

MEMÓRIAS DE INFÂNCIA EM GRACILIANO RAMOS¹

CHILDHOOD MEMORIES IN THE GRACILIANO RAMOS'S LITERATURE

Maria Betânia Almeida Pereira*

Resumo

O trabalho pretende abordar como o escritor Graciliano Ramos elabora a sua experiência de infância conjugando memória e ficção. A análise parte dos três primeiros contos de *Infância*: “Nuvens”, “Manhã” e “Verão”. São títulos sugestivos para telas de pintura, podendo-se entrever um paralelo com este campo artístico na tessitura narrativa. O entrecruzamento entre as vivências do autor e a carga ficcional se materializa numa estética que prioriza uma forma poética na composição dos contos.

Palavras-chave

Memória. Infância. Ficção.

Abstract

This paper presents a view of how Graciliano Ramos writer explores your childhood experience and how he works with memory and fiction. This analysis is based on the first three tales of the book Infância, as it follows : “Nuvens”, “Manhã” e “Verão”. All of them are titles that suggest paintings, this artistic perspective view can be found in the narrative construction. The author’s life experiences and the fiction contribute for a poetic form in the composition of the tales.

key words

Memory. Childhood. Fiction.

Introdução

Primeiramente, os trinta e nove contos, que compõem *Infância*, foram publicados em jornais, revistas e suplementos do Rio de Janeiro e Lisboa, entre os anos de 1938 a 1944, aproximadamente. Em 1945, a editora José Olympio publica a obra completa. No seu formato final, o livro representa a infância de um menino nordestino, num meio severo, revivendo fatos, pessoas e acontecimentos que influíram na sua educação e formação. A infância em cena desmistifica a ideia

¹ Este artigo faz parte de uma das discussões do segundo capítulo da minha tese de doutorado, intitulado: “Memória e ficção em Graciliano Ramos e José Lins do Rego”. A pesquisa está em fase final e, em linhas gerais, investiga a construção das memórias de infância enquanto experimento literário nos dois autores em questão.

* Mestre em Letras e Doutoranda em Literatura Comparada – UFF. Professora substituta da Faculdade de Formação de Professores da UERJ.

do lugar paradisíaco, ameno e feliz. Ao contrário, o menino protagonista habita o *locus horrendus*, um universo hostil e opressor em que são raros os espaços de prazer e de encanto.

Como o escritor elabora a sua experiência de infância conjugando memória e ficção? Ao compor o percurso dessa experiência infantil, o processo de construção das memórias se dá de forma bastante peculiar, nos três primeiros contos que compõem a obra - “Nuvens”; “Manhã” e “Verão”. São títulos sugestivos para telas de pintura e, não sem razão, pode-se entrever um paralelo com este campo artístico na tessitura narrativa, pois os fragmentos das memórias vêm em blocos, como peças que se complementam, se interpenetram, se justapõem formando pequenos quadros a partir das imagens trazidas pelo narrador: objetos, partes dos corpos das pessoas, acessórios, lugares, espaços, ambientes. O entrecruzamento entre as vivências do autor e a carga ficcional se materializa numa estética que prioriza, sobretudo, uma forma poética na composição dos contos.

“Nuvens” é o primeiro conto de *Infância* que, na carta de 1936, aparece sob o título de “Sombras”. O escritor desde o seu projeto inicial teve o intuito de ser este o primeiro conto. Dentre os trinta e nove presentes, é o maior, abre o livro e reúne, de forma fragmentada, os temas presentes nos demais episódios. 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 simbolizados 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 e ampliados.

Vale discutir a troca dos vocábulos “sombras” por “nuvens”. Nuvem, do latim *nube*, além de configurar um conjunto visível de partículas de água ou de gelo em suspensão na atmosfera, pode indicar turvação de vista, transitória ou definitiva; vista enevoadada. Ao passo que “sombras”, do latim *umba*, quer dizer espaço sem luz; zona privada de luz em virtude de interposição de um corpo opaco; ausência de luz solar; escuridão, trevas (Cf. Dicionário Aurélio). A escolha de nuvens em detrimento de sombras parece remeter a materialização da dificuldade de rememoração do passado, pois se não há como recuperar todos os fatos, ficarão sempre “os pontos nebulosos”, difíceis de serem aclarados. A polissemia que o vocábulo evoca entra em consonância com o artifício ficcional: as nuvens no espaço do céu formam figuras e o admirador delas tem total liberdade

para criar, através da imaginação, formatos diversificados. Em outra dimensão, da mesma família etimológica, do latim *nubes – is*: névoa, nevoeiro, nebuloso; vocábulos que conotam uma ausência de claridade, o que é pouco perceptível; obscuro. “Nuvens”, espaço intermediário entre a luz e a sombra, pode melhor simbolizar o processo de construção das memórias através da ficção. Em termos de uma construção poética da memória é o título que melhor complementa a dupla manhã-verão, tanto pelo valor sonoro – a recorrência das consoantes nasais, juntamente com as vogais nasaladas – quanto pelo valor semântico.

O início de “Nuvens” traz para o leitor a imagem de um objeto perdido no tempo: “A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás da porta” (RAMOS, 1977, p. 9). O vaso de louça, como utensílio utilitário, serve para guardar as pitombas e também carrega um valor simbólico de guardião das lembranças à medida que faz despertar a memória para o universo a ser desvendado. Curioso atentar para a maneira em que se encontra: escondido, atrás da porta. As reminiscências, por sua vez, estão escondidas, é necessário um considerável esforço para fazê-las vir à tona. Neste sentido, a imagem do vaso entra como teia que tece os eventos rememorados, mas tal imagem pode ser também sonho, idéia vaga, corroborando ainda mais para a inexistência e a organização dos fragmentos que vão surgindo de maneira a confirmar o caráter ficcional do texto. Para resgatar o passado sob forma de imagens, é preciso dar valor ao inútil, é preciso poder sonhar (BERGSON apud RICOEUR, 2007, p. 67). É neste espaço do sonho que a ficção se faz presente e o modo de narrar torna-se mais valioso do que fixar lembranças: “Assim, não conservo a lembrança de uma alfaia esquisita, mas a reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma” (ibid., p. 9).

Na reconstrução do tempo passado, o narrador se utiliza do testemunho de terceiros à sua volta. Desta maneira, à memória autobiográfica se junta a memória coletiva. Halbwachs afirma que um homem, para evocar seu próprio passado, precisará também das lembranças dos outros, pois

ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade. Mais ainda, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as idéias, que o indivíduo não inventou e que emprestou de seu meio (HALBWACHS, 1990, p. 54).

O menino vai tomando conhecimento das palavras e das idéias do universo adulto: “Inculcaram-me nesse tempo a noção de pitombas – e as pitombas me serviram para designar todos os objetos esféricos. Depois me explicaram que a generalização era um erro, e isto me perturbou” (RAMOS, 1977, p. 9). A fruta de forma arredondada recebe a alcunha de pitombas, no entanto a outra fruta de similar geometria das pitombas não pode ter igual denominação. Espanto do menino e reflexão do adulto: pitombas não podem designar todas as frutas de formato esférico; pitombas são diferentes de laranjas, de maneira que toda generalização incorre em erro – pondera o narrador. A diferenciação entre objetos e coisas pode levar a uma nomeação mais precisa; é necessário o devido cuidado para dar nome às coisas e saber distingui-las exige critérios. É uma lição difícil para uma criança, mas o adulto escritor soube processá-la: a seleção criteriosa das palavras bem como o poder que o significado confere ao significante encerra um jogo ambíguo nas relações sociais, nas quais a norma pode ser perigosa e confusa. Necessário lidar bem com o uso das palavras, elas têm força e carregam sutilezas. O menino percebeu o valor que as palavras possuem. O adulto escritor vai esmerar-se em seu trabalho, dedicando-se à escolha dos vocábulos precisos e na tarefa primorosa para obtenção do texto enxuto, conciso, “sem gorduras”. O mínimo necessário para uma máxima expressividade é o lema que acompanha a escrita de Ramos e define uma das marcas do seu estilo. Carpeaux (1943, p. 243) em seu artigo “Visão de Graciliano Ramos”, diz ser necessário definir estilo que, no caso de Ramos, implica: escolha de palavras, escolha de construções, escolha de ritmos dos fatos, escolha dos próprios fatos para conseguir uma composição perfeita, perfeitamente pessoal. Ainda sobre estas mesmas bases de reflexão, Alfredo Bosi (2003, p. 28) fala sobre um regime de consciente economia no texto e acrescenta que o escritor não desperdiça símbolos por acaso, importa para ele, a escolha do signo motivado. É interessante atentar que a escola é um desses signos motivados, é o ambiente em que se pronunciam as palavras causadoras de admiração e assombro na mente da criança. Desde a correção de pitombas por laranjas até a entonação da cartilha do ABC, o espaço escolar coloca em evidência os “sons estranhos”, formados por “letras, sílabas, palavras misteriosas”. Um narrador perspicaz passeia neste local e analisa a precariedade do ensino em escolas primárias do interior: a sala é improvisada e até serve de pouso para a família de Graciliano na viagem entre Alagoas e o sertão de Pernambuco; muitos estudantes ocupam bancos sem encosto; paredes sujas e um método de alfabetização retrógrado, sinalizado pela “toada única”, coordenada pelo professor, “um velho de barbas longas”. Enquanto signo

motivador, a escola retornará em outros contos de *Infância*, sob diferentes matizes, mas enfatizando a imagem de um espaço enfadonho, pouco afeito à criação.

A primeira imagem da sala de aula ficou registrada na mente do menino. No texto, a forma de composição desta imagem focaliza em planos superpostos o olhar da criança e o olhar do adulto. Em raras passagens, a visão infantil de encanto sugere um índice de positividade em meio a uma realidade dura. Sensível às mudanças de comportamento dos humanos e incapaz de compreender a complexidade da natureza das coisas e das pessoas, a criança revela a sua fraqueza, falta de conhecimento e impotência diante do “mundo complicado”. Como entender a maravilha do açude, com sua água infinita onde patos e marrecos nadavam, se anteriormente, o maior volume de água conhecido se concentrava num pote? O encantamento do menino mostra também que a forma de percepção da criança é muito diferente da do adulto, ela vê aquilo que o adulto não vê mais – causam surpresa aos olhos do menino as pequenas “criaturas capazes de viver no líquido”. Da complexidade dos humanos à natureza das coisas, a incapacidade infantil demonstra que não é possível a compreensão de tudo. Objetos, palavras, coisas e pessoas “nos escapam, nos questionam, podem ser outra coisa que nossos instrumentos dóceis” (GAGNEBIN, 2005, p. 180). No entanto, é esta fragilidade do olhar da criança a sua fortaleza diante da complexidade do mundo, é o que opera a poeticidade no texto.

Subsequente à magnitude do açude, aparece a vazante das abóboras. O pai do menino despreza o conselho de Amaro e o resultado foi uma “praga” de aboboreiras. No universo dos adultos, tal ato se originou do descuido e do mau planejamento das atividades agrícolas, causando uma “safra inútil”. Porém, no mundo infantil, a ótica é do deleite, pois as abóboras juntavam-se em blocos formando “bela calçada movediça” onde “a gente andava na roça pisando em cima delas”. Embora o texto dê abertura a estes pequenos instantes de satisfação, o que predomina é a lucidez e a seriedade de um narrador que avalia o passado sob a luz do presente.

No caso específico de “Nuvens”, a exigência maior estaria na experiência estética de transformar em palavras o processo memorialístico. O quebrado e o remendado poderá ser reconstruído? Será possível reunir os “cacos”? No intuito de dar forma à matéria narrada, o narrador se esforça para dar seqüência de continuidade, porém as lembranças se impõem em sua descontinuidade e o texto é alinhavado conforme o fluxo da memória. É um processo complexo de apresentação tornar em escrita essas imagens. A primeira sensação de abertura

da memória se deve à frágil imagem do vaso – um objeto que aparentemente para o leitor pode parecer insignificante, como primeira lembrança num livro de memórias, para o narrador toma proporções valorosas, na medida em que ratifica o potencial estético do texto e sinaliza outro encaminhamento para a reconstituição do passado: importa a impressão primeira que ficou das coisas, objetos e pessoas. É este o instante da percepção do olhar do menino, mas que recebe a lente do olhar do adulto. Lente multifocal, de múltiplas visões, não construindo o texto puramente centralizado num eu que tudo vê e tudo sabe. Porém, a lente seleciona o foco, reduzindo, ampliando, transformando, recriando o que achar conveniente. Daí, emerge um modo peculiar de escrita.

Semelhante ao trabalho do pintor cubista que decompõe as figuras geométricas para, ao final, dar valor ao desenho multifacetado, o narrador se dedica na composição daquilo que quer “pintar” de forma a valorizar, por exemplo, um acessório de vestimenta como item capaz de identificar particularidades de um personagem. Assim, fugindo da caracterização tradicional do estilo descritivo, o enfoque dado às “peças” configura-se num processo metonímico que não invalida a natureza daquilo que está sendo representado. Pelo contrário, enriquece a composição multiplicando as formas de se ver e apreender a natureza das coisas e das pessoas. Atendendo ao teor fragmentário da memória, simbolicamente denominada de “nuvens espessas”, a segunda abertura dá passagem aos rostos e as palavras insensatas. Aos poucos os rostos tomam feição e vêm à luz: “Passam através desses rasgões figuras indecisas: Amaro Vaqueiro, caboclo triste, encourado num gibão roto; Sinhá Leopoldina, companheira dele, vistosa na chita cor de sangue” (RAMOS, 1977, p.11-12). Outros personagens vão tomando vulto ao longo do texto, seguindo a mesma linha de estrutura descritiva: pedaços, pequenas partes em planos superpostos, indicando um esquema curioso de montagem. Inicialmente apresentados de forma fragmentária, os personagens desaparecem, reaparecem, tornam a desaparecer. É tarefa do leitor juntar as partes para a composição do todo, pois é pouco a pouco que os personagens são apresentados. Do casal, pode-se depreender que a mulher é vaidosa, sabe vestir-se, adequando bem os acessórios ao corpo: chita vermelha e brincos; ao passo que o seu companheiro, o vaqueiro Amaro, parece destoar da vivacidade da esposa, é triste e o seu gibão roto assinala a classe social a que pertence. José Baía por sua vez, destacado por seus “dentes alvos” é figura ativa, engraçada, uma espécie de histrião, gozador e sorridente.

Não difere do esquema de montagem a representação dos pais, mas se alonga para o terreno interior à medida que sentimentos são revelados – medo,

pavor, violência – e asseguram a dureza do quadro pintado. Pai e mãe figuram como personagens “grandes, temerosos, incógnitos” e ressurgem no tecido da memória através de fragmentos dos corpos e pormenorização das mãos: “Revejo pedaços deles, rugas, olhos raivosos, bocas irritadas e sem lábios, mãos grossas e calosas, finas e leves, transparentes” (ibid., p. 14). A diferenciação entre as duas personalidades está no trato destas mãos, no contato delas com o menino, em seu cotidiano:

Habituei-me a essas mãos, cheguei a gostar delas. Nunca as finas me trataram bem, mas às vezes molhavam-se de lágrimas – e os meus receios esmoreciam. As grossas, muito rudes, abrandavam em certos momentos. O vozeirão que as comandava perdia a aspereza... (RAMOS, 1977, p.14-15)

Pela forma em que são detalhadas as mãos, pai e mãe representam personalidades complexas, amedrontadoras e passíveis de mudança, pois são figuras ambíguas. Ora as mãos finas se molhavam de lágrimas, denotando fragilidade de emoções, ora as mãos rudes amenizavam na rudeza. Estas oscilações comportamentais dos pais geravam desconfortos na criança, levando-a a insegurança e a um estado de desconfiança. Símbolo do poder dos pais, as mãos viabilizam o processo de recriação destas entidades e revelam ambivalência de sentimentos.

Contudo, a dor, o sofrimento e a violência deixam marcas mais visíveis e dolorosas: bolos, chicotadas, cocorotes, puxões de orelhas. “Acostumaram-me a isto muito cedo” revela a voz de um narrador adulto, que vai registrando as cenas violentas. Estas permeiam o conto do início ao fim: passa pelo episódio da brincadeira malsucedida e até certo ponto sádica de José Baía com a criança, cuja consequência é gravada no corpo físico – um calombo grosso na testa; inclui também o dedo inchado da mãe na tentativa desastrosa de fechar a porta num “redemoinho brabo” e finaliza com a história do menino que, penalizado por agressões, se vinga e põe fogo no rabo do gato. Qual é o sentido destas cenas ao longo do primeiro conto de *Infância*? O que elas trazem de valor para a compreensão da obra e, por conseguinte, da escrita de Graciliano?

Exceção à parte, o dedo inchado da mãe foi uma fatalidade da natureza imprevisível – o que sinaliza o quanto o ser humano é vulnerável às intempéries do ambiente físico e de como as transformações de ordem físico-natural podem

interferir na vida das pessoas de forma negativa e violenta. Tais transformações será um dos tons que permeiam *Vida Secas*. A mudança na paisagem, imprimindo como destaque a seca, prefigura como um dos obstáculos na saga dos retirantes. Os dois outros casos (a brincadeira sádica de José Baía com o menino e a cena de maldade em que o menino põe fogo no rabo do gato) parecem similares se considerarmos o desejo de vingança latente naquele que, se sentindo agredido, revida para o ataque. Em José Baía este fator parece remeter a um nível mais inconsciente pela forma como o narrador contextualiza a brincadeira e apresenta a personagem. A quadra popular cantada pelo amigo implicitamente diz muito sobre o sujeito que a pronuncia: “Eu nasci de sete meses,/ Fui criado sem mamar./ Bebi leite de cem vacas/ Na porteira do curral” (RAMOS, 1977, p.12). Apesar de ser um sujeito risonho, com “exclamações, onomatopéias e gargalhadas sonoras” (ibid., p.12), José Baía revelava-se uma pessoa violenta e talvez o seu passado explique os seus gestos, quem sabe fora uma criança abandonada, sem o convívio dos pais, tal como Paulo Honório, personagem de *São Bernardo*? A verdade é que desde o conto inicial de *Infância*, Graciliano Ramos demonstra uma certa compaixão com as crianças abandonadas, vistas à margem de um contexto socioeconômico. São seres inferiorizados, muitas vezes tratados como pequenos animais e portanto “invisíveis” num sistema de organização cuja estrutura familiar ou inexistente ou desconsidera o respeito às diferenças. A criança do relato oral também está na mesma linha dos gêneros de ofensas e de crueldade. Vale a pena analisar como o autor constrói este relato.

A historieta popular, resgatada na voz de D. Maria, ao passar para o papel segue uma composição adequada conforme a perícia meticulosa de um revisor de texto. Quase simultaneamente ocorrem os dois momentos – o de puxar da memória a narrativa e o de trabalhar as palavras, ajustando-as da melhor forma. O narrador não dispensa o cuidado de adequação vocabular da linguagem oral para o registro escrito, o passo a passo da sutileza é demonstrado para o leitor. Depois de algumas modificações, o resultado final:

Levante, seu Papa-hóstia,
 Dos braços de Folgazona,
 Venha ver o papa-rato
 Com um tributo no rabo.
 (ibid., p. 19)

A quadra popular alude à história de um menino pobre acolhido por um

padre amancebado. No intuito de resguardar o segredo de sua ação, o vigário dizia-se chamar “Papa-hóstia”, “Folgazona” a amante, o gato “papa-rato” e o fogo era “tributo”. Sentindo-se livres de qualquer mal, o padre e a amante começaram a judiar da criança. Esta, por sua vez, se vingou, pôs fogo no rabo do gato e fugiu, gritando os versos.

Aos olhos do menino Graciliano, a ação do garoto chega a ser “notável”. Ele teve coragem de rivalizar com o poder dos adultos, o que causa admiração e há uma identificação entre ambos: eram vítimas de maus-tratos. No entanto, a semelhança está apenas nesta área, pois confessa no tempo presente o narrador maduro: “Infelizmente não tenho jeito para violência” (ibid., p. 12). O foco muda para o tempo passado: “Encolhido e silencioso, aguentando cascudos, limitei-me a aprovar a coragem do menino vingativo”. Nesta passagem, é perceptível um jogo de espelhos em que há, implicitamente, o deslocamento de sujeitos presente nos adjetivos “encolhido e silencioso”, que qualificam o menino e o adulto. A mudança dos tempos verbais provoca o distanciamento em relação ao tempo passado, mas simultaneamente o aproxima do presente, sugerindo um ato de autoconhecimento, como que predizendo um lema de cunho psicológico – aquele menino que fui está dentro do homem que sou. E ambos não toleram atos de violência e injustiças.

Desta maneira, os fragmentos dos versos da cantiga popular emolduram o final da narrativa, como uma peça-chave tanto para entender o sistema de montagem do conto quanto para decifrar os pensamentos e valores do autor de Caetés. No último parágrafo, o sujeito que fala é o escritor e sua voz avalia, emite juízos de valor a respeito destes sujeitos “corajosos”: “De perto, os indivíduos capazes de amarrar fachos nos rabos dos gatos nunca me causaram admiração. Realmente são espantosos, mas é necessário vê-los a distância, modificados” (ibid., p. 19). O esquecido pode ser o recalçado, e uma vez lembrado, não deixa de ser vestígio, sinal que foi retomado para dar sentido à reflexão do passado no presente. O adulto ao retomar o fato passado, reflete, critica e pondera as ações do menino e, sob o prisma do presente, acaba revelando uma lição de aprendizagem: a coragem destemida do menino e os disfarces forjados para ocultar verdades são atitudes para se ver em letras de forma, na ficção: “Mais tarde, entrando na vida, continuei a venerar a decisão e o heroísmo, quando isto se grava no papel e os gatos se transformam em papa-ratos” (ibid., p. 19).

A respeito do fecho deste capítulo, Ieda Lebensztayn (2010) observa que a reflexão do adulto opera sobre a necessidade de se relativizar o valor do heroísmo,

numa sugestão de que as ações enérgicas, vingativas, de grande ostentação, muitas vezes escondem maior covardia. Ampliando o campo de discussão para a dimensão do trabalho do escritor, a pesquisadora diz que “esse pensamento, de implicações políticas e educacionais, corresponde à sua ética como artista da palavra escrita para a qual importa construir imagens literárias que expressem a revolta contra as injustiças” e, consciente do jogo ambíguo entre palavras e imagens, “a valentia de Graciliano foi, tendo experienciado injustiças desde criança, combatê-las por meio da dedicação aos romances” (LEBENSZTAYN, 2010, p. 329).

Da forma como é constituído, “Nuvens” aponta para um processo metamemorialístico, pois coloca em reflexão o ato de composição das memórias, presente nos contos “Manhã” e “Verão”, que formam, junto com o primeiro conto, uma trilogia para a compreensão da tessitura das memórias de *Infância*, à medida que vão, num crescente, retomando fatos, personagens, ambientes. Não de maneira despropositada, o escritor deu tais títulos, sugerindo uma atmosfera propícia para a abertura maior dos eventos passados, via ficção. Resgatar o passado e procurar reconstituí-lo não é tarefa fácil, pois, como afirma Bergson, “essencialmente virtual, o passado só pode ser apreendido por nós como passado quando seguimos e adotamos o movimento pelo qual ele desabrocha em imagens presentes, que emergem das trevas para a claridade” (apud RICOEUR, 2007, p. 68).

As “sombras” iniciais, substituídas por uma manhã de inverno, sinalizam uma abertura, que facilita a rememoração narrativa, e permite antever uma análise cuidadosa do processo de escrita, revelando tanto o estilo do escritor como indícios da construção de sua subjetividade. Em “Manhã”, o movimento narrativo flui para a interioridade do narrador e deixa vir à tona imagens antagônicas – o quadro de horror da seca e a natureza exuberante. Esta descrita e inscrita na alma: “o açude apoiado, a roça verde, amarela e vermelha, os caminhos estreitos mudados em riachos” (RAMOS, 1977, p. 20).

Não à toa, o estado de imersão, “Mergulhei numa cumprida manhã de inverno” (ibid., p. 20), é sinalizado pela escolha do verbo mergulhar – do latim *merguliare*, introduzir na água ou em outro líquido; submergir; afundar. Em outra acepção, fazer entranhar-se, fazer penetrar; cravar profundamente. Para o memorialista, entranhar-se nas águas profundas do passado requer uma atenção redobrada, pois os fatos passados podem ser retomados e redimensionados no âmbito da criação. Vale para o escritor as estratégias utilizadas no entrecruzamento entre memória e imaginação. E, neste pêndulo, o alinhavar da linguagem cosendo,

articulando e criando, como bem sugere a passagem: “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” (ibid., p. 20). Assim, na criação do pequeno mundo incongruente, percebe-se um duplo movimento: o estado de imersão nos emaranhados caminhos da memória e o estado de emergência balizado pelo potencial de atribuir nuances criativas ao resgatado ou ao não resgatado, muitas vezes lacunar. Neste dinamismo, recortes da paisagem nordestina, fragmentos de pessoas, de “self” atuam como móveis da memória que, agrupados ou deslocados, corroboram para a elaboração de um autorretrato em mosaico. Explicaremos melhor.

Na manhã de inverno o narrador apresenta as pequenas partes de sua linhagem hereditária. Não há referência à descendência de um clã senhorial, muitas vezes tematizada por grande parte dos escritores modernistas, como é o caso de José Lins do Rego, neto de donos de engenho. Os pedaços dos vivos idosos (avós, bisavós) são referenciados como elos necessários para se entender as relações familiares, sociais, mas aparecem sobretudo como integrantes desse “eu” que aos poucos se manifesta.

A fotografia desbotada do avô paterno, recolhida do baú das memórias, é imagem refletora e catalisadora de ações e reflexões no panorama de construção da autoimagem do neto escritor. Como num jogo de espelhos, o neto se vê na figura do avô, “trabalhador caprichoso e honesto”. A criança curiosa observa o idoso em suas atividades desinteressadas – o cantar e o tecer peneiras –; admira as qualidades dispensadas na execução destas tarefas e presta muita atenção nestas habilidades do homem artista. Mas cabe ao escritor adulto se autoanalisar a partir do primeiro modelo que lhe imprimiu a “vocaçãõ absurda para as coisas inúteis” (ibid., p. 21). Cláudio Leitão (2003, p. 46) afirma que esse avô preenche o lugar de destaque do primeiro autor lido pelo menino ainda sem o domínio da leitura gráfica. Sendo assim,

não será mais possível ao menino ler o mundo sem lançar mão dos atributos desse avô. Paciência, atenção concentrada e obstinação são alguns traços perceptíveis no fazedor de urupemas, primeiro autor e primeiro livros lidos não por simples hereditariedade, mas por afinidade e escolha” (LEITÃO, 2003, p. 46).

Por afinidade e pela escolha responsável em realizar um trabalho caprichoso

e honesto, avô e neto se identificam. Para o escritor Graciliano Ramos falar de si é falar do seu fazer literário. Neste sentido, como um dos elos integrantes do próprio retrato de si, a figura do avô paterno colabora neste esboço cujo espelhamento reflete o ponto de interseção, revelado nos ofícios ligados à arte. Como observa Wander Melo Miranda :

trançar urupemas e traçar letras no papel são atividades análogas. Em ambas prevalece o fazer, a lida artesanal, paciente e obsessiva, seja com fibras, seja com as palavras; ambas são tidas pelos executores como atividades ‘desinteressadas’, alheias à função utilitária que porventura possam ter; e, finalmente, ambas não visam à reiteração de modelos anteriores, mas são o meio particular de expressão de uma necessidade imperiosa, que é também e sobretudo necessidade de depuração dos recursos estilísticos (MIRANDA, 1992, p. 46).

Em oposição ao avô paterno, aparece o materno que é apresentado como “bárbaro”; um sujeito que “não desperdiçava tempo em cantiga nem se fatigava em miuçalhas”. No entanto, esse ente idoso, ao contrário do outro, possuía o senso prático diante da vida no sertão, era um grande observador e autodidata. A sua voz oscilava, ora lenta e nasalada, devido ao tabaco, ora se insinuava de maneira doce. Essa forma de falar gerava “impressão de que a fala ranzinza nos acariciava e reprendia”. Não há dúvidas de que este parente deixou, com essa dicção particular, sua marca na escrita singular de Graciliano Ramos. Especificamente a obra *Infância* destoa daquilo que se espera de um livro de memórias, “distancia-se do tom nostálgico ou condescendente no tocante à rememoração do passado, optando por uma visão irônica, muitas vezes sarcástica, em relação às injustiças sofridas, e impiedosa diante do absurdo das situações representadas” (MIRANDA, 2004, p. 52).

O livro também se distancia do teor narcisista, tão comum neste gênero literário. A constituição da(s) subjetividade(s) do autor se dá sempre em constante intercâmbio de experiência com (o)s outro(s). “Trata-se de uma consciência de viver numa dualidade ou pluralidade de níveis, não totalmente compatíveis, mas que não podem ser reduzidos à unidade” (TAYLOR, 2005, p. 615). Daí não se pode dizer que existe um sujeito empírico que se crê uno e inteiro; a montagem do autorretrato em mosaico prefigura os desdobramentos, projeções e disjunções

dos “eus” em cena no corpo do texto. Sendo assim, outros retratos entram na composição desta montagem.

No conto “Verão”, os “ligeiros traços” de um “verão incompleto” são trançados de maneira a considerar o modo de escrever do autor que se exime da responsabilidade de pintar um verão nordestino com elementos indispensáveis à descrição. Para o escritor parece mais sensato criar uma realidade, imaginar fatos do que entrar no lugar comum dos disfarces retóricos de composição descritiva do quadro típico do verão nordestino, em que necessariamente os ramos aparecem secos e as cacimbas vazias.

É interessante perceber que, nesta ótica, o narrador se afasta de certa tendência regionalista do romance de trinta e o adjetivo incompleto – que carrega um índice de negatividade, por significar imperfeito, não acabado, truncado, mutilado – atende a outro paradigma. Se, de um lado, o verão nordestino é in-completo; por outro, o quadro se completa a partir do momento em que se conjuga o material imprescindível à escrita de Graciliano: o ser humano e suas complexidades. No caso específico do conto, a exigência da escrita reside em observar, com minúcias, as modificações das pessoas mais próximas do menino, em decorrência da seca.

A adjetivação é um dos recursos utilizados do início ao fim da narrativa e serve como base semântica no registro das alterações psíquicas e físicas do menino e das pessoas. De pachorrentas para a condição de “tanajuras, zonzas”. Da alegria aparente, das longas conversas nos alpendres, as visitas, os risos sonoros, os negócios lentos, para a tristeza representada na figura dos “rostos sombrios e rumores abafados”.

Com os sentidos aguçados, sensíveis às transformações na natureza das coisas e das pessoas, o menino capta os momentos. Não compreende atitudes incomuns e suspeita do inabitual. Encher cestos de mandacaru era uma atividade que destoava dos serviços comuns da fazenda; o pai abatido, com gesto lento, em desânimo profundo não era a imagem que vigorava em seu cotidiano. Habitado a vê-lo gritar, dar ordens e trabalhar duro na piçarra e na argila, como compreender que esta força fora sucumbida por uma outra maior? “Meu pai era terrivelmente poderoso, e essencialmente poderoso. Não me ocorria que o poder estivesse fora dele, de repente o abandonasse, deixando-o fraco e normal, num gibão roto sobre a camisa curta” (RAMOS, 1977, p. 29).

É no panorama da seca que a fixação do nome do diabo toma vulto, num

clima de enorme calor, nuvens de poeira e falta de água. A plasticidade das cenas descritas traz também o movimento do imaginário popular para compor as recordações do menino: o diabo no meio do redemoinho, montado em um cavalo de asas. Contudo, o inferno não é pura abstração. O suplício da criança com sede e sem água para beber acarreta conseqüências terríveis, um verdadeiro “inferno” para o menino: “a boca enxuta, os beiços gretados, os olhos turvos, queimaduras interiores” (ibid., p.27). O painel sensorial tecido pelo narrador confirma que as mudanças climáticas provocam muito mais que transformações externas; as pessoas são abaladas por dentro. A criança sente na carne as dores provocadas pela seca e a lembrança deste momento confirma que a dor não foi esquecida.

As estruturas sociais e econômicas do lugar são abaladas diante do poder devastador da seca. Tudo isso é percebido pelo narrador através de uma visão criteriosa que, para além da problemática da seca, busca analisar as bases de organização social. Apesar do esmorecimento da família e dos trabalhadores agregados, todos se movem para achar soluções. Em meio à falta de recursos da região, o nordestino migra no intuito de lutar pela sobrevivência. Viver em condições adversas implica sempre um eterno recomeçar. É o caso da família do menino, que vislumbra a possibilidade de um recomeço através da mudança de cidade e, conseqüentemente, de status social.

Do interior do sertão nordestino para uma vila, o pai deixa de ser fazendeiro e passa a ser comerciante. A criança não é indiferente às tristezas à sua volta: “O desalento e a tristeza abalaram-me”. Tais mudanças abalavam também o temperamento do pai e “explicavam a sisudez, o desgosto habitual, as rugas, as explosões de pragas e de injúrias” (ibid., p. 30). No entanto, conforme pondera o narrador adulto, esta explicação só é compreensível tempos depois. Em meio aos infortúnios da natureza, arruinado pela epizootia, lutando com muito custo para vencer, obediente ao chefe político, perseguindo os devedores enfim, sendo massacrado pelo sistema opressor, era até “natural” que o pai agisse daquela maneira: “Hoje acho naturais as violências que o cegavam” (ibid., p. 30). Como no conto anterior, a narrativa termina com o olhar judicioso do narrador adulto que se fixa na avaliação das reações da figura paterna, sinalizando, de certa maneira que o problema é de poder, de hierarquia, sob as bases de classes sociais. A criança repara nas diferenças de poder entre as pessoas: a posição hierárquica e as vestimentas denotam o lugar social. “Notava diferenças entre os indivíduos que se sentavam nas redes e os que se acocoravam no alpendre. O gibão de meu pai tinha diversos enfeites; no de Amaro havia numerosos buracos e remendos”

(ibid., p. 29). Enquanto os caboclos trabalhavam duro, prendendo arame farpado nas estacas, o pai vigiava, dava ordens, repreendia a todos, insatisfeito com o resultado.

Neste conto, o narrador prefigura o complexo sistema da engrenagem social, dando indícios dos obstáculos que emperram o desenvolvimento econômico no meio rural: as condições precárias da agricultura, inexistência de indústrias, exploração do trabalhador rural etc. Na zona urbana, os problemas persistem com outras feições – o comerciante tem que ser obediente ao chefe político, à justiça e ao fisco. Tanto em um meio quanto em outro, a presença de uma desordem de governança, a falta de uma administração pública que seja capaz de conduzir o bem comum levam a crer nos (des)caminhos do progresso no país.

A narrativa evoca uma análise detida das pessoas, numa ótica pluridimensional, pois em alguns momentos é o menino que observa, dá o seu depoimento, joga com suas emoções; em outros momentos é o olhar do homem maduro que recolhe o passado remoto e dá novo sentido, remodulando a experiência vivida, transformando-a com uma roupagem transfigurada. Desta maneira, o passado só faz sentido se for reestruturado, refletido criticamente no presente da escrita. Na enunciação, revestem de sentido ações incompreendidas, as pessoas tomam feições mais humanas e há uma abertura maior para a projeção de um mundo mais justo em outro tempo. É como se este sujeito que analisa e reflete criticamente dissesse, “tudo poderia ter sido diferente se...”

“Verão” sugere pelo título o lugar do sol, se for comparado com “Nuvens” e “Manhã”. Não deixa de escapar uma certa luminosidade no que se refere à abertura gradual dos caminhos da memória, uma vez que o conto evidencia um discurso em continuidade em relação à análise criteriosa das pessoas e suas relações com o narrador-menino. Neste conto, o cenário revelador não se resume na paisagem desértica do verão nordestino, pelo contrário, a revelação maior são as pessoas, seus comportamentos e mudanças no campo social. “Verão” é um conto significativo neste sentido, pois se apresenta como uma espécie de prenúncio, em linguagem poética, serviria como *leixa-pren*, pois nos contos posteriores será retomada a discussão da complexidade do ser humano e suas relações sociais. Não é de forma gratuita que dos trinta e nove contos presentes em *Infância*, vinte trazem como títulos figuras marcantes do universo do menino. A criação deste pequeno mundo incongruente é formada por frações de “eus”, imagens, objetos, pedaços de coisas, lugares e, principalmente, por pessoas.

Referências

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*: ensaios de crítica literária e ideológica. 34 ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano. In: GARBUGLIO, José Carlos. et al. *Graciliano Ramos*. Coleção Escritores Brasileiros. São Paulo: Ática, 1987.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Infância e pensamento. In: _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Shaffter. São Paulo, 1990.

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

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

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

RAMOS, Graciliano. *Infância*. 12. ed. Rio de Janeiro: Record: 1977.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. et al. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2007.

TAYLOR, Chaves. *As fontes do self*. Tradução. de Adail Ubirajara Sobral; Dinah de Abreu Azevedo. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.