauma e ressentimento (RIBEIRO, 2008). Tal reflexão é, inclusive, artística, visto que também discorre acerca do processo de produção da escrita literária.

Philippe Lejeune chama de *pacto autobiográfico* o engajamento de um/a autor/a em contar diretamente sua vida, uma parte ou um aspecto dela, construção que deixa lacunas e pontos de imprecisão. O teórico reconhece a impossibilidade/dificuldade de diferenciação entre autobiografias e romances autobiográficos, e afirma que a identidade do nome entre autor/a-narrador/a-personagem é que firma junto ao/à leitor/a o referido *pacto*. Lejeune categoriza como romance autobiográfico todos os textos de ficção em que o/a leitor/a tem razões para suspeitar que existe identidade entre autor/a e personagem, mas o/a autor/a nega esta identidade ou, pelo menos, não a afirma (LEJEUNE, 2014). Como já mencionado no primeiro capítulo, existe nas autobiografias uma dicotomia entre realidade e ficção, visto que a apreensão do real não se dá de forma completa e a memória se configura como um espaço de constante reinterpretação e reconstrução do passado.

Dito de outro modo, a realidade não pode ser apreendida de forma objetiva; existe em toda tentativa de absorção do real uma construção intersubjetiva dependente do contexto histórico e social no qual o sujeito está inserido. Se, nos textos ficcionais, o/a narrador/a em primeira pessoa nunca deve ser considerado confiável, sustento que nos relatos autobiográficos essa premissa também deve ser aplicada e o texto se transforma, assim, na verdade construída pelo/a autor/a sobre si mesmo/a. A fantasia tem, pois, a importância destacada nas versões de si sistematizadas pelo/a autobiógrafo/a. Dessa forma, o texto deixa pistas para o/a leitor/a desconfiar da legitimidade do discurso do narrador, não apenas por ser em primeira pessoa (o que nos oferece uma visão central e, conseqüentemente, limitada), mas principalmente porque se trata de uma pessoa falando de si mesma. Sustento, aqui, que não somente a lembrança é infiel, como também a linguagem se torna um elemento deformador da realidade. Assim, a obra graciliânica favorece a ampla intervenção do/a leitor/a no momento da leitura, ao mesmo tempo em que o encadeamento fragmentário de *Infância* aponta para o indizível e provoca, por meio de desvios, interrupções e omissões, a percepção de que sempre há algo a ser dito/interpretado/compreendido.

Em “Abertura entre as nuvens: uma reinterpretação de *Infância*, de Graciliano Ramos”, Gustavo Ribeiro sustenta que a condição dual do texto memorialístico é posta no relato graciliânico por meio da narrativa do menino e do adulto, bem como da alternância entre o tempo da experiência e o tempo da escrita. Nas palavras do crítico:

Se a incerteza e a nebulosidade são as características que definem o olhar do personagem-narrador em *Infância*, pode-se dizer que a busca por clareza e compreensão da experiência vivida é o elemento que melhor caracteriza o ponto de vista do adulto narrador. Para ele, narrar é tentar imprimir sentido ao que ficou para trás, mesmo que o passado se apresente em retalhos soltos, apenas ‘rasgões num tecido negro’ (RIBEIRO, 2008, p. 47).

A rememoração aparece, assim, como uma tentativa de passar o passado a limpo, reorganizá-lo em forma de urdidura, de matéria reflexivamente narrada. É possível afirmar que, ao tentar entender e dispor logicamente o passado, o narrador procura entender a si mesmo. Em *Infância*, o autor alagoano exhibe com maestria a impossibilidade de se separar passado e presente nas formas de organização da memória e abre espaço para a fantasia e a ficção. Vale lembrar que Graciliano recorre a esta mistura entre realidade e ficção em outros textos, como se pode perceber logo na primeira página de *Angústia*: “Das visões que me perseguiram naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios” (ANG, p. 21), ou quando cria um universo utópico em *A*

terra dos meninos pelados, expondo uma realidade de imaginação e fantasia, o mundo mágico de Tatipirun, para o qual Raimundo foge na tentativa de se encontrar e de se apaziguar com a diferença:

Raimundo deixou a serra de Taquaritu e chegou à beira do rio das Sete Cabeças, onde se reuniam os meninos pelados, bem uns quinhentos, alvos e escuros, grandes e pequenos, muito diferentes uns dos outros. Mas todos eram absolutamente calvos, tinham um olho preto e outro azul (TMP, 15-18).

No tocante à fantasia, saliento que, para a teoria psicanalítica, a realidade psíquica é tão (ou mais) importante do que a realidade factual, o que nos leva a reafirmar que a ficção estrutura a verdade e a forma como o sujeito representa para si mesmo sua história adquire crucial importância. Trata-se de outra realidade, criada pela força do desejo inconsciente e recalçado. Dito de outro modo, a narrativa autobiográfica de Graciliano Ramos torna-se um espaço no qual, assim como nos sonhos, são revividos os momentos essenciais da vida psíquica do protagonista e os polos dos conflitos que a dinamizam.

Joyce Gonçalves, em “*Infância: a questão da memória na autobiografia*”, lembra que, no texto em análise, Graciliano Ramos apresenta uma confissão em relação ao teor ficcional das memórias e reconstrói a vida de menino de modo romanesco e verossímil por meio do entrelaçamento de realidade e ficção, bem como da ultrapassagem dos limites temporais (GONÇALVES, 2013). Acrescento, ainda, que o autor faz isso sem abandonar a proposta presente na maioria dos seus escritos, dando voz a sujeitos marginalizados.

Sobre esta questão, Maria Betânia Pereira, em “*Memórias de Infância em Graciliano Ramos*” afirma: “A verdade é que desde o conto inicial de *Infância*, Graciliano demonstra certa compaixão com as crianças abandonadas, vistas à margem de um contexto socioeconômico” (PEREIRA, 2013, p. 138). Assinlo que as mazelas sociais, como também a dificuldade do sujeito de se inserir no mundo são temas recorrentes na obra graciliânica e perpassa os romances, contos, crônicas e memórias do escritor, basta lembrarmos a *vida de sururu* do protagonista de *Angústia* e estender essa forma de encarar o mundo para outras personagens de Graciliano: “Esta vida monótona, agarrada à banca das nove horas ao meio-dia e das duas às cinco, é estúpida. Vida de sururu. Estúpida” (ANG, p. 23).

De forma semelhante e também interessante, Carolina Miranda, em “Do conto ao romance: inter-relações nas obras de Graciliano Ramos acerca da teoria do ressentimento”,

compreende os textos *Angústia*, “Dois dedos” e “Um pobre-diabo”⁴⁷ como uma reelaboração do conceito de ressentimento – constelação afetiva constituída de sentimentos de reação a formas de opressão, de humilhação e pela ocupação de um lugar subalterno em que ocorram tais agressões. Além disso, segundo a autora, os contos em questão são uma espécie de “laboratório” para a construção de *Angústia*, tendo sido os três textos escritos na mesma época (MIRANDA, 2013).⁴⁸

Essa ideia também é por mim destacada em *A escrita da angústia: uma leitura psicanalítica*, quando faço uma análise do romance *Angústia*. Sustento que a figura de Julião Tavares coloca Luís da Silva frente a frente com a própria falta: uma falta inarredável, que ele não pode preencher, sobretudo porque o ser humano é irremediavelmente incompleto. Enquanto isso, imaginariamente, a Julião Tavares nada falta: possui prazer, dinheiro, pode dormir tranquilo sem as “aperreações” dos vizinhos: Dona Rosália e seu marido (ROCHA, 2015).

Observando “Um pobre diabo”, é possível perceber que a ideia de falta inarredável também é imposta ao protagonista, que vai ao encontro de um deputado provavelmente à procura de emprego. A diferença entre os dois é, desde o início do conto, destacada: enquanto sua mão é *comprida, fina e inútil*, a do deputado é *curta, gorda e bem tratada*:

Imaginou-a mexendo-se no papel com segurança, compondo uma prosa gorda, curta e branca, prosa que lhe dava sempre a ideia de toucinho cru⁴⁹. Detestava aquilo, desprezava o autor, um pedante, homem de frases arrumadas com aparato. *Lendo-o, sentia-se duplamente roubado. Em primeiro lugar perdia tempo. E como levava uma vida ruim, gastando solas sem proveito em viagens às repartições, achava injustiça a ascensão do outro. Injustiça, evidentemente. Um roubo* (INS, p. 119, grifos meus).

A angústia que o protagonista sente frente ao deputado, angústia diante da própria falta, assemelha-se a um momento em que este quase é atropelado ao descer de um bonde: “A morte buzina, empurrava-o para todos os lados, fazia-o dançar no asfalto como uma barata doida. Se retrocedesse, não alcançaria o estribo do carro” (INS, p. 121). Obviamente, a lembrança do quase atropelamento não aparece por acaso na narrativa: de frente com o

⁴⁷ “Dois dedos” e “Um pobre-diabo” são contos presentes na coletânea *Insônia* (1947).

⁴⁸ Embora *Insônia* tenha sido publicado somente em 1947, o conto “Dois Dedos” é escrito em 1935, enquanto “Um pobre diabo” é escrito em 1937. *Angústia*, como sabemos, é publicada em 1936.

⁴⁹ Aqui, ao falar sobre a prosa que seria construída pelo deputado, parece que o narrador fala de João Tavares, de *Angústia*. A prosa é *gorda, branca*, lembra toucinho cru, e os adjetivos utilizados não fazem parte do campo semântico ligado às questões relacionadas à fala/escrita. Vemos, mais uma vez, uma reflexão sobre a narrativa. A gordura do corpo equipara-se à gordura do texto e ambas são repudiadas, entendendo-se a gordura do texto como os excessos da linguagem, tais quais as repetições, por exemplo.

deputado, o protagonista se sente “atropelado” por tudo o que a figura de autoridade representa e que, perceptivelmente, afasta-se dele: “Avançou atordoado no soalho, ouviu passos à direita, temeu recuar, pareceu-lhe que o político ia transformá-lo numa pasta vermelha” (INS, p. 121). Vale destacar que a precisão dos vocábulos presentes no excerto em destaque mimetiza, enquanto trabalho produtivo de linguagem, a atmosfera de movimento e tensão própria a um atropelamento. A angústia sentida diante da falta é tão intensa que a personagem sequer consegue dizer o que está fazendo ali: “Aquela entrevista, que lhe havia colado no espírito algumas esperanças, acabava mal. Nem o pedido, laboriosamente preparado, conseguira formular” (INS, p. 123).

Como se vê, mais uma vez Mestre Graça explora em um dos seus textos a temática da angústia diante do novo, do diferente, daquilo que falta ao sujeito. Tal lacuna própria ao *fallasser* e o desamparo que lhe é comum estão presentes no projeto estético-literário do autor alagoano e apontam para a assertiva de que a vida humana não pode ser isenta de dor, de incerteza, de falta.

Assim como em *Angústia*, romance no qual a figura do antagonista Julião Tavares parece personificar a falta inerente ao decadente funcionário público Luís da Silva, no conto “Um pobre diabo” também é apresentada uma personagem “superior” ao protagonista e, como tal, coloca-o diante daquilo que não pode ser/alcançar. Enquanto o deputado tem uma voz *estranhamente forte* e se mostra um *bom jogador*, ao protagonista só cabe o papel da bola de bilhar, uma bola sem memória, metaforizando a ideia de que, na conjuntura social, alguns sujeitos são marionetes de outros mais poderosos: “A bola avançava, mas recuava antes de alcançar a tabela ou outra bola. Jogo difícil. Massé? Tinha ouvido a palavra. Ouvido ou lido, não sabia direito. Bola de bilhar. Isto. Bola de bilhar não tem memória” (INS, p. 118).

De forma similar, o conto “Dois dedos” também exhibe dois sujeitos separados pela condição social. Começamos pelo título: o nome do conto é uma referência ao movimento dos dedos que Dr. Silveira faz à mulher a fim de lhe explicar a relação que mantém, na infância, com o atual governador. Eles são criados juntos, estudam juntos, *amigo íntimo, unha com carne*: “Juntava o médio e o indicador da mão direita, de modo que se conservassem em posição horizontal, movia-os ligeiramente. Nenhum dos dedos ultrapassava o outro” (INS, p. 90). Logo o protagonista se dá conta que a ultrapassagem ocorre, visto que ele, médico, ocupado com doentes e cadáveres, em nada se assemelha ao amigo político:

Estirava o indicador e contraía o médio, para que ficassem do mesmo tamanho. Infelizmente não tinham ficado. Um deles estudara Direito, entrara em combinações, trepara, saíra governador; o outro, mais curto, era médico de arrabalde, com diminuta clientela e sem automóvel (INS, p. 90).

Apesar da diferença percebida no destino traçado pelos amigos de infância e dos vinte anos de distanciamento, Dr. Silveira decide visitar o governador no intuito de conversar sobre o passado. E com os braços *alongados, estirados e arqueados* para um abraço, entra no gabinete do político: “Na extremidade da mesa, um homenzinho escrevendo. No momento em que dr. Silveira se certificava disto, a personagem soltou a pena, mostrou uns olhos empapuçados e deixou escapar um gesto de repugnância” (INS, p. 92).

Infiro que o protagonista tenta, em vão, convencer-se de que pouco os distanciava: “Fazia pouco tempo que eles estudavam juntos no quintal do Silveira pai, debaixo das mangueiras, deitados nas folhas secas” (INS, p. 92-93). Mas percebe que a realidade é outra, e os vinte anos de separação fazem grande diferença: “Vinte anos. Agora tudo era diferente. O salão enorme, a mesa enorme. Dr. Silveira estava numa extremidade da mesa e via na outra os olhos empapuçados que se fixavam nele, tranquilos” (INS, p. 93).

Diante da realidade percebida, mais uma vez temos retratada a irrupção da angústia: angústia diante da falta, da incompletude, da percepção de algo que não se pode ter ou alcançar. A personagem não sabe como se aproximar do governador, se pela direita ou pela esquerda. As palavras ensaiadas somem, o medo de escorregar e confessar a própria inferioridade lhe toma conta: “Avançou um passo para contornar a mesa e chegar-se ao homem pelo lado direito; recuou, avançou pelo lado esquerdo – e permaneceu no mesmo lugar. Indecisão estúpida. Suor nas palmas das mãos, suor nas solas dos pés” (INS, p. 94).

A permanência no mesmo lugar metaforiza o sentimento do médico ao se deparar com o amigo de infância que conquista posição melhor que a dele. Aquela situação os distancia mais do que os vinte anos decorridos: “Criatura inferior. Sem dúvida, inferior. Não avançava nem recuava. Iria aproximar-se pela direita ou pela esquerda?” (INS, p. 95). E prossegue:

Queria conversar uns minutos, lembrar o tempo de liceu, a senhora velha que lia o romance, as meninas, os pontos, o átomo, as amolações de Silveira pai. Impossível falar sobre essas coisas. *Tinham sido dois dedos, assim, mas estavam separados. Como vencer a separação, a mesa enorme que se interpunha entre eles, rodeada de cadeiras altas? Iria pela direita ou pela esquerda? Dr. Silveira afastava-se para um lado, afastava-se para outro lado, e permanecia no mesmo lugar* (INS, p. 97, grifos meus).

A mesa enorme rodeada de cadeiras altas também é uma metáfora e representa a distância existente entre aquilo que o sujeito é e o que ele gostaria de ser, ao mesmo tempo em que ratifica a ideia de que o humano é falho e incompleto, sendo a completude uma ilusão. Para a teoria psicanalítica, a ilusão e a desilusão são elementos constituintes da experiência humana e o tempo todo o ser de linguagem é confrontado com a dor, a perda, a falta, o sofrimento: experiências fundamentais que constituem a dimensão trágica do existir humano.

Depreendo que na trama urdida por Graciliano Ramos em “Um pobre diabo”, “Dois dedos” e também em *Angústia*, as personagens veem nos antagonistas – o deputado, o governador e Julião Tavares, respectivamente – atributos da imagem inalcançável do espelho⁵⁰, imagem idealizada, o ideal que o sujeito não pode atingir.

Sabemos que Jacques Lacan confere uma importante simbologia ao espelho, considerando-o como representação do lado desconhecido da psique, ao mesmo tempo em que este possibilita a construção da identidade e da diferença. A imagem refletida no espelho, apesar de ser revestida libidinalmente, não é a nossa imagem e, por isso, há nela uma confluência de sentimentos: há alteridade, identificação e repulsa, ódio e rivalidade.

Em *Infância*, no relato dedicado ao moleque José – criança negra, descendente de escravos – percebemos também a presença do Outro idealizado. José convive com o narrador e, mesmo sendo socialmente tratados de formas diferentes (visto que José é neto da escrava Quitéria), ambos são castigados pelo pai do protagonista. E assim o moleque é descrito: “O moleque José, tortuoso, sutil, falava demais, ria constantemente, tentando harmonizar-se com todas as criaturas. Repellido, baixava a cabeça. Voltava, expunha as suas pequenas habilidades sem se ofender, jeitoso, humilde, os dentes à mostra” (INF, p. 86). Apesar de ser descendente de escravos/as e receber tratamentos diferentes por isso, o narrador vê na outra criança alguém forte, sábio e digno de inveja, conforme se percebe a seguir: “Nunca o vi chorar. Gemia, guinchava, pedia, soluçava infinitas promessas, e os olhos permaneciam enxutos e duros. Enchia-me de inveja, desejava conter as minhas lágrimas fáceis. Tomava-o por modelo” (INF, p. 86). Desconsiderando o contexto sociocultural, o narrador toma um negro como modelo, mesmo este sendo obrigado a chamá-lo *respeitosamente* de senhor: “José, insensível às minhas desvantagens, perseverava na obediência, modesto, a proteger-me” (INF, p. 86).

⁵⁰ Para Chevalier & Gheerbrant, o espelho reflete a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência (1997, p. 393).

É possível afirmar que, para o narrador, o moleque encarna esse eu idealizado. José conhece lugares, pessoas, bichos e plantas. E, mesmo diante da satisfação ao perceber o moleque como falível, já que ele confunde o bisavô do narrador com um cavaleiro, continua a admirá-lo: “Apesar do erro, o prestígio de José não diminuiu” (INF, p. 88). Nas palavras do narrador: “Eu julgava a ciência dele instintiva e segura. Modifiquei o juízo e alimentei a esperança de, com esforço, decorar nomes também, orientar-me em caminhos e veredas” (INF, p. 88).

De acordo com a narrativa, José oferece diversas lições de vida ao narrador, mas uma delas fica especialmente marcada – na carne e no espírito. Numa noite chuvosa, o moleque está sendo castigado pelo pai do protagonista e este assiste à cena. Em determinado momento, identifica-se com o pai, como o próprio texto sugere: “Conservei-me perto da lei, desejando a execução da sentença rigorosa” (INF, p. 90). E acaba se sentindo tentado a auxiliar o genitor: “Não conseguiria prestar serviço apreciável, mas estava certo de que José havia cometido grave delito e resolvi colaborar na pena. Retirei uma acha curta do feixe molhado, encostei-a de manso a uma das solas que se moviam por cima da minha cabeça” (INF, p. 91). Assim, impelido por esta identificação, o narrador *encosta na pele do negrinho*: “Não me arriscaria a magoá-lo: queria somente convencer-me de que poderia fazer alguém padecer. O meu ato era a simples exteriorização de um sentimento perverso, que a fraqueza limitava” (INF, p. 91).

O narrador bate em José, ou melhor, bate no próprio desejo de se igualar ao moleque. A questão da transgressão aparece, mais uma vez, em *Infância*. Ao tentar castigar José, o narrador se dá conta de que não consegue ocupar a posição de almoz, negando o desejo agressivo recalcado, numa atitude que se distancia da sua intenção inicial. Mas como *não há possibilidade de fugir do próprio desejo*, este é negado em superfície e emerge na narrativa. Assim, a insatisfação frente à própria covardia aparece diversas vezes ao longo do texto, deixando entrever o desejo daquele que narra⁵¹. No contexto de *Infância*, o moleque, apesar de possivelmente não ter sentido nada, berra com desespero. E o pai se volta contra o narrador: “E, vendo-me armado, nem olhou o ferimento: levantou-me pelas orelhas e concluiu a punição transferindo para mim todas as culpas do moleque” (INF, p. 91).

O narrador adulto, ao avaliar a situação no momento da lembrança, percebe que a vivência é uma das responsáveis pelo homem que se torna: “Se a experiência não tivesse

⁵¹ Lembro, ainda, a covardia de Luís da Silva frente a Julião Tavares, comerciante, rico, falador, extrovertido, rodeado de amigos, tudo aquilo que Luís da Silva não pode ser: “Diante dele eu me sentia estúpido” (ANG, p. 60).

gorado, é possível que o instinto ruim me tornasse um homem forte. Malogrou-se – e tomei rumo diferente” (INF, p. 91).

Mais uma vez – e como acontece em toda a narrativa – o narrador de *Infância* avalia a situação revisitada, atribuindo-lhe um significado diferente. Mesmo que, na ocasião, tenha apanhado de seu pai, o narrador adulto retira da vivência o ressentimento, percebendo que, embora fraco, o instinto ruim não é ali alimentado, o que enfatiza a presença da denegação, uma vez que o narrador reconhece o desejo de destruição e o desmente logo em seguida, numa aparente contradição que diz muito da sua verdade.

É também o moleque José quem convida o narrador para participar do acontecimento narrado em “Um incêndio”, relato seguinte. Uma cabana pega fogo e uma mulher, na tentativa de salvar a litografia de Nossa Senhora, acaba morrendo queimada: “Desviei-me de um objeto escuro, semelhante a um toco chamuscado. Os olhos em redor estavam fixos naquilo, e pouco a pouco distingui palavras no alarido, o esboço do caso medonho” (INF, p. 94). Interessante notar a forma como o narrador se refere ao corpo queimado, *um objeto escuro semelhante a um toco chamuscado*. Retira, assim, toda a humanidade que pode ser atribuída à mulher e reduz o ser humano morto a um objeto qualquer, como se quisesse negar a morte, numa aparente tentativa de autoproteção.

Assinalo também que é este o primeiro contato que o narrador tem com uma pessoa morta e ele se incomoda com a situação: “A narração me embrulhava o estômago, a fumaça me arrancava lágrimas, dava-me dores de cabeça. Eu nunca tinha visto um cadáver. Receava e desejava examinar aquele, mas certamente se desmanchava na catástrofe” (INF, p. 95). E continua com o discurso direcionado à negra morta: “[...] cheguei-me ao tronco escuro, exposto no chão, uma preciosidade. Por quê? Não me capacitava do valor, estranhava que se referissem a ele com respeito, lhe dessem nome de cristão” (INF, p. 95). Os pedaços da realidade aparecem aos poucos, coexistem afirmações e negações acerca do mesmo fato: não é uma negra morta, é um tronco escuro, um rolo de fumo, como se o narrador se recusasse a reconhecer o fato e os afetos que o acompanham.

A reação frente ao desconhecido é de horror e angústia. A personagem é colocada diante da tragicidade própria à existência humana, do Real da morte e, conseqüentemente, do Real da incompletude:

Pedaços da realidade me entravam no entendimento, eram repelidos, tornavam, confusos. Afirmações e negações quase simultâneas me assaltavam. *Jazia ali um ser humano. Logo recusava a proposição insensata. Nada de humano: tinha a aparência vaga de um rolo de fumo. Isto, rolo de*

fumo, semelhante aos que meu pai guardava no armazém, umedecidos em líquido viscoso, empacavirados em bananeira (INF, p. 95, grifos meus).

Considerar (ou não) a humanidade da mulher morta e queimada me leva a refletir acerca da sensação diante do fato presenciado. É possível inferir que as cenas são fortes, inclusive para adultos, imagine quando se pensa num menino que entra em contato pela primeira vez com um cadáver. A atitude do narrador é, primeiramente, negar a morte, já que não consegue discernir um corpo feminino no *toco escuro* que vê; apenas o faz a partir do discurso das outras pessoas: “Difícil atribuir-lhe nome de mulher, existência de mulher. Contudo as exclamações reiteradas, fragmentos de asserções contínuas, desbarataram a evidência, deram-me afinal a certeza de que se achavam no terreiro porções da negra morta” (INF, p. 96).

A confusão psíquica que se dá no confronto entre o corpo queimado e as narrativas acerca da mulher se intensificam à medida que o narrador escuta os/as curiosos/as presentes no local do incêndio. Ele não consegue identificar no corpo morto resquícios do que ouviu: “Forçava-me a não perceber nexos entre aquela espécie de *barrote queimado* e a sujeita valente que se mexera, defendendo os trens domésticos, a ausência de braços e pernas. A energia mencionada e a inércia visível debatiam-se dentro de mim” (INF, p. 96). A angústia sentida no contato com a morte se faz notar, dentre outras motivações, pelo medo de ser castigado por ter saído às escondidas de casa para presenciar o acontecido:

A indecisão transformou-se em grande medo, não da coisa parada, mas da que se movera e continuava a mover-se nas queixas próximas. Esta iria surgir talvez, animar a outra e punir-me. *Não havendo obtido licença para ver o desastre, sentia-me culpado, mas era impossível determinar o grau da culpa. Considerava-me profanador. Não me permitiriam ver defuntos, sobretudo aquele, privado das formas comuns, consequência de tragédia* (INF, p. 96, grifos meus).

Infiro que o primeiro contato com a morte coloca o narrador diante da própria finitude. Além disso, as características trágicas com as quais a morte da negra se dá acrescentam ainda mais crueza à situação que, por si só, já tem determinado grau de dificuldade. Nesse sentido, a pretensão inconsciente da imortalidade é desfeita e o sujeito é confrontado com a própria limitação, ou melhor, com a tragicidade inerente à condição humana. Sobre essa ideia da identificação, Jean Laplanche, em *Vida e morte em psicanálise*, expõe que

No inconsciente, a morte seria sempre a morte do outro, destruição ou perda provocada, e nós não teríamos acesso a um pressentimento de nossa própria

mortalidade senão na identificação ambivalente com a pessoa querida cuja morte desejamos e tememos ao mesmo tempo, o que acontece essencialmente no luto (LAPLANCHE, 1985, p. 14).

Quando me refiro ao trágico, equiparo o que é considerado trágico na literatura e na psicanálise, uma vez que o conceito está diretamente ligado à noção de humanidade. Lembremos que o trágico na arte literária reside na oposição entre a liberdade e a necessidade de lutar contra um destino implacável, enquanto para a psicanálise se refere à impossibilidade do sujeito de fugir do próprio desejo. A marca do trágico está, portanto, no conflito entre duas forças opostas e inconciliáveis.

Em “Papel, penas e tinta: a memória da escrita em Graciliano Ramos”, Sérgio Silva afirma que a escrita do autor alagoano “[...] aponta para a estranheza provocada por um olhar que pode levar ao campo do medo, da angústia, do real. Surgem daí nuvens, névoa, neblina. Ou o invisível, o excesso de luz que ofusca” (2006, p. 14). É este o sentimento que insurge em “Um incêndio”, e o horror diante da morte – ou da morta – assusta o narrador, que se sente culpado: “Condenava-me e condenava o moleque. Se não me houvesse rendido à tentação, aquela imundície não existiria, pelo menos não existiria no meu espírito” (INF, p. 97).

Percebo, portanto, que o moleque José afronta duplamente o narrador com a falta inerente ao *fallasser*: seja quando encarna a figura idealizada e, conseqüentemente, o inalcançável, ou quando o confronta com a morte e com a própria finitude. Diante disto, o narrador sente a necessidade de ser castigado, como se a punição fosse remédio para a angústia e o pudesse livrar daquele sentimento: “Cheguei a casa precisando confessar-me, livrar-me da recordação medonha” (INF, p. 97). Mas, estranhamente, o castigo não chega; ao contrário, o pai e a mãe se mostram solícitos com a criança assustada, que não se conforma com a reação dos genitores:

A lembrança infeliz me atormentava: necessário que os outros soubessem isso e me censurassem. Tinham sido sempre rigorosos em demasia, e agora me deixavam com aquele peso interior. A arguição e o castigo me dariam talvez um pouco de calma: eu esqueceria, nos lamentos e na zanga, a visagem terrível. Não me puniram, quiseram transformar aquele horror num fato ordinário (INF, p. 98).

Claúdio Leitão assinala que a experiência do narrador de *Infância* com o cadáver é consequência da transgressão e do fato de ter cedido à tentação oferecida pelo moleque José: “Tentado pelo viperino moleque José, o menino transpusera os limites do aceiro, vala que

protege de incêndios externos a plantação do sítio em que se encontrava de passagem, para conhecer tragédia em terreno exposto aos perigos do fogo” (LEITÃO, 2003, p. 77).

A ideia de *transpor os limites do aceiro*, utilizada por Carlos Leitão, pode ser entendida como uma metáfora que representa a dissolução da ilusão da completude, como se esta tivesse sido subtraída para dar lugar à certeza da finitude e da morte. É possível afirmar que em “Um incêndio” se vê o acontecimento que coloca o narrador frente a frente com a finitude humana, o que reafirma a via trágica da existência do sujeito. Não é à toa que o narrador quer se livrar daquela lembrança atormentadora, visto que a certeza da finitude nos coloca diante da angústia e do nada, e essa experiência de desamparo é difícil de ser suportada: “À noite o sono fugiu, não houve meio de agarrá-lo. A negra estava ali perto da minha cama, na mesa da sala de jantar, sem braços, sem pernas, e tinha dois palmos, três palmos de menino. De repente se desenvolvia monstruosa” (INF, p. 98).

Ao falar sobre “Um incêndio”, Regina Conrado ressalta que o relato representa a perda da inocência em virtude da brusca experiência de morte trágica e nauseante vista de perto. Nesse sentido, o horror do fato faz surgir sentimentos antagônicos, o desejo de penetrar no mundo real e, simultaneamente, fugir dele. Mas como bem salienta a autora, é impossível fugir da realidade, já que a existência humana é marcada pela finitude e tragicidade: “Mas no universo da experiência, em que todo desejo é castrado, corta-se a possibilidade de ilusão, não é permitida a fuga para lugares mais amenos” (1997, p. 185).

Ao narrador, é impossível retornar à situação de plenitude, e o confronto com a morte e com a falta é inevitável: “O tição apagado avizinhou-se, puxava a coberta, ligava-se ao meu corpo, sujava-me com a salmoura que vertia de gretas profundas. As órbitas vazias espiavam-me, a lama do nariz borbulhava num estertor, os dentes se acavalavam e queriam morder-me” (INF, p. 98). Sustento que o drama narrado no relato nos coloca em contato com o dilaceramento humano, a luta da humanidade contra ela mesma, uma vez que é incapaz de abolir a morte, a finitude, de lutar contra o próprio destino, temas recorrentes na obra de Graciliano Ramos.

Algo semelhante acontece no episódio narrado em “Um enterro”, mais um relato presente em *Infância*, também marcado pela tragicidade e finitude humanas. O narrador entra no cemitério pela primeira vez, acompanhando o velório de uma criança, mesmo este sendo um espaço do qual sempre teve medo: “Nunca havia entrado em cemitérios e habituara-me a receá-los, por causa dos espectros que me descreviam na cozinha. À noite essas narrações davam-me tremuras, arrepiavam-me os cabelos” (INF, p. 187).

Enquanto enterra o caixão, o coveiro revela que gosta da companhia dos/as mortos/as, o que faz o narrador pensar a respeito da questão e reconsiderar o próprio medo: “Essa figura engelhada me tranquilizava. Simeão vivia com defuntos – e nunca um deles o incomodara. Homem poderoso. Ou então os defuntos eram bem fracos” (INF, p. 188).

A ideia de que os *defuntos são fracos* encoraja o narrador a ir passear pelo local, examinar flores e adivinhar nomes e datas marcadas nas sepulturas. Acaba se deparando com um ossuário: “No monte lúgubre, uma caveira me espiava e parecia zombar de mim. Nunca me viera à ideia semelhante horror. Um acervo de porcarias. Difícil imaginá-las frações de pessoas, misturadas, decompondo-se num monturo” (INF, p. 189). A visão dos esqueletos, mais uma vez, mexe com o narrador e o coloca em contato com o Real da morte, para além das histórias de almas que sempre escutara: “Preso ao depósito sinistro, um nó a apertar-me as goelas, senti desejo de chorar. Sentimento diverso do que me assaltava quando ouvia histórias de casas mal-assombradas” (INF, p. 189).

Enquanto ouve histórias acerca de casas mal-assombradas, o narrador permanece, embora assustado, no universo da fantasia. Mas ali, no cemitério, é colocado diante do destino de todo ser humano: a morte e a conseqüente decomposição, o que faz irromper, novamente, o sentimento de angústia, exposto por meio da vontade de chorar: “Aquilo era feio e triste. E a feiura e a tristeza se animavam, arreganhavam dentes fortes e queriam morder-me” (INF, p. 189). Tenta, em vão, evocar as almas penadas, mas se dá conta de que, talvez, elas não existam.

Já em casa, sem conseguir se alimentar, o narrador apalpa o próprio corpo e percebe que possui um esqueleto que também apodrecerá:

Toquei as maxilas e os zigomas. Contornei as órbitas, esfreguei as pálpebras: o globo se deslocava devagar. As pálpebras e o globo iam apodrecer, estavam apodrecendo. Só o esqueleto resistiria. Ossos. Aquela miséria segurava-se a mim, e não havia jeito de eliminá-la (INF, p. 190).

A percepção de que *não há jeito de eliminar o esqueleto*, ou melhor, de que não há possibilidade de fugir da morte, assusta o narrador: “Uma caveira me acompanharia por toda a parte, estaria comigo na cama, nas horas de brinquedo, nos desalentos, curvar-se-ia sobre páginas enfadonhas e aguentaria cocorotes” (INF, p. 190). O confronto com o Real da morte não é tranquilo, assim como não é tranquilo para os seres de linguagem, uma vez que o/a neurótico/a tende a negar a própria finitude, ou melhor, a castração simbólica.

Assim, a impotência humana diante da morte faz o narrador questionar a vida. Não existem inimigos nas trevas ou gigantes ferozes: o que existe é um esqueleto, *um feixe de ossos* cuja carne que o cobre será, um dia, gasta pelos vermes: “Então para que me fatigar, rezar, ir à loja e à escola, receber castigos da mestra, escaldar os miolos na soma e na diminuição? Para quê, se os miolos iam derreter-se, abandonar a caixa inútil?” (INF, p. 191). E tal certeza o faz sentir falta dos seres do outro mundo: “Eu não podia resignar-me. As almas do outro mundo e os lobisomens adquiriam muito valor. Faziam-me falta” (INF, p. 190).

Nos dois parágrafos finais do referido relato, o adulto narrador reflete acerca da matéria narrada e sobre o *desmoroamento* que uma caveira causa nas crenças relacionadas às lendas escutadas. Não afirma que deixa de acreditar em seres do outro mundo ali; mas é claro que passa a questionar a sua existência:

Não pretendo insinuar, porém, que me haja encerrado no ateísmo, diferenciando-me dos meninos vulgares. Nem sequer pensei em Deus. O que me inquietava eram as almas. E a minha não morreu de todo. *Aquele enorme desengano passou. Os fantasmas voltaram, abrandaram-me a solidão. Sumiram-se pouco a pouco e foram substituídos por outros fantasmas* (INF, p. 192, grifos meus).

O trecho grifado leva a pensar que o ateísmo e a consequente descrença em outro mundo surgem somente mais tarde, embora o sobrenatural seja questionado ainda no universo infantil. Em *Os bichos do subterrâneo*, Antonio Candido sustenta que a obra de Mestre Graça nos apresenta três aspectos distintos, embora vinculados pela unidade de concepção da arte e da vida. De acordo com o crítico, os romances em primeira pessoa – *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia* – se constituem enquanto uma pesquisa sobre a psique humana, indo além das aparências superficiais: “Poderíamos dizer, usando linguagem dostoiévskiana, que essa pesquisa tenta encobrir o *homem subterrâneo*, a nossa parte reprimida, que opõe a sua irreduzível – por vezes tenebrosa – singularidade, ao equilíbrio padronizado do ser social” (CANDIDO, 2012, p. 99). Em relação aos textos em terceira pessoa – *Vidas secas* e os contos de *Insônia*, Candido afirma que estes comportam visão destacada da realidade, sem a obsessiva análise psicológica presente nos outros textos. E, por fim, sobre as obras autobiográficas – *Infância* e *Memórias do cárcere*, afirma o crítico que nelas: “[...] a subjetividade do autor encontra expressão mais pura e ele dispensa a fantasia, para se abordar diretamente como problema e caso humano” (CANDIDO, 2012, p. 100).

Discordo de Candido quando este se refere à questão da fantasia em *Infância*. Para mim, a fantasia está tão presente na obra que oferece à memória a possibilidade de

reconstrução. Como defendido ao longo deste trabalho, a fantasia se faz necessária no processo de resgate de acontecimentos passados, no preenchimento dos espaços em branco e na reelaboração das vivências. O texto, mesmo permeado pela *imaginação lírica*⁵² e pela tentativa do autor de retirar a carga do vivido, possui seu peso, estando a fantasia interligada à noção psicanalítica de sublimação, já que, nas palavras do próprio Freud, a realidade psíquica é da ordem da fantasia. Ao disfarçar, esquecer, lembrar e criar, o narrador de Graciliano se revela.

Sendo assim, ao criar a narrativa da própria vida e reconstruir os primeiros anos por meio de um livro de memórias, o narrador de *Infância* encontra, por intermédio da fantasia, uma forma de resistir ao sintoma, até porque o sujeito que escreve é capaz de criar o próprio estilo: *escreve para não adoecer*. A sublimação aparece, assim, como um destino da pulsão, um modo particular de relação entre o sexual e o não-sexual (LAPLANCHE, 1989). Ao narrar a infância e construir uma verdade sobre si, o protagonista lida de forma diferente com os conteúdos recalçados que retornam por meio da rememoração, reelaborando-os na narrativa e dando um destino não-sexual à pulsão.

Infância se torna, portanto, algo da ordem da criação, que permite a elaboração do novo e a não repetição do passado no presente. Lembro que a repetição está ligada ao domínio da *pulsão de morte* e à ideia de destino inexorável. É, pois, por intermédio do ato de narrar que o protagonista canaliza a *pulsão de morte*, convertendo-a numa experiência de vida.

Sobre essa questão, Maria Rita Kehl, em *Sobre ética e psicanálise*, afirma que a sublimação é o conceito psicanalítico de maior alcance ético porque permite o enfrentamento do problema da relação do sujeito com a *pulsão de morte* (KEHL, 2002). Nesse sentido, embora a *pulsão de morte* subjugue o psiquismo a uma exigência de satisfação (da ordem do impossível), existem outras formas, parciais e limitadas, para se articular a pulsão ao campo da linguagem, ainda que seja por intermédio da fantasia e da criação. É exatamente isso que acontece em *Infância*, que ainda se apresenta como uma forma de compreensão do passado no intuito de que este não se repita.

Ao contrário de *São Bernardo*, em que o protagonista, ao rememorar os fatos, sente que a sua forma de ser no mundo o desumanizou e se dá conta da tristeza que toma conta de si: “Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes” (SB, p. 247), em *Infância* o narrador consegue imprimir leveza

⁵² A expressão é de Antonio Candido, no mesmo ensaio *Os bichos do subterrâneo* (CANDIDO, 2012).

ao vivido e, mesmo diante dos acontecimentos e da crueza e dureza intrínsecas ao estilo narrativo, reflete por diversas vezes acerca da ambivalência humana e busca, conforme já defendido, as motivações presentes nas ações dos sujeitos.

Tal questão, dentre outras passagens do texto, fica clara quando lemos o relato “Antônio Vale”, cuja lembrança, no conjunto dos relatos presentes em *Infância*, parece-me, de início, insignificante. Sustento que a trama lida no relato em questão adquire significado especial quando olhamos pelo viés da ambivalência humana e da crença/descrença no ser de linguagem.

Antônio do Vale é um sujeito que tem fama de mau pagador e o pai do narrador, mesmo assim, estabelece negócios com a personagem. Mas, num dado momento, o sujeito atrasa os pagamentos e o pai tenta se conformar com o calote sofrido: “– Afinal, podia ser pior. Engana, é claro, desta vez engana. Sabe que estou de muda e escapole-se. Natural. Não me queixo: procedeu com decência três anos e deu lucro. Felizmente deve pouco” (INF, p. 172).

No entanto, contrariando quaisquer expectativas, a personagem retorna à vila para pagar sua dívida, o que aponta a capacidade que o ser humano tem de surpreender suas atitudes:

Mas de madrugada, quando os almocreves inqueriam as últimas cargas e minha mãe fiscalizava a casa deserta, embaraçando-se na enorme saia de montar, seu Antônio Vale surgiu num cavalo esquipador, a carona pejada, os alforjes cheios, resolvido a acompanhar-nos. Trazia um rolo de cédulas e pagou a dívida (INF, p. 173).

Como se pode depreender, Antonio do Vale, no conjunto de *Infância*, é mais uma personagem que, sutilmente, nos expõe a ambivalência humana. Soma-se à figura materna e paterna e também a outras personagens presentes na narrativa para exhibir que o ser humano não é totalmente bom ou mau, ele é capaz de surpreender em atitudes e pensamentos – aliás, é, inclusive, capaz de surpreender a si mesmo.

Reitero, assim, que a linguagem presente em *Infância* aponta diversas vezes para a ambivalência humana por meio das reflexões feitas pelo adulto narrador sobre a vivência infantil. Diminui-se, dessa forma, a carga que a lembrança pode ter, reelaborando-a. É possível dizer que a linguagem presente em *Infância*, como aquela encontrada em outros textos graciliânicos, é irônica, cortante e reflexiva. Porém, como bem aponta Cláudio Leitão, a linguagem deste texto autobiográfico contrasta com o estilo seco – considerado uma das marcas do autor:

Não no texto do narrador, mas no texto imaginoso do menino aparecem os devaneios no eixo metafórico da similaridade, povoado de insetos e fantasmas, personagens desse universo. Imaginação e leitura andam juntas quando o menino, no esforço para a leitura do mundo, procura não só equivalência e transitividade, mas coerência e justiça, através dos valores das palavras da língua falada, em face da escrita (LEITÃO, 2003, p. 87).

Nesse sentido, saliento que, em *Infância*, é apresentada uma linguagem diferenciada, principalmente se a comparamos com as poucas palavras de Fabiano, de *Vidas secas*, e com a segura vocabular presente em outros escritos graciliânicos. Os acontecimentos apresentam crueza, são duros, porém são narrados com leveza e, em certos pontos, com lirismo.

Podemos perceber esta questão, dentre outras passagens, no relato dedicado à irmã Mocinha e intitulado “Minha irmã natural”. O narrador começa a narrativa falando de um ganho e uma perda que a família obtém numa das viagens à casa de seu avô. O ganho é um irmão recém-nascido, que morre cedo; a perda é o desaparecimento de Mocinha. Observemos a crueza e, ao mesmo tempo, a leveza com a qual o narrador expõe o nascimento do irmão:

O ganho foi representado por um menino chorão, que morreu cedo. Minha mãe deitou-se na cama de lastro de couro cru⁵³, exilaram-me algumas horas no bosque das catingueiras, à beira da lagoa. Quando voltei, o pequeno estava nos cueiros, de figa no braço, defumado a alfazema, e submetia-se às predições de Maria Melo. Tudo se normalizou: minha mãe convalesceu, os capões que engordavam no cercadinho do oitão, pegado ao jardim, morreram (INF, p. 163).

A narrativa de um parto caseiro é feita de forma tão leve que se esquece do que pode estar por trás do acontecimento. O menino chorão, que morre cedo, nasce, e tal nascimento é narrado com uma sensibilidade poética que, apesar de não excluir a dor, coloca-a num patamar de compreensão que se coaduna com a ideia reelaboração do passado defendida nesta tese.

O desaparecimento de Mocinha também é narrado de forma peculiar. Irmã somente por parte de pai, a menina carrega consigo a marca de uma aventura passada e não é tão bem aceita pela família: “Talvez não a julgassem parenta: as relações dela conosco eram imprecisas” (INF, p. 163). O tratamento que lhe é oferecido no seio familiar constrange a menina, que se diferencia dos outros, inclusive na aparência física: “Era branca e forte, de olhos grandes, cabelos negros, tão bonita que duvidei ser do meu sangue. Parece que não

⁵³ Destaco que a cama de couro cru é um anseio de Sinhá Vitória, de *Vidas secas*.

queriam tomar conhecimento dela. Aferrolhavam-na em camarinha tenebrosa” (INF, p. 164). E continua: “Era como estranha, hóspeda permanente [...]” (INF, p. 164).

A aversão a Mocinha não é só por parte da figura materna. O pai também se mostra distante da menina, o que para o narrador se dá pelo fato de Mocinha representar a incapacidade paterna, devido ao dinheiro escasso, de ter vários filhos, conforme se depreende do trecho que segue: “Reprodutor mesquinho, sujeitava-se à moral comum – e naquela bênção engrolada ao amanhecer e ao cair da noite havia a confissão de que lhe faltava o direito de cobrir várias mulheres, gerar descendência numerosa” (INF, p. 165).

Sendo assim, a irmã natural é tratada de forma diferente no ambiente familiar, exatamente por ser fruto de um pecado: “Mocinha não representava utilidade. Valor estimativo, de origem pecaminosa. E meu pai tentava convencer os outros de que ela não existia” (INF, p. 165).

Mocinha cresce e se interessa afetivamente por um rapaz, Miguel, o que causa determinado incômodo no pai: “A intrusa se encorpava e embelezava, alargava a roupa, namorava-se ao espelho da sala. E do espelho saltou à janela, onde Miguel lhe foi segredar ternuras ao lusco-fusco” (INF, p. 165). O romance de Mocinha não foi aceito nem pela sua família nem pela de Miguel: “Fecharam-se e fiscalizaram-se as venezianas; estorvaram-se as relações com o exterior; a menina, elevada à categoria de pessoa, ouviu gritos, censuras ásperas, e as duas bênçãos diárias nunca mais lhe foram concedidas” (INF, p. 166).

Apesar de Miguel ser um *bom partido*, a relação não é permitida pelas famílias. O narrador, já adulto, reflete sobre os possíveis motivos da não aceitação e considera a hipótese de o pai ter se assustado com os gastos que o casamento da filha lhe traria: “É possível que, nesse caso afetivo, ele haja, adotando os seus hábitos comerciais, procedido economicamente” (INF, p. 166). Inconformados com a situação, Miguel e Mocinha “fogem” juntos, causando um alvoroço em casa:

Súbito, um rebuliço: Mocinha estava sumida. Procuraram-na por todos os cantos; as tochas dos candeeiros de querosene iluminaram os quartos, o depósito de algodão, o quintal, o bosque de catingueiras, o pátio; os gritos de meu avô ecoaram nas ribanceiras do Ipanema [...] estabeleceu-se que moça fugida é moça avariada (INF, p. 169).

A fuga de Mocinha irrita o pai, que renega a filha – aquela que ele nunca aceitou por completo –, observação que é feita pelo próprio narrador no relato em foco: “Meu pai conservou-se intransigente e digno. Ao regressar à vila, achei-o com a barba crescida, afirmando que a ingrata significava para ele mão cortada. Frase esquisita. Efetivamente nunca

a pequena lhe servira de mão” (INF, p. 169). E nesse contexto, “Mocinha casou silenciosamente, sem música e sem dança, na missa das sete. E teve alguns anos de equilíbrio e felicidade” (INF, p. 170).

Como já disse, a linguagem presente neste relato também revela a habilidade do narrador de contar de forma leve fatos pesados. A sutileza com a qual narra o desaparecimento/afastamento da irmã, bem como a intransigência do pai, retira desse fato – que provavelmente é um marco para a família – toda a carga de dor que tenha sido vivenciada. E termina o relato falando da separação conjugal da irmã: “Miguel abandonou-a, ligou-se a outra, no civil. Se não me engano, ligou-se também a uma índia, na lei dos índios, para a banda do Amazonas. Mocinha desapareceu e não deixou vestígio” (INF, p. 170).

É perceptível, pois, que a linguagem de *Infância* apresenta um caráter reconstrutor das vivências passadas, trazendo ao/a leitor/a atento/a a reflexão acerca da importância da narrativa para o apaziguamento do sofrimento humano. A ideia de que *quanto mais se fala de um problema mais este tem sua força minimizada* é reiterada em diversos escritos de Graciliano, e no texto em análise tal questão é enfatizada a cada relato. As feridas do narrador são, dessa forma, reelaboradas por meio da palavra, cuja importância é destacada pelo autor alagoano, conforme veremos a seguir.

3.2 “Na escuridão percebi o valor enorme das palavras”: o papel da narrativa em *Infância*

A frase que intitula este tópico está presente, em *Infância*, em “Cegueira”. Amplamente citado pela crítica, este relato discorre sobre o acometimento do narrador por uma doença que impossibilita a visão: “Afastou-me da escola, atrasou-me, enquanto os filhos de seu José Galvão se internavam em grandes volumes coloridos, a doença de olhos que me perseguiu na meninice” (INF, p. 143). Segundo o protagonista, ele *vivia na treva*, guiando-se com as mãos ao longo das paredes.

A mãe, na maioria das vezes caracterizada pela aspereza em relação ao narrador, também é vista dessa forma no relato destacado e não mostra condescendência em virtude da doença do filho e do aspecto que este apresenta: “Sem dúvida o meu aspecto era desagradável, inspirava repugnância [...] Minha mãe tinha a franqueza de manifestar-me viva antipatia. Dava-me dois apelidos: bezerro encourado e cabra-cega” (INF, p. 144). De acordo com o narrador, o bezerro encourado é um intruso. No momento em que uma cria morre, lhe é

tirado o couro e se veste, com ele, um bezerro órfão no intuito de este ser amamentado pela vaca que perde o filhote: “Devo o apodo ao meu desarranjo, à feiura, ao desengonço” (INF, p. 144). O apelido logo cedo faz o narrador identificar qual espaço ocupa no seio familiar: “Essa injúria revelou muito cedo a minha condição na família: comparado ao bicho infeliz, considerei-me um pupilo enfadonho, aceito a custo” (INF, p. 144).

A ideia da não aceitação pela própria mãe, ainda mais diante de uma doença que faz o narrador deixar de enxergar, parece não justificável/aceitável quando a olhamos pela visão social e culturalmente veiculada acerca das figuras maternas. Mais uma vez o narrador retira o peso da lembrança e isenta de qualquer tipo de culpa os que o cercam, inclusive a figura materna: “Zanguei-me, permanecendo exteriormente calmo, depois serenei. Ninguém tinha culpa do meu desalinho, daqueles modos horríveis de cambembe. Censurando-me a inferioridade, talvez quisessem corrigir-me” (INF, p. 144). Assim, a percepção da não aceitação por parte da família é afastada no discurso do narrador e, em seu lugar, fica a boa vontade dos familiares ao apelidá-lo.

O advérbio presente na sentença acima – *talvez* – leva a pensar acerca da hesitação em relação às atitudes familiares. Com tal imprecisão, o narrador oferece às demais personagens o benefício da dúvida, não os critica pelos apelidos maldosos concedidos ou pelas atitudes que lhe são direcionadas e, ao mesmo tempo, procura encontrar razão para a existência destes. Mesmo diante de uma doença que lhe traz sofrimento e de ser apelidado em virtude desta por aqueles/as que o devem acolher, o narrador adulto procura redefinir a situação, tirando-lhe o fardo.

O menino, que vive na escuridão, dá espaço para os sons que o cercam e otimiza um dos sentidos na tentativa de compensar o perdido: “Mas os ruídos avultavam, todos os sons adquiriam sentido” (INF, p. 147). Dessa forma, valoriza o que ouve – já que não enxerga – e passa a observar o mundo que o cerca sob uma nova perspectiva: “Os meus ouvidos aguçavam-se, reconstituíam frases indistintas, supriam lacunas – e isto encurtava ou alongava o tempo” (INF, p. 147). A cegueira torna a percepção do passado ainda menos nítida, e as lacunas existentes são preenchidas pelos outros sentidos, no caso a audição, e também pela imaginação.

Hervé Huot (1991) assinala que, para Sigmund Freud, o vínculo da linguagem com o mundo dos objetos sensíveis passa tanto pela imagem visual quanto pela imagem sonora do objeto, ou seja, passa pelo campo do *olhar* e pelo campo da *fala*. Nesse sentido, não há como excluir do registro simbólico o campo do *visual*. Sem o olhar do outro não existimos e, por outro lado, as imagens que o olho registra podem se configurar como algo perturbador.

Destaco, pois, o aspecto traumático das imagens, bem como a importância das primeiras impressões visuais na vida psíquica do ser humano, visto que o olho é o órgão de apreensão da realidade. Só que, neste relato específico, o narrador não vê, o que pode ser pensado como uma tentativa de autoproteção contra a perturbação que o olhar traz. E, na escuridão, descobre o valor que as palavras possuem: *a voz entorpecente da irmã feia e boa, as músicas cantadas pela mãe, as brincadeiras dos meninos na rua*: “Quando a réstia chegasse ao risco do lápis que marcava duas horas, todos se levantariam, sairiam pelas ruas em algazarra. Nunca me agitaria assim” (INF, p. 149). Diante da cegueira, o que avulta é a bondade da irmã e as músicas cantadas pela mãe – e não os seus dedos duros como um martelo.

A doença dá uma pausa, a criança volta à normalidade, passa a ver *pedaços de mundo*, retorna às brincadeiras, deixa de ser cabra-cega, mas permanece bezerro-encourado, visto que a aceitação pela família não retorna junto à visão. Atrapalha-se na escola ao perceber que os/as colegas leem e escrevem com mais destreza. Mas a doença regressa: “E meses depois, nova pausa, novo mergulho na sombra. Movia-me penosamente pelos cantos, infeliz e cabra-cega, contentando-me com migalhas de sons, farrapos de imagens, dolorosos” (INF, p. 150).

O relato em foco resume muito do que penso acerca da obra graciliânica. Em vários de seus escritos, o autor alagoano destaca a importância da palavra, da narrativa, da escrita, o que se aproxima do pensamento psicanalítico que traz a ideia da cura pela fala – *talking cure*. A força própria à palavra é percebida por Freud desde as primeiras pesquisas sobre a psicanálise e, em seus estudos, o psicanalista de Viena vê a fala como um importante meio de reelaboração e “cura” dos sintomas de suas pacientes histéricas.

Vale frisar que até os dias atuais, a fala – aliada à escuta – constitui-se como um dos principais instrumentos de trabalho dos/as psicanalistas: “Quer se pretenda agente da cura, de formação ou de sondagem, *a psicanálise dispõe de apenas um meio: a fala do paciente*. A evidência desse fato não justifica que se o negligencie. Ora, toda fala pede uma resposta” (LACAN, 1998a, p. 248, grifos meus).

Assim, a ideia de cura pela fala, o *talking cure*, implica o sujeito no próprio processo analítico, deixando de considerar os/as analisantes apenas como meros portadores/as de sintomas a serem desvendados e tratados pelos/as analistas/as. O *talking cure* indica que a “cura” dos sintomas funda-se na *narrativa* que o sujeito faz da própria história, uma vez que as formações *inconscientes*, tais quais os lapsos, os sonhos e os sintomas, carregam consigo a possibilidade de serem *narradas* a partir do trabalho empreendido no processo analítico. Essa ideia se assemelha ao processo que o/a autobiógrafo/a faz ao narrar a própria história e, no

caso de *Infância*, o narrador constrói um discurso sobre si mesmo que, em virtude de suas idas e vindas ao passado e da mistura entre ficção e realidade, aproxima-se das narrativas construídas na análise.

Os protagonistas criados por Graciliano Ramos aparecem envolvidos em projetos de escritura no intuito de suportar os percalços de suas vidas e a escrita aparece como alternativa diante da dor e da angústia, assim como as vivências rememoradas, ao mesmo tempo em que trazem consigo sofrimento, exibem o desejo de reelaborar o passado sob a perspectiva da situação presente, visto que, segundo Jacques Lacan, “[...] o efeito de uma fala plena é reordenar as contingências passadas dando-lhes o sentido das necessidades por vir [...]” (1998a, p. 257).

A partir dessa perspectiva, torna-se mais fácil compreender o projeto desenvolvido em *Infância* e a leitura que faço na tese do texto em análise. Ao trazer o passado à tona e transformar eventos significativos de sua infância em escritura, o narrador reafirma o *valor enorme das palavras*, ideia já abordada em outras das suas produções.

Segundo Wander Miranda, lembrar é, para Graciliano Ramos, esquecer-se enquanto sujeito-objeto da lembrança, colocar-se à margem do texto e ser escrito por ele ao invés de escrevê-lo. Nesse sentido, a linguagem tem a importância destacada, visto que diante dos sofrimentos vividos, “Resta-lhe, porém, a palavra: narrar é, então resistir, e nesse sentido deve ser entendida a escrita *claudicante* dos apontamentos interrompidos, retomados, destruídos e posteriormente refeitos pela memória” (MIRANDA, 1988, p. 53, grifo do autor).

A reescrita da infância se dá, pois, a partir daquilo que sobra do passado, de suas ruínas e das marcas que são deixadas no narrador. Não se trata de um passado idealizado: o passado nos é apresentado em *Infância* em seus aspectos mais sofríveis, o que leva a pensar que a narrativa acontece visando a uma possível compreensão do presente, transformando o sofrimento vivido em algo comunicável e, com isso, escasseando o seu peso. Em outros termos, em *Infância* o narrador coloca presente e passado lado a lado a fim de obter uma percepção diferente de ambos.

A infância ganha, assim, destaque na narrativa e na relação que o narrador mantém com o passado. Por meio do processo de rememoração, ele parece criar uma nova via de acesso ao vivido e, dessa forma, constrói novas narrativas. A estruturação da narrativa se dá de forma não linear, semelhante ao processo psicanalítico da associação livre, por meio do qual uma lembrança leva a outra, uma narrativa se imbrica à seguinte no intuito de elaborar um discurso lógico acerca do que vem à mente.

Infância se configura, portanto, como algo além de um relato sobre a meninice do narrador; por meio da escrita e sob o seu olhar acerca da infância vivida, este circunscreve aspectos traumáticos da sua constituição enquanto sujeito e oportuniza a si mesmo a sua reelaboração. Como uma fiandeira⁵⁴, o narrador amarra os fios da existência, revisita o passado e o analisa sob a perspectiva presente.

A importância dos acontecimentos vividos é destacada, sendo possível afirmar que, a partir da evocação de situações traumáticas, o narrador avalia de que forma estas deixaram marcas na sua vida adulta. É a partir da experiência da infância e do resgate desta por intermédio da narrativa que se constrói um novo saber acerca da própria existência, já que o exercício contido na narrativa não é uma mera evocação do passado, mas sim um trabalho de reconstrução a partir dos restos que permanecem na memória.

A narrativa aparece, assim, como uma arma diante da angústia e do desamparo próprios aos seres de linguagem. *Infância* é composto como se fosse uma sequência de quadros pintados a partir de eventos vivenciados durante a infância; relatos que vão sendo construídos e publicados paulatinamente e que, juntos, formam uma imagem da criança que o narrador foi e do adulto que se torna; ainda mais: traz à tona a imagem da criança que ainda vive dentro do adulto, já que é impossível ao humano fugir da própria história, ao mesmo tempo em que combate, por meio da escrita, as injustiças vividas na infância.

A alternância entre a criança e o adulto também é encontrada em *Angústia*, no discurso angustiado do protagonista Luís da Silva que, por meio do monólogo interior, mistura presente e passado, invenção e recordação: “Volto a ser criança, revejo a figura de meu avô, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, que alcancei velhíssimo” (ANG, p. 25). Como se vê, o resgate do passado feito por meio das lembranças do avô e do pai, bem como a contínua supressão do sobrenome, faz o protagonista se resumir a Luís da Silva, que não consegue fugir da história e do destino: ele também vivencia, assim como o avô e o pai, situações de dor e de abandono.

Tanto em *Angústia* quanto em *Infância*, o passado é atualizado no discurso do adulto, e as lembranças infantis são, muitas vezes, perpassadas por acontecimentos presentes: “Quando o carro para, essas sombras antigas desaparecem de supetão – e vejo coisas que não me excitam nenhum interesse: os focos da iluminação pública, espaçados, cochilando,

⁵⁴ De acordo com a mitologia, as Moiras gregas ou *fiandeiras* do destino são três irmãs chamadas Cloto, Láquesis e Átropos, que determinam os destinos humanos, especialmente a duração da vida de uma pessoa e seu quinhão de atribuições e sofrimentos. As Moiras estão ligadas às etapas essenciais da existência – o início e o final da vida; nascimento e morte; e também o casamento (BRUNEL, 2005).

piongos, tão piongos como luzes de cemitério [...]” (ANG, p. 26). As impressões passadas, atualizadas por meio da narrativa, são afetadas pela experiência de um homem adulto que conta a sua história, o que abre espaço para a redefinição do material rememorado. Nos termos de Tânia Souza:

[...] os olhos incansáveis do observador menino, transmutado em adulto, recriam com a palavra o mundo definitivamente ausente. O que parece frágil, inefável no confronto com o tempo, adquire forma na combinação das palavras e concretiza-se com o ‘subjativismo unipessoal’ de um ‘eu’ narrativo que não se limita a observar o exterior, mas que também se emaranha nas ações narradas através das próprias avaliações (SOUZA, 2001, p. 33).

A linguagem, no texto em análise, aparece como possibilidade de reorganização do caos infantil e reordena as vivências passadas. Nesse sentido, *o valor das palavras* – tão bem destacado em “Cegueira” – é salientado, uma vez que elas parecem adquirir um efeito catártico diante da infância sofrida. A cegueira oportuniza uma percepção mais sensível em relação ao que rodeia o narrador, uma “visão” mais profunda – dos acontecimentos, dos outros e de si mesmo. Como uma espécie de castração, a cegueira – semelhante ao que acontece em *Édipo rei*, de Sófocles – aponta para a falta, para o limite, para a tragicidade humana e também para o que pode ser construído a partir dela.

No relato seguinte ao “Cegueira” e intitulado “Chico Brabo”, mais uma vez o narrador destaca a força da palavra. Chico Brabo é o vizinho da direita, cuja voz o incomoda profundamente em seus dias de cegueira periódica, nos quais tem a audição aguçada: “Era como se o homem tivesse atravessado muros e portas, estivesse ali junto de mim. Surpreendia-me o vozeirão tremendo, quase irreconhecível despido das gentilezas macias que o abrandavam na calçada e na rua” (INF, p. 151).

A voz se torna mais forte nos gritos destinados a João, criança de dez anos que cuida do serviço da Casa do solteiro Chico Brabo: “João preparava a comida, trazia da feira os mantimentos, ia buscar água na cacimba da Intendência” (INF, p. 152). Às vezes, a criança é castigada pelo homem: “Duas mãos inchadas seguravam braços finos, sacudiam-nos reforçando as objurgatórias” (INF, p. 154). E o poder da palavra é denunciado: “Suponho que seu Chico Brabo não sentia prazer em magoar fisicamente a criança; gostava de aperreá-la devagar, *feri-la com palavras*” (INF, p. 154, grifos meus).

As palavras ferem, machucam, até mais do que os castigos físicos. Elas têm o dom de marcar aqueles/as que as escutam. Daí a retomada dos apelidos dados pela mãe – *bezerro*

encourado e cabra-cega – que exibem ao narrador o espaço/lugar que ocupa no seio familiar. É possível sustentar que a marca deixada pela falta de cuidado por parte da mãe num momento em que a criança precisa de atenção (por estar doente) é recuperada no intuito de dar vazão ao sentimento que esta carrega. A palavra adquire força, a rememoração lhe permite observar a situação por outro ângulo, e a figura materna é vista em sua ambivalência, no seu lado bom e mau, assim como as demais personagens do livro, o que desnuda e problematiza a complexidade humana e das suas relações.

Destaco, mais uma vez, que a narrativa de Chico Brabo vem logo após “Cegueira”. Justamente no momento em que o narrador, em virtude da doença, é impedido de ver, ele escuta mais enfaticamente as agressões sofridas pelo vizinho e atualiza as que ele mesmo sofre. O processo identificatório acontece e a criança agredida por Chico Brabo se torna uma espécie de duplo do narrador, uma visão angustiante de si próprio no outro.

Além disso, a reelaboração dos acontecimentos passados é quase sempre intermediada pela constatação da ambivalência humana, da ideia – por vezes mencionada nesta tese – de que nenhum ser humano é completamente bom ou completamente mau. A existência de comportamentos contrários e contraditórios (simultaneamente) numa só pessoa confunde a criança e apazigua o adulto. Vejamos a forma como o narrador se refere a Chico Brabo: “Duas figuras me perseguiram na doença prolongada: o sujeito amável, visto na rua, e a criatura feroz da sala de jantar. As discrepâncias avultavam, acumulavam-se – *e era difícil admitir que alguém fosse tão generoso e tão cruel*” (INF, p. 154, grifos meus).

Evidentemente não se trata de duas pessoas: são duas faces da mesma moeda, o que enaltece a ideia de que o humano é constituído por diversas facetas que, nas palavras do próprio narrador, muitas vezes parecem discrepantes: “A recordação daquela doçura mole, dos papelinhos de pó branco, dos sorrisos, trazia-me ao espírito bondade completa; os urros furiosos e os sopapos descarregados em João exibiam-me completa maldade” (INF, p. 154-155). A maldade encontra-se vinculada à bondade e, muitas vezes, há no sujeito a presença simultânea de sentimentos e atitudes conflitantes – principalmente o amor e o ódio – em relação ao mesmo objeto. Como a maioria dos afetos, o amor sempre vem acompanhado de outros sentimentos, muitas vezes antagônicos. O ódio, vale dizer, é par inseparável do amor, sendo afetos simultâneos, o que caracteriza a ambivalência de sentimentos tão bem apresentada por Graciliano em *Infância*. Segundo Freud, o ódio e o amor dirigidos simultaneamente ao mesmo objeto é o exemplo mais importante de ambivalência de sentimento (FREUD, 1915).

Infiro ainda que a constante recorrência à ambivalência humana surge na narrativa na tentativa do narrador de lidar com a questão da transgressão, com o desejo de morte direcionado às pessoas que o maltratam. Assim, as oposições presentes simultaneamente nas mesmas personagens carregam o *dito* e o *não-dito*, assim como a tentativa de se apaziguar com as pessoas do passado revela, contraditoriamente, o desejo de destruí-las. O desejo é, assim, transformado, visto que não pode ser mudado ou anulado. Ele é compensado e encenado na narrativa. Assim, os sentimentos ambivalentes e o par amor e ódio suscitado nas relações cotidianas disfarça a falta e, simultaneamente, coloca-a em evidência, o que nos exhibe a impossibilidade humana de completude.

Voltando à *Infância*, Chico Brabo é uma personagem que encarna esta ambivalência e, com isto, intriga o narrador, ao mesmo tempo em que o leva a perceber que a contradição é uma característica própria aos seres de linguagem: “Onde estava o Chico Brabo? Qual dos dois era o verdadeiro Chico Brabo? Estarrecia-me esse desdobramento. Decerto havia nos filhos de Deus muito desconchavo e muita rabugem” (INF, p. 155).

Conforme já referido, o narrador faz uso do seu livro de memórias, da narrativa de sua infância, para reordenar fatos passados, compreendendo-os. A recorrente percepção da mistura de sentimentos e comportamentos nas personagens descritas auxilia o processo de reelaboração, já que aponta para o fato de que, mesmo as pessoas tendo-o magoado ou tratado com desprezo, elas possuem um lado bom, uma razão, uma justificativa para suas ações. Com exceção de d. Maria, a professora mencionada no segundo capítulo e que, para o narrador, aproxima-se da santidade, ele percebe que os “[...] outros viventes possuíam virtudes e defeitos, com desvios e oscilações. Chico Brabo parecia-me dois seres incompatíveis. Em vão tentei harmonizá-los” (INF, p. 155).

É possível notar que Chico Brabo é mais uma das personagens de *Infância* marcadas pela ambivalência. Aliás, os relatos do livro apresentam sempre a mesma estrutura: um acontecimento marcante é narrado, personagens são descritas em suas características e atitudes e se procura as motivações destas para suas ações. É dessa estruturação que surge a ideia de reelaboração e a percepção de que *Infância* não é uma autobiografia comum, mas sim uma forma de o narrador visitar o passado e passá-lo a limpo.

A narrativa aparece, assim, como uma alternativa para suportar o vivido, compreendê-lo e comunicá-lo como experiência de vida. Em nenhum momento do livro, o narrador parece suplicar a condescendência de seus/suas leitores/as; muito pelo contrário. Conforme já afirmado, a forma de narrar presente em *Infância* chega a ter tons de lirismo e ainda que o esquecimento faça parte do trabalho da memória, o narrador lembra o seu passado, reconhece

as marcas por ele deixadas e tenta compreendê-lo a fim de também compreender o presente, aspecto que será analisado adiante.

Além disso, há, em *Infância*, a desmistificação da criança, das figuras paterna e materna, bem como a apresentação de uma realidade dura. Todas essas questões se aliam ao trabalho de (re)construção proporcionado pela ficção e apresentam, a meu ver, uma característica sublimatória. Cabe aqui uma consideração acerca do conceito psicanalítico de sublimação, tido como um dos possíveis destinos da pulsão. De forma geral, o termo sublimação explica as atividades humanas que, mesmo sem apresentar aparente relação com a sexualidade, encontram o seu elemento propulsor nas pulsões sexuais, ou seja, a pulsão é direcionada para um novo objetivo, que difere do alvo original. A teoria da sublimação admite que a energia pulsional pode se abstrair de seu contexto sexual, separar-se de seu objeto e trocá-lo por outro (LAPLANCHE, 1989), sendo designada por Freud como um destino pulsional raro e perfeito. As atividades artísticas e a investigação intelectual são os principais produtos da sublimação.

Já vimos que, em *Infância*, o conflito psíquico é posto em cena: amor/ódio, Eros/Thanatos, estranho/familiar. O desejo de morte é encenado e sua indestrutibilidade aparece oposta às estruturas defensivas do *eu*, o que exige um dispêndio de energia. Nesse contexto, a narrativa aparece como uma atividade defensiva. Acentuo que a *Gegenbesetzung* (o contrainvestimento) consiste no investimento pelo ego de representações, sistemas de representações ou atitudes capazes de criar obstáculo para acesso à consciência e à motilidade das representações e desejos inconscientes (LAPLANCHE & PONTALIS, 2004). Assim, no texto de Graciliano, o elemento contrainvestido se opõe à representação inconsciente: a solicitude exagerada do narrador, bem como o esforço deste em compreender as atitudes das personagens do passado, encobrem os desejos agressivos a elas direcionados. As oposições se articulam, os elementos inconscientes não se dão a conhecer, já que outros (pertencentes à consciência) estão em seu lugar. Assim, a poeticidade do texto, a recorrência constante às características ambivalentes das personagens, os deslocamentos, como também a oposição amor/ódio que perpassa *Infância* parecem servir como defesa contra a irrupção dos desejos inconscientes e destrutivos do narrador. A escrita de memórias surge, pois, no lugar da morte, aproximando-se do conceito de sublimação.

Dessa forma, por meio do processo sublimatório, o narrador graciliânico faz da angústia ligada aos acontecimentos e às personagens da infância uma escritura romanesca, extraíndo “algo mais” da experiência com o Real. Trata-se de uma tentativa falha de simbolizar aquilo que não pode ser simbolizado. É do sofrimento da criança que surge a voz

que fala e age por meio da narrativa; a voz que transforma a experiência insuportável em escritura, bordejando o Real com palavras, buscando representar o que não pode ser representado: “O ato da escrita, esta experiência que dilacera, surge de uma absoluta necessidade, uma vez que, para executá-lo, *é necessário alcançar uma espécie de vazio em relação ao que já existe*” (TOMAZ, 2001, p. 13, grifos meus).

A ideia de sublimação está presente em outros escritos de Graciliano Ramos e os textos ditos autobiográficos surgem apenas após a publicação dos romances. Na construção de João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva – protagonistas de *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*, respectivamente – o autor alagoano parece “ensaiar” o que vem depois, com *Infância* e *Memórias do cárcere*: as personagens estão envolvidas em projetos de escritura, narram os acontecimentos no intuito de reelaborar a própria dor. Esta pode ser considerada, pois, uma marca do escritor, a *escrita libertadora*, já mencionada no primeiro capítulo.

Há, em Graciliano, uma linha tênue que separa realidade e ficção, história e narrativa, e tal questão fica bastante clara quando nos debruçamos sobre os livros de memórias. A vivência pessoal se torna a matéria-prima de vários de seus escritos, daí a constante aproximação que a crítica faz entre autor e obra. Em carta escrita à irmã Marili Ramos, em novembro de 1949, ele afirma: “Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos” (CAR, 2011, p. 293).⁵⁵ Segundo o autor, na literatura a sinceridade é tão (ou mais) importante do que a técnica e Marili deve se apresentar como é, *nua, sem ocultar nada*. E continua:

A literatura é uma horrível profissão, em que só podemos principiar tarde; indispensável muita observação. Precocidade em literatura é impossível; isto não é música, não temos gênios de dez anos. Você teve um colégio, trabalhou, observou, deve ter se amolado em excesso. *Por que não se fixa aí, não tenta um livro sério*⁵⁶, onde ponha as suas ilusões e os seus desenganos? Em Mariana você mostrou umas coisinhas suas. Mas – repito – você não é Mariana. E – com o perdão da palavra – essas mijadas curtas não adiantam. *Revele-se toda. A sua personagem deve ser você mesma* (CAR, p. 294, grifos meus).

⁵⁵ A carta é escrita em virtude da publicação do conto *Mariana*, escrito por Marili Ramos. Graciliano critica o material da irmã porque, segundo ele, ela se afasta, na escrita, de si mesma: “Achei-o [o conto] apresentável, mas, em vez de elogiá-lo, acho melhor exhibir os defeitos dele. Julgo que você entrou num mau caminho. Expôs uma criatura simples, que lava roupa e faz renda, com as complicações interiores de menina habituada aos romances e ao colégio. As caboclas da nossa terra são meio selvagens, quase inteiramente selvagens. *Como pode você adivinhar o que se passa na alma delas? Você não bate bilros nem lava roupa*” (CAR, 2011, p. 293, grifos meus).

⁵⁶ A ideia de livro *sério*, no qual seja possível colocar ilusões e desenganos, também pode ser aproximada ao conceito psicanalítico de sublimação.

A reflexão acerca da literatura no interior da própria literatura é uma característica já apontada pelos/as críticos/as da obra graciliânica. Mestre Graça se mostra consciente de seu ofício e da relação que a escrita mantém com aquele/a que escreve. Em entrevista publicada na *Revista do Globo*, edição nº 473, em 18 de dezembro de 1956, quando questionado se sua obra de ficção é autobiográfica, sustenta: “Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E se os personagens se comportarem de modos diferentes, é porque não sou um só”.⁵⁷

Assinalo, aqui, que àquele/a que escreve é impossível falar de algo que se afaste completamente dele/a mesmo/a. Inevitavelmente, a escrita traz a marca do/a autor/a, daquilo que o/a inquieta, do que o/a incomoda. Por meio da representação literária – enquanto trabalho produtivo de linguagem, arte, produção lapidada e não como cópia de algo – o/a autor/a expressa o que de outra forma seria irrepresentável, (re)inventando a realidade e transformando em arte aquilo que o/a perturba. E Graciliano, hábil com as palavras, mostra-se plenamente consciente dessa questão.

Desse modo, *Infância* e os demais escritos de Graciliano, por meio do estilo seco e cortante, das reflexões acerca da memória e do humano de forma geral, exibem aspectos que fazem parte do autor alagoano. Não quero dizer com isso que as personagens fictícias são duplos de Graciliano: mas elas nos mostram situações que provavelmente incomodam o autor. Nos termos de Bruno Souza: “Graciliano transforma a matéria vivida e a compõe em arte, saindo de si mesmo e indo de encontro a uma coletividade inerente a toda grande literatura” (SOUZA, 2017, p. 11).

Como se vê, a escrita se torna uma forma de o narrador se apaziguar com os fantasmas da infância. Ao se colocar – e também colocar suas personagens – no caminho da fala, ou melhor, no caminho das narrativas, Graciliano parece construir um novo saber, um saber a partir da marca, do trauma, daquilo que se destaca em sua memória. Trata-se da alternativa sublimatória a qual já nos referimos e que, em vez da autodestruição, abre ao sujeito a possibilidade de se reconstruir a partir daquilo que ficou. Nesse sentido, a criatividade associada à criação literária se configura como uma via de transformação do sofrimento em algo menos doloroso.

⁵⁷ A entrevista completa pode ser encontrada em <http://www.revistabula.com/3237-a-ultima-entrevista-de-graciliano-ramos/>. Acesso em 9. mar. 2018.

A sublimação seria, então, um destino pulsional peculiar, capaz de promover determinada aquietação no sofrimento psíquico, direcionando-o para algo construtivo; uma alternativa mais saudável tomada pelo sujeito para lidar com os próprios conflitos. Não quero, com isso, sustentar que a literatura pode ser encarada como uma espécie de *salvação*, mas sim ratificar a ideia de que construir uma narrativa acerca de si, transformar a inquietude em fala, é libertador para o sujeito.

Diante da angústia e do sofrimento psíquico, a sublimação surge como um destino possível de organização do caos interior do sujeito, ao mesmo tempo em que o coloca em contato direto com *aquilo* que o incomoda. Assim, ela pode se configurar como uma alternativa para o bem-estar e para o equilíbrio humano. Em *Infância*, por exemplo, o narrador parece recorrer à escrita para reelaborar, por meio da ficção e da confissão, os tormentos vividos em sua meninice.

Em meio às narrativas acerca do período de violência e opressão vivenciado na infância, o narrador adulto escreve e reflete sobre o vivido. Fala sobre os primeiros contatos com a escola, critica alguns métodos escolares, discorre sobre a relação com os pais, irmãos/as e outras pessoas próximas. A palavra por vezes é enaltecida: dá-se a ela importância, não só ao construir uma narrativa, mas também ao refletir sobre ela no interior da narrativa.

Sobre esta questão, o narrador chama a atenção quando, em “Um intervalo”, fala acerca de sua experiência na igreja durante o tempo em que serve como *ajudante de missa*. No ambiente, conhece moças que *conversam demais* e, por vezes, refugia-se junto delas. Nesse momento da narrativa, o narrador reflete – de forma sutil – sobre a capacidade que o humano possui de usar as palavras de forma perigosa, ou melhor, reflete acerca da necessidade de não acreditarmos em tudo aquilo que ouvimos, afinal, a fala muitas vezes é traiçoeira e o que se quer dizer pode ser justamente o inverso daquilo que se diz: “Essas moças tinham o vício de afirmar o contrário do que desejavam. Notei a singularidade quando principiaram a elogiar o meu paletó cor de macaco” (INF, p. 203).

A situação é a seguinte: as moças olham o paletó do narrador e o elogiam. Mas, devido ao prolongamento dos elogios, este desconfia da situação e percebe que, na verdade, elas estão zombando dele: “[...] julguei curiosa aquela maneira de falar pelo avesso, diferente das grosserias a que me habituara. Em geral me diziam com franqueza que a roupa não me assentava no corpo, sobrava nos sovacos” (INF, p. 203-204).

A ideia de *falar pelo avesso* ou o *jogo de palavras* retoma a noção que o narrador tem a respeito do poder da linguagem, bem como a ironia presente no texto

graciliânico: “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” (INF, p. 204). Ademais, a fala pelo avesso se encontra ao longo de *Infância*, sempre que o narrador desmente o próprio discurso e revê as ações das demais personagens. Desse modo, aponta para a desconfiança sobre os seres que falam, sobre aquilo que eles falam. E estende um acontecimento simples para outras situações de sua vida:

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 (INF, p. 204).⁵⁸

Não é segredo a criticidade de Graciliano Ramos em relação à própria obra. O fazer literário também é abordado em seus textos, basta lembrarmos Luís da Silva, protagonista de *Angústia*, que compara a literatura à prostituição ou a excessiva preocupação de Paulo Honório, em *São Bernardo*, com a construção do seu livro. Autor bastante exigente com a linguagem, ele procura desnudá-la, exhibir dela aquilo que é essencial, por isso as diversas reescritas dos próprios romances. Apesar disso, na ficção graciliânica, a literatura também aparece como algo que pode dar sentido à vida do sujeito e permite pensar sobre o conceito de sublimação que se encontra inscrito em seus escritos.

Conforme já referido, não pretendo, com isso, apontar a literatura como *salvação*, até porque, como bem salienta Ana Cecília Carvalho, muitos/as são os/as escritores/as suicidas aos quais se tem acesso: Virginia Woolf, Florbela Espanca, Paul Celan, Anne Sexton, Izabel Marie, Ana Cristina César e Sylvia Plath são algumas/os citadas/os pela autora. Em *A toxidez da escrita como um destino da sublimação em David Foster Wallace*, Ana Cecília Carvalho (2010) aponta para a possibilidade de um envolvimento significativo entre o processo criativo e o autoextermínio, vindo à contramão da ideia de catarse defendida até o presente momento.

No decorrer do referido artigo, são lançadas indagações acerca dos possíveis motivos que levam a criatividade a ser, para uns, um processo de transformação do sofrimento em prazer, enquanto, para outros, esta não liquida o sofrimento; do contrário, parece alimentá-lo. Ao trazer o suicídio do/a autor/a como algo que parece colocar em questão a função e os

⁵⁸ A equiparação do paletó do menino aos romances escritos pelo adulto reassignala a indissociação entre presente e passado, bem como as ressonâncias que as vivências infantis deixam no sujeito.

limites da escrita criativa, Ana Cecília Carvalho lança interessantes reflexões à análise que desenvolvemos nesta tese.

Embora a autora não negue o fato de que inúmeras pessoas encontram na arte outra via de expressão e transformação de seus problemas, em algumas situações – como os casos de escritores/as suicidas – tem-se a impressão de que o processo sublimatório acontece de outro modo:

[...] a sublimação não pode deixar de se referir à angústia ou à dor psíquica (mesmo se pensarmos na criatividade como um destino ‘mais nobre’, mais feliz ou menos defensivo para o sofrimento). Além disso, em seu interior, a possibilidade – senão a necessária participação – dos elementos desintegradores da pulsão de morte sentidos implica um risco que a própria noção de ‘destino menos defensivo’ ressalta ainda mais (CARVALHO, 2010, p. 518).

Ana Cecília Carvalho destaca o limite da escrita enquanto processo sublimatório, uma vez que as marcas do Real, ou melhor, o indizível, perpassam o campo da linguagem. Para tanto, cria o conceito de *toxidez da escrita*, a fim de indicar os elementos destrutivos existentes no processo de sublimação.

Apesar da aparente contradição, as ideias de Carvalho não vão de encontro às minhas. Na verdade, elas se complementam. A autora aponta que a sublimação pode encontrar (ou não) êxito na escrita literária, visto que, segundo ela, há tendências destruidoras no processo criativo. Com isso, Carvalho destaca a ambivalência do conceito, que ao mesmo tempo pode ser construtivo ou, então, liberar forças destrutivas associadas à pulsão de morte. Em *A poética do suicídio em Sylvia Plath*, a referida autora questiona a opinião clássica que descreve a sublimação como um *caminho feliz*, visto que “[...] além de não existirem limites rígidos entre a vida e a escrita, a autodestruição e o fracasso da sublimação se insinuam como possibilidades inevitáveis” (2003, p. 19).

Por outro lado, sustento a ideia de que há, na escrita de Graciliano Ramos, componentes que apontam para a criação literária enquanto elemento reconstrutor por meio do qual o processo sublimatório alcança sucesso, em outras palavras, livra aquele/a que escreve da *morte* diante da angústia. Enfatizo a reordenação e restauração do mundo por meio da escrita e a ideia de que a vida do narrador, em *Infância*, parece um texto que é reinventado e reescrito.

Destaco ainda que há, no conceito psicanalítico da sublimação, algumas lacunas teóricas. Laplanche & Pontalis afirmam que há a “[...] ausência de uma teoria coerente da

sublimação” (2004, p. 497). Ainda assim, o processo sublimatório possui uma riqueza conceitual a ser explorada, e é este um dos desafios desta tese. Perceber as narrativas contidas na obra graciliânica como uma alternativa viável para as pulsões sexuais destrutivas do sujeito é abrir espaço para o caráter reconstrutor e apaziguador presente no texto do autor alagoano, senão de forma efetiva – apaziguando o próprio Graciliano – mas principalmente de forma conceitual, lançando uma reflexão (na construção de personagens e textos fictícios) sobre o importante papel da narrativa.

A meu ver, o caráter destruidor que pode acompanhar o processo criativo não se encontra presente na obra de Mestre Graça. Ao contrário: ao analisar os textos e observar a construção das personagens, percebo o destaque dado à escrita literária que, apesar de ser criticada no interior de sua obra, carrega consigo uma forte marca de refúgio e análise da vida daquele/a que narra. Mas apesar de não enxergar a sublimação não exitosa na obra do autor alagoano, não quer dizer que esta não exista conceitualmente.

Nesse sentido, os textos graciliânicos, dando destaque especial à *Infância*, exibem um sujeito que *se faz* na narrativa, que olha para si mesmo e se reconstrói a partir desse olhar, ligando-se a afetos diferentes dos sentidos no momento da vivência. É o que ocorre em “Os astrônomos”, quando o narrador apresenta Emília, sua *excelente* prima. E essa personagem faz pensar acerca de algumas questões. O menino tem nove anos, ainda não sabe ler e, por isso, sente-se inferior às crianças vizinhas, os Mota Lima: “Esses garotos, felizes, para mim eram perfeitos: andavam limpos, riam alto, frequentavam escola decente e possuíam máquinas que rodavam na calçada como trem” (INF, p. 205). Enquanto isso, ele veste roupas ordinárias, usa tamancos, enlamea-se no quintal, engenhando bonecos de barro, fala pouco. A limpeza dos Mota Lima contrasta com a sujeira do narrador (que brinca na lama), assim como há nítido contraste entre os brinquedos de um e de outro, *as máquinas que rodam* na calçada e *os bonecos de barro*. Mais uma vez, o narrador é colocado em contato com a imagem inalcançável do espelho, com o desejo irrealizável, já visto na construção de outras personagens graciliânicas.

Embora não seja meu objetivo, neste momento, discorrer de forma pormenorizada acerca da percepção do narrador sobre a instituição escolar, ele responsabiliza o formato inadequado da escola bem como a ignorância das professoras pelo fato de, ainda nesta idade, não saber ler. Mas, simultaneamente, narra algo interessante: o pai, que raramente se dirige a ele, chama-o para ler um livro e, no meio da leitura falha, conversa com o garoto: “[...] perguntou-me se eu estava compreendendo o que lia. Explicou-me que se tratava de uma história, um romance, exigiu atenção e resumiu a parte já lida” (INF, p. 207). O contato

simultâneo com a figura paterna e o livro interessa ao narrador, que se anima a falar sobre o que lê e é movido pela leitura:

[...] os fugitivos, os lobos e o lenhador agitaram-me o sono. Dormi com eles, acordei com eles. As horas voaram. Alheio à escola, aos brinquedos das minhas irmãs, à tagarelice dos moleques, vivi com essas criaturas de sonho, incompletas e misteriosas (INF, p. 207).

Só que a conversa com a figura paterna se repete somente duas vezes: “Na terceira noite fui buscar o livro espontaneamente, mas o velho estava sombrio e silencioso. E no dia seguinte, quando me preparei para moer a narrativa, afastou-me com um gesto, carrancudo” (INF, p. 208). A brusca atitude do pai mexe com o narrador:

Nunca experimentei decepção tão grande. *Era como se tivesse descoberto uma coisa muito preciosa e de repente a maravilha se quebrasse.* E o homem que a reduziu a cacos, depois de me haver ajudado a encontrá-la, não imaginou a minha desgraça. *A princípio foi desespero, sensação de perda e ruína, em seguida uma longa covardia, a certeza de que horas de encanto eram boas demais para mim e não podiam durar* (INF, p. 208, grifos meus).

O excerto acima traz algumas ideias que merecem destaque. Primeiro, a noção de que a leitura/literatura – encarada de forma tão pessimista ao longo da narrativa graciliânica – ganha o estatuto de *preciosidade*. Finalmente, o menino de nove anos descobre, junto do pai, a magia dos seres e das histórias imaginadas. Por outro lado, a literatura oferece ao garoto uma de suas maiores decepções, o que corrobora a assertiva de que Graciliano mantém uma visão crítica sobre o próprio ofício. Além disso, há a presença simultânea do amor e do ódio direcionados ao mesmo objeto, ambivalência presente na relação que o narrador tem com as figuras que o rodeiam e, agora, na forma de enxergar a literatura. Vale mencionar, ainda, a descoberta do afeto direcionado ao pai, bem como o que este direciona ao filho, apesar do rompimento do momento.

O desamparo também está presente no episódio, visto que o narrador se vê sozinho diante da nova descoberta, sente-se abandonado pelo pai e incapaz de continuar as aventuras pelo mundo das letras. E é nesse ponto que surge Emília, *a prima anjo, linda moça*, de “[...] rosto sereno, largos olhos pretos, um ar de seriedade” (INF, p. 208). A menina é convidada a acompanhar o narrador em suas aventuras:

Confessei, pois, a Emília o meu desgosto e propus-lhe que me dirigisse a leitura. Esforcei-me por interessá-la contando-lhe a escuridão da mata, os

lobos, os meninos apavorados, a conversa em casa do lenhador, o aparecimento de uma sujeita chamada Águeda (INF, p. 208).

O narrador, como já dito, considera-se incapaz de continuar a leitura sem uma companhia que o ajude a decifrar o que está escrito, respondendo ao lugar que o Outro lhe atribui: “Em conformidade com a opinião da minha mãe, considerava-me uma besta. Assim, era necessário que a priminha lesse comigo o romance e me auxiliasse na decifração dele” (INF, p. 209).

E Emília responde ao menino com uma pergunta: *por que não arriscar a leitura sozinho?*: “Longamente lhe expus a minha fraqueza mental, a impossibilidade de compreender as palavras difíceis, sobretudo na ordem terrível⁵⁹ em que se juntavam. Se eu fosse como os outros, bem; mas era bruto em demasia, todos me achavam bruto em demasia” (INF, p. 209). Por via da repetição da expressão *bruto em demasia* o narrador fala de si e incorpora a voz do Outro à autopercepção, destacando para o/a leitor/a a força que este tem na vida humana.

É possível refletir sobre a importância do Outro na vida do sujeito e sobre o fato de que aquilo que somos depende do ambiente sociocultural no qual estamos inseridos/as e dos processos identificatórios com as pessoas importantes com as quais convivemos ao longo de nossas vidas. Aquilo que as pessoas falam sobre nós ganha destaque, visto que a forma que o sujeito se encara depende muito do olhar do Outro, algo que anterior e exteriormente o determina.

Em *Infância*, várias vezes o narrador discorre acerca de questões relacionadas à figura materna e paterna que nos exibem a marca deixada pelas suas falas – basta resgatarmos os apelidos *bezerro encourado* e *cabra cega*. A relação com a leitura e com os livros também tem a marca dessa inscrição cultural dada pelo Outro e, ao falar da infância, o narrador destaca a importância de algumas palavras que lhe são direcionadas na meninice e como estas adquirem um grande significado em sua vida, ratificando o efeito que, conforme nos ensina a psicanálise, a linguagem tem sobre o sujeito.

Nesse relato específico, a prima Emília, também ocupando o lugar do Outro, combate a convicção do narrador acerca de sua incapacidade de ler sozinho. Fala-lhe dos astrônomos e de sua capacidade de *ler o céu*: “Ora, se eles enxergavam coisas tão distantes, por que não

⁵⁹ Destaco, aqui, mais uma vez a preocupação demonstrada por Graciliano Ramos em relação à escrita. Ao falar sobre a *ordem terrível* em que as palavras se juntam, o autor alagoano faz uma referência – sutil e refinada – à esfera composicional.

conseguiria eu adivinhar a página aberta diante dos meus olhos? Não distinguia as letras? Não sabia reuni-la e formar palavras?” (INF, p. 209).

Percebo, assim, o quanto a linguagem tem importância na vida do *falasser*. A mesma linguagem que leva a criança a duvidar de si mesma, abre-lhe, por intermédio do incentivo de Emília, outro caminho: “Matutei na lembrança de Emília. Eu, os astrônomos, que doidice! Ler as coisas do céu, quem havia supor?” (INF, p. 209). O menino segue a aventura, de início às escondidas, na tentativa de que nenhuma nova palavra lhe tirasse a ideia de que poderia continuá-la: “E tomei coragem, fui esconder-me no quintal, com os lobos, o homem, a mulher, os pequenos, a tempestade na floresta, a cabana do lenhador” (INF, p. 209-210). Para Bruno Souza,

Com o exemplo dos astrônomos, Emília faz pelo menino o que nenhum professor fez: retira o código da língua de seu estatuto incompreensível, torna-o decifrável. Não transcendente (não no céu onde moram Deus e Nossa Senhora), mas sim imanente (ligada nem mesmo ao céu de baixo, mas ao mundo): assim é a linguagem. E sendo “mero” instrumento humano, o menino é capaz de se apropriar dela, sem precisar que nenhum mestre ou autoridade lhe transcreva o que ela diz (SOUZA, 2017, p. 39).

Como se vê, a linguagem tem sua importância destacada na pena de Graciliano e oferece ao narrador de *Infância* um caminho de reconstrução diante daquilo que ouve, visto que mantém estreita relação com o inconsciente. Marcada pela falta, a linguagem jamais será resgatada, completada ou refeita completamente, embora ela seja o único meio pelo qual a realidade consegue expressão. É por intermédio da linguagem que damos sentido ao mundo e aos acontecimentos que nos cercam, o que nos leva a pensar de que forma o texto autobiográfico adquire importância e se configura como um caminho utilizado pelo/a autor/a para atribuir significados diversos às experiências narradas.

É notório que, por vezes, o mundo que a escrita de Graciliano representa é o das mazelas sociais, do desencontro do sujeito consigo; basta olharmos para as suas personagens que percebemos essa questão. Em *Infância*, o mundo apresentado por um narrador adulto, o espaço de sua infância, muitas vezes choca pelos acontecimentos narrados. Mas o que mais nos chama a atenção no contato com tais lembranças é a naturalidade com a qual elas são narradas. A impressão que temos é que o narrador, ao se distanciar temporalmente dos fatos narrados, consegue avaliá-los enquanto mero espectador, fazendo de si mesmo uma personagem, ao mesmo tempo em que avalia e reflete sobre os fatos e não somente os resgata pela via das lembranças.

No relato “O fim do mundo”, no qual o narrador traz as reações da mãe em virtude da anunciação do possível fim de mundo, é possível notar a naturalidade da narração a qual fiz referência no parágrafo anterior:

Uma tarde, reunindo sílabas penosamente, na gemedeira habitual, teve um sobressalto, chegou o rosto no papel. Releu a passagem – e os beijos finos contraíram-se, os olhos abotoados cravaram-se no espelho de cristal. Certamente se inteirava de um sucesso mau e recusava aceitá-lo (INF, p. 75).

Vemos, também nesse relato, que a narração apresenta determinada ternura a qual chamo de *lirismo* no segundo capítulo da tese. A mãe, *aperreada* com a notícia, move-se inquieta pela casa, segreda queixas ao menino. A mesma mãe que o apelida de *bezerro encourado* e que lhe é pouco amável. Diante da angústia materna, a criança se preocupa, quer amenizar a aflição, num gesto de aproximação: “Julguei-a fraca e boa, desejei poder aliviá-la, dizer qualquer coisa oportuna. Sentia o coração pesado, um bolo na garganta, e propendia a alarmar-me também. Odiei a brochura, veio-me a ideia de furtá-la, escondê-la ou rasgá-la” (INF, p. 75).

O narrador, ao perceber a fraqueza e bondade materna, reconsidera as outras características que esta carrega. O distanciamento temporal lhe permite observar com outros olhos a mulher de carícias ásperas, afastando-se do desejo de destruição a ela direcionado: “Afinal minha mãe rebentou em soluços altos, num choro desabalado. Agarrou-me, abraçou-me violentamente, molhou-me de lágrimas. Tentei livrar-me das carícias ásperas” (INF, p. 76). As duas mulheres, a frágil e que teme o fim do mundo e aquela que o castiga fisicamente, são uma só, tanto que o abraço – gesto de afago – é também *violento*. Infiro que o resgate desta vivência não se dá ao acaso; ele vem na tentativa de desconstruir a imagem da figura materna – que se deixa entrever ao longo do texto –, afastando o narrador dos afetos a ela interligados e, simultaneamente, encenando o seu desejo.

A notícia que assusta a mãe se deve à passagem de um cometa. E o narrador esboça a descrença, bem como a consciência crítica, interpelando o estatuto de verdade absoluta da palavra:

Também achei que Deus não eliminaria por atacado, sem motivo, seu Afro, Carcará, José da Luz, André Laerte, mestre Firmo, seu Acrísio, Rosenda, os meninos de Teotoninho Sabiá. E padre João Inácio. Quem tinha contado ao sujeito do livro que Deus resolvera matar padre João Inácio? Padre João Inácio era poderoso (INF, p. 77).

A descrença do narrador na notícia sobre o fim do mundo parece acalmar a mãe. O menino avalia criticamente (a partir do conhecimento que possui, obviamente), a notícia, embora lembre que ainda *não percebia o mistério das letras*. Não demonstra medo. E, segundo ele, “[...] era essa ausência de medo, indiferença aos perigos distantes, ao fogo, ao extermínio, que a tranquilizava” (INF, p. 78).

Diante do estremecimento da mãe, o narrador consegue contar a história de forma leve, afastando-se sentimental ou *coracionalmente*⁶⁰ da situação, e permitindo-se avaliá-la sob o viés de um adulto. Naquele momento, a criança – ser, por vezes, considerado indefeso – parece ser mais forte e esperta do que a mãe, questionando a veracidade da matéria lida: “O cometa veio ao cabo de uns dois anos e comportou-se bem. Minha mãe foi observá-lo da porta da igreja, sem nenhum receio, esquecida inteiramente da predição” (INF, p. 78).

A criticidade e o inconformismo da criança diante de algumas informações também são narrados, como vimos em “O inferno”, que não por acaso surge, em *Infância*, logo após “O fim do mundo”. Com isso, o narrador parece segredar que, desde criança, procura o real sentido das informações que recebe, bem como a sua comprovação. Infiro também que o narrador aponta para a característica duvidosa das narrativas, visto que a palavra por si só não é capaz de apreender por completo um dado acontecimento: “Não busquei razões, bastavam-me afirmações. Achava-me disposto a crer, aceitaria os casos extraordinários sem esforço, contanto que não houvesse neles muitas incompatibilidades” (INF, p. 82).

Interessante lembrar que também em *Vidas secas*, em “O menino mais velho”, a questão da comprovação também vem à tona justamente com a noção de inferno. A palavra estranha foi solta por sinhá Terta, após curar com reza Fabiano, e a criança mais velha tenciona entender do que se trata e é recebida com um cocorote pela mãe, o que indigna o menino. Além disso, a forma como o autor discorre em *Vidas secas* acerca do inferno também leva a pensar que “o inferno é aqui”, no mundo tal qual o encontramos, conforme se pode depreender do excerto que segue: “Entristeceu. Talvez sinhá Vitória dissesse a verdade. O inferno devia estar cheio de jararacas e suçuaranas, e as pessoas que moravam lá recebiam cocorotes, puxões de orelha e pancadas com bainha de faca” (VS, p. 61).

É possível inferir que a visibilidade dada em *Infância* a determinadas emoções – como a noção de *inferno*, por exemplo –, bem como a reiterada narração que gira em torno da não aceitação de forma acríica daquilo que lhe é dito, coloca o narrador diante de uma realidade

⁶⁰ A palavra se deve a uma correspondência escrita por Graciliano Ramos a J. Pinto da Mota Lima Filho: “Falemos intelectualmente; falaremos depois *coracionalmente*. Se estivesse aqui presente, dava-te um abraço capaz de rebentar todos os teus ossos” (CAR, p. 25, grifo do autor).

vivida – que, como consequência, não pode ser alterada –, mas que precisa de maior avaliação. O contato com a memória, com os restos dela, permite ao narrador o entendimento do qual necessita, visto que ele se coloca frente a frente com episódios que ganham significação diferente daquela que lhes é atribuída na época em que acontecem.

O temor à figura paterna e à materna, às figuras e preceitos religiosos e à natureza de uma forma geral, destaca-se na infância do protagonista de *Infância*, muitas vezes castigado ao questionar as verdades pré-estabelecidas às quais tinha acesso. Mas, na obra em análise, os castigos são revistos, revisitados e reconstruídos por intermédio da visão do adulto que tenta direcionar sobre eles um novo olhar. Tal referência de Lei aparece logo no início de “José da Luz”, quando o narrador afirma que,

Para reduzir-me as travessuras, encerrar-me na ordem, utilizaram diversos elementos: a princípio os lobisomens, que, por serem invisíveis, nenhum efeito produziram; em seguida a religião e a polícia, reveladas nas figuras de padre João Inácio e José da Luz (INF, p. 101).

A ideia da polícia enquanto Lei cai por terra na narrativa acerca de José da Luz: “Um papão ineficaz. Rosto cor de azeitona, a grenha domada a banha de porco, nos olhos espertos a alegria fervilhando, nariz chato, boca larga, provida de armas fortes, ruidosa” (INF, p. 101). Na verdade, a personagem se diferencia dos demais policiais, uma vez que, na visão do narrador, anda limpa e bem arrumada, e essa diferenciação é bem vista, o que pode ser encarado como uma crítica à instituição policial: “[...] José da Luz diferia muito dos polícias comuns, desleixados, amarrotados, provocadores de barulhos nas feiras e em pontas de ruas, entre caboclos e meretrizes” (INF, p. 102).

Lembro *Vidas secas* e o capítulo dedicado ao soldado amarelo, personagem que representa, no romance, o abuso de poder por parte da polícia. Embora Fabiano tenha noção da injustiça que sofre com a ação do soldado, qualquer tipo de reação esbarra na hierarquia representada pela instituição policial: “A princípio o vaqueiro não compreendeu nada. De repente notou que aquilo era um homem e, coisa mais grave, uma autoridade” (VS, p. 102). E, mais adiante, a crítica à figura policial prossegue: “Aquela cambada só servia para morder as pessoas inofensivas. Ele, Fabiano, seria tão ruim se andasse fardado? Iria pisar os pés dos trabalhadores e dar pancadas neles? Não iria” (INF, p. 105).

Em *Vidas secas*, a figura de autoridade representada pelo soldado amarelo que, apesar de fraco, medroso e frágil, *usa farda*, contrasta com a personagem José da Luz, considerada

um militar inferior, já que os sujeitos que vestiam uniformes “[...] eram insolentes e agressivos, apagavam as humilhações antigas afligindo outros infelizes” (INF, p. 102).

A ideia de Lei é questionada – assim como a ideia de justiça, em “O cinturão” – visto que, para o narrador, é difícil compreender quais dos seus atos merecem punição:

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 atnazavam (INF, p. 103).

Sendo impossível ao narrador compreender as noções de Lei e justiça, ele atribui à fatalidade e ao destino a responsabilidade por alguns acontecimentos, já que o discurso de que *as coisas já estão escritas* é por ele escutado: “Ainda hoje suponho que os meus poucos acertos e numerosos escorregos são obras de um destino irônico e safado, fértil em astúcias desconcertantes” (INF, p. 104).⁶¹

Como se vê, o narrador reflete sobre a noção de destino e a resignação que esta traz. Ao mesmo tempo, vê na figura de José da Luz características diferentes daquelas próprias às pessoas que usam farda e, conseqüentemente, inspiram medo. Aliás, talvez um dos maiores ensinamentos desta personagem seja justamente este: as figuras de autoridade também podem ser simpáticas.

José da Luz não é um polícia comum – figura terrível, que dá surras e muxicões nos feirantes: “O soldado pregou os cotovelos no balcão e pôs-se a conversar comigo, natural, como os viventes mesquinhos, Amaro, José Baía, os moradores da fazenda” (INF, p. 107). E o narrador se aproxima da figura de autoridade, vendo semelhança entre si e o policial:

A farda vermelha e azul de José da Luz desbotava, não diferia muito da minha roupa. E as botinas de José da Luz, brilhantes e ringidoras, aproximavam-se dos meus borzeguins duros, cada vez mais estreitos. Éramos duas insignificâncias, uma loquaz, buliçosa, outra cheia de sonhos, emperrada (INF, p. 108).

É perceptível, pois, que José da Luz é, para o narrador, uma figura de destaque. O policial é acolhedor, contrastando com a imagem de Lei que a criança carrega: “Esse mestiço pachola teve influência grande e benéfica na minha vida. Desanuviou-me, atenuou aquela pusilanimidade, avizinhou-se da espécie humana. Ótimo professor” (INF, p. 108). É avaliando

⁶¹ É possível perceber nessa atribuição tons de ironia, humor e criticidade.

sua vida por meio da narração que o narrador percebe a importância da personagem na própria história, ratificando o caráter reconstrutor e avaliativo do texto autobiográfico.

Sobre José da Luz, Regina Conrado afirma que o narrador encontra na personagem – e em outras, como Amaro vaqueiro, José Baía, a avó, José Leonardo, o avô paterno e as duas irmãs – uma contrapartida humanizadora para a violência sofrida pelas figuras paterna e materna e também no ambiente escolar (1997). O contrainvestimento mostra aí sua marca, visto que traz no texto a aparência harmônica da relação do narrador com as personagens do passado. Em se tratando da escola, esta (enquanto referência da Lei e da ordem) merece um tópico à parte, já que tem a importância destacada em *Infância*, seja pelas críticas à instituição em si ou pela presença da mestra de Buíque, D. Maria, já mencionada no segundo capítulo desta tese.

3.3 A escola de Graciliano: observações sobre a instituição escolar em *Infância*

Embora já tenha salientado a importância da instituição escolar no universo de *Infância*, sinto a necessidade de retomar a questão num tópico à parte, em virtude do destaque que a escola adquire no texto em análise. A possibilidade de problematizar a obra no campo da História da Educação é apontada por Patriciane dos Santos na dissertação intitulada “‘A escola era horrível e eu não podia negá-la, como negara o inferno’: as representações da escola na obra *Infância*, de Graciliano Ramos”:

A escola materializa-se, dessa forma, não como uma miniatura do mundo em que emergem as suas crueldades, mas como a própria vida em seu movimento caótico e que, desde a mais tenra idade, em meio aos conflitos, Graciliano tentava organizar, compreender e dar sentido (SANTOS, 2017, p. 108).

Interessante notar que a escola descrita pelo narrador é marcada por uma visão pessimista. Encarada pela criança como um local de punições e infortúnios, tal ambiente traz consequências à vida adulta, e é no espaço de *Infância* que o narrador reflete sobre os acontecimentos vivenciados na instituição. *Infância* pode ser lido como uma zona de reflexão sobre o ambiente escolar.

Quando me refiro ao texto autobiográfico enquanto lugar de fala e reflexão acerca do vivido, considero também que, no caso de *Infância*, tal reflexão só pode se dar na vida adulta, após considerável distanciamento temporal da matéria narrada. O lapso temporal permite ao

narrador, a partir de uma perspectiva adulta e, pode-se dizer, amadurecida, reconsiderar o vivido, analisá-lo, misturá-lo a outros fatos e acontecimentos que surgem depois. Lembro que, etimologicamente, a palavra infância significa *ausência de fala*, e é curioso perceber que esta fala, a do narrador, somente acontece na posteridade. Em outros termos, embora o livro tenha o título *Infância*, a narrativa se encontra repleta de considerações feitas pelo homem – e não pelo menino. E, nesse contexto, é um adulto escritor quem reflete sobre o processo de alfabetização ao qual é submetido, destacando a importância das letras em sua vida.

A ideia de um adulto refletir sobre o próprio passado por intermédio de uma narrativa já é exposta por Graciliano Ramos em *São Bernardo*, quando o narrador decide escrever um livro para contar a própria história; primeiro, com a ajuda de outras pessoas e, depois, em virtude do “fracasso” da empresa, sozinho: “Tenciono contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis” (SB, p. 11). Apesar da importância da escrita e de esta estar imbricada à vida do sujeito, muito do que se escreve/narra não consegue retratar com primazia as dificuldades vivenciadas no passado. O peso da escrita está, sobretudo, na revisitação dos fantasmas e tem caráter de retorno, de acesso ao que sobrou de uma dada dor.

Tanto em *São Bernardo* quanto em *Infância*, a letra, de uma forma geral, refere-se ao poder e é algo restrito a poucas pessoas. Além disso, saber ler e escrever não significa compreender aquilo que está sendo lido e escrito nem ter a capacidade de questionar a informação apreendida. Essa questão é apontada em *Infância* desde as primeiras lições do alfabeto, quando ainda o narrador tem como professora a irmã Mocinha: “Certamente meu pai usara um horrível embuste naquela maldita manhã, inculcando-me a excelência do papel impresso. Eu não lia direito, mas, arfando penosamente, conseguia mastigar os conceitos sisudos [...]” (INF, p. 114).

Conforme mencionado no segundo capítulo, a lembrança do ambiente escolar permeia o imaginário do narrador de *Infância* desde o primeiro relato do livro: “A sala estava cheia de gente. Um velho de barbas longas dominava uma negra mesa, e diversos meninos, em bancos sem encostos, seguravam folhas de papel e esgoelavam-se” (INF, p. 10). Apesar da pouca idade e das escassas lembranças que o narrador resgata em “Nuvens”, ele deixa clara a nitidez da lembrança da escola: “Tudo é bem nítido, muito mais nítido que o vaso. Em pé, junto ao barbado, uma grande moça, que para o futuro adquiriu os traços de minha irmã natural, tinha nas mãos um folheto e gemia: – A, B, C, D, E” (INF, p. 10). Destaco que o vaso cheio de pitombas é a primeira lembrança que o narrador guarda na memória; ainda assim a imagem da escola é mais nítida, o que reassinala sua importância.

O pai do narrador, mesmo não possuindo vocação para o ensino, valoriza as letras e quer que o filho se familiarize com estas: “Aí meu pai me perguntou se eu não desejava inteirar-me daquelas maravilhas, tornar-me um sujeito sabido como o padre João Inácio e o advogado Bento Américo” (INF, p. 109-110). Diante da insistência paterna em relação à aprendizagem da leitura, o protagonista resolve adentrar este universo: “Deixei-me persuadir, sem nenhum entusiasmo, esperando que os garranchos do papel me dessem as qualidades necessárias para livrar-me de pequenos deveres e pequenos castigos. Decidi-me” (INF, p. 110).

Mesmo incentivando o narrador à aprendizagem, a figura paterna o assusta. Aprender a ler e escrever se torna, assim, uma tarefa odiosa e sem sentido: “Agora eu não tocava nos pacotes de ferragens e miudezas, não me absorvia nas estampas das peças de chita: ficava sentado num caixão, sem pensamento, a carta sobre os joelhos” (INF, p. 111). A criança, sem conseguir diferenciar as consoantes T e D, sente ainda mais dificuldade quando o pai está presente:

Sozinho não me embaraçava, mas na presença de meu pai emudecia. Ele endureceu algumas semanas, antes de concluir que não valia a pena esclarecer-me. Uma vez por dia o grito *severo* me chamava à lição. Levantava-me, com um baque por dentro, dirigia-me à sala, *gelado*. E emburrava: a língua fugia dos dentes, engrolava ruídos confusos (INF, p. 112, grifos meus).

Os adjetivos *severo* e *gelado* levam a pensar sobre algumas questões. A primeira diz respeito à figura paterna e ao destaque que esta tem diante do processo de aprendizagem do narrador. É ela quem incentiva o menino a aprender a ler e, simultaneamente, causa-lhe medo nesse processo, inclusive atribuindo-lhe castigos físicos. O grito severo que chama à lição nos mostra bem isso. É o pai quem primeiro destaca a importância das letras para o narrador, e é junto dele que, em “Os astrônomos”, ele percebe a leitura como algo precioso e decepcionante ao mesmo tempo. As duas visões antagônicas acerca da literatura perpassam o livro *Infância* como um todo, bem como outros textos de Graciliano de uma forma geral.

Por outro lado, o adjetivo *gelado* exhibe o sentimento do narrador frente às letras e à dificuldade de decifrá-las. Cedo o menino percebe que a palavra é escorregadia e perigosa, ideia que atravessa muitos dos escritos graciliânicos e não por acaso está presente na revisão que o narrador de *Infância* faz ao passado: “E o côvado me batia nas mãos. Ao avizinhar-me dos pontos perigosos, tinha o coração desarranjado num desmaio, a garganta

seca, a vista escura, e no burburinho que me enchia os ouvidos a reclamação áspera avultava” (INF, p. 112).

Para Regina Conrado, no momento em que, no balcão da loja paterna, o narrador tem a infeliz ideia de abrir um folheto e observar *as linhas mal impressas*, é narrada uma cena simbólica, visto que esta “[...] se reveste das características bíblicas do tentador travestido e corporificado que impele a vítima inocente à queda no inferno” (CONRADO, 1997, p. 164-165). Nos termos do narrador: “Foi assim que se exprimiu o Tentador, humanizado, naquela manhã funesta” (INF, p. 110).

A aprendizagem do alfabeto e, conseqüentemente, da leitura, dá-se de forma sofrida e as lembranças que insurgem em *Infância* caracterizam bem essa questão. A violência paterna na tentativa de fazer o filho se familiarizar com as letras é sempre destacada, o que reforça a importância do pai na atividade *torturante* de aquisição da leitura: “Finda a tortura, sentava-me num banco da sala de jantar, estirava os braços em cima da mesa, procurando esquecer as palpitações dolorosas” (INF, p. 113).

A menção à instituição escolar aparece logo no primeiro relato de *Infância*, mas o contato com os livros, professores/as e todas as demais questões ligadas à escola aparecem em outros relatos. “Leitura”, “Escola”, “D. Maria”, “O barão de Macaúbas”, “Adelaide”, “Um novo professor”, “Os astrônomos”, “Samuel Smiles”, “O menino da mata e o seu cão Piloto” e “A criança infeliz” são eles. Friso mais uma vez o destaque que a escola, a leitura e a palavra em si adquirem no livro em análise, ao tempo em que sustento que o poder da palavra é apontado em outros textos do autor alagoano, como vimos no primeiro capítulo. Tânia de Souza traz a ideia de que, em *Infância*, ao mesmo tempo em que a palavra perturba o narrador, também lhe abre espaço para o novo e para a reelaboração dos sofrimentos vividos:

E, se a intimidade com as palavras lhe trouxe perturbação, também lhe indicou o caminho para a liberdade. Concentrava-se em livros que ‘forneciam a sua provisão de sonhos’, que substituíam seu mundo real pelo ficcional⁶², objetos que lhe serviam de ponto de fuga, ao proporcionar a possibilidade de evasão (SOUZA, 2001, p. 112).

As letras que, a princípio, não parecem perigosas ao narrador, aos poucos ganham contorno e importância em sua trajetória de vida: “Isto me pareceu absurdo: os traços insignificantes não tinham feição perigosa de armas. Ouvi os louvores, incrédulo” (INF, p.

⁶² A substituição do *mundo real pelo ficcional*, mencionada pela autora, muito se assemelha à ideia de sublimação contida na escrita de memórias e defendida ao longo deste trabalho.

109). Os primeiros contatos com a leitura se dão ao lado do pai violento, causam medo ao narrador e lhe apresentam o perigo que é lidar com as palavras: “Se me habituassem às maiúsculas, deixando as minúsculas para mais tarde, talvez não me embrutecesse. Jogaram-me simultaneamente maldades grandes e pequenas, impressas e manuscritas. Um inferno” (INF, p. 112).

Para a psicanálise, a palavra e a linguagem têm grande importância, sendo consideradas uma via de acesso aos conflitos internos do sujeito. É por meio da palavra, escrita ou falada, que o sujeito dá vazão às suas angústias, atribui sentido ao que lhe escapa, reelabora o vivido, numa experiência inventiva e reconstrutora da própria história. Nos termos de Freud:

Agora começamos também a compreender a “magia” das palavras. É que as palavras são o mediador mais importante da influência que um homem pretende exercer sobre outro; as palavras são um bom meio de provocar modificações anímicas naquele a quem são dirigidas, e por isso já não soa enigmático afirmar que a magia das palavras pode eliminar os sintomas patológicos, sobretudo aqueles que se baseiam justamente em estados psíquicos (FREUD, 1905, p. 279, grifos meus).

A importância da palavra é, assim, enaltecida, o que ratifica a relevância do texto memorialístico enquanto via por meio da qual o sujeito recria, pela fala, acontecimentos significativos de sua vida. No caso de *Infância*, a publicação das memórias se dá somente após a publicação dos romances de ficção, que também colocam a palavra em destaque.

Evidencio que, no universo de *Infância*, além de a palavra ser utilizada como via de acesso e reelaboração do passado, ela também é criticada e posta em xeque nas reflexões que o narrador faz acerca da instituição escolar, do processo de alfabetização e da forma que as crianças são expostas às primeiras lições do alfabeto. A mesma ambivalência percebida nos seres humanos em geral é apontada nas letras, sendo a palavra enaltecida e condenada simultaneamente. A desconfiança às estratégias de ensino vigentes está presente já em “Leitura”, visto que o narrador sutilmente aponta para a leitura feita de forma acrítica, como uma mera decifração de códigos que não faz sentido ao/a leitor/a: “Eu não lia direito, mas, arfando penosamente, conseguia mastigar os conceitos sisudos: ‘A preguiça é a chave da pobreza – Quem não ouve conselhos raras vezes acerta – Fala pouco e bem: ter-te-ão por alguém’” (INF, p. 114).

A mesóclise apresentada logo nos primeiros contatos com a leitura é incompreensível ao narrador que confunde o verbo com um homem: “Esse Terteão para mim era um homem, e

não pude saber que fazia ele na página final da carta” (INF, p. 114). Nem Mocinha, responsável por apresentar as letras ao narrador, sabe do que ou de quem se trata: “Mocinha confessou honestamente que não conhecia Terteão. E eu fiquei triste, remoendo a promessa de meu pai, aguardando novas decepções” (INF, p. 114).

Conforme já mencionado no segundo capítulo, a crítica aos tratados escolares e aos livros oferecidos às crianças também aparece em “O barão de Macaúbas”, o que já demonstra a preocupação do autor alagoano com a linguagem, com a sua aquisição, bem como com o desenvolvimento da habilidade da leitura: “Tentei imaginar livros. Queria vê-los, terminar as férias insossas que me concediam. Sem dúvida estavam próximos: conversas temerosas afastavam-me as ilusões, azedavam-me os brinquedos” (INF, p. 116).

Como se vê, assim como as demais obras graciliânicas, *Infância* extrapola os limites do regional e do particular – como se espera de uma autobiografia –, expõe a realidade de outras crianças e aponta para a universalidade. Nota-se a amplitude do texto, inclusive, quando se observam as formas de aquisição da linguagem presentes na narrativa, que envolvem palmatória e lágrimas. Além disso, a palavra adquire, em *Infância* – tal qual acontece em outros escritos graciliânicos – estatuto de poder e, muitas vezes, violência, como podemos perceber nos maus-tratos sofridos pelo narrador no processo de aquisição da leitura: “Certamente haveria uma tábua para desconjuntar-me os dedos, um homem furioso a bradar-me noções esquivas. Lembrei-me do professor público, austero e cabeludo, arrepiei-me calculando o vigor daqueles braços” (INF, p. 119).

Ao narrador, era impossível resistir à escola. Ele não tem escolha e, mesmo com medo das *paredes escuras* que imagina ter a instituição, sabe que não há como fugir dela. Dessa forma, a escola também exhibe ao protagonista a impossibilidade de fuga do próprio destino: “Não me defendi, não mostrei as razões que me fervilhavam na cabeça, a mágoa que me inchava o coração. Inútil qualquer resistência” (INF, p. 119). Antes mesmo de chegar à escola, a fantasia sobre o ambiente é construída e está diretamente relacionada aos fantasmas dos quais o narrador tenta escapar: “As barbas do professor eram imponentes, os músculos do professor deviam ser tremendos” (INF, p. 119). E continua: “Quem era Terteão? Um homem desconhecido. Iria o professor mandar-me explicar Terteão e a chave? Enorme tristeza por não perceber nenhuma simpatia em redor” (INF, p. 119).

Reassinalo a importância que o Outro adquire na constituição do sujeito. Em *Infância*, percebo que o narrador, assim como qualquer ser de linguagem, torna-se uma espécie de escravo daquilo que o Outro espera dele, exibindo que o sujeito do inconsciente é causa do desejo do Outro. Assim, o discurso da personagem é construído no terreno movediço da

linguagem e aponta para o desejo do protagonista: “No íntimo julgava-me fraco. Tinham-me dado esta convicção e era difícil vencer o acanhamento” (INF, p. 123). A correspondência à imagem esperada pelo Outro é diversas vezes retomada na narrativa, o que ratifica a importância desempenhada pelas figuras que rodeiam o protagonista na infância resgatada.

O assujeitamento a uma ordem social e familiar é uma característica do sujeito da psicanálise, sendo a significação dada pelo Outro que o humaniza. Em se tratando do narrador de *Infância*, cedo este descobre o lugar que ocupa no seio familiar, o lugar de *bezerro-encourado*, do *pupilo aceito a custo*. A inscrição dada pela figura materna tem estreita relação com a forma que o narrador se enxerga ao longo da narrativa.

Sabemos que, para a psicanálise, é a partir da linguagem, da fala materna, que a criança começa a construir significados sobre ela mesma, uma vez que o desejo do sujeito é o desejo do Outro. Além disso, o lugar de uma criança já se encontra, mesmo antes do seu nascimento, delimitado no seio familiar, representado pela linguagem e pela cultura. Nesse sentido, é possível afirmar que o sujeito, ao vir ao mundo, já encontra o Outro como referência, uma organização preexistente que suscita e solicita sua inscrição num determinado lugar psíquico: “O eu é referente ao outro. O eu se constitui em relação ao outro. Ele é o seu correlato. O nível no qual o outro é vivido situa exatamente o nível no qual, literalmente, o eu existe para o sujeito” (LACAN, 1983, p. 63).

Uma vez que nasce alienado no desejo do Outro, o sujeito passa a vida se perguntando: “*O que é que o Outro espera de mim?*”, permanecendo aprisionado no olhar e nas expectativas daquele. Mesmo desempenhando um papel estruturante na constituição do sujeito, esse Outro é barrado, não-pleno e o seu desejo é o que vai constituir o desejo do próprio sujeito. Assim, posso inferir que a partir do olhar materno, o narrador de *Infância* se constitui *como um pequeno animal*, visto que a mãe, catorze ou quinze anos mais velha que ele, manifesta-lhe *viva antipatia*. Desse modo, a falta se inscreve e o sujeito se sente incompleto, percepção metaforizada, dentre outras passagens, pela sensação de que não *há roupa que lhe sirva*: “Não havia roupa que me assentasse no corpo: a camisa tufava na barriga, as mangas se encurtavam ou alongavam, o paletó se alargava nas costas, enchia-se, como um balão” (INF, p. 144). É impossível, pois, corresponder à imagem inalcançável do espelho, o ideal que o sujeito não pode atingir. Essa percepção se estende ao ambiente escolar, no contato do narrador com d. Maria:

De nada servia pegarem-me os dedos, tentarem dominá-los: resistiam, divagavam, pesados, úmidos, e a tinta se misturava ao suor, deixava nas

folhas grandes manchas. D. Maria olhava os estragos com desânimo, procurava atenuá-los debalde. As consolações atormentavam-me, e eu tinha a certeza de que não me corrigiria (INF, p. 124).

Já discorri nesta tese acerca da importância que d. Maria adquire no contexto escolar. A figura da professora se afasta das imagens docentes que até então o narrador tinha construído e também não apresenta, em seu ofício, os maus-tratos que este sofre em suas primeiras lições de leitura junto ao pai: “Agora, livre das emanações ásperas, eu me tranquilizava. Mas não estava bem tranquilo: tinha a calma precisa para arrumar, sem muitos despropósitos, as sílabas que se combinavam em períodos concisos” (INF, p. 122).

Cientes de que o/a professor/a é um dos primeiros substitutos das figuras parentais, é possível sustentar que, na narrativa de *Infância*, d. Maria ocupa o lugar do Ego ideal com o qual o narrador se identifica. Para a psicanálise, o Ego Ideal (ou Eu Ideal) é definido como um ideal narcísico de onipotência que surge a partir do modelo de narcisismo infantil. Trata-se, pois, de um ideal inalcançável e, por isso, angustiante (LAPLANCHE; PONTALIS, 2004, p. 139). Por mais que o narrador quisesse, ele jamais alcançaria a imagem do espelho: “Xingado, às vezes tolerado, em raros momentos elogiado sem motivo, propriamente estúpido não era; mas tornei-me estúpido, creio que me tornei quase idiota” (INF, p. 128).

Nas relações humanas – inclusive nas relações escolares – está em jogo o processo transferencial. Em “Algumas reflexões sobre a psicologia do escolar”, Freud destaca a questão ao discorrer acerca do papel que os/as professores/as exercem na vida do sujeito: “[...] difícil dizer se o que exerceu mais influência sobre nós e teve importância maior foi a nossa preocupação pelas ciências que nos eram ensinadas, ou pela personalidade de nossos mestres” (FREUD, 1914, p. 248). A ambivalência de sentimentos – ódio, amor, crítica, respeito – perpassa a relação que o/a aluno/a estabelece com o/a mestre/a, visto que o processo transferencial também opera nesta relação:

Todos que [o sujeito] vem a conhecer mais tarde tornam-se figuras substitutas desses primeiros objetos de seus sentimentos. [...] Essas figuras substitutas podem classificar-se, do ponto de vista da criança, segundo provenham do que chamamos as “imagos”, do pai, da mãe, dos irmãos e das irmãs, e assim por diante. Seus relacionamentos posteriores são assim obrigados a arcar com uma espécie de herança emocional, defrontam-se com simpatias e antipatias para cuja produção esses próprios relacionamentos pouco contribuíram. Todas as escolhas posteriores de amizade e amor seguem a base das lembranças deixadas por esses primeiros protótipos (FREUD, 1914, p. 249).

Já destaquei no primeiro capítulo que a ambivalência emocional é constantemente mencionada em *Infância* e a construção das personagens aponta reiteradas vezes para a existência concomitante de sentimentos/atitudes contrárias num mesmo sujeito e direcionadas para o mesmo objeto. Desse modo, impulsos afetuosos e hostis persistem lado a lado e são direcionados às figuras que marcam a infância do narrador. De forma análoga, na relação que o narrador estabelece com os/as professores/as a ambivalência também é notada. No caso de d. Maria, o narrador transfere para ela os sentimentos afetuosos, o respeito e as expectativas que tem pela figura materna: “D. Maria escutou-me. Assim amparado, elevei-me um pouco. Os garranchos que tinha continuaram horrorosos, apesar dos esforços de Sinhá, mas o folheto de capa amarela foi vencido rapidamente” (INF, p. 127).

Contrastando com a figura de d. Maria, em “Adelaide” somos apresentados a outra professora, d. Maria do Ó: “[...] mulata fosca, robusta em demasia, uma das criaturas mais vigorosas que já vi. Esse vigor se manifestava em repelões, em berros, aos setenta ou oitenta alunos arrumados por todos os cantos” (INF, p. 180). D. Maria do Ó é, na visão do narrador, um diabo que faz vítimas, a maior delas a prima Adelaide: “Adelaide se rebaixara. Estava ali quase órfã – e a horrenda mulata inchava e se envaidecia, publicando por meios indiretos que fazia caridade a uma intrusa. Insensível ao pagamento largo, torturava-a” (INF, p. 183).

Mesmo diante do sofrimento da prima, o narrador nada consegue fazer. Para Regina Conrado, a covardia desencadeia uma crise de consciência no protagonista, que se sente culpado da omissão (CONRADO, 1997). Nos termos do narrador:

Ali no corredor, o livro esquecido nos joelhos, vendo o quintal, o morro, as lições cantadas e a arrelia da mestra, anulava-me, colava-me à parede, pusilânime e esquivo. Não ousaria revelar afeto a minha prima, não me arriscaria sequer a observar o martírio dela (INF, p. 184).

A covardia do protagonista é vista como uma espécie de cumplicidade no momento em que este resgata as memórias e reflete sobre elas, o que pode ser considerado uma forma de identificação com o algoz:

Nas horas de aflição, multiplicadas, baixava a cabeça, fingia não perceber os braços finos, o rosto murcho e pálido, a boca torcida, os grandes olhos assustados, sem lágrimas. Receava, mostrando qualquer sinal de interesse, magoar a pobre, humilhá-la ainda mais. Talvez isso fosse hipocrisia: o que eu receava intimamente era comprometer-me associando-me àquela fraqueza, receber cachações destinados a ela (INF, p. 184-185).

O processo identificatório também aparece na relação que o narrador estabelece com os/as mestres/as. Ao falar de outro professor, o protagonista parece falar de si mesmo: “Este não tinha lugar definido na sociedade. Para bem dizer, não tinha lugar definido na espécie humana [...]” (INF, p. 194). Para a psicanálise, a identificação é o processo psicológico “[...] pelo qual um sujeito assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo desse outro” (LAPLANCHE & PONTALIS, 2004, p. 226). A personalidade de um sujeito é constituída por meio de várias identificações, aproximando-se ou se afastando do modelo que se tem disponível.

Sustento que os/as professores/as dão continuidade à função socializante da família, inclusive na constituição de modelos de identificação para a inserção de valores e ideais que possibilitem modificações estruturais no sujeito. Em “Um novo professor” é apresentado um docente que se distancia das amabilidades de d. Maria, mas que se aproxima do narrador porque “[...] andava no mundo da lua, as pálpebras meio cerradas, mexendo-se devagar na cadeira, como sonâmbulo” (INF, p. 195). O desinteresse do narrador pelo conteúdo contido no Barão de Macaúbas é extensivo ao professor, que está mais preocupado com a sua imagem do que com as lições que ensina: “Azeite e banha não domavam a carapinha – e o dono teimava, esfregava-a constantemente, mirando-se num espelho, namorando-se, mordendo a ponta da língua” (INF, p. 194).

Mais uma vez, a crítica à instituição escolar aparece em *Infância*, o que ratifica a preocupação, já mencionada no segundo capítulo, que o autor alagoano dispensa à educação, à linguagem. Segundo Bruno Souza,

Infância é uma grande análise das instituições. O livro abarca um imenso movimento de desterritorialização por meio do qual o menino interage com entidades institucionais como a Família, a Educação, a Religião, o Direito. Confinado em estabelecimentos como a escola, a loja do pai, a igreja, sofre duro embate com agentes e práticas ligados a essas instituições: apanha dos pais, sofre com a rigidez dos professores, tenta sem sucesso aproximação com a igreja e os eclesiásticos, trava conhecimento com um policial indolente (ALVARENGA, 2017, p. 25).

Entre as diversas instituições analisadas pelo narrador de *Infância* por meio do resgate das memórias, a escola ganha destaque. Segundo ele, aos nove anos ainda é quase analfabeto, provavelmente em decorrência das inadequadas formas de ensinar e dos/as professores/as despreparados/as que tem pelo caminho: “A professora tinha mãe e filha [...] A filha, mulata sarará enjoada e enxerida, nos ensinava as lições, mas ensinava de tal forma que percebemos nela tanta ignorância como em nós (INF, p. 206).

A representação da escola em *Infância*, assim como todas as outras questões que aparecem na narrativa, é perpassada pelo desejo do narrador, uma vez que, ao resgatar imagens e percepções do passado, novos significados são atribuídos a partir de uma perspectiva atual. A fantasia tem destaque na narrativa em foco, visto que é por meio dela que o narrador reelabora as lembranças: “A função da fantasia é dar ao desejo do sujeito seu nível de acomodação, de situação. Por isso é que o desejo humano tem a propriedade de estar fixado, adaptado, combinado não a um objeto, mas sempre, essencialmente, a uma fantasia” (LACAN, 2016, p. 28).

Reassinalo que a realidade do sujeito é sempre psíquica, o fato histórico é irrecuperável e, portanto, a fragmentação do discurso no processo de rememoração permite àquele/a que narra articular os objetos de desejo, realizando-o por meio da fantasia. Em *Infância*, a escola aparece diversas vezes no discurso fragmentado do narrador; o contato com a leitura, a escrita e a literatura adquire relevo ao longo da narrativa e permite pensar acerca do destaque que estas questões têm na realidade daquele que narra, já que o que é lembrado pelo sujeito se instaura a partir de uma relação com o desejo.

Nesse sentido, o significante *escola* – e todos os outros que se interligam a ele – se torna essencial para a análise da narrativa. A instituição escolar é representada em *Infância* com o pessimismo que perpassa os escritos graciliânicos, e tal representação é uma leitura individual e interpretativa do narrador que se dá no *a posteriori*, quando se permite ao sujeito atribuir um sentido ao vivido. Além disso, segundo nos lembra Regina Conrado, o aprendizado escolar do narrador é apresentado em dois momentos distintos – na família e na escola – e ambos são marcados pela opressão tanto pelas atitudes dos/as professores/as quanto pelo conteúdo pedagógico (CONRADO, 1997, p. 164). Nas palavras do protagonista:

O lugar de estudo era isso. Os alunos se imobilizavam nos bancos: cinco horas de suplício, uma crucificação. Certo dia vi moscas na cara de um, roendo o canto do olho, entrando no olho. E o olho sem se mexer, como se o menino estivesse morto. *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 (INF, p. 206, grifos meus).

Em “A criança infeliz”, mais uma vez a escola é apontada como um ambiente de infortúnios. O relato apresenta uma criança que, por motivos desconhecidos, é maltratada em casa e na escola: “No colégio havia um aluno particularmente desgraçado. Diziam que não prestava, embora se recusassem de ordinário a especificar as suas faltas, cochichadas com

gestos de repugnância” (INF, p. 255). Diretor e alunos/as dispensam maus-tratos gratuitos à criança que, resignada, aceita a dura realidade: “O pobre rato fingia-se impassível, escondia-se por detrás de um livro; perturbava-se ao cabo de minutos, esmorecia, punha-se a tremer” (INF, p. 256).

O livro aparece, no excerto acima, como possibilidade de esconderijo diante de uma realidade insuportável ou, dito de outro modo, a leitura é apontada como uma alternativa do sujeito à angústia e à dor. Para a criança infeliz, a escola, mesmo repleta de discriminação e maus-tratos, ainda é um ambiente melhor do que a sua casa: “Apesar de tudo, a escola era um refúgio. Canseiras, adulações à mulher e aos filhos do diretor, rendiam pelo menos alguma indiferença. E isto convinha” (INF, p. 258).

Concomitante com a visão pessimista da escola, o narrador apresenta o possível encantamento que acompanha a leitura. Mesmo sem saber ler direito, “[...] mastigando palavras, gaguejando, gemendo uma cantilena medonha, indiferente à pontuação, saltando linhas e repisando linhas [...]” (INF, p. 207), o protagonista destaca o livro lido ao lado do pai e com o seu auxílio, que lhe desperta imaginação e o gosto pelas letras, sugerindo, mais uma vez, a importância da palavra: “Alinhavei o resto do capítulo, diligenciando penetrar o sentido da prosa confusa, aventurando-me às vezes a inquirir. E uma luzinha quase imperceptível surgia longe, apagava-se, ressurgia, vacilante, nas trevas do meu espírito” (INF, p. 207). O apagar e acender da luz, bem como sua característica *vacilante* me leva a pensar sobre a oscilação do sentimento do narrador em relação à escola e à leitura.

Além disso, a superioridade daqueles/as que têm familiaridade com a linguagem é por vezes mencionada na narrativa, inclusive em “Samuel Smiles”, quando o narrador aprende a pronúncia da palavra smiles: “O professor não podia comparar-se aos viventes comuns” (INF, p. 213). Mais uma vez, a figura do/a professor/a é enaltecida em *Infância*. Se, por um lado, d. Angelina, uma professora ignorante, transmite ao narrador *afeição às mentiras impressas*, por outro, o professor Rijo lhe ensina a pronúncia do sobrenome Smiles, até então desconhecida.⁶³ Num primeiro momento, o narrador nega a possibilidade de a pronúncia sugerida pelo professor estar correta “Imaginei um engano: tinha por erro o que divergia da minha maneira habitual de falar” (INF, p. 212), mas depois acata o ensinamento docente:

Finda, porém, essa manifestação de rebeldia, chegaram-me dúvidas, grande espanto em seguida, por fim mistura vaga de resistência e admiração àquele

⁶³ Atentemos para os nomes dos/as professores/as: *Angelina*, diminutivo de Ângela, significa *pequeno anjo* ou *pequena mensageira*, enquanto *rijo* indica que possui pouca ou nenhuma flexibilidade, rígido, duro.

homem que alterava as letras. *A firmeza séria me deu a suspeita de que me achava na presença de uma autoridade.* E como não me seria possível discernir razões profundas, contentei-me com as aparências – e a suspeita se transformou em convicção (INF, p. 213, grifos meus).

Já foram mencionadas neste trabalho as questões transferenciais presentes na relação professor/a-aluno/a. Acrescenta-se a ideia de que, no momento inicial da transferência, o/a aluno/a coloca o/a professor/a na posição de sujeito suposto saber, semelhante ao que acontece entre analisante e analista. No caso da análise, a suposição de saber leva o/a analisante a acreditar que o/a analista pode curá-lo e completá-lo, sendo tal atribuição simbólica essencial para que a transferência se estabeleça. Posso afirmar que o suposto saber também recai sobre a figura docente, e aquilo que o/a aluno/a espera do/a professor/a vai além dos conteúdos disciplinares: o/a mestre/a sabe sobre seu próprio desejo.

No caso de *Infância*, percebo que o narrador coloca o/a professor/a na posição de suposto saber. O/a mestre/a sabe mais do que ele e isso desperta no narrador o desejo de aprender. Além disso, o conhecimento é visto como um elemento que diferencia as pessoas, torna-as mais fortes e aptas a lidar com as adversidades da vida. É assim que o narrador se sente ao confrontar outras personagens com a pronúncia correta do sobrenome Smiles:

De repente o meu conhecido avultou no papel. Temperei a goela e exclamei: Samuel Smailes. Um dos caixeiros censurou-me a ignorância e corrigiu: Samuel Símiles. Outro caixeiro hesitou entre Símiles e Simfles. Repeti que era Smailes, e isto produziu hilaridade (INF, p. 213).

O conhecimento, o poder de *logos*, é visto em *Infância* como uma arma capaz de defender o narrador de figuras que o importunam, em especial de Fernando, um dos sujeitos desagradáveis que frequentam a loja do seu pai: “Naquele dia, porém, quando o mulato me replicou duramente, jurei que ele estava errado. O tipo branco foi se avermelhando, acabou explodindo na risada ordinária” (INF, p. 214-215).

Mesmo não convencendo as outras personagens acerca da forma correta de pronunciar a palavra Smiles, o narrador se apazigua diante da certeza de que está correto: “Mas sosseguei. Aquela vaia não me alcançava. Feria uma pessoa sabida” (INF, p. 215). O poder de *logos* é, assim, destacado na narrativa, bem como a importância do/a professor/a no processo de construção do sujeito, visto que, conforme já mencionado, este/a ensina muito mais do que os conteúdos disciplinares: “Cresci um pouco, estado no homem que só me ensinou o nome de Samuel Smiles, e ensinou muito. Sentado num caixão, o dicionário nas pernas, ri-me dos três. Idiotas” (INF, p. 215).

Num contexto de educação opressora, o narrador, ao mesmo tempo em que critica os tratados escolares, busca uma saída menos violenta para si, longe das leituras sem significado e também dos métodos pedagógicos decorativos aos quais seus/suas colegas se submetem. Tal constatação fica clara em “Jerônimo Barreto”, quando o narrador discorre sobre a necessidade de ler e a dificuldade que tinha de adquirir livros: “Apareceu uma dificuldade, insolúvel durante meses. Como adquirir livros? No fim da história do lenhador, dos fugitivos e dos lobos havia um pequeno catálogo. Cinco, seis tostões o volume” (INF, p. 229).

Ler se torna, para o protagonista, uma necessidade. Aquele que até os nove anos era analfabeto, vê na leitura um refúgio no qual pode se esconder e se angustia diante da falta de livros: “Eu precisava ler, não os compêndios escolares, insossos, mas aventuras, justiça, amor, vinganças, coisas até então desconhecidas” (INF, p. 229). Mais uma vez, percebo uma crítica ao tipo de leitura veiculado no ambiente escolar, leitura *insossa* e que diverge das narrativas literárias, bem como a ideia da literatura enquanto possibilidade de conhecer o mundo: “Em falta disso, agarrava-me a jornais e almanaques, decifrava as efemérides e anedotas das folhinhas. Esses retalhos me excitavam o desejo, que se ia transformando em ideia fixa” (INF, p. 229).

Onde conseguir livros? Auxiliado pela prima Emília, o narrador se lembra de Jerônimo Barreto, tabelião da cidade: “Diariamente, percorrendo a ladeira da Matriz, demorava-me em frente ao cartório dele, enfiava os olhos famintos pela janela, via numa estante, em fileiras densas, bonitas encadernações de cores vivas” (INF, p. 230). A inclinação do narrador em aproximar-se do universo das letras fica clara neste momento, o que leva a pensar acerca da importância da leitura na sua construção enquanto sujeito, como também na reflexão sugerida por Graciliano Ramos acerca da relevância da literatura. Jerônimo Barreto é, aos olhos do protagonista, um sujeito de respeito, não por saber manejar instrumentos jurídicos, mas sim por possuir uma vasta biblioteca: “E um respeito cheio de inveja me detinha na calçada. Atribuí àquele rapaz moreno ciência poderosa [...]” (INF, p. 230).

Mesmo tentado a procurar Jerônimo Barreto a fim de conseguir livros, o narrador se acovarda. Nem a prima Emília nem José Batista aceitam o seu pedido para irem falar com o tabelião. A covardia do narrador está associada à ideia de que o tabelião é um sujeito superior, visto ter o poder de *logos*, o que reassinala o destaque que o autor alagoano confere à palavra: “Impossível entender-me com o homem sabido, conhecedor de Marat, Robespierre, outros que me fugiam da memória e da língua. Essas personagens me acovardavam” (INF, p. 230-231).

Destaco, pois, que *a linguagem é um instrumento de poder*. Nesse sentido, Jerônimo Barreto se assemelha a seu Ribeiro, personagem de *São Bernardo*, homem que – por ser familiarizado com as letras – é considerado sábio e chamado de major:

Todos acreditavam na sabedoria do major. *Com efeito, seu Ribeiro não era inocente: decorava leis antigas, relia jornais antigos, e, à luz da candeia de azeite, queimava as pestanas sobre livros que encerravam palavras misteriosas de pronúncia difícil*. Se se divulgava uma dessas palavras esquisitas, seu Ribeiro explicava a significação dela e aumentava o vocabulário da povoação. *Os outros homens, sim, eram inocentes* (SB, p. 44, grifos meus).

Também em *São Bernardo*, o protagonista Paulo Honório, ao comparar a sua fala com a de Madalena, toma a linguagem como algo perigoso, constatação que ganha força ao longo da trama, uma vez que exhibe o incômodo do protagonista diante do fato de Madalena possuir um *poder* que ele não possui, já que a figura feminina se torna produtora do próprio discurso:

O que eu dizia era simples, direto, e procurava debalde em minha mulher concisão e clareza. *Usar aquele vocabulário, vasto, cheio de ciladas, não me seria possível*. E se ela tentava empregar a minha linguagem resumida, matuta, *as expressões mais inofensivas e concretas eram para mim semelhantes às cobras: faziam voltas, picavam e tinham significação venenosa* (SB, p. 182, grifos meus).

Em *Infância*, a importância da linguagem é por vezes destacada, os livros se tornam objetos de desejo e a palavra ganha destaque na trama: “E o proprietário delas [das personagens fictícias] guardava-as com certeza ciumento, não deixaria mãos bisonhas manchá-las de suor” (INF, p. 231). A partir do excerto acima é possível inferir que o narrador não se sente digno da literatura, suas mãos bisonhas manchariam as folhas de suor. Contraditoriamente, diante do desejo de ler, o protagonista abandona a timidez e vai ao encontro de Jerônimo Barreto, a fim de lhe pedir livros emprestados:

Foi uma inexplicável desapareção da timidez, quase a desapareção de mim mesmo. Expressei-me claro, exibi os geados limpos, assegurei que não dobraria as folhas, não as estragaria com saliva. Jerônimo abriu a estante, entregou-me sorrindo *O Guarani*, convidou-me a voltar, franqueou-me as coleções todas (INF, p. 231, grifos do autor).

Interessante destacar a menção a *O Guarani*: a busca pela leitura não parece mais ser associada à atmosfera escura e negativa da imposição do saber – lembro que, no ato da leitura, o menino apanha e se senta em um “caixão” –, mas ao movimento, à possibilidade de um

exercício e alargamento da imaginação. Peri é uma figura idealizada, grandiosa e o romance alencariano de 1857 tem várias imagens que remetem à aventura, à superação de obstáculos, à exuberância da natureza, dentro da qual (e com a qual) o protagonista se move em sinergia perfeita.

O narrador cuida dos livros como se estes fossem um tesouro: “Retirei-me enlevado, vesti em papel de embrulho a percalina vermelha [...]” (INF, p. 231), o que confere importância à linguagem, instrumento que, apesar de insuficiente para aplacar a falta e o vazio, possibilita ao sujeito atribuir sentido às vivências. Os livros emprestados por Jerônimo Barreto são mais significativos do que as leituras sugeridas no ambiente escolar, fato que leva o narrador a se afastar dos colegas de classe: “Surdo às explicações do mestre, alheio aos remos dos garotos, embrenhava-me na leitura do precioso fascículo, escondido entre as folhas de um atlas” (INF, p. 233).

Na escola, enquanto os/as demais alunos/as decoram provisoriamente as matérias, o narrador viaja e conhece mundos por meio dos livros, descobre a magia da letra impressa e se encanta pela literatura: “Em poucos meses li a biblioteca de Jerônimo Barreto. Mudei hábitos e linguagem. Minha mãe notou as modificações com impaciência” (INF, p. 235). Apropriar-se da palavra é se inscrever numa rede de produção de sentidos – simbólico – e tornar-se responsável pela própria fala, inevitavelmente marcada pela falta.

Friso a importância que Jerônimo Barreto adquire na vida do protagonista de *Infância*. Ele possibilita a entrada do narrador num mundo paralelo, o mundo da escrita, das personagens fictícias que o encantam, e este encantamento destaca a relevância da palavra na obra graciliânica, por diversas vezes ressaltada nesta tese. É Jerônimo Barreto quem possibilita ao narrador se refugiar no universo catártico das narrativas, que desemboca na escrita das memórias, na reedição do passado, numa construção própria, tornando-o personagem da própria história. Essa escrita, como já dito, possibilita ao narrador, simultaneamente, fazer uma análise dos acontecimentos da vida e viver uma realidade diferente daquela já posta. O livro de memórias pode ser considerado uma releitura da vida daquele/a que escreve e, por ser preñado de invenções e reflexões, possui caráter apaziguador.

Destaco ainda que um dos primeiros livros que realmente lhe despertam profundo interesse aparece em “O menino da mata e o seu cão Piloto”: “[...] um folheto de capa amarela e papel ordinário, cheio de letras miúdas, as linhas juntas, tão juntas que para um olho inexperiente os saltos e as repetições eram inevitáveis” (INF, p. 217). A leitura da *brochura de capa amarela* é proibida, e a esta proibição o narrador responsabiliza o súbito interesse: “O trabalho era penoso, mas a história me prendia, talvez por tratar de uma criança abandonada.

Sempre tive inclinação para as crianças abandonadas” (INF, p. 218). A prima Emília julga o livro pecado: “Porque o livro era excomungado, escrito por um sujeito ruim, protestante, para enganar os tolos” (INF, p. 219).

A conclusão da prima mexe com o narrador, que vê a vontade da leitura confrontada com a possibilidade do pecado: “Entristeci, esmagado por aquele dever. E arrependi-me de ter falado a minha prima. Se não tivesse batido com a língua nos dentes, leria sem culpa *O Menino da Mata e o seu Cão Piloto*” (INF, p. 220, grifos do autor). A possibilidade de libertação oferecida pela leitura bate de frente com a ideia de prisão a qual está submetido: o narrador quer ler o livro, embrenhar-se pela história, mas não pode, o que insere a noção de castração própria aos seres de linguagem:

Era como se me fechassem uma porta, porta única, e me deixassem na rua, à chuva, desgraçado, sem rumo. Proíbiam-me de rir, falar alto, brincar com os vizinhos, ter opiniões. Eu vivia numa grande cadeia. Não, vivia numa cadeia pequena, como papagaio amarrado na gaiola (INF, p. 220-221).

Para a psicanálise, a *castração* aponta para uma falta estrutural, fundante do saber sobre o desejo e sua impossível realização. A experiência inconsciente da castração é renovada ao longo da existência do sujeito, sendo colocada em jogo em diferentes cenários da vida. É a ordem do limite, da quebra do sentimento de onipotência e da forma idealizada de ser no mundo. No relato em questão, o narrador é confrontado com a impossibilidade, com o limite e com o desamparo que advém dessa barra, todas essas questões metaforizadas na proibição da leitura:

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, não se distinguiam dos seres reais. E faziam-me esquecer o código medonho que me atenazava. *De repente as interdições alcançavam o mundo misterioso onde me havia escondido. Impossível mexer-me, papagaio triste e mudo, na gaiola. Quando principiava a imaginar espaços estirados, a lei vedava-me o sonho* (INF, p. 221, grifos meus).

A prima Emília ocupa, aqui, o lugar de *pai simbólico*, a Lei, que limita e ordena o desejo. Este, por sua vez, é encenado na narrativa: o desejo de *transgredir*, de se embrenhar pelas letras, de conhecer, de fazer-se sujeito no mundo. Simultaneamente, o narrador encontra nas palavras de Emília a interdição a sua realização, ao tempo em que se dá conta de que o desejo é indestrutível e não pode ser anulado:

Chorei, o folheto caído, inútil. O menino da mata e o cão Piloto morriam. E nada para substituí-los. *Imenso desgosto, solidão imensa. Infeliz o menino da mata, eu infeliz, infelizes todos os meninos perseguidos, sujeitos aos cocorotes, aos bichos que ladram à noite* (INF, p. 221, grifos meus).

Em “O mal-estar da civilização” Freud já destaca que o sujeito, no contato com a civilização, é confrontado com sentimentos de sofrimento e desprazer: “A vida, tal qual a encontramos, é árdua demais para nós; proporciona-nos muitos sofrimentos, decepções e tarefas impossíveis” (FREUD, 1930, p. 83). Segundo o pai da psicanálise, para o sujeito a infelicidade é muito mais fácil de experimentar do que a felicidade, visto que a cultura produz um mal-estar no sujeito. As exigências pulsionais e as da civilização são antagônicas e, para o bem social, o sujeito é sacrificado e deve renunciar à satisfação pulsional. Tal renúncia é metaforizada no capítulo em questão e a satisfação não é permitida ao narrador: “Os caixeiros, ouvindo-me, resmungariam ou soltariam gargalhadas; Fernando me insultaria; minha mãe me trataria com indiferença ou aspereza. E eu ficaria só no mundo” (INF, p. 221).

Dito de outro modo, a leitura do folheto proibido aparece, em *Infância*, como a possibilidade de completude e encena o desejo do narrador. Desejo barrado e irrealizável, uma vez que a falta é um elemento fundante do ser de linguagem:

Antes disso estava quase em sossego, livre dos caixeiros e de Fernando, livre de minha mãe, pensando nas crianças que vencem gigantes e bruxas, vencem o medo na floresta. *Mas a clareira se fechara, a sombra me envolvera, uma tampa descera do céu – e achava-me de novo sem defesa* (INF, p. 221, grifos meus).

A ilusão da satisfação, representada pelo *volume de capa amarela*, é desconstruída na fala do narrador e o que lhe sobra é o desamparo próprio ao humano, protótipo das situações que irrompem a angústia e criam no sujeito a necessidade constante de ser amado: “O volume de capa amarela caído no chão. Desejei apanhá-lo. Havia os protestantes, havia o diabo – e esses entes remotos e confusos encheram-me de pavor” (INF, p. 221-222).

Obviamente, o livro não é lido, o que pode ser visto como uma representação da impossibilidade de realização do desejo inconsciente. Importante lembrar que é impossível calar o desejo; ele permanece vivo, atemporal, ativo e produz um efeito angustiante na vida do sujeito. O desejo inconsciente se realiza apenas por meio da fantasia, dos sonhos. E se equiparo a narrativa de *Infância* à narrativa presente nos sonhos, percebo esse texto memorialístico como uma encenação do desejo inconsciente, por meio do qual a palavra surge

para o narrador como uma alternativa de fuga, seja das figuras opressoras ou dos próprios fantasmas. Ao falar acerca do/a destinatário/a da nossa escrita, Ana Cecília Carvalho afirma que “É de sua ausência, de sua falta, do vazio que se abre em nosso mundo interno ao constataremos sua perda, sua deficiência, sua insuficiência, que surge a necessidade de escrever” (CARVALHO, 1997, p. 129). Nesse sentido, são as vivências e as relações estabelecidas com o mundo que impelem os narradores graciliânicos ao universo da escrita: João Valério, Paulo Honório, Luís da Silva e os narradores de *Infância* e *Memórias do cárcere* escrevem/narram ao constatarem que algo foi perdido, escrevem diante da falta, na tentativa vã de transpor o vazio fundante da existência humana.

Desse modo, a possibilidade de narrar a própria história aparece, em *Infância* – assim como em outros textos de Graciliano Ramos –, como uma alternativa para o sujeito lidar com a angústia. As vivências dolorosas da infância são reelaboradas por intermédio do resgate das lembranças, o que possibilita a construção de uma nova história, a reinvenção do mundo por meio da palavra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Graciliano Ramos sempre me despertou interesse. Na ocasião do Mestrado, analisei duas delas, *São Bernardo* e *Angústia*, e cheguei à conclusão de que, nos romances em questão, a escrita é apontada como forma de apaziguamento dos protagonistas consigo mesmos, já que a angústia por eles vivida desemboca na narrativa da própria história. É desse modo que Luís da Silva é perseguido pela ideia de construir um livro na prisão, enquanto Paulo Honório, mesmo sem ser familiarizado com as letras, escreve a narrativa de sua vida, da ascensão social ao suicídio de Madalena.

Nos dois romances citados, a intersecção entre rememoração e imaginação é destacada, visto que as personagens-narradoras se dão conta da impossibilidade de resgatar os fatos passados com precisão e, conseqüentemente, da necessidade de complementá-los por meio da fantasia. O conceito de memória e seu caráter reconstrutor entram, pois, em cena, entendendo a memória como uma atividade produtiva que renova e recria a experiência do passado.

No entanto, na pena de Mestre Graça, o tema da memória e as nuances que o envolve não estão restritos a *São Bernardo* e *Angústia*. Na verdade, o autor alagoano discorre sobre questões relativas à rememoração desde o romance de estreia, *Caetés*, estendendo-se até as obras ditas autobiográficas, mais especificamente *Infância* e *Memórias do cárcere*. Tal percepção me faz ampliar a reflexão iniciada no Mestrado a outros textos do escritor. O foco é *Infância*, narrativa na qual Graciliano Ramos resgata as vivências de menino até quando tinha 12 anos de idade, mas o exercício me leva, inevitavelmente, a atentar para outros dos seus textos.

A fim de ancorar minhas reflexões, utilizo como base o referencial teórico psicanalítico, assim como estudos sobre memória e autobiografia. Destaco que os caminhos da arte literária e da psicanálise se entrecruzam, em virtude, principalmente, daquilo que é a substância primordial da literatura: a existência humana. Ao tratar das vicissitudes do ser de linguagem, o material da escrita literária antecipa com maestria os diversos conceitos que a ciência psicanalítica investiga e sobre os quais se debruça. Assim, entrelaçar a teoria literária à teoria psicanalítica é um caminho promissor, visto que o/a autor/a, na construção da própria narrativa, aproxima-se da verdade do seu desejo e permite ao/à leitor/a produzir sentidos a partir da trama ficcional a qual tem acesso.

Assinalo ainda que, além da memória, a relevância da escrita é enaltecida nos textos graciliânicos, o que torna possível a inferência de que esta se trata de uma marca do autor, faz

parte do seu estilo, visto que sempre se reinscreve. Sabemos que toda escrita literária surge a partir de questões próprias ao/à escritor/a e, ao entrarmos em contato com a obra do autor alagoano Graciliano Ramos, inevitavelmente nos deparamos com as marcas específicas do seu estilo. A questão da *escrita* é retomada em boa parte dos seus textos, corroborando a ideia de que o estilo de um/a autor/a surge a partir das marcas do Real que, não simbolizado, não cessa de não se inscrever.

Desde *Caetés*, o autor alagoano oferece a João Valério a redenção por meio da escrita. A força da palavra é destacada também em *São Bernardo*, *Angústia* e *Vidas secas*, mesmo que, paradoxalmente, o último texto nos apresente Fabiano, um protagonista analfabeto. Assim, os protagonistas de Mestre Graça escrevem para se livrar dos próprios fantasmas, o que oferece vida em vez da morte e do aniquilamento do sujeito. *Infância* não foge à regra.

Composta por 39 relatos, escritos separadamente, *Infância* nos apresenta a árdua vida do menino nascido no interior de Alagoas, ao tempo em que exibe um narrador adulto que reflete acerca dos acontecimentos vividos, muitas vezes retirando deles o aparente peso que possuem. O fato de misturar constantemente lembrança e imaginação dificulta a categorização da obra em um gênero específico, e *Infância* se mostra uma narrativa híbrida, situada na fronteira entre o autobiográfico e o ficcional.

Nesse sentido, não busco na narrativa aspectos da vida de Graciliano Ramos; antes procuro compreender de que forma determinadas questões – já percebidas nos romances do autor – se reinscrevem em seu projeto estético-literário. Defendo que a possibilidade de preencher as lacunas da memória por meio da ficção permite ao narrador, já na vida adulta, reelaborar as vivências rememoradas, atribuindo-lhes um novo significado, ao tempo em que associa esse processo ao conceito psicanalítico de sublimação, visto que a escrita/narrativa é comumente utilizada como uma alternativa à angústia. Por meio da ambivalência das personagens, da indistinção entre bem e mal, do par amor/ódio, o narrador de *Infância* reconhece pensamentos/sentimentos e, depois, rejeita-os, negando o que lhe pertence. Assim, em Graciliano, a força capaz de combater a dor está na narrativa, sendo esta compreendida como um espaço de enfrentamento dos fantasmas, ou seja, a ideia de *cura pela fala* faz parte das produções do autor alagoano.

É desse modo que o narrador de *Infância* reelabora as vivências infantis. Num texto que, em vários momentos, assemelha-se à narrativa dos sonhos, o narrador relembra a infância, retorna à base, traz à tona o recalcado, no intuito de reinventar o futuro. Para tanto, ele repete; repete os temas, repete as personagens, repete as imagens. E passa, paulatinamente, da *repetição* à *elaboração*. Os restos da infância se desdobram ao longo do tempo e do corpo

da obra, acompanhados de desvios, interrupções, omissões, rupturas. O passado é encenado e atualizado na relação com o presente, uma vez que o narrador constrói experiências literárias que colocam em contato acontecimentos separados no tempo, já que este não é regulado cronologicamente, mas, seguindo a lógica inconsciente, é regulado pela via do desejo.

Além disso, é perceptível o quanto o narrador de *Infância* descobre, ao longo da rememoração, os efeitos que as vivências infantis lhe deixam. Os apelidos *bezerro-encourado* e *cabra-cega* são bons exemplos da questão, assim como a relação mantida com a figura materna e a paterna e com as demais personagens da narrativa. Só que, assim como Paulo Honório e Luís da Silva, o narrador parece voltar ao passado no intuito de elaborá-lo, já que o trabalho realizado com os restos da infância é diferente da simples evocação: ele compreende a superação da repetição e a busca empreendida pelo sujeito para lidar com o afeto interligado à lembrança.

Destaco que Graciliano Ramos geralmente confronta as suas personagens com um *destino* inexorável, do qual elas não conseguem se desvencilhar, o que exhibe a tragicidade da existência humana, bem como sua incompletude. A obra do autor alagoano é marcada pela limitação humana diante da morte, da perda, do vazio. Ao mesmo tempo, reiteradamente a narrativa aparece como alternativa para as suas personagens, seja por meio do resgate das memórias, como vimos em *Infância*, seja por possibilitar a construção de um universo paralelo e utópico, conforme podemos ver em *A terra dos meninos pelados*.

Ao fazer um percurso na obra de Graciliano Ramos a fim de identificar, em paralelo com a obra *Infância*, alguns dos textos nos quais a escrita tem destaque, procuro reconhecer de que forma o autor, ao refletir sobre a realidade humana, reflete também sobre questões próprias à escritura. Parto do pressuposto de que o autor alagoano aponta a possibilidade de apaziguamento por meio do texto artístico, destacando a memória como uma atividade produtiva que renova e recria a experiência do passado. Sendo assim, para mim, por trás do texto graciliânico há, quase invariavelmente, a ideia de *escrita libertadora*, a indicação da palavra como uma arma que pode salvar o sujeito de si mesmo, direcionando a impossibilidade da completude e o desejo irrealizável para um caminho menos destrutivo e doloroso, a saber, o caminho da sublimação.

É evidente que as conclusões obtidas, a partir desta tese, não esgotam o tema em questão. Ao analisar *Infância*, quis mostrar que, diante da tragicidade humana e da inexorabilidade do destino, é possível ao sujeito escrever, *criar o novo*, e essa ideia faz parte das produções de Graciliano Ramos e se estende ao longo dos seus textos. Mas a sublimação é apenas mais um aspecto, entre vários outros, revelados na escrita do autor alagoano, e a

leitura feita é incapaz de apreender toda a riqueza dos seus textos. Este estudo aponta, portanto, para novas pesquisas.

REFERÊNCIAS

OBRAS DE GRACILIANO RAMOS:

Linhas Tortas. Rio de Janeiro: Record, 1981.

Caetés. São Paulo: Livraria Martins editora, 1989.

São Bernardo. São Paulo: Record, 2009.

Vidas Secas. Rio de Janeiro: Record, 2009.

Angústia. Rio de Janeiro: Record, 2011.

Cartas. Rio de Janeiro: Record, 2011.

Insônia. Rio de Janeiro: Record, 2013.

A terra dos meninos pelados. Rio de Janeiro: Galera Junior, 2014.

ESTUDOS SOBRE GRACILIANO RAMOS

BATISTA, Eloisy Oliveira. *Escritor, autor, narrador e herói: a construção do “eu” em Memórias do cárcere*. Campinas, 2011, 142p. Dissertação (Teoria e história literária). Universidade de Campinas, Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/270283>. Acesso em 5. mar. 2019.

BORBA, Maria Lúcia de. Os palimpsestos da memória em *Infância*, de Graciliano Ramos e *Meu pequeno mundo: algumas lembranças de mim mesmo*, de Luís Jardim. Curitiba, 2011, 155p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE. Disponível em https://www.uniandrade.br/docs/mestrado/pdf/VERSAO_FINAL_Maria%20Lucia.pdf. Acesso em 10. mai. 2018.

BORTOLUZZI, Leticia Baron. *A representação de lugares de memória regional na obra Infância, de Graciliano Ramos*. Caxias do Sul, 2012, 164p. Dissertação (Letras, Cultura e Regionalidade). Universidade de Caxias do Sul. Disponível em <https://repositorio.ucs.br/xmlui/handle/11338/774>. Acesso em 19. mar. 2019.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 4.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012.

_____. Os bichos do subterrâneo. In: CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 4.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012.

_____. No aparecimento de *Caetés*. In: CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 4.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012.

CARELLI, Fabiana. Cabotagem. In: ABDALA JR, Benjamin (org). *Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas*. São Paulo: Record, 2017, p. 176- 196.

CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do novelo: uma interpretação de Angústia*, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1983.

CONRADO, Regina Fátima de Almeida. *O mandacaru e a flor: a autobiografia Infância e os modos de ser de Graciliano*. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 1997.

CORREIA, Tatiana Gomes. *As memórias híbridas do escritor: uma análise de Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos. Maceió, 2013, 90p. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística), Universidade Federal de Alagoas. Disponível em <http://www.repositorio.ufal.br/handle/riufal/2391>. Acesso em 5. mar. 2019.

CUNHA, Maria Zilda. Infância e linguagem – percepções do velho Graça. In: JR, Benjamin Abdala (org). *Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

CURY, Maria Zilda. *Infância: a memória em fragmentos*. *Itinerários – Revista de Literatura*, nº 7, 1994, p. 37-46. Disponível em <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2484/2078>. Acesso em 18. jun. 2018.

FLORY, Suely. Graciliano Ramos – vida e arte: uma relação intrincada. In: CONRADO, Regina de Fátima de Almeida. *O mandacaru e a flor: a autobiografia Infância e os modos de ser de Graciliano*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

GARCIA, Érica de Lima Melo. *A experiência da infância em Graciliano*. Belo Horizonte, 2010, 184p. Tese (Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos literários da UFMG. Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8CZPKK/aexperi_nciadainf_ncaiemgracilianoramos.pdf?sequence=1. Acesso em 20. mar. 2019.

GOMES, Maurício. *Caetés e a ordem do tempo*. *Nau Literária: crítica e teoria da Literatura em Língua Portuguesa*, v. 13, n. 2, Porto Alegre, 2017, p. 163-172. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/76751/47038>. Acesso em fev. 2019.

GONÇALVES, Joyce. Infância: a questão da memória na autobiografia. *RevLet – Revista Virtual de Letras*, v. 05, nº 01, jan./jul, 2013, p. 246-263. Disponível em <http://www.revlet.com.br/artigos/185.pdf>. Acesso em 18. jun. 2018.

_____. Memórias do cárcere: um cárcere de memórias. *Caderno Cespuc*, n. 22, Belo Horizonte, 2013, p. 49-57. Disponível em <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/8120/7079>. Acesso em 5. mar. 2019.

HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio*. São Paulo: Edusp, 1992.

LAFETÁ, João Luiz. Édipo guarda-livros: leitura de *Caetés*. *Teresa Revista de Literatura*, nº 2, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2001, p. 86 – 125. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116580>. Acesso em 09. fev. 2019.

LEITÃO, Cláudio. *Líquido e incerto: memória e exílio em Graciliano Ramos*. Niterói: EdUFF, 2003.

LIMA, Roberto Sarmiento. *O narrador ou o pai fracassado: revisão crítica e modernidade em Vidas secas*. Maceió, 1998, 265p. Tese (Doutorado em Letras e Linguística – Literatura Brasileira). Universidade Federal de Alagoas – UFAL.

MARQUES, Ivan. *Para amar Graciliano: como descobrir os aspectos mais inovadores de sua obra*. São Paulo: Faro editorial, 2017.

MARTINS, Wilson. Graciliano Ramos, o Cristo e o grande inquisidor. In: RAMOS, Graciliano. *Caetés*. São Paulo: Livraria Martins editora, 1989.

MATTALIA, Eliane. *Graciliano Ramos: poesia da prosa, lirismo de Infância*. Boletim de pesquisa NELIC, v. 6, n.8/9, 2006, p. 77-86. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1575/1308>. Acesso em 4. jan. 2019.

MEDEIROS, Ana Vera Raposo de. MACIEL, Sheila Dias. A configuração das memórias em *São Bernardo e Memórias do cárcere*. *Signótica*, v. 19, n. 1, jan/jun, 2007, p. 15-31. Disponível em <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/viewFile/2841/2892>. Acesso em 10. mar. 2018.

MENDES, Francisco Fabiano de Freitas. Crítica... Graciliano Ramos... Crítica...: seus romances, os críticos, suas críticas numa ciranda. *Teresa revista de Literatura Brasileira*, v. 18, São Paulo, 2017, p. 181-197. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/127361>. Acesso em 15. mar. 2019.

MIRANDA, Wander de Melo. Fios da memória. *O eixo e a roda*. *Revista de Literatura*, 1988, v. 6, p. 43-60. Disponível em http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/4221. Acesso em 8 mai. 2018.

MIRANDA, Carolina Izabela Dutra de. Do conto ao romance: interrelações nas obras de Graciliano Ramos acerca da teoria do ressentimento. *Revista Arredia*, Dourados, MS, Editora UFGD, v.2, nº 2, jan./jul. 2013, p. 26-42. Disponível em <http://www.ojs.ufgd.edu.br/index.php/arredia/article/download/2355/1478>. Acesso em 18 jun. 2018.

MORAES, Maria Heloisa Melo de. A coerência na literatura infantil de Graciliano Ramos. *Graciliano: Revista da Imprensa Oficial Graciliano Ramos*, ano I, nº 1, Maceió, set. 2008, p. 8 – 9.

PEREIRA, Maria Bethânia de Almeida. Memória de infância em Graciliano. *Linguagem em (Re)vista*, ano 08, n. 15/16, Niterói, 2013, p. 129-149. Disponível em www.filologia.org.br/linguagememrevista/15_16/08. Acesso em 10. mar. 2018.

PEREIRA, Wellington Gustavo. *Infância, de Graciliano Ramos: um relato dentro do período pós-abolição*. São Paulo, 2010, 129 p. Dissertação (Teoria Literária e Literatura Comparada), Universidade de São Paulo. Disponível em www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/.../WELLINGTON_GUSTAVO_PEREIRA.pdf. Acesso em 18 jun. 2018.

POSSEBOM, Rute Augusto. *Infância, de Graciliano Ramos – memória ou autobiografia?* São Paulo, 2011, 112p. Dissertação (Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP. Disponível em <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14684>. Acesso em 1 jan. 2019.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. *Abertura entre as nuvens: uma reinterpretação de Infância, de Graciliano Ramos*. Belo Horizonte, 2008, 131 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP-7BSELV/1/abertura_entre_as_nuvens___disserta__o.pdf>. Acesso em 05. dez. 2011.

ROCHA, Darislânia. *A escrita da angústia: uma leitura psicanalítica*. Maceió: Edufal, 2015.

SANTOS, Alinnie Oliveira Andrade. A escrita da infância em Graciliano Ramos e Murilo Mendes. *Anu.Lit*, Florianópolis, v. 17, n. 2, 2012, p. 70-87. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/2175-7917.2012v17n2p70/23262>. Acesso em 20. mar. 2019.

SANTOS, Fábio José dos. *A testemunha às avessas ou o narrador desconfiado: história e ficção em Memórias do cárcere*. Maceió, 2013, 169p. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal de Alagoas. Disponível em <http://www.repositorio.ufal.br/handle/riufal/2378>. Acesso em 26. mar. 2019.

SANTOS, Patriciane Xavier Moreira dos. “*A escola era horrível e eu não podia negá-la, como negara o inferno*”: as representações da escola na obra *Infância*, de Graciliano Ramos. São João Del Rei, 2017, 120p. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de São João Del Rei. Disponível em <https://www.ufsj.edu.br/portal2.../DissertacaoPatricianeXavierMoreiradosSantos.pdf>. Acesso em 20. jun. 2018.

SILVA, Márcia Cabral da. *Infância, de Graciliano Ramos: uma história da formação do leitor no Brasil*. Campinas, 2004, 196p. Tese (Instituto de Estudos da Linguagem). Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Disponível em http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269852/1/Silva_MarciaCabralda_D.pdf. Acesso em 21. mar. 2019.

SILVA, Sérgio Antônio. *Papel, penas e tinta: a memória da escrita em Graciliano Ramos*. Belo Horizonte, 2006, 221 p. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ALDR-6SQHRN/1/tese_sergio_antonio_silva.pdf>. Acesso em 27. dez. 2018.

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

SOUZA, Bruno Henrique Alvarenga. *A literatura menor de Graciliano Ramos: uma cartografia de Infância*. Belo Horizonte, 2017, 109 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Disponível em http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/LETR-AL7PLD/disserta_o_bruno_henrique_alvarenga_souza.pdf?sequence=1. Acesso em 19. jun. 2018.

SCHULER, Diana. *Graciliano Ramos – o escritor e sua formação: representações da escola, da escrita e da leitura*. Paris, 2017, 302p. Tese (Literatura Brasileira). Disponível em <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01719193/document>. Acesso em 21. mar. 2019.

OBRAS LITERÁRIAS

ABREU. Casimiro de. *As primaveras*. São Paulo: Livraria Editora Martins, 1972.

ALENCAR, José de. *Obra completa*, vol 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1959.

COUTO, Mia. *Estórias abensonhadas*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SALOMÃO, Waly. *Algaravias: câmara de ecos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

WORDSWORTH, William. *Poesia selecionada*. Tradução Paulo Vizioli. São Paulo: Mandacaru, 1988.

OBRAS TEÓRICAS

ALMEIDA, Maria Inês de. São apenas palavras. In: ALMEIDA, Maria Inês de (org.). *Para que serve a escrita?* São Paulo: Educ, 1997, 7-9.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1992.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BARROS, Mariana Luz Pessoa de. *A arquitetura das memórias: um estudo do tempo nos discursos autobiográficos*. São Paulo, 2006, 233p. Dissertação (Mestrado em Linguística). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP. Disponível em https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-27112009-112310/publico/MARIANA_LUZ_PESSOA_DE_BARROS.pdf. Acesso em 19. mar. 2019.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Vol. II. Petrópolis: Vozes, 1991.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literatura e psicanálise*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1996.

BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução Carlos Sussekind et al. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 2005.

CARVALHO, Ana Cecília. Escritas intermináveis. IN: ALMEIDA, Maria Inês de (org.). *Para que serve a escrita?* São Paulo: Educ, 1997, 119-136.

_____. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. A toxidez da escrita como um destino da sublimação em David Foster Wallace. *Psicologia USP*, São Paulo, jul/set, 2010, p. 513-530. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/pusp/v21n3/v21n3a04.pdf>. Acesso em 20. jun. 2018.

CANDAU, Jöel. *Memória e identidade*. Tradução Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CARDOSO, Heloisa Helena Pacheco. Narradores de Javé: história, imagens e percepções. *Revista de História e Estudos culturais*, nº 2, v. 5, ano V, abr/jun, 2008, p. 1-11. Disponível em http://www.revistafenix.pro.br/PDF15/Artigo_04_ABRIL-MAIO-JUNHO_2008_Heloisa_Helena_Pacheco_Cardoso.pdf. Acesso em 19. mar. 2018.

CHEMAMA, Roland (org.). *Dicionário de psicanálise*. Tradução Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 1997.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica*. Vol. 1. Tradução Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1998.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4. ed. revista e atualizada de acordo com a nova ortografia. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREUD, Sigmund [1950 (1892-1899)]. *Carta 52*. Tradução José Luiz Meurer. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 2006, v. 1.

_____. [1899]. *Lembranças encobridoras*. Tradução Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 2006, v. 3.

_____. [1901]. *Lembranças da infância e lembranças encobridoras*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 2006, v. 6.

_____. [1905]. *Tratamento psíquico (ou anímico)*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 2006, v. 7.

_____. [1907 (1906)]. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. Tradução Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 2006, v. 9.

_____. [1912]. *A dinâmica da transferência*. Tradução José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 2006, v. 12.

_____. [1914]. *Recordar, repetir e elaborar*. Tradução José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 2006, v. 12.

_____. [1914]. *Algumas reflexões sobre a psicologia do escolar*. Tradução Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 2006, v. 13.

_____. [1915]. *Recalque*. Tradução Themira de Oliveira Brito, Paulo Henrique Britto e Cristiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 2006, v. 14.

_____. [1915]. *Os instintos e suas vicissitudes*. Tradução Themira de Oliveira Brito, Paulo Henrique Britto e Cristiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 2006, v. 14.

_____. [1916-1917]. *Conferência XXIII: o caminho da formação dos sintomas*. Tradução José Luiz Meurer. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 2006, v. 16.

_____. [1919]. *O estranho*. Tradução Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 2006, v. 17.

_____. [1925]. *A negativa*. Tradução Eudoro Augusto Macieira de Sousa. Rio de Janeiro, Imago, E.S.B., 1996, v. 19.

_____. [1926 (1925)]. *Inibições, sintomas e ansiedade*. Tradução Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro, Imago, E.S.B., 1996, v. 20.

_____. [1930]. *O mal-estar na civilização*. Tradução José Otávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 2006, v. 21.

_____. [1937]. *Construções em análise*. Tradução Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 2006, v. 23.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GUTIERRA, Beatriz Cauduro Cruz. *Adolescência, psicanálise e educação : o mestre “possível” de adolescentes*. São Paulo: Avercamp, 2003.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Laurent Leon Schafter. São Paulo: Vértice/ Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HUOT, Hervé. *Do sujeito à imagem: uma história do olho em Freud*. Tradução Cláudia Berliner. São Paulo: Escuta, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. V.2. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 955-985.

KEHL, Maria Rita. *Sobre ética e psicanálise*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

_____. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

KIERKEGAARD, Soren A. *O conceito de angústia*. Tradução Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2011.

LACAN, Jacques. O eu e o outro. In: *Os escritos técnicos de Freud*. 3. ed. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983, p. 50 – 65.

_____. *Televisão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

_____. *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998a, p. 238 – 324.

_____. *A ciência e a verdade*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998b, p. 869 – 892.

_____. *O seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da psicanálise*. Tradução Pedro Tamen. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LAPLANCHE, Jean. *Vida e morte em psicanálise*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Porto Alegre: Artes Médicas, 1985.

_____. *Problemáticas III: a sublimação*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Tradução Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2009.

NASIO, Juan David. *O livro da dor e do amor*. Tradução Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2003.

NUNES, Raquel D'Elboux Couto. *Maya Angelou: gênero, autobiografia, violência e agenciamento em I Know Why The Caged Bird Sings*. Maceió, 2011, 105p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas. Disponível em <http://www.repositorio.ufal.br/handle/riufal/2494>. Acesso em 1. fev. 2019.

PORTO, Patrícia de Cássia Pereira. Narrativas memorialísticas: memória e literatura. *Revista Contemporânea de Educação*, n.12, ago/dez, 2011, p. 195-211. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/rce/article/view/1648>. Acesso em 10. mar. 2018.

RAMOS, Danielle Cristina Mendes Pereira. Memória e Literatura: contribuições para um estudo dialógico. *Linguagem em (Re)vista*, ano 06, n. 11/12, Niterói, 2011, p. 92-104. Disponível em www.filologia.org.br/linguagememrevista/11/07. Acesso em 10. mar. 2018.

ROSA, Guilherme Fernandes da. *O fio da memória ao fio da história: a memorialística brasileira do séc XIX meados do séc XX*. Porto Alegre, 2014, 124 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira), Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/102216/000930691.pdf;sequence=1. Acesso em 10. mar. 2018.

SANTOS, Virginia da Silva; BRANDÃO, Gilda Vilela. A escrita do eu: uma análise de *Minhas memórias*, de Jorge de Lima. *Recorte*, Unicor, v. 13, n. 1, jan/jul, 2016, p. 1-20. Disponível em http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/2844/pdf_85. Acesso em 13. jun. 2019.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. A memória como ‘lugar da escrita’ em dois romances angolanos contemporâneos. *Via Atlântica*, n. 27, São Paulo, jun, 2015, p. 45-56. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/download/99838/107080>. Acesso em 10. mar. 2018.

SILVA, Alexandre Rubenich. Mnemosyne e Lethe: a interpretação heideggeriana da verdade. *Archai*, n. 13, jul/dez, 2014, p. 71-84. Disponível em <http://periodicos.unb.br/index.php/archai/article/viewFile/9093/8000>. Acesso em 10. mar. 2018.

SOARES, Angélica. *Transparências da memória/estórias de opressão: diálogos com a poesia brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2009.

TELES, Gilberto Mendonça. O mito camoniano: a influência de Camões na cultura brasileira. *Revista de Letras*, Fortaleza, jan/jun, 1980, p. 44-72. Disponível em http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/3035/1/1980_Art_GMTeles.pdf. Acesso em 10 jun. 2018.

TOMAZ, Jerzuí. *Trilhamentos do feminino*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre. Gilberto. O herói e o monstro. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 10 abr. 2005, Caderno Mais!, p. 10.

VILLAS BOAS, Lincoln Braga. *A psicanálise machadiana: encenações do desejo*. Maceió: Edufal, 2011.

YATES, Frances A. *A arte da memória*. Tradução Flavia Bancher. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.