

MARIA LÚCIA DE BORBA

**OS PALIMPSESTOS DA MEMÓRIA EM *INFÂNCIA*, DE
GRACILIANO RAMOS E *MEU PEQUENO MUNDO: ALGUMAS
LEMBRANÇAS DE MIM MESMO*, DE LUÍS JARDIM**

CURITIBA
2011

MARIA LÚCIA DE BORBA

**OS PALIMPSESTOS DA MEMÓRIA EM *INFÂNCIA*, DE
GRACILIANO RAMOS E *MEU PEQUENO MUNDO: ALGUMAS
LEMBRANÇAS DE MIM MESMO*, DE LUÍS JARDIM**

Dissertação apresentada como requisito
para a obtenção do Grau de Mestre em
Teoria Literária, do Centro Universitário
Campos de Andrade – UNIANDRADE

Orientadora: Profa. Dra. Mail Marques de
Azevedo.

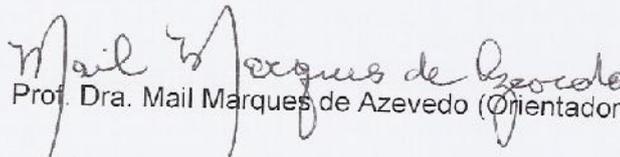
CURITIBA
2011

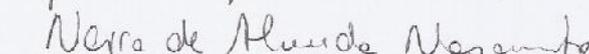
TERMO DE APROVAÇÃO

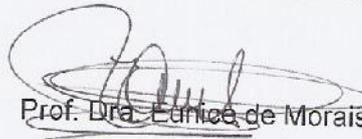
MARIA LÚCIA DE BORBA

OS PALIMPSESTOS DA MEMÓRIA EM *INFÂNCIA* DE GRACILIANO RAMOS
E *MEU PEQUENO MUNDO: ALGUMAS LEMBRANÇAS DE MIM MESMO*
DE LUIS JARDIM

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:


Prof. Dra. Mail Marques de Azevedo (Orientadora - Uniandrade)


Prof. Dra. Naira de Almeida Nascimento (UTFPR)


Prof. Dra. Eunice de Moraes (Uniandrade)

Curitiba, 11 de fevereiro de 2011.

AGRADECIMENTOS

À professora Mail Marques de Azevedo, orientadora desta dissertação, o crédito e incentivo constantes, sem os quais o desânimo poderia paralisar o término do trabalho, o exemplo, a dedicação e a ajuda imprescindíveis para conclusão desta importante tarefa.

À professora Denise Guimarães a leitura cuidadosa do texto, as orientações na qualificação e também as sugestões e considerações pertinentes.

À professora Eunice Moraes as preciosas sugestões na qualificação as quais serviram para ajustar alguns pontos do trabalho e enriquecê-lo.

À professora Naira de Almeida Nascimento a disponibilidade e a prontidão com que aceitou integrar a banca examinadora de minha defesa.

À professora e amiga Marly de Castro Campos Coati o empréstimo de material, incentivo e leitura minuciosa do texto.

Às professoras Helena Arcoverde e Sileide Turan Salvador, amigas e companheiras, as palavras de incentivo e confiança, bem como a todos os colegas do curso que partilharam as angústias do percurso.

Aos meus familiares, em especial, à minha filha que, mesmo em ano de vestibular, soube compreender e respeitar meus momentos de reclusão e até de ausência.

Mas, acima de tudo, agradeço ao Pai, Filho e Espírito Santo a graça do consolo, força e sabedoria para prosseguir nesta árdua tarefa: a conclusão deste mestrado.

Todos os meus tipos foram constituídos por observações apanhadas aqui e ali, durante muitos anos. É o que eu penso, mas talvez me engane. É possível que eles não sejam senão pedaços de mim mesmo e que o vagabundo, o coronel assassino, o funcionário e a cadela não existam.

Graciliano Ramos

Não é fácil recompor o que está perdido no tempo. Por mais viva que seja a memória, nem sempre alcança o verdadeiro sentido de reações a fatos e acontecimentos já mortos. É difícil saber até que ponto o presente interfere no passado, se a rememoração tenta reconstituí-lo.

Luís Jardim

Nós somos talvez, enquanto sujeitos plenos, apenas personagens de um romance sem autor.

Philippe Lejeune

A lembrança não é o caminho que conduz às certezas tranquilizadoras e à verdade incontestada, mas o espaço móvel da recorrência e da recriação em confronto permanente com as novas formas e situações engendradas pela imaginação.

Wander Melo Miranda

SUMÁRIO

RESUMO	vii
ABSTRACT	viii
INTRODUÇÃO	1
1 ASPECTOS DO ROMANCE COMO NARRATIVA DE VIDA: DO SÉCULO XVIII AO SÉCULO XX	7
1.1 DESENVOLVIMENTO DO ROMANCE: O SÉCULO XVIII NA INGLATERRA	9
1.1.1 <i>Robinson Crusoe</i> : do individualismo à gênese do romance autobiográfico	16
1.2 O CAMINHO PARA O ROMANCE MEMORIALISTA BRASILEIRO.....	22
2 GÊNEROS AUTOBIOGRÁFICOS: A LITERATURA DO “EU”	27
2.1 SÉCULO XX: UM TEMPO DE RECORDAÇÃO, CONFISSÃO E TESTEMUNHO.....	28
2.2 LEJEUNE E OS ASPECTOS TEÓRICOS DA AUTOBIOGRAFIA	30
2.3 MEMÓRIA: UM CAMINHO ENTRE O REAL E O IMAGINÁRIO	34
3 GRACILIANO RAMOS E LUÍS JARDIM: DOS ENLEIOS PESSOAIS À PROJEÇÃO LITERÁRIA.....	40
3.1 “PEDAÇOS DE MIM MESMO” EM GRACILIANO RAMOS.....	41
3.2 A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE LUÍS JARDIM.....	43
3.3 GRACILIANO RAMOS E O ROMANCE DE 30	46
3.4 LUÍS JARDIM NO CONTEXTO DO MODERNISMO	51
3.5 <i>INFÂNCIA</i> : O MUNDO TURBULENTO DE GRACILIANO RAMOS.....	56
3.6 UM PEQUENO MUNDO SEM FLORES.....	78
4 OS PALIMPSESTOS DA MEMÓRIA.....	98
4.1 A ESCRITA MEMORIALISTA EM <i>INFÂNCIA</i>	99
4.1.1 O eu-narrador de <i>Infância</i> nos palimpsestos da memória	105
4.2 O MEMORIALISMO EM <i>MEU PEQUENO MUNDO</i>	115
4.2.1 O eu-narrador de <i>Meu pequeno mundo: algumas lembranças de mim mesmo</i> , na verve de suas memórias infantis	118
5 <i>INFÂNCIA</i> E <i>MEU PEQUENO MUNDO</i>: PONTO E CONTRAPONTO.....	126
5.1 A AMBIENTAÇÃO.....	126
5.2 OS SENTIMENTOS	130
5.3 A LINGUAGEM	132
5.4 REPERCUSSÃO DOS TRAUMAS DE INFÂNCIA.....	134
5.5 OS PALIMPSESTOS DA MEMÓRIA.....	136
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	138
REFERÊNCIAS.....	143

RESUMO

O presente estudo se reporta, inicialmente, à evolução do romance como narrativa de vida, a partir do século XVIII na Inglaterra, a fim de situar o *corpus da* pesquisa na gênese da ficção autobiográfica, cujo sujeito é o homem comum. Na sequência, examinam-se as nuances da memória nos relatos de infância de Graciliano Ramos e Luís Jardim em seus livros *Infância* e *Meu pequeno mundo: algumas lembranças de mim mesmo*, sob a perspectiva do escritor adulto que resgata, das lembranças de menino, a construção de seu universo emocional e social. Os autores relatam episódios marcantes que fizeram de sua infância um “travo azedo”, tanto por debilidades físicas como por castigos e intransigências próprias do regime patriarcal, em que se fundamenta a família brasileira de classe média da época, marcado pelo autoritarismo e temor do castigo. Assim, a natureza da narrativa é dualística alternando fato e ficção, confissão e resistência. Tais aspectos traumáticos e confessionais das narrativas de meninice tanto de Graciliano Ramos como de Luís Jardim são abordados sob o viés memorialista, com suas imprecisões e lacunas na recuperação do passado. Para isso, examinam-se as diversas funções da memória, nesses relatos de vida, com base nos conceitos de Philippe Lejeune sobre gêneros autobiográficos e de Maurice Halbwachs sobre memória individual e coletiva. Dá-se especial atenção ao problema da veracidade e da verossimilhança nos relatos. No resgate de lembranças, focaliza-se o modo como o narrador articula os discursos na tessitura narrativa.

Palavras-chave: Narrativa de vida. Confissão e memória. Graciliano Ramos. Luís Jardim.

ABSTRACT

This work deals initially with the development of the novel as life narrative from its inception in eighteenth-century England, in order to situate the *corpus* of this research in the genesis of the autobiographical fiction written by and about the common man. Subsequently it examines the various nuances of memory in the childhood narratives by Graciliano Ramos, *Infância (Childhood)*, and by Luís Jardim, *Meu pequeno mundo: algumas lembranças de mim mesmo (My small world: some recollections of myself)*, from the perspective of adult narrators who retrieve the roots of their emotional and social worlds from their boyhood recollections. The authors report striking events that have imbued their lives with a “bitter taste” caused by recurrent bouts of illness, maltreatment and unreasonable exigencies both in their familial circles and at school. Their remembrances put into relief the authoritarian character of the patriarchal regime as foundation of the middle class familial groups of their time, ruled by fear and punishment. Thus, the nature of their narrative is dualistic alternating between fact and fiction, confession and resistance. Such traumatic/confessional aspects of both Graciliano Ramos’s and Luis Jardim’s boyhood narratives are analyzed by means of the memorialist approach with all its imprecision and gaps in the reconstruction of the past. With this aim, a study is made of the various functions of memory in these life stories, based on Phillipe Lejeune’s concepts of autobiographical genres and on sociologist Maurice Halbwachs’s conception of individual and collective memory. Especial attention is given to truthfulness and verisimilitude in the analysis. This study finally focuses on how discourses are articulated in the narrative texture, in the process of retrieving past memories.

Key words: Life narrative. Confession and memory. Graciliano Ramos. Luís Jardim.

INTRODUÇÃO

O estudo das obras memorialistas *Infância* (1945), de Graciliano Ramos e de *Meu pequeno mundo: algumas lembranças de mim mesmo* (1976), de Luís Jardim, objeto desta pesquisa, nasceu do interesse por leituras de cunho autobiográfico adquirido durante o mestrado, mais especificamente na disciplina Tópicos de Leitura II, centrada sobre estudos de ficção, autobiografia e memória. Esse paradigma de leitura suscita curiosidade e instiga o leitor a conhecer a vida do outro. Nessa perspectiva, percebe-se o quanto a temática é capaz de estabelecer uma relação criticamente sustentável entre a instância narrativa e o autor. Anteriormente, com base em comentários que radicalizam a dicotomia entre essas duas instâncias, víamos como discutível tal conexão. Com o aprofundamento dos estudos sobre o gênero autobiográfico, tornou-se evidente a produtividade da abordagem que estabelece paralelos entre o ficcional e o referencial, que se entrecruzam e se completam mutuamente, como elementos reveladores do sentido do narrado.

A primeira escolha recaiu sobre Graciliano Ramos, vulto literário de renome, apontado pela crítica especializada como um dos maiores escritores da literatura brasileira, tanto nas obras de cunho romanesco quanto nas autobiográficas. Nesse âmbito, chama a atenção o relato da vida de menino do autor, *Infância*, incluído no *corpus* deste estudo. A obra memorialista de Luís Jardim, *Meu pequeno mundo: algumas lembranças de mim mesmo*, que apresenta traços similares à obra de infância do autor alagoano, como traumas advindos da solidão, do medo e da violência doméstica, foi escolhida como contraponto ao texto de Graciliano. Ademais, a obra de Luís Jardim é, contemporaneamente, pouco estudada, o que torna a pesquisa instigante e oportuna.

Para a escolha do *corpus*, portanto, levamos em consideração os muitos fatores comuns a Graciliano Ramos e Luís Jardim: escritores oriundos da mesma região e nascidos em famílias de classe média, com diferença de apenas oito anos. A infância de ambos foi igualmente marcada por maus tratos físicos e psicológicos, embora o relato de Luís Jardim registre momentos de carinho e atenção, especialmente quando enfermo. As reminiscências de Graciliano, da família e da escola, por outro lado, nunca perdem o tom de amargura.

Os narradores de *Infância e de Meu pequeno mundo*, em um exercício memorialista, expõem a criança à violência, ao medo e à solidão. Com isso, surgem os objetivos principais deste trabalho: examinar as diferentes funções da memória – como reconstituição de fatos passados, como repositório de lembranças e como gênese do processo narrativo. Assim, vai-se buscar nos palimpsestos da memória, representados metaforicamente pelos textos de Graciliano e Luís Jardim, a reescritura das experiências já apagadas de uma infância longínqua.

A memória é o fio que articula as reminiscências infantis e para o estudo das obras como “memórias”, tomam-se por base os pressupostos teóricos de Philippe Lejeune sobre autobiografia e gêneros vizinhos:

(...) o assunto [da autobiografia] deve ser principalmente a vida individual, a gênese da personalidade, mas a crônica e a história social ou política podem também ocupar certo espaço. Trata-se de uma questão de proporção ou, antes, de hierarquia: estabelecem-se naturalmente transações com os outros gêneros da literatura íntima (memórias, diário, ensaio) e uma certa latitude é dada ao classificar no exame de casos particulares. (LEJEUNE, 2008, p.15)

Os protagonistas de Graciliano e Luís Jardim, ao relatarem fatos de sua vida pessoal, extrapolam do particular para o social, deixando transparecer que a

repressão, a violência e o autoritarismo, que os assombraram na infância, têm origem no regime patriarcal, alicerce da sociedade brasileira do início do século XX.

Em *Infância* (1945), o narrador reconhece a dificuldade da reconstituição memorialista e, para suprir tais lacunas, vale-se dos recursos da ficção, situando seu texto, segundo Antonio Candido, entre a confissão e a ficção.

No prefácio de *Meu pequeno mundo* (1976), Luís Jardim admite preocupação semelhante: a dificuldade em recompor fatos vividos, porque o tempo dissolve lembranças do passado. Embora empreste certo grau de fantasia a alguns episódios, sua narrativa conserva a base autobiográfica que dá sustentação às suas memórias.

Na introdução de *Corpos escritos*, no estudo de tais questões em Graciliano Ramos e Silviano Santiago, Wander Melo Miranda enfatiza que

A autobiografia, mesmo se limitada a uma pura narração, é sempre uma autointerpretação, sendo o estilo o índice não só da relação entre aquele que escreve e seu próprio passado, mas também o do projeto de uma maneira de dar-se a conhecer ao outro, o que não impede o risco permanente do deslizamento da autobiografia para o campo ficcional, o seu revestir-se da mais livre invenção. (MIRANDA, 1992, p.30)

Para o equacionamento do problema da autobiografia, cujo assunto, conforme enfatiza Lejeune, deve ser principalmente a vida individual, a gênese da personalidade, este trabalho examina, de maneira sucinta, o individualismo como princípio fundamental para a compreensão da gênese da narrativa autobiográfica como se conhece hoje e o seu progressivo desenvolvimento, a partir da ascensão do romance na Inglaterra do século XVIII.

As considerações acima evidenciam os objetivos desta pesquisa que abrangem em detalhe: o desenvolvimento diacrônico do romance como narrativa de vida; a valorização do individualismo pela burguesia; um paralelo às reflexões sobre a alternância do discurso autobiográfico e o discurso ficcional nas obras do *corpus*, com base nos conceitos de Philippe Lejeune e Maurice Halbwachs; as funções da memória nos relatos de infância de Graciliano Ramos e Luís Jardim; pontos de convergência e divergência na construção do universo emocional e social dos autores – com ênfase nos traumas de infância.

Quanto à estrutura, esta dissertação divide-se em cinco capítulos. No primeiro, “Aspectos do romance como narrativa de vida: do século XVIII ao século XX”, discute-se a importância do surgimento do romance na Inglaterra do século XVIII. O gênero foi responsável pela divulgação de narrativas ficcionais com ênfase na história de vida do homem comum, seus conflitos e valores. Por esta razão, escolheu-se percorrer a trajetória do romance, para chegar às narrativas memorialistas do século XX.

Dá-se relevância ao “realismo formal” no desenvolvimento do romance com Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding, embora o termo “romance só viesse a se consagrar no final do século XVIII” (WATT, 1990, p.12).

A obra de Defoe, *Robinson Crusóé*, adquire destaque nas páginas desse capítulo, por fazer parte da gênese da autobiografia ficcional, um romance aparentemente autobiográfico, ponto relevante para o desenvolvimento deste estudo. O narrador em primeira pessoa relata experiências ficcionais, a que empresta aparência de vida, com enredos plausíveis e detalhes descritivos convincentes que criam a ilusão de realidade. Embasam os estudos desse capítulo as considerações teóricas do crítico inglês Ian Watt em *A ascensão do romance*.

No segundo capítulo, “Os gêneros autobiográficos: a literatura do eu”, evidenciam-se as concepções de Philippe Lejeune acerca de autobiografia e memórias. Busca-se, distinguir a autobiografia, narrativa de vida centrada no eu, das memórias, em que a narrativa se expande do particular para experiências da vida social.

Esses relatos confessionais são importantes por se constituírem em experiências individuais, narradas em primeira pessoa que, com o advento do romance, suplantaram a tradição oral. São, portanto, discutidos pontos relevantes como a instabilidade da memória, os conceitos de memória individual e coletiva, de Maurice Halbwachs, assim como as noções de memória voluntária e involuntária comentadas no ensaio *Proust*, de Samuel Beckett.

No terceiro capítulo, “Graciliano Ramos e Luís Jardim: dos enleios pessoais à projeção literária”, examinam-se a vida e a obra de Graciliano Ramos e de Luís Jardim, a fim de estabelecer um pano de fundo às suas memórias e à inserção da obra desses autores no contexto do Modernismo. Especial atenção é dada à representatividade de Graciliano Ramos no romance de 30. A seguir analisam-se, em *Infância e Meu pequeno mundo: algumas lembranças de mim mesmo*, os aspectos traumáticos que fizeram da infância dos autores um mundo turbulento.

No quarto capítulo, “Os palimpsestos da memória”, analisam-se, no *corpus*, a escrita memorialística; o caráter impreciso da memória como fio condutor dos relatos e a posição de eu-narrador na demarcação das vozes no texto. Na análise de *Infância* discutem-se os recursos estético-literários, tais como a linguagem metafórica e metonímica, que o autor-narrador emprega para representar o caráter fragmentário da memória na reconstituição de fatos passados. Os relatos de infância de Graciliano Ramos e Luís Jardim incluem os dramas que marcaram não só sua

própria meninice, mas a de tantos outros que viveram as agruras desse contexto. Os autores representam, pois, a memória coletiva de toda uma região e expõem fenômenos físicos e sociais, como a seca e as retiradas, o patriarcalismo e o coronelismo que se constituem em painéis da memória histórica.

Complementa-se a análise com as considerações críticas de Antonio Candido, Alfredo Bosi, Otávio de Faria, Wilson Martins, Sérgio Milliet e outros para evidenciar o lugar de Graciliano Ramos e Luís Jardim, no cenário da literatura brasileira.

No quinto e último capítulo, "*Infância e Meu pequeno mundo: ponto e contraponto*", com vistas às conclusões, faz-se uma categorização comparativa dos episódios traumáticos reescritos nos palimpsestos da memória para evidenciar os paralelismos entre as duas obras.

1 ASPECTOS DO ROMANCE COMO NARRATIVA DE VIDA: DO SÉCULO XVIII AO SÉCULO XX

A única razão para a existência de um romance é a de que ele tente de fato representar a vida.

Henry James

O objetivo deste capítulo é discutir a trajetória do romance moderno como narrativa de vida e, portanto, veículo de representação da subjetividade do homem em relação ao mundo e sua problemática. Para isso, propõe-se situar brevemente o romance desde *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, chegando posteriormente aos processos de sua recriação e desenvolvimento no contexto da Inglaterra do século XVIII onde adquire, pelo realismo formal, a verossimilhança na particularização das experiências de vida. E, por fim, mostrar os avanços significativos do romance no decorrer do tempo para representar a vida do homem em toda a sua intimidade, o que conduz ao foco central deste trabalho: as memórias de infância de Graciliano Ramos e de Luís Jardim.

O homem comum encontra, no contexto da Inglaterra do século XVIII, o espaço propício para a escrita do "eu", em virtude principalmente, da derrocada do absolutismo, fato que contribuiu para a afirmação do individualismo moderno. Esse individualismo está diretamente ligado à consciência da liberdade de ascensão econômica e social da burguesia: o homem burguês percebe-se como um indivíduo empreendedor que tem no "eu" a medida do mundo. Para Costa Lima (1986), antes do século XVIII, a experiência do "eu" sempre se integrava a um modelo de conduta geral e, por conseguinte, impessoal. De forma que, antes desse período, não é adequado referir-se à autobiografia ou a qualquer outro modelo de narrativa confessional com base no cotidiano do homem comum.

Para Wander Melo Miranda, o desenvolvimento da autobiografia é paralelo à ascensão da burguesia:

Há, portanto, íntima correlação entre a afirmação da literatura autobiográfica, como é comumente entendida, e a ascensão da burguesia enquanto classe dominante, cujo individualismo e cuja concepção de pessoa encontraram na autobiografia um dos meios mais adequados de manifestação. (MIRANDA, 1992, p.26)

No contexto histórico-cultural da ascensão da burguesia, o romance destaca-se como a principal fonte de entretenimento e de notícias dos ingleses, por retratar os interesses íntimos e a vida cotidiana da sociedade burguesa. Em virtude dessa identificação, o romance atinge, em pouco tempo, um número incalculável de leitores.

São referência, na época, os romancistas Daniel Defoe e Samuel Richardson, visto que deram a suas narrativas ficcionais aparência de realidade vivida. Daniel Defoe, em *Robinson Crusóe*, por exemplo, atinge nível tão elevado de verossimilhança na apresentação dos episódios narrados, que o leitor se convence de sua veracidade.

A verossimilhança do romance de Defoe toca no ponto crucial da narrativa autobiográfica: a veracidade do relato. O diário de Robinson Crusóe soa verossímil e convincente, mas fatores textuais e paratextuais apontam para a sua ficcionalidade: o nome do náufrago é Robinson Crusóe e não Daniel Defoe, o escritor de carne e osso, que nunca saiu da Inglaterra nem passou vinte e oito anos de sua vida em uma ilha deserta.

Não é o caso de *Infância e Meu pequeno mundo*, em que o leitor tem dificuldade de responder à pergunta: tudo isso aconteceu com Graciliano e Luís

Jardim? Os pais teriam mesmo coragem de maltratar a criança indefesa ou o objetivo dos autores é outro: buscar nos palimpsestos de sua memória incidentes e sentimentos próprios para comover o leitor e fornecer-lhe instrumentos de catarse?

Neste capítulo, percorre-se o caminho sugerido pelo romance de Defoe até as narrativas memorialistas dos escritores brasileiros, na busca de respostas às questões levantadas.

1.1 DESENVOLVIMENTO DO ROMANCE: O SÉCULO XVIII NA INGLATERRA

O romance na concepção contemporânea emerge entre meados do século XVI e início do século XVII, em especial, na Espanha, com *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes que, ao parodiar a novela de cavalaria, cria um grande clássico da literatura. Tempos depois, o romance expande suas fronteiras e alcança a Inglaterra, a França e a Alemanha, mas é na Inglaterra do século XVIII que esse gênero moderno se formaliza.

Segundo Ian Watt, em *A ascensão do romance*, tanto o surgimento quanto o desenvolvimento do romance resultaram de significativas alterações no âmbito econômico, cultural, social e comportamental. Fatores como o aprimoramento dos recursos gráficos, aumento na tiragem e venda de livros e, em especial, o crescimento do número de leitores, coincidentes com a ascensão da burguesia, contribuíram para que o gênero adquirisse importância.

O romance enfrenta vários percalços em sua trajetória, pois era considerado pelos eruditos como um gênero efêmero. “Ao romance faltava tradição e sangue nobre” (VASCONCELOS, s.d, p.5). Entretanto, -- os teóricos são unânimes neste ponto -- a burguesia em ascensão, cuja escolaridade era inadequada para compreender as literaturas clássicas, adota o romance como sua principal fonte de

leitura e entretenimento. Além disso, esse tipo de publicação era bem mais acessível que as epopeias francesas, geralmente editadas em encadernações muito caras. “No século XVIII o romance estava mais próximo da capacidade aquisitiva dos novos leitores da classe média do que muitas formas de literatura de erudição estabelecidas e respeitadas” afirma Ian Watt, na obra seminal *A ascensão do romance*, sobre o desenvolvimento do gênero (1990, p.40).

Como praticantes de uma forma literária incipiente, os escritores ingleses do século XVIII preocuparam-se em defini-la. Henry Fielding, no prefácio a *Joseph Andrews*, apresenta uma visão crítica sobre “essa nova espécie de escrita, que não lembro ter visto antes em nossa língua” (1979, p. 161), complementada por comentários sobre a construção da obra nos capítulos introdutórios dos diversos livros ou divisões de *Joseph Andrews* e de *Tom Jones*. Nas palavras de Bradbury, “uma das tentativas mais promissoras já feitas para delinear uma poética com a qual explorar essa nova forma, [que continua] praticamente indefinível até os dias de hoje” (BRADBURY, 1973, p.31).

Os comentários de Fielding sobre a caracterização de personagens, ademais, ilustram o objetivo de reproduzir o mundo factual:

Declaro aqui de uma vez por todas que não descrevo homens, mas costumes; não um indivíduo, mas uma espécie. Talvez haja quem diga, então os personagens não são tirados da vida? Ao que eu respondo afirmativamente não, acho que afirmaria com fé que escrevi muito pouco além daquilo que vi. (FIELDING, 1979, p.162)

Nesse novo paradigma, o romance se opõe ao estilo romanescos do passado no qual prevalecia o elemento fantástico, rompe com barreiras das mais diversas

ordens e dá ao homem comum a oportunidade de protagonizar seu cotidiano, revelando, como personagem, seus conflitos sentimentais, sociais e financeiros.

Segundo Watt, o realismo formal foi o caminho da produção literária inglesa do século XVIII. Realismo formal, na terminologia de Watt, significa orientação individualista, inovadora e circunstancial da vida, visto que cria, no ficcional, a impressão de veracidade nas experiências individuais relatadas. O romance, nesses moldes, evidencia o desenvolvimento dos personagens não mais tipificados como na tradição romanesca medieval, no curso de um tempo e espaço determinados.

Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding procuram reproduzir o mundo com verossimilhança, por isso relatam experiências individuais aparentemente autênticas. Buscam a verdade do narrador que pode, muitas vezes, ser também a do leitor.

Em *Robinson Crusoé*, por exemplo, é possível verificar uma ilusão de verdade no processo narrativo: o protagonista náufrago conta com riqueza de detalhes suas aventuras/desventuras no mar. Um naufrágio o lança a uma ilha deserta. A aparente autenticidade do relato faz do leitor um participante dos infortúnios narrados:

[...] O furacão soprava ferozmente [...] perdemos toda a esperança de escapar com vida, porque, com o barco parado em um barranco de areia, as ondas o açoitavam com tal violência, que em pouco tempo o despedaçariam. Só nos restava um bote [...]. Imediatamente, todos nós, os onze homens restantes, nos fomos arriando, um a um, só com a roupa do corpo para dentro do bote, sem outra esperança de salvação que a misericórdia divina. Não demoramos a ver que o bote estava destinado a soçobrar. Não tínhamos vela, mas mesmo que a tivéssemos não a teríamos podido içar dada a força do vento; limitamo-nos, portanto, a remar em direção à praia, no mesmo estado de ânimo que devem ter os condenados a caminho do patíbulo. (DEFOE, 1972, p.27)

Defoe, Richardson e Fielding recriam, assim, a narrativa em prosa dando maior ênfase às exigências da mimese. Para Watt, “a importância histórica desses autores reside na maneira repentina e completa com que deram vida ao que pode ser considerado o mínimo denominador comum do gênero romance: seu realismo formal” (WATT, 1990, p.33).

Defoe inaugura na ficção uma abordagem individualista no enfoque da memória autobiográfica. “A história de Crusoé cerca-se de uma aparência de vida, e, neste caso, naturalmente, ele faz de tudo [...] para criar uma ilusão de verdade” (STAM, 2008, p, 94). Ao usar a experiência passada como causa do presente e a descrição detalhada dos personagens com as preocupações da vida cotidiana, Defoe atribui à sua ficção maior confiabilidade e parece ser o primeiro escritor a romper com o paradigma clássico, em que o lugar era tradicionalmente quase tão genérico quanto o tempo. Sua narrativa é tomada de detalhes, tendo sempre o cuidado de situar suas personagens na dimensão temporal e espacial, o que contribui para a aparente veracidade do texto. Essas duas marcas permeiam toda a obra e contribuem para o desenvolvimento do personagem como indivíduo “real”. Ao adotar tais procedimentos, Defoe estabelece uma estreita correspondência entre a vida e a arte.

Já em Richardson, pelo menos dois fatores contribuíram de maneira incisiva para seu êxito como romancista: o gosto pelo detalhe doméstico que deu à sua narrativa uma aparência de realidade cotidiana e o método epistolar que permitiu ao escritor expressar com maior “sinceridade” os conflitos de seus personagens, esmiuçar os recessos do coração humano e detalhar os estados de espírito individuais. Sobre esses atributos do romancista, Francis Jeffrey comenta:

Com Richardson nós nos esgueiramos, invisíveis, na privacidade doméstica de suas personagens e ouvimos e vemos tudo que dizem e fazem, seja interessante ou não, satisfaça ou desaponte nossa curiosidade. Assim nutrimos pelas personagens a mesma simpatia que dispensamos aos monarcas estadistas da história. (Citado em WATT, p.153)

A carta é uma modalidade do gênero autobiográfico, que possibilita ao missivista o exercício da introspecção, da memorização e do extravasamento de sentimentos:

Escrever é mostra-se, fazer-se ver e fazer aparecer a própria face diante do outro: a carta é, ao mesmo tempo, um olhar que se lança ao destinatário e uma maneira de se dar ao seu olhar. A reciprocidade estabelecida pela correspondência implica uma “introspecção”, entendida como uma abertura que o emissor oferece ao outro para que ele o enxergue na intimidade. (MIRANDA, 1992, p. 28)

A carta informal, por ser eficaz na expressão de sentimentos, teve ampla difusão na época de Richardson. Esse paradigma de narrativa permite aos seus leitores penetrar em um mundo imaginário de relacionamentos pessoais mais satisfatórios que os da vida real.

De fato, a técnica epistolar desse romancista oferece ao leitor uma descrição completa não só das características físicas e psicológicas dos personagens, mas também de sua vida pregressa, ramificações de família e relações. Como resultado, o leitor tem a sensação de estar em contato não com a literatura, mas com a própria vida dos protagonistas com os quais se identifica.

Em *Pamela* (1741), Richardson narra as desventuras de Pamela Andrews, dama de companhia de uma senhora nobre que, ao falecer, deixa a jovem a serviço do filho, o Conde Belfart. Pamela escreve longas cartas em que relata as repetidas

investidas do libertino Mr. Belfart contra a sua virtude, mas ela resiste às seduções do galã e acaba por conquistá-lo pela força da delicadeza e do amor.

Na época da publicação de *Pamela*, casar estava cada vez mais difícil, pois uma ordem socioeconômica individualista resultava em uma crise do casamento, afetando, sobretudo o público feminino. Se para as mulheres nobres a situação estava difícil em relação ao casamento, para as criadas as perspectivas eram ainda mais sombrias.

Daí, segundo Watt, o enorme sucesso de *Pamela*, pois, na época, as criadas representavam parte importante do público leitor e transformaram o êxito de Pamela Andrews em um sinal de esperança. A heroína de Richardson passou, assim, a simbolizar as aspirações de todas as mulheres nas mesmas condições.

Fielding, assim como Defoe e Richardson, abriu novas frentes para o desenvolvimento do romance, embora em muitos aspectos tenha tomado a contramão de seus contemporâneos. Em *Shamela* e *Joseph Andrews* parodia o romance de Richardson. A paródia satírica faz sucesso entre a classe média, por proporcionar aos leitores outra versão dos fatos. Fielding faz parte da estirpe dos escritores picarescos e espelhou-se em Cervantes. Adota o ponto de vista da epopeia, mas introduz em sua prosa o elemento cômico, sem, contudo, fugir à inclinação moralizante da época. Visava não só à representação dos costumes dos nobres, mas também de pessoas oriundas das camadas sociais menos favorecidas e, conseqüentemente, de seus costumes mais rudes, delineando, dessa forma, um painel mais realista da sociedade.

Ao contrário de Defoe e Richardson, Fielding evita individualizar seus personagens em dimensão subjetiva para priorizar a sociedade e sua ordem ampla, pois “não está interessado na configuração exata dos motivos da mente de qualquer

pessoa particular, num momento particular, mas apenas naquelas características do indivíduo necessárias para incluí-lo em sua espécie moral e social” (WATT, 1990, p.236). No entanto, seus personagens são vivazes e é essa aparente incoerência que o torna importante como romancista.

Outro aspecto interessante da obra de Fielding é a adoção do narrador intruso que tece comentários não só a respeito dos personagens, mas de outros assuntos. Esse recurso, utilizado nos capítulos introdutórios, cria certa intimidade com o leitor, “desafia e diminui a distância épica” (VASCONCELOS, 2000, p.8).

Fator relevante para o romance moderno é o tratamento que Defoe, Richardson e Fielding dão aos personagens, que, nas narrativas clássicas, eram tipos genéricos, possuíam personalidades inteiriças e perfeitas e atuavam em cenário determinado pela convenção literária. Eles atribuem aos seus seres ficcionais nomes, sobrenomes e endereço, de modo a sugerir sua elevação à categoria de indivíduos particulares no contexto social da época. Assim, os personagens deixam de ser tipos, recebem ênfase na individualização e adquirem identidade de consciência por meio da lembrança de pensamentos e atos passados. Confere-se, portanto, à memória a responsabilidade pela relação de causa e efeito na construção de sua personalidade.

Como se pode verificar, os três romancistas ingleses, cada um a seu modo, deram ao romance uma *performance* mais realista que, na sua totalidade, representou um grande avanço para a conquista do respeito do leitor e do seu espaço enquanto gênero literário. No entanto, dos três escritores discutidos acima é Daniel Defoe quem mais se aproxima do gênero autobiográfico em que o indivíduo comum expõe detalhes de sua vida prática. Por essa razão, examinam-se, a seguir,

alguns detalhes de *Robinson Crusoé*, como exemplo de relato autobiográfico ficcional que prima pela verossimilhança.

1.1.1 *Robinson Crusoé*: do individualismo à gênese do romance autobiográfico

Segundo Ian Watt, dois fatores foram fundamentais para o desenvolvimento do individualismo como forma de expressão na sociedade moderna do século XVIII: o capitalismo industrial e a difusão do protestantismo, em especial o de modelo calvinista ou puritano. O advento do moderno capitalismo, conjugado a um regime sociopolítico menos rígido, aumenta a liberdade de escolha individual, em que os arranjos sociais já não são o foco de interesse do homem da época, mas sim o individualismo, fator responsável pela sua autonomia econômica, social e religiosa.

Ao lado de fatores econômicos, a prática do autoexame religioso do protestantismo restabeleceu e sistematizou, na Inglaterra desse tempo, a introspecção espiritual do cristianismo primitivo, cuja expressão máxima está nas *Confissões* de Santo Agostinho, como o mais importante ritual religioso, tanto para o leigo como para o sacerdote. O homem descobre, assim, o “eu” individual e a necessidade de registrar momentos íntimos, experiências e desejos.

Daniel Defoe nasceu e foi educado no puritanismo. Era, portanto, um dissidente e boa parte da posição que revela em seus romances é claramente puritana. Em *Robinson Crusoé* essa posição se confirma, pois o autor representa na ficção algo que faz parte da prática puritana: o autoexame. Crusoé, quando se vê em pleno desterro na ilha deserta, é impelido à prática do autoexame moral e religioso. E, como todo indivíduo letrado da época, cria um diário onde relata cotidianamente a luta pela sobrevivência, seu credo, medos e esperanças:

Com ânimo sereno e alma tranqüila, comecei a escrever o meu diário, que aqui transcrevo: 30 de setembro de 1659 – Eu, Robinson Crusoé, fui [...] lançado pelo

mar até esta ilha. [...] Todos os meus companheiros de viagem pereceram afogados e eu próprio cheguei mais morto do que vivo. Passei o dia lamentando. [...] Esperava ser [...] vítima das feras, dos selvagens ou da fome, não tinha diante de mim outra imagem senão a da morte. 01 de outubro - pela manhã... (DEFOE, 1972, p.43)

O exercício de introspecção religiosa aumenta a responsabilidade do indivíduo com relação ao seu desígnio no plano divino. A democratização de escolha no plano espiritual, aos poucos, encontra ressonância no ponto de vista social e moral. Dessa forma, os diversos aspectos do individualismo se expandiram e tiveram avanços significativos na economia e na política e já se faziam sentir também na literatura, pois à medida que a individualidade adquiria importância, a subjetividade se afirmava na arte literária.

Defoe já era um homem dos seus sessenta anos quando, em dificuldades financeiras, resolveu escrever um romance de aventuras sobre os mares das Américas. Assim, em 1719, publica *Robinson Crusóé*, seu famoso romance, o qual narra as vicissitudes do protagonista em uma ilha deserta durante vinte e oito anos. Temática desse tipo era alvo do interesse dos londrinos ávidos por eventos emocionantes. Para essa obra, o romancista busca inspiração na história verídica do marinheiro Alexander Selkirk que, a seu próprio pedido, fora abandonado numa ilha do arquipélago Juan Fernández, onde viveu de 1704 a 1709.

Defoe, em consonância com o realismo formal, dá a seu personagem registro civil e antecedentes familiares. Robinson Crusóé, o caçula dos três filhos da família, nasceu em 1632 na cidade de York. O pai desejava que estudasse Direito, mas seu desejo obsessivo era empreender grandes viagens:

Dedicar-me à vida do mar era coisa que me dominava inteiramente, pondo-me surdo às advertências e às solicitações de minha boa mãe. Meu pai, homem grave

e enérgico, deu-me ótimos conselhos, para que deixasse de lado aquelas fantasias, mas tudo foi em vão. O chamamento do mar era coisa poderosa, que me atraía e subjugava. (DEFOE, 1972, p.7)

Certo dia, as circunstâncias lhe permitem fazer uma viagem marítima que quase termina com sua morte. Passado o susto, o personagem rende-se à obsessão pelo mar que o conduz a muitas aventuras perigosas: é surpreendido, em alto mar, por um navio de piratas que o aprisiona em Salé, porto dos mouros; fica por dois anos escravo do capitão pirata turco. Com muita dificuldade, consegue escapar até a costa africana, onde é resgatado por um navio português que o leva para o Brasil.

No Brasil, Crusóe adquire terras em sociedade e investe suas economias no cultivo de cana-de-açúcar. É durante a viagem marítima à África, em busca de escravos para a agricultura, que é lançado por uma tempestade a uma ilha deserta.

Nesse lugar, o sobrevivente refaz a vida com as provisões que retira do navio naufragado, encalhado em um barranco de areia não muito longe da ilha. Levado pelo espírito prático do homem comum da Inglaterra da época, constrói com as próprias mãos uma casa, objetos e ferramentas sem descuidar da alimentação e da defesa:

Pondo-me, pois à procura, encontrei uma espécie de terraço que se estendia no sopé de uma escarpada colina, tão abrupta e reta como se fosse um muro, o que me garantia defesa contra qualquer ataque, de homem ou de fera. Ao pé da rocha havia uma escavação de pouca profundidade, mas o suficiente, para me servir de armazém. Vendo todas essas vantagens, decidi instalar ali a minha tenda. [...] Com as coisas que conseguira tirar do barco, montei uma espaçosa tenda dupla, isto é, formada por duas tendas, uma dentro da outra, a maior forrada com um encerado, a fim de me proteger das violentas chuvas tropicais. Para dormir, preferi, aos colchões, a rede que tinha sido do imediato. [...] Pus-me logo a aprofundar a caverna, [...] abri uma cova atrás da minha tenda de campanha, que me fazia às vezes de porão de armazenamento. (DEFOE, 1972, p.36 - 37)

Crusoé vive sozinho na ilha durante vinte e oito anos, até encontrar Sexta-Feira, um selvagem que salva de um festim canibalesco e que, em gratidão, transforma-se em seu fiel escudeiro. O relacionamento de Crusoé e de seu escudeiro é de senhor para escravo:

O meu novo amigo era um rapaz simpático [...] de ótima estatura e uns vinte e seis anos de idade. Não tinha aspecto feroz e sim feições varonis de aparência agradável. [...] Ao ver-me, ajoelhou-se aos meus pés e voltou a fazer muitos gestos de submissão, colocando a cabeça no chão e o meu pé sobre ela. Da minha parte, tratei de fazer-lhe entender, com sorrisos e gestos de satisfação, que estava muito feliz de tê-lo na minha companhia. Comecei a falar-lhe e a ensinar-lhe a minha língua. [...] Ensinei-lhe a chamar-me “Amo”, repetindo muitas vezes a palavra, para que compreendesse que me deveria chamar sempre assim. (DEFOE, 1972, p.101)

A atitude de Crusoé, ao fazer com que o habitante daquelas paragens o chamasse de Amo, caracteriza bem o comportamento do colonizador europeu, que descarta como inferior o indivíduo estranho ao seu próprio grupo cultural.

Com a ajuda de um navio inglês que aporta na ilha, Robinson Crusoé, em companhia de Sexta-Feira, retorna à civilização. Vai primeiro a Londres, depois a York, sua terra natal, onde os seus já haviam falecido. Nesse retorno, Robinson tomado pelas saudades chora como criança:

Após uma viagem que durou quase seis meses, desembarquei na Inglaterra no dia 11 de junho de 1687, trinta e cinco anos depois de me ter ausentado. [...] Não perdi tempo em voltar a minha terra. Mas em York, cidade em que nascera era [...] um desconhecido. Como era de se esperar, meus pais tinham falecido. (DEFOE, 1972, p.147)

O relato é composto por vinte e cinco capítulos, em que o narrador recupera experiências vividas desde a juventude, em York, até a velhice. O texto que segue é um relato da chegada de Robinson à ilha deserta:

(...) Um profundo abatimento se apoderou de mim. Não podia estar em piores circunstâncias. Estava encharcado e não podia mudar de roupa, não tinha o que comer nem o que beber para recuperar as forças. Mas o pior de tudo era não dispor de armas para matar algum animal para comer, ou de que me defender em caso de ataque. O que sobrara era quase ridículo: uma pequena faca, um cachimbo e um pouco de fumo. (DEFOE, 1972, p.28)

Robinson Crusóé opõe-se a todo sentimentalismo. Seus valores são característicos da classe média inglesa da época: acredita no comércio, na religião e no progresso. “*Robinson Crusóé* é o primeiro romance “moderno” no sentido de refletir o dinamismo social e a visão da classe burguesa mercantil que emerge da Revolução Inglesa” (STAM, 2008, p.93).

O comportamento do herói de Defoe, na reconstituição da vida na ilha, evidencia esse panorama. Crusóé tem plena confiança na força do homem, possui habilidades para se adequar a situações adversas, conforme se verifica nos procedimentos adotados na construção e adaptação de seus inventos de olaria, de fabricação de pão, de marcação de espaço. Ele agradece a Deus pelas provisões, mas a sua realização é pessoal, como destaca a frase grifada:

[...] Até então, só me tinha lembrado de Deus nas horas de grande perigo ou sofrimento. Sempre tinha vivido à margem das práticas religiosas, e tudo o que me tinha acontecido atribuía-o a mera causalidade, mas quando vi a cevada despontando ali, num lugar tão pouco apropriado, pensei que Deus tinha feito um milagre para que eu pudesse subsistir. Algo mais veio reforçar essa crença: do outro lado da rocha, outras plantinhas assomavam e vi, com igual assombro, que

eram pés de arroz. **Por fim, veio-me à memória o fato que eu tinha dado lugar àquele milagre.** Havia pouco mais ou menos um mês, sacudira um saquinho que antes servira para guardar cereais destinados a alimentar as galinhas que levávamos a bordo. No seu interior só havia cascas e pó, pois o resto havia sido comido por ratazanas. (DEFOE, 1972, 48) (ênfase acrescentada)

A esse respeito, Luckács ressalta que *Robinson Crusóé* possui uma forma épica incomparável. “A obra é (...) a representação do caráter progressivo do desencadear das forças produtivas provocado pelo capitalismo em sua luta pela hegemonia social” (LUCKÁCS, 1984, pp.36-37).

A literatura do “eu” anterior a Defoe era convencional. Contava a história amorosa e sentimental do homem, mas nunca a da sua vida prática. Neste particular, sua prosa representa um avanço, visto que dispensa maior atenção à individualização do personagem e para isso o situa no tempo e no espaço. Segundo Watt:

Robinson Crusóé inaugura no romance aquela abordagem da experiência que compete com a autobiografia confessional e supera as outras formas literárias no tocante a aproximar o leitor do ser moral, interior, do protagonista e consegue isso utilizando como base formal a memória autobiográfica, que foi a expressão literária mais imediata e difundida de tendência introspectiva do puritanismo em geral. (WATT, 1990, p, 69)

De fato, a narrativa diarística do naufrago na ilha deserta se transforma em uma versão ascética do cotidiano dos dissidentes, em que Defoe atribui ao personagem traços de sua própria personalidade, mas não experiências que vivera. A história do naufrágio é uma obra mimética baseada em fatos reais, as experiências do excêntrico Alexander Selkirk, das quais Defoe teve notícias de segunda-mão. *Robinson Crusóé* não se enquadra, portanto, no gênero autobiografia.

Conforme Phillippe Lejeune, o estudioso mais respeitado do gênero, para caracterizar a autobiografia, o autor deve dar provas irrefutáveis da correspondência entre seu nome próprio, impresso na capa, e o do personagem, no interior do texto, o que não se dá em *Robinson Crusóé*. Não obstante, Defoe cria tal impressão de verossimilhança que a obra faz jus à classificação de romance autobiográfico ou novela pessoal.

Obras posteriores com essas características incluem em maior ou menor grau os dados do mundo factual, cuja comprovação não é exigida pelo leitor. Segundo Watt, Defoe em total subordinação ao modelo da memória autobiográfica consegue, no romance, a mesma primazia que o *cogito ergo sum* de Descartes, na Filosofia. Tanto na Filosofia de Descartes como na ficção de Defoe, o homem se descobre e se firma como sujeito capaz de realizações pessoais, uma vez que a individualidade do homem é assegurada, fazendo valer o seu modo de ver e de viver a vida.

As considerações críticas sobre a obra de Defoe preparam o caminho para a análise de narrativas memorialistas ficcionais ou não.

1.2 O CAMINHO PARA O ROMANCE MEMORIALISTA BRASILEIRO

Embora, na segunda metade do século XVIII o romance tenha se espalhado por toda a Europa, foi, segundo Ferenc Fehér, no século XIX que atingiu o apogeu, época que corresponde ao Romantismo e, depois, ao Realismo. “O século XIX é o período do triunfo do romance, durante o qual, a epopeia burguesa afasta irresistivelmente de seu caminho todos os seus concorrentes vetustos” (FEHÉR, 1972, p.3).

O sucesso do novo gênero, a partir de 1850, está associado, basicamente, ao surgimento de obras-primas como as de Flaubert, Zola, Dostoievski, Tolstói, Eça de Queirós, Joseph Conrad e o nosso Machado de Assis. Cansados das idealizações românticas e motivados pelas teorias científicas e filosóficas da época, os escritores buscam uma arte mais objetiva, que retrate o homem e o momento. Para tanto, tornam evidente sua face não revelada até então: o cotidiano massacrante, o casamento por interesse, o amor adúltero, a falsidade, o egoísmo e a impotência do ser humano comum diante dos poderosos. (CEREJA & MAGALHÃES, 2005, p.224)

No século XX, o romance enfrenta um relativo declínio, em virtude das guerras mundiais e do surgimento de formas de expressão visual como a televisão e o cinema. Mas isso não o fez sucumbir, como pontuavam alguns historiadores literários, ao contrário “depois da Guerra de 1939-45, enfrentando a tempestade dos que forcejavam por enterrá-lo, o romance como tal renovou-se profundamente e sobreviveu” (Konder, citado em FEHÉR, 1972, p. xxi). A sua produção se mantém estável graças à consolidação da prosa intimista/psicológica, que já vinha sendo desenvolvida no século anterior e que, no século XX, adquire uma abordagem mais profunda: “a melhor maneira de refutar a tese da morte do romance seria exatamente essa: indicar os romances que estão surgindo e deixar falar os fatos” (Idem, 1972, p. xxiii). Contribuíram para a sobrevivência do gênero, a consolidação dos experimentos de Sigmund Freud, as técnicas literárias experimentais de James Joyce e Virgínia Woolf e, ainda, o clima de descrença resultante de duas guerras mundiais. O homem é levado a refletir sobre o significado da existência e a necessidade de pensar o mundo a partir de si mesmo.

O clima é, portanto, propício para o desenvolvimento do individualismo e de narrativas em primeira pessoa. Por meio do fluxo de consciência do personagem, constroem-se relatos que desnudam o “eu” íntimo do sujeito ficcional. O chamado romance psicológico ou intimista propicia ao personagem um mergulho em si mesmo e, em consequência, a revelação de seus estados de alma.

No século XIX, Dostoiévski avulta como um dos mestres desse tipo de romance e da criação de personagens inesquecíveis colocados em situações angustiantes de autoanálise e autocensura:

Menti a respeito de mim mesmo quando disse, ainda pouco, que era um funcionário maldoso. Menti de raiva. Eu apenas me divertia, quer com os solicitantes, quer com o oficial, mas, na realidade, nunca pude tornar-me mau. A todo o momento constatava em mim a existência de muitos e muitos elementos contrários a isso. Sentia que esses elementos contraditórios realmente fervilhavam em mim. Sabia que eles haviam fervilhado a vida toda e que pediam para sair, mas eu não deixava. (DOSTOIÉVSKI, 2000, p.16)

Dostoiévski não constrói seu protagonista de *Memórias do subsolo* com palavras estranhas ou definições neutras, antes, com as palavras do herói, sobre si mesmo, pois acredita que “só na forma de declaração confessional de si mesmo é dada a última palavra sobre o homem, realmente adequada a ele” (BAKHTIN, 1997, p. 55).

Sobre o método de criação dos personagens do romancista russo, Mikhail Bakhtin assevera que, no pensamento artístico de Dostoiévski, a autêntica vida do indivíduo se realiza como que na confluência da divergência do homem consigo mesmo, no ponto em que ele ultrapassa os limites de tudo o que ele é como ser

material que pode ser espiado, definido e previsto “a revelia”, a despeito de sua vontade. (BAKHTIN, 1997, p.59)

São romances intimistas obras marcantes da *avant garde* literária: *Em busca do tempo perdido* (1913), de Marcel Proust, *Retrato do artista quando jovem* (1916) e *Ulisses* (1922), de James Joyce, os quais serviram de inspiração para criações posteriores de Virgínia Woolf, John dos Passos, William Faulkner, entre outros.

No Brasil, o paradigma do romance de investigação psicológica, já cultivado no século anterior, especialmente por Machado de Assis e Raul Pompeia, adensa-se e adquire expressão complexa na obra de Clarice Lispector. Produzem igualmente, no século XX, romances psicológicos ou intimistas de relevo: Cornélio Penna, Cyro dos Anjos, Lúcio Cardoso, Octávio de Faria, Graciliano Ramos, Lygia Fagundes Telles, Nélida Pinõn, Osman Lins, Autran Dourado, dentre outros. *Angústia*, de Graciliano Ramos, por exemplo, ilustra o processo narrativo que perscruta a dimensão psicológica do protagonista Luís da Silva. Os sentimentos, dúvidas e inquietações de homem martirizado pela mediocridade do meio em que vive são postos a nu:

Baixei a cabeça, mordi os beiços para não gritar os desaforos que me subiam à garganta e que eu engolia, pus-me a marchar na sala estreita, batendo os calcanhares com força. De uma parede a outra quatro passos. A porta, que tinha ficado aberta, mostrava-me os paralelepípedos, as sarjetas, as pernas dos transeuntes, só as pernas, porque, como já disse, eu tinha a cabeça baixa. (RAMOS, 1993.p.76)

As narrativas de cunho íntimo, que expressam experiências na vida real do escritor — caso das autobiografias e memórias — ou aquelas em que o escritor ficcionaliza essas mesmas experiências — caso do romance intimista — representam

vertente inesgotável na trajetória do romance ocidental. Sobre a necessidade humana de testemunhar a vida e compartilhar experiências, o ensaísta Celdon Fritzen, comenta:

Se o escritor recolhe-se em sua intimidade para buscar/reconstruir o sentido que atravessaria a sua existência, seu intento não é meramente solipsista, mas também é uma tentativa de se devolver, pela escritura, aos homens a quem seu relato inevitavelmente se destina. (FRITZEN, 2003, p. 27)

O breve retrospecto do caminho da narrativa de cunho íntimo desde o século XVIII -- em que Watt aponta a relevância do homem comum como sujeito do enunciado e da enunciação -- embora não seja o foco central da pesquisa, configura-se como peça importante para levar ao ponto fulcral desse trabalho: a narrativa de caráter memorialista na literatura brasileira do século XX. Essa narrativa fornece uma sólida descrição dos múltiplos aspectos da existência humana. A autonomia do indivíduo moderno representada na ficção é, sem dúvida, relevante para este estudo que analisa os relatos em que Graciliano Ramos e Luís Jardim contam uma trajetória de vida e, ao mesmo tempo, deixam transparecer conceitos educacionais, sociais e comportamentais da época sob a perspectiva “adultocêntrica¹” da própria infância.

¹ Adultocêntrica – expressão usada por Regina Zilbermann em **Literatura Infantil: autoritarismo e emancipação**, 2004 para significar o adulto no centro da visão.

2 GÊNEROS AUTOBIOGRÁFICOS: A LITERATURA DO “EU”

Desde que o Ocidente converteu a individualidade em valor, a impaciência de viver se desdobrou na impaciência de contar. E a narrativa real ou fingida da própria vida se transformou como um tipo de história, mais confiável que o enredo de romances e novelas.

Luiz Costa Lima

Como já visto no capítulo anterior, a escrita confessional² nos termos atuais está ligada à ascensão da burguesia e, conseqüentemente, ao individualismo moderno. É nessa perspectiva que o homem adquire consciência histórica de sua existência. No entanto, a valorização dessa literatura enquanto gênero aconteceria no século XIX, e seu apogeu no começo do século seguinte. O interesse pela revelação de segredos íntimos incentiva o leitor a buscar esse tipo de literatura: “Durante o século XX toda a gama de literatura íntima e, sobretudo, os diários íntimos, tornou-se produto de consumo e passou a ser digerida por uma grande massa de leitores interessados no secreto” (MACIEL, s.d. p.5).

O interesse do público leitor em se apossar da intimidade do outro, atinge seu ápice nos dias atuais, quando os meios de comunicação permitem ao público telespectador observar, invadir e vigiar a vida íntima, explorando a avidez do ser humano em buscar, no outro, trechos de sua trajetória de vida, em meio a mudanças e inovações.

A literatura confessional que tem por objetivo o autoconhecimento, a análise das experiências, ou, ainda, a busca de afirmação pessoal, vem cada vez mais, conquistando o mercado. Segundo Lyotard, “o centro dos estudos literários nas

² Literatura confessional: termo ligado ao confessionalismo: refere-se a textos literários que têm como centro a expressão de intimidade de um indivíduo. A consciência individual é, pois, central nesse paradigma de literatura. (CABRAL, Eunice. E – dicionário de termos literários. ISBN: 989-20.0088-9, <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/L/literatura_confessional.htm. em 29/08/2009.

narrativas confessionais ganha força, sobretudo, porque se crê que já não há lugar no mundo para grandes narrativas legitimadoras” (LYOTARD, 1993, p.69).

As narrativas confessionais – memórias, diários, cartas, confissões, romances autobiográficos e autobiografia propriamente dita – são formas diversas de expressão íntima com dois pontos comuns: estão centradas no indivíduo e são narrativas de memória. Os limites são permeáveis e para estabelecer distinções, é indispensável recorrer à definição de autobiografia de Philippe Lejeune que fornece o embasamento para a presente discussão: “um relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, colocando ênfase em sua vida individual” (LEJEUNE, 2008, p. 14).

Em concordância com a possível categorização do *corpus* – autobiografia, memórias, romance de memórias – dar-ser-á especial relevo à conceituação da autobiografia propriamente dita e das memórias, como testemunho pessoal de uma época, nos estudos de Lejeune.

Esses relatos fazem parte do percurso humano, remetem à questão das lembranças, das reflexões a respeito do passado, da busca pelo particular e pelo subjetivo, mas revelam, também, a memória social de uma época.

2.1 SÉCULO XX: UM TEMPO DE RECORDAÇÃO, CONFISSÃO E TESTEMUNHO

O termo memórias, para designar a narrativa que se situa entre a história e a crônica pessoal, passou a ser usado a partir do século XVIII, primeiramente, aplicado a textos de historiadores ou de homens notáveis na política, na literatura ou nas artes -- memórias de parlamentares, militares, nobres, religiosos -- que davam testemunho de acontecimentos e ideias de relevo.

Segundo Xavier Biezma, embora antes do século XVIII já houvesse notícias de memórias em que a personalidade do autor se deixa vislumbrar com particular nitidez -- como é o caso *das Memórias do Cardeal de Retz* -- só a partir do século XVIII é que passam a evidenciar as experiências do homem comum, primeiramente na França e na Inglaterra, depois se alastrando por todo o Ocidente. (BIEZMA, 1994, p.252). Mesmo assim, por muito tempo foram consideradas pelo cânone literário como gênero menor. O que as fez conquistar o reconhecimento enquanto gênero literário foi a ânsia do homem moderno em se afirmar como indivíduo consciente de si. Esse sentimento não o deixa calar, é preciso expor ao outro seus sonhos, suas angústias, enfim, o seu mundo.

Assim, a “escrita do eu” se intensifica pela necessidade inerente ao homem de dominar o tempo, de lutar contra o apagamento de sua memória, e de permanecer; ou ainda, pela oportunidade que esse exercício oferece ao escritor de relatar fatos, interpretar e rever situações pessoais.

Sobre esse exercício, o memorialista Pedro Nava em *O círio perfeito*, seu sexto e último livro de memórias, diz que escrever memórias é libertar-se, é fugir. Quem as escreve tem dois temores: a lembrança do passado e o medo do futuro, mas pelo menos o primeiro deles é anulado pela catarse de passá-la para o papel (NAVA, 1983).

Impulsionados pela necessidade de rever situações pretéritas com a perspectiva do presente em busca da representação de si mesmo é que muitos escritores brasileiros do século XX escreveram memórias ou autobiografias. São representantes desse universo além de Graciliano Ramos e Luís Jardim, Érico Veríssimo (*Solo de clarineta* 1973), Gilberto Amado (*História de minha infância* 1955), Carlos Povina Cavalcanti (*Volta à infância* 1972), dentre outros.

Parte desses escritores concentra seus relatos sobre o período da infância, com atitudes saudosistas, ou com registro de uma infância feliz. Outros descrevem a infância como um período de muito sofrimento, resultante de um contexto familiar rígido – caso das obras em análise.

2.2 LEJEUNE E OS ASPECTOS TEÓRICOS DA AUTOBIOGRAFIA

Nas obras ora analisadas, história, ficção e memória aparecem imbricadas. Sua análise é, assim, uma tarefa desafiadora, pois embora haja estreita relação entre o vivido e o narrado, não se pode negar às memórias o caráter literário, que mescla à narrativa acentuada dose de ficção.

Diante dessa premissa, este trabalho se embasa nos estudos de Philippe Lejeune sobre autobiografia e gêneros limítrofes – com ênfase sobre as memórias – complementados pelos conceitos de Maurice Halbwachs sobre memória coletiva.

Nas últimas décadas, a complexidade da escrita autobiográfica tem atraído cada vez mais a atenção dos estudiosos. Sobre o assunto, escreve Angel G. Loureiro:

La autobiografía trata de articular mundo, texto y yo, y por esta razón ocupa un lugar privilegiado, ya que en ella tenemos que vérnoslas con los temas más importantes de las humanidades hoy en día: historia, poder, yo, temporalidad, memoria, imaginación, representación, lenguaje y retórica. (LOUREIRO, 1993, p.53)

Em relação ao desenvolvimento do gênero autobiográfico, numa escala temporal mais longínqua, faz-se referência às *Confissões* de Santo Agostinho, ponto-chave para a constituição do gênero, embora a estrutura autobiográfica cristã ainda estivesse longe da orientação moderna do gênero: “(...) A obra-prima de

Agostinho era antes mais uma espécie de autobiografia espiritual do que a história de sua própria vida” (LIMA, 1986, p.256).

Só a partir do século XVIII é que a autobiografia ganha *status* de gênero, quando passa a ser considerada como o meio adequado à manifestação pessoal. Nesse contexto mais moderno, é Jean Jacques Rousseau quem, na prática, inaugura a escrita autobiográfica, visto que suas *Confissões* testemunham não só os saberes do mundo, mas também o conhecimento do homem, como objeto de atenção especial.

E de lá para cá, o que mudou? Como se pode, contemporaneamente, definir a autobiografia? Parece ser consensual que a escrita autobiográfica modernamente, é “mais que um porto de abrigo, é a afirmação de singularidade que não quer morrer, e, como tal se assume e se proclama” (MATHIAS, 1997, p.61-62).

O problema das narrativas de vida, conforme Philippe Lejeune é a veracidade do narrado, que ele elucida em *O pacto autobiográfico*, seu famoso ensaio publicado em 1975, onde deslinda com originalidade, os problemas teóricos da autobiografia.

O pacto autobiográfico é a opção que Lejeune encontrou para aclarar a questão da veracidade. O “pacto” se constitui de um contrato que se firma entre o autor e o leitor, cuja base é a confiança, de forma que quem escreve se propõe a ser sincero e quem lê, a acreditar nas informações sem recorrer à verificação extratextual, desde que haja identidade entre autor (cujo nome figura na capa do livro) narrador e personagem. Nesse caso, “a autobiografia se define tanto como um modo de leitura como um tipo de escritura” (LEJEUNE, 2008, p.46).

Lejeune afirma que a identidade da tríade autor, narrador, e protagonista, no interior do discurso, pode ser verificada de três formas:

1. Implicitamente, pelo emprego de títulos que não deixem dúvidas de que a primeira pessoa nos remete ao nome do autor (história de minha vida; autobiografia de..., etc.).

2. Pela seção inicial do texto, na qual o narrador se responsabiliza diante do leitor a se comportar como se fosse o autor, de tal maneira que não deixe ao leitor a menor dúvida de que o “eu” remete ao nome impresso na capa do livro, mesmo que o nome não se repita ao longo do texto.

3. De maneira explícita, quando o nome do narrador-personagem coincide com o nome do autor na capa do livro (LEJEUNE, 2008, p.27).

Verifica-se que, para Lejeune, um texto é ou não, uma autobiografia; não há meio termo: é tudo ou nada. Entretanto, em ensaios posteriores faz observações que permitem o estudo de obras limítrofes – caso de *Infância* em particular; já que a identidade autor-personagem é explícita em *Meu pequeno mundo*.

Assim, ao discutir a importância relativa da autobiografia e do romance, este último considerado por muitos como mais capaz de se aproximar da verdade, Lejeune argumenta:

Quando aparentemente certos autores rebaixam o gênero autobiográfico e glorificam o romance, eles fazem realmente algo diferente [...] designam o espaço autobiográfico em que desejam que seja lido o conjunto de suas obras. Longe de ser a condenação da autobiografia [essas comparações] são na realidade, uma forma indireta de pacto autobiográfico, pois estabelecem de fato de qual ordem é a verdade última a que visam seus textos. O leitor frequentemente esquece que, nesses julgamentos, a autobiografia aparece em dois níveis: ela é, ao mesmo tempo, um dos *termos* da comparação e o *critério* que serve de comparação. Qual seria essa *verdade* da qual o romance permite chegar mais perto, senão a verdade pessoal, individual, íntima, do autor, isto é, aquilo que todo projeto autobiográfico visa? Por assim dizer, é enquanto autobiografia que se decretou ser o romance mais verdadeiro. O leitor é assim convidado a ler os romances não apenas como

ficções remetendo a uma verdade da “natureza humana”, mas também como *fantasmas* reveladores de um indivíduo. Denominarei essa forma indireta de pacto autobiográfico *pacto fantasmático*. (LEJEUNE, 2008, p. 42-43)

Não é relevante determinar se a autobiografia ou o romance seria o mais verdadeiro. À autobiografia faltariam as técnicas narrativas sofisticadas e ao romance a exatidão. Na realidade, o melhor é considerar um em relação ao outro. As duas categorias de textos se inscrevem em um espaço que não pode ser reduzida a nenhuma delas. Cria-se, assim, para o leitor um “espaço autobiográfico”.

É nesse espaço autobiográfico que se deve ler o livro de Graciliano Ramos. É especialmente relevante para a leitura do autobiográfico em Graciliano Ramos a sugestão do pacto fantasmático: Graciliano injeta, em sua obra, fantasmas de sua individualidade e convida o leitor a ler sua obra não como ficções que remetem a uma verdade, mas como fantasmas reveladores de um indivíduo.

O exercício autobiográfico está sob a égide da memória e como tal situado na perspectiva do tempo, de forma que a autobiografia é também um construto em que o autobiógrafo recria sua história de vida. Sobre essa perspectiva, Marcelo Duarte Mathias comenta:

[...] o autobiógrafo propõe-se decifrar, por trás do percurso que foi seu, a identidade que lhe subjaz, a verdade profunda que anima e determina, a sua unidade, em suma - fundamento e finalidade da sua ambição. Preocupação de inteligibilidade que o levará a operar uma escolha, a estabelecer prioridades, a fixar a inteireza da sua personalidade. Porém, ao fazê-lo, introduz - por ventura sem disso se dar conta - um elemento de reinterpretação que falseia a própria essência do que pretende provar. (MATHIAS, 1997, p.41-42)

A citação de Mathias acrescenta, às considerações sobre reinterpretação de lembranças de experiências esfumadas pela distância, a preocupação com a inteligibilidade do relato.

Infância e Meu pequeno mundo não são relatos fieis de lembranças, mas atos de construção desse relato de vida, sujeitos, portanto, às convenções estilísticas da textualização, que acabam por impor limitações à rememoração. Esse processo instalado no momento da escritura distancia o “eu” narrador do “eu” objeto, que compartilham o mesmo nome, mas não o mesmo tempo e espaço. O distanciamento é uma constante, uma vez que existe um narrador disposto a rever experiências vividas na infância sob a visão do homem maduro.

Como se pode verificar, o caráter memorialístico, inexato em sua maneira de lembrar o passado, está presente na autobiografia de forma que necessário se faz estabelecer o “pacto” de leitura para que o leitor possa aceitar como verdadeiro o relato narrativo.

2.3 MEMÓRIA: UM CAMINHO ENTRE O REAL E O IMAGINÁRIO

O conceito de memória no sentido amplo é a retenção de qualquer aprendizagem e, nesse caso, não se propõe distinção entre memória propriamente dita e hábito. Em sentido restrito, é expressão que apenas cobre aquilo que pode ser objeto de evocação ou reconhecimento. Ainda em acepção ampla, segundo Endel Tulving, o termo memória designa um número de conceitos diferentes:

- 1) memória como capacidade neurocognitiva de decodificar, armazenar e resgatar informações;
- 2) memória como arquivo hipotético em que a informação é conservada;
- 3) memória como a informação arquivada;

- 4) memória como uma propriedade da informação;
- 5) memória como um mecanismo de recuperação da informação;
- 6) memória como percepção fenomenológica que o indivíduo tem de recordar alguma coisa (TULVING, 2005, p. 36).

Inicialmente, necessário se faz diferenciar o termo: memória (singular) como função psíquica capaz de fixar, reter, evocar e reconhecer impressões ou acontecimentos, de memórias (plural) como gênero narrativo.

O gênero literário comumente conhecido como memórias é aquele em que o autor relata, em prosa, recordações tanto de sua vida como de pessoas e acontecimentos representativos no contexto em que transcorrem. Prado Biezma assim define o gênero:

Las memórias vendrían a ser, por tanto, la recuperación, a través del gesto de recuerdo prolongado en escritura, de un tiempo pasado, perdido tal vez, que puede pertenecer tanto al pasado privado del escritor como al pasado colectivo de la sociedad. Vista de esse modo, las Memórias son, sin duda, Historia, y, como tales, capaces de sustituir en texto al mundo desaparecido o en trance de desaparecer. Em las Memórias, la Historia se refleja, entonces, em una conciencia que nos cuenta em primeira persona, como si los lugares, los personajes y los hechos emanaram del yo que narra o acabaran em él.(BIEZMA, 1994, p.251)

As memórias apresentam uma visão personalizada do passado, pois o eu-narrador constrói, com base em sua própria experiência, sua visão particular de mundo. Segundo Lejeune, as memórias possuem quase todos os elementos característicos da autobiografia. Nas memórias, porém, a narrativa de vida do autor se entrelaça a acontecimentos testemunhados que ganham destaque, enquanto que na autobiografia, a tônica é a personalidade do autor.

Dentre os gêneros da literatura confessional, as memórias são as que mais se aproximam da liberdade imaginativa, pois expandem sua literariedade para além de relatos pessoais, criando uma espécie de crônica de um ambiente histórico ou de uma sociedade. O memorialismo tende tanto para a história como para a ficção, sendo, portanto, simultaneamente um discurso verídico e um discurso ficcional situado entre a transparência referencial e a arte estética da linguagem.

O exercício memorialístico oportuniza, além do autoconhecimento, possíveis interpretações e reinterpretações de ações pretéritas. O sujeito que rememora é um manipulador de suas lembranças, pois a cada retomada as lembranças se atualizam e se ressignificam. Daí a seletividade e a subjetividade da rememoração.

No ensaio intitulado *Proust*, Samuel Beckett examina e descreve a conceituação de memória que Marcel Proust realiza na obra *Em busca do tempo perdido*. Proust distingue dois tipos de memória: a voluntária e a involuntária. A memória voluntária é comparada a um álbum de fotografias, em que as lembranças do passado, preservadas num arquivo de imagens concretas, não se diferenciam muito da memória de um sonho, “não tem valor como instrumento de evocação e mostra uma imagem tão distante do real quanto o mito da nossa imaginação” (BECKETT, 2003, p.33-34).

A memória voluntária é submissa ao hábito, e Beckett a define como “testamento do indivíduo”, pois é “a memória uniforme da inteligência”. O dramaturgo irlandês diz que, para Proust, a memória voluntária insiste na mais necessária, salutar e monótona forma de plágio de si mesmo (BECKETT, 2003, p.32). Por meio dessa memória nossa mente manipula as lembranças, criando ficções e/ou forjando falsas evidências do passado.

A memória involuntária opõe-se ao hábito, escolhe o seu próprio tempo e lugar para se revelar, como fruto de um momento epifânico do indivíduo, em que o passado se apresenta como realmente aconteceu. É antológico o famoso episódio narrado por Proust em que, ao mergulhar uma *madeleine* no chá, o narrador-protagonista sente uma alegria inexplicável e recobra, de forma espontânea, imagens vivas de sua infância remota:

Aquele gosto era o do pedaço de *madeleine* que nos domingos de manhã em Combray (pois nos domingos eu não saía antes da hora da missa) minha tia Leônia me oferecia, depois de ter mergulhado no seu chá da índia ou da tília, quando ia cumprimentá-la em seu quarto [...] E mal reconheci o gosto do pedaço de *madeleine* molhado no chá que minha tia me dava (embora ainda não soubesse, por que motivo aquela lembrança me tornava tão feliz), eis que a velha casa cinzenta, de fachada para a rua, onde estava o seu quarto, veio aplicar-se, como um cenário de teatro, ao pequeno pavilhão que dava para o jardim...(PROUST, 1948, p.47)

São raros os momentos de revelação epifânica nos textos de Graciliano Ramos e Luís Jardim, cujo discurso está calcado na memória voluntária do indivíduo no interior do grupo.

É sobre a importância do grupo na reconstituição de lembranças passadas que, em *A memória coletiva*, o sociólogo Maurice Halbwachs baseia seus estudos sobre a memória. Para Halbwachs, o indivíduo depende das lembranças coletivas como forma de manter as próprias recordações, uma vez que todas as lembranças estão arraigadas no interior de um grupo. De forma similar, a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva:

É comum atribuímos a nós mesmos, como se apenas em nós se originassem, as ideias, as reflexões, sentimentos e emoções que nos foram inspiradas pelo nosso

grupo. Estamos em tal harmonia com os que nos circundam que vibramos em unísono e já não sabemos onde está o ponto de partida das vibrações, se em nós ou nos outros. (HALBWACHS, 2006, p.64)

Mesmo na memória individual, é a dimensão social que prevalece, pois nossas lembranças não são exclusivas. Não lembramos episódios isolados, mas as circunstâncias de tempo e lugar, das pessoas presentes e dos comentários a respeito:

A sucessão de lembranças, mesmo daquelas que são mais pessoais, explica-se sempre pelas mudanças que se produzem em nossas relações com diversos meios coletivos, isto é, pelas transformações destes meios, cada um tomado à parte e em conjunto”. (HALBWACHS, 2006, p.51)

A transfiguração da memória altera a realidade de modo que ela “seleciona e resguarda lembranças de forma aleatória. Alguns fatos circundantes são trazidos à tona, recompondo quadros, fornecendo ideias; outros são esquecidos com ou sem prejuízo para a constituição do conhecimento” (MERCÊS, s.d p.4).

Sobre esse caráter livre, quase onírico da memória, Halbwachs diz que lembrar não é reviver, mas reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado, porque, embora unidos pelo mesmo pronome, o “eu” pretérito diverge do “eu” atual em todas as suas prerrogativas.

O narrador de memórias sabe que o passado na íntegra ficou perdido no tempo e que toda tentativa de resgate estará sempre sujeita às imprecisões da memória ora omitindo, ora acrescentando detalhes aos fatos vividos. A reconstituição de experiências passadas no capítulo “Verão” de *Infância*, corresponde ponto a ponto ao que os teóricos observam:

Deste antigo verão que me alterou a vida restam ligeiros traços. E nem deles posso afirmar que me recorde. O hábito me leva a criar um ambiente, imaginar fatos a que atribuo realidade (...). 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. A respeito de currais há estranha omissão. Estavam na vizinhança, provavelmente, mas isto é conjectura. Talvez até o mínimo necessário para caracterizar a fazenda meio destruída não tenha sido observado depois. Certas coisas existem por derivação e associação; repetem-se; impõem-se e, em letra de forma, tomam consistência, ganham raízes. (RAMOS, 1982, p.26)

A passagem confirma em vários pontos a discussão teórica precedente sobre a falibilidade da memória. Diante dessa constatação, o narrador se indaga se não teria preenchido os hiatos da memória com observações feitas posteriormente sobre a desolação de fazendas destruídas pela seca.

A passagem permite ouvir, em especial no último período, a voz de Graciliano sobre memória como processo de composição: “Certas coisas existem por derivação e associação; repetem-se; impõem-se e, em letra de forma, tomam consistência, ganham raízes”.

As considerações feitas neste capítulo: a imprecisão da memória na reconstituição de fatos passados; a concepção de Halbwachs sobre a importância prioritária da memória coletiva; os comentários, de Samuel Beckett sobre memória voluntária e involuntária, no ensaio *Proust*, são pontos relevantes para a análise das obras especulares no *corpus* deste trabalho.

3 GRACILIANO RAMOS E LUÍS JARDIM: DOS ENLEIOS PESSOAIS À PROJEÇÃO LITERÁRIA

Graciliano Ramos e Luís Jardim são alguns dos muitos talentos que emergem do Nordeste. Enquanto o primeiro destaca-se na literatura, o segundo tanto na literatura como na arte gráfica (desenho e pintura). Os dois escritores viveram na infância experiências traumáticas: foram vítimas da seca, da violência doméstica e do sistema escolar cruel, do medo, da falta de diálogo, da solidão e de enfermidades. Ambos foram jornalistas, atividade que certamente influenciou o estilo conciso de sua produção literária.

Apesar da similaridade dos problemas pessoais e sociais vividos na infância, seguiram caminhos diversos e construíram estilos marcadamente individuais. Suas obras memorialistas são fruto da maturidade, Graciliano escreve *Infância* aos 55 anos e Luís Jardim, *Meu pequeno mundo* aos 75.

Graciliano Ramos já era famoso pela publicação de *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), e *Angústia* (1936) quando Luís Jardim desponta no cenário literário em 1937, com a premiação de duas de suas obras na categoria infantil: *O tatu e o macaco* e *O boi Aruá*. Em 1938, vence com *Maria Perigosa* importante concurso de contos, de cuja comissão julgadora fazia parte Graciliano Ramos. Assim se dá, pela primeira vez, o encontro dos dois talentos da literatura brasileira. Anos depois, vieram a ser colegas de trabalho na livraria José Olympio, ponto de reunião de escritores contemporâneos, como Manuel Bandeira, José Lins do Rego e Josué Montello. Este último registra um desses encontros: “[...] Luis Jardim distinguia-se na roda de escritores que Manuel Bandeira cantara em “Os voluntários do Norte”, repetindo o verso de Tobias Barreto:

“São os do Norte que vêm!” E como sempre tinha na ponta da língua uma anedota para contar, um comentário engraçado a fazer, monopolizava a atenção dos companheiros, enquanto Graciliano, rindo, por intervalos, retirava com o palito de fósforo o excesso de fumo na boquilha do cigarro que ia fumar. (MONTELLO, 1981, p.xiv)

3.1 “PEDAÇOS DE MIM MESMO” EM GRACILIANO RAMOS

Graciliano Ramos de Oliveira, primogênito de dezesseis filhos do casal Sebastião Ramos de Oliveira e Maria Amélia Ramos, nasceu na cidadezinha de Quebrângulo (AL), em 27 de outubro de 1892. Viveu uma parte da infância em Buíque, povoado do sertão pernambucano, e a outra, em Viçosa, Alagoas, região de matas e engenhos. Essas sucessivas mudanças oportunizaram ao escritor conhecer bem as intempéries de sertão nordestino e as ínfimas condições de seus habitantes.

Realizou seus estudos secundários em Maceió onde começou a publicar na imprensa poemas e outros textos. Três anos depois, passa a escrever regularmente para o *Jornal de Alagoas*.

Em 1910, muda-se para Palmeiras dos Índios (AL) onde passa a trabalhar na casa comercial do pai, sem, contudo interromper sua produção para os jornais da capital alagoana.

Em 1914, vai morar no Rio de Janeiro, onde foi revisor de vários jornais, mas, no ano seguinte, volta repentinamente a Palmeira dos Índios, por causa da morte de duas irmãs, um irmão e um sobrinho vitimados pela peste bubônica. Depois disso, fixa residência em Palmeiras dos Índios como proprietário da loja “Sincera”.

Em 1915, casa-se com Maria Augusta Ramos, com quem teve quatro filhos. Cinco anos depois, a esposa morre de complicações de parto, fato que o deixa muito abalado.

Em 1927, é eleito prefeito de Palmeira dos Índios, cargo a que renuncia dois anos depois. Em 1928, casa-se com Heloísa Leite de Medeiros com quem teve três filhos.

Os relatórios *sui generis* de prestação de contas da prefeitura, que Graciliano enviava ao governador, quando publicados pela imprensa oficial, chamaram a atenção de Augusto Schmidt, editor carioca, que o incentiva a publicar *Caetés* (1933), seu primeiro romance.

Entre 1930 e 1936 Graciliano Ramos vive em Maceió onde ocupa os cargos de redator da Imprensa Oficial e de diretor da Instrução Pública do Estado.

Em 1934, publica *São Bernardo* e em 1936, quando se preparava para publicar *Angústia*, é preso pelo regime de Getúlio Vargas e enviado ao Rio de Janeiro, sob acusação de subversão. Com a ajuda de amigos, entre os quais José Lins do Rego, consegue publicar *Angústia* (1936), segundo Antonio Candido, o mais ambicioso e espetacular livro do autor.

Graciliano sai da prisão em 1937 e passa a residir no Rio, atuando como jornalista e inspetor federal de ensino. As experiências dos tempos na prisão lhe renderam material consistente para a obra *Memórias do cárcere*, publicada postumamente (1953), onde o autor faz um relato franco dos desmandos e incoerências da ditadura a que estava submetido o Brasil.

Em 1938, lança *Vidas secas*. Em 1945, publica seu livro de memórias, *Infância* e também se filia ao Partido Comunista Brasileiro. É acometido, em 1952, de um câncer pulmonar de que vem a falecer em 20 de março de 1953.

3.2 A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE LUÍS JARDIM

LUÍS JARDIM

Louvo o Padre, louvo o Filho,
Louvo o alto Espírito Santo.
Após quê, Pégaso encilho
E, para mundial espanto.
Remonto à paragem calma
Onde, em práticas sem fim,
Deambulam as Musas: na alma
De Lula -- Lula Jardim.

Um jardim de muitas flores
E sem espinhos nenhuns:
Jardim de ilha dos Amores
Replantado em Garanhuns.
Louvo o desenhista exato:
Maneje lápis, carvão
Ou pena, trace retrato
Ou paisagem, é sua mão.

Segura, certa leve:
Nunca vi tão leve assim.
E é assim também quando escreve
Romance ou conto o Jardim.
Faz igualmente bom teatro,
Ótima crítica. Tem
Arte e engenho como quatro...
Deus conserve-o tal, amém!

Um dia a menina Alice
No País das Maravilhas
Passeava. Lula lhe disse:
"Vamos ter filhos e filhas"?
Casemo-nos! "E casaram-se".
Mas os filhos não vieram.
Lula e Alice conformaram-se.
Foi o melhor que fizeram.

Pois louvo Lula de novo
E louvo Alice também.
Louvo o Padre, o Filho louvo
E o Espírito Santo. Amém.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira.**
Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora,
(1976, pp. 242-243)

Os versos encantadores de Manuel Bandeira traçam um retrato a um tempo terno e elogioso do artista, do escritor, do dramaturgo, do crítico e do homem Luís Jardim, ressaltando sua reinterpretação terna da vida e da infância.

Luís Inácio de Miranda Jardim nasceu a oito de dezembro de 1901, em Garanhuns (PE), onde viveu até a adolescência. Era o caçula do casal Manuel Antônio de Azevedo Jardim e Angélica Aurora Miranda Jardim. Lula, como lhe chamavam, foi uma criança sensível, desconfiada e inquieta com as coisas de seu íntimo.

Doenças e outras circunstâncias familiares lhe impossibilitaram estudar além do primeiro grau. Contudo, as adversidades da vida não lhe impediram de buscar conhecimentos. Luís Jardim, a exemplo de Machado de Assis, foi praticamente um autodidata. Construiu conhecimentos de muitas maneiras, sempre com muito afinho e disciplina. Em nota, no livro de memórias *Meu pequeno mundo*, o autor fala sobre o assunto:

Aprendi de muitos professores, fui tê-los nos livros que li. Modo mais difícil de aprender, é certo, mais se aprende. Aprendi de livros didáticos, muito aprendi e continuo a aprender de escritores, a quem admiro, aprendi de jornalistas. No convívio de homens inteligentes e cultos, aprendi. Aprendi alguma coisa porque quis, obstinado e confiante, quando descobri que a inteligência é muito, e vale bem pouco sem força de vontade. Quando não se quer, quando não se tem compromisso de honra com livros – a inteligência dilui-se, ofusca-se, é dom inaproveitado. (JARDIM, 1976, p.ix)

Observa-se, no trecho acima, que o sucesso não chegou facilmente ao autor, que soube aproveitar oportunidades que se apresentaram para revelar capacidade e talento.

Aos dezesseis anos, Luís Jardim perde seu genitor na hecatombe³ de 1917. No ano seguinte, desgostoso com o assassinato do pai, muda-se para Recife. Na capital, emprega-se no comércio. Lê os livros que lhe caem às mãos. É desenhista nato, apesar de pouco se dedicar a esta atividade por falta de tempo. Passa a frequentar a esquina Lafayette, na Rua do Imperador, ponto de encontro de intelectuais e artistas responsáveis pela disseminação das tendências das artes modernistas de Pernambuco. Em pouco tempo, faz amizade com Osório Borba e com o poeta Joaquim Cardoso, que exerceram grande influência em sua carreira artística e literária.

O talento múltiplo de Luís Jardim se revela nas funções que ocupou: desenhista-ilustrador, tradutor, escritor, colaborador da imprensa do Rio de Janeiro e de outros estados, redator dos jornais *Diário Carioca*, *Tribuna da Imprensa* e *O Globo*. Como escritor diversificou suas obras, dedicando algumas ao público infantil. Escreveu contos, romances, memórias e uma peça teatral. Várias de suas obras foram premiadas.

De sua vida pessoal, sabe-se que foi casado com Alice Alves Jardim e que o casal não teve filhos. Nos últimos anos, cansado da vida agitada, afasta-se das homenagens e dos eventos que sua profissão requeria, optando pelo refúgio do lar. Em primeiro de janeiro de 1987, Luís Jardim morre dormindo em seu apartamento, no Rio, onde vivera por muitos anos.

³ A hecatombe de 1917 foi uma chacina que ocorreu em Garanhuns (PE) provocada por motivos políticos que vitimou 13 pessoas dentre elas o pai e alguns parentes (tios e sobrinho) de Luís Jardim.

3.3 GRACILIANO RAMOS E O ROMANCE DE 30

Graciliano Ramos era dotado de um espírito teimosamente questionador, os fatos em sua volta não escapavam à sua acuidade crítica, até irônica. (...) A mente, sempre atenta às inovações, fez dele um administrador eficiente e um político com ideia fixa de tentar, senão melhorar, pelo menos denunciar as condições precárias da vida nordestina, Este foi também o seu trabalho como escritor.

Vivina de Assis Viana

Graciliano Ramos teve uma vida profissional intensa. Foi escritor, redator, revisor, contista, cronista e ocupou cargos públicos importantes. É cotado por grande parte da crítica como o romancista mais proeminente do Modernismo.

O escritor alagoano “foi a força e a dureza de uma rocha, aprisionada em si mesma” (RODELLA, 2005, p.409). Em toda sua obra, buscou obstinado o essencial, a *secura exata*, a concisão, de modo que suas frases dizem muito com economia de palavras. O literato apoiou-se na sintaxe padrão da língua, ao contrário dos modernistas que se permitiam, segundo o próprio Graciliano, abusos inimagináveis. Para o romancista, “a função da arte era a de copiar o mundo, a vida, refletir ou reproduzir as coisas, especialmente as misérias humanas e a exploração do homem pelo homem, com a maior semelhança possível” (IVO, 1973, s. p).

Estudiosos da literatura brasileira classificam Graciliano Ramos como escritor do Modernismo brasileiro da segunda fase (1930-1945), também denominada fase de “construção” ou de “amadurecimento”, embora não tivesse participado dos eventos de 22, conforme o próprio autor declara em uma entrevista: “Eu lá ia saber de Modernismo de 22, no sertão alagoano, roendo coirana, comendo toucinho com muito pêlo”.

Nessa época, Graciliano construía seu cabedal de conhecimentos lendo Balzac, Zola, Flaubert, Eça de Queirós, Dostoievski e Machado de Assis, sem,

contudo, se envolver com questões que buscavam a modernidade. Sobre sua inserção ao movimento modernista, o crítico Wilson Martins comenta:

Sem esperar, Graciliano se vê jogado a uma carreira de escritor profissional: sem esperar e sem querer, tornou-se um escritor “modernista”, já que, nos anos 30, tratava-se de ser modernista ou morrer. Diante desse fato, Graciliano Ramos será, literariamente, um nordestino e um modernista da década de 30 (fortemente sublinhado), isto é, influenciado gradativamente e inevitavelmente pela literatura que se fazia à sua volta. (MARTINS, 1973, p.289-291)

Nesse período, o quadro social, econômico e político que se verificava dentro e fora do Brasil era de grande conturbação: os fatores históricos negativos da primeira e segunda guerra mundiais, a Revolução de 30, a crise do café, a Revolução Constitucionalista de 32, a Intentona Comunista em 35, O Estado Novo (37- 45), a ascensão do nazismo e do fascismo e combate ao socialismo, o cangaço, dentre outros, exigia dos artistas e intelectuais postura ideológica, intenção clara de denúncia social e de engajamento político.

Dessa tomada de posição, que o contexto reclamava, o resultado foi uma literatura mais amadurecida, refletindo na prosa as inquietações desses novos tempos. A prosa de inspiração realista produzida no Brasil, a partir de 1928, com a publicação de *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, ficou conhecida como romance de 30 ou neorrealista. Tal construção ficcional possui características muito semelhantes as do realismo machadiano, acrescidas, porém, do regionalismo e das conquistas modernistas de introspecção e de liberdade linguística. Quanto à temática, os romancistas dessa época priorizaram as questões sociais e ideológicas. Sobre a produção literária desse período, Alfredo Bosi comenta:

Entre 1930 e 1945/50, grosso modo, o panorama literário apresentava, em primeiro plano, a ficção regionalista, o ensaísmo social e o aprofundamento da lírica

moderna no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do eu à sociedade e à natureza. (BOSI, 1970, p.432)

A prosa da segunda fase modernista apresenta basicamente três tipos de ficção: a prosa urbana, a prosa intimista e a prosa regionalista. A prosa urbana desse período focaliza os conflitos que surgem entre os personagens e as estruturas sociais urbanas, evidenciando a relação homem/meio e homem/sociedade. Essa tendência foi representada por: Érico Veríssimo, Dionélio Machado, Marques Rebelo e Otávio de Faria.

A prosa intimista também chamada de psicológica, vertente da qual se diz pouco, nessa fase, dispensa especial atenção aos processos psicológicos de seus personagens e “muitas vezes, vem combinada com a vertente urbana ou regionalista” (JORDÃO & OLIVEIRA, 2000, p.219). Essa tendência introspectiva por se distanciar das convenções sociais propostas pela temática regionalista de 30 não foi bem entendida na época como o caso do romance *Angústia* que, pelo tom confessional e subjetivo, soou como uma voz dissonante em um cenário literário preocupado em registrar com fidelidade documental a realidade brasileira. Segundo Alfredo Bosi, só por volta dos anos 50, quando a prosa regionalista parece ter se exaurido, é que, de fato, o romance psicológico adquire a dimensão merecida na literatura brasileira. A disseminação das ideias de Sigmund Freud e de outras correntes da psicologia contribuiu, sem dúvida, para a efetivação desse tipo de romance. Lúcio Cardoso, Cornélio Penna, Ciro dos Anjos, Dionélio Machado, são alguns de seus representantes.

Já a prosa regionalista de 30 traz significativas inovações quanto à temática e à linguagem. O ciclo do regionalismo nordestino é um dos mais importantes da prosa brasileira do século XX, representado por nomes de relevo como: Graciliano

Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e Jorge Amado. Seu foco principal são os inúmeros problemas de um Nordeste em declínio, em virtude da transferência do polo cultural e político do Brasil para o Sul; da hostilidade do meio estéril e ingrato; das agruras da migração; dos problemas do trabalhador rural, da miséria e da ignorância.

Sobre a literatura regionalista produzida no final da década de vinte e mais especificamente na de trinta, Albuquerque Júnior comenta:

A emergência da análise sociológica do homem brasileiro, como uma necessidade urgente, colocada pela formação discursiva nacionalista popular, dá ao romance nordestino estatuto de uma literatura preocupada com a nação e com seu povo, mestiço, pobre, inculto e primitivo em suas manifestações sociais. A literatura passa a ser vista como destinada a oferecer sentido às várias realidades do país, a desvendar a essência do Brasil real. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p.107)

Dentre os escritores nordestinos que enveredaram pela vertente regionalista, Graciliano Ramos é, sem dúvida, o que soube exprimir com maior propriedade as condições precárias da vida nordestina. Fez do Nordeste um retrato sem simulação. Sobre essa agudeza do autor alagoano, Vivina de Assis Viana, em *Graciliano Ramos – Literatura comentada*, diz:

Quem lê Graciliano Ramos com atenção acaba descobrindo uma evidência: ele é um escritor extremamente fiel à realidade, aos hábitos e costumes do Nordeste. Talvez por isso tenha sido muitas vezes, rotulado de pessimista. É que a realidade do Nordeste é árida, seca, amarga. E Graciliano não se ilude, nem quer iludir o leitor: suas personagens, ao menos intensivamente, lutam, gritam e têm consciência de que sobrevivem numa sociedade injusta. (VIVINA, 1981, p.99)

Para Graciliano Ramos a seca não foi uma realidade distante, pois conviveu com as suas consequências desde a meninice. Seu pai era proprietário de uma

fazenda em Buíque, sertão pernambucano, e teve prejuízos enormes: as pastagens assoladas e o gado morto pela falta de água. Clara Ramos, em *Mestre Graciliano – confirmação humana de uma obra*, reporta-se a uma fala do autor alagoano:

Meu pai, Sebastião Ramos, comerciante miúdo, casado com a filha de um criador de gado, ouviu os conselhos de minha avó, comprou uma fazenda em Buíque, Pernambuco, levou para lá os filhos, a mulher e os cacarecos. Aí a seca matou o gado – e seu Sebastião abriu um comércio na vila, talvez em 95 ou 96. (RAMOS, Graciliano citado em RAMOS, Clara. 1979 p.24)

Em *Infância*, o narrador relata a triste experiência do protagonista, num dia em que faltou água para beber:

Um dia faltou água em casa. Tive sede e recomendaram-me paciência. A carga de ancoretas chegaria logo. Tardou, a fonte era distante – e fiquei horas numa agonia, rondando o pote, com brasas na língua. [...] Chorei, embalei-me nas consolações, e os minutos foram pingando, vagarosos. A boca enxuta, os beiços gretados, os olhos turvos, queimaduras interiores. (RAMOS, 1980, p. 27)

Embora a narrativa não deixe explícito que o menino que sofre com a seca seja Graciliano Ramos, o texto apresenta fortes indícios da realidade do autor, o que nos leva a uma associação entre personagem e autor.

Nem mesmo o tempo e a vida em climas mais favoráveis apagaram da memória de Graciliano adulto as tristes imagens da seca que testemunhou quando criança: grupos de imigrantes famintos que fugiam da seca, animais mortos e paisagem rude, ressequida. O autor alagoano internaliza essas imagens e anos mais tarde produz *Vidas secas*, obra-prima do romance regionalista brasileiro.

A obra de Graciliano Ramos abarca, além das desigualdades e das injustiças sociais, o mundo psicológico dos personagens que se equilibra sempre

com as questões sociais. Esses aspectos fazem com que seus romances extrapolem do regionalismo para o universal. Para Alfredo Bosi, Graciliano Ramos “representa, em termos de romance moderno brasileiro, o ponto mais alto da tensão entre o eu do escritor e a sociedade que o formou” (BOSI, 1970, p.451).

A intensidade com que Graciliano aborda a questão da seca inspira outros artistas, a exemplo de Cândido Portinari que, de forma contundente, retrata em sua famosa tela, *Retirantes*, as privações de uma família vítima da seca.

As memórias de infância foram peças-chave da criação literária de Graciliano Ramos, que soube transformar uma trajetória sofrida quando menino e atribulada na vida adulta, em uma carreira caracterizada pela excelência da escritura, pelos relatos que se constituem em símbolos de uma vida difícil. Segundo as palavras do próprio Graciliano, na epígrafe deste trabalho, o autor está presente em todos os seus personagens que poderiam ser “pedaços de mim mesmo”.

3.4 LUÍS JARDIM NO CONTEXTO DO MODERNISMO

Os críticos não se referem a Luís Jardim como escritor ligado ao Modernismo desta ou daquela fase, pois, como Graciliano Ramos, foi um escritor independente não se prendendo a regras preestabelecidas. Antes de se iniciar na carreira literária se dispôs a aprender com intelectuais e autores que admirava e essa aprendizagem lhe rendeu muito do estilo e da capacidade de seus mestres, sobretudo, os escritores do chamado romance de trinta:

A obra de Luís Jardim está profundamente vinculada à fase mais fecunda do movimento literário nordestino que, a partir de 1930, entre outros deu: *O Quinze* de Raquel de Queiroz, *Menino do engenho*, de José Lins do Rego e *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. (GOMES, 1974, p.105)

Ainda sobre a integração de Luís Jardim ao time de escritores regionalistas do Nordeste bem sucedidos, Mário de Andrade, em nota à primeira edição do livro *Maria Perigosa*, comenta:

Luís Jardim principia por ter essa felicidade de ser nordestino, felicidade de que sabe se aproveitar habilissimamente. Seguindo naquela trilha em que Lins do Rego se tornou mestre, Luís Jardim se aproveita daquele contato mais íntimo que existe, lá nas suas bandas, entre casa-grande e senzala, pra um estilo de dizer que é de extraordinário e delicioso sabor. Sumarento sabor. (ANDRADE, 1971, p.8)

Ao chegar ao Recife, o menino, órfão de dezessete anos, praticamente sem estudos, não se intimidou diante das dificuldades, foi buscar conhecimento de quem tinha a lho oferecer.

Para se manter financeiramente, enquanto construía sua carreira artística e literária, Luís Jardim cumpriu um extenso itinerário: foi bancário, vendedor de livros, pintor e jornalista.

Em 1929, surge a grande oportunidade de Luís Jardim demonstrar sua capacidade intelectual: a convite de Gilberto Freyre publica em *A Província* o artigo “A análise estética da pintura”. Antes, porém, havia escrito uma pequena nota, assinada, para o jornal *Frei Caneca*, em cuja fundação colaborou ao lado de Manuel Lubambo.

Timidamente de início, vai adquirindo confiança e ganhando o espaço a que faz jus sua capacidade intelectual. Em 1936, Luís Jardim tem a oportunidade de revelar seu talento como pintor. A Sociedade Felipe d’Oliveira o convida para fazer uma exposição de aquarelas no Rio, onde passa a residir.

No ano seguinte, o autor é reconhecido como literato, quando duas de suas obras: *O boi Aruá* e *O tatu e o macaco* vencem o concurso de literatura infantil do

Ministério da Educação que confere às obras citadas, a primeira e a segunda premiação, respectivamente.

O *boi Aruá* contém três histórias escritas em tom ingênuo e popular: a do título, “História das Maracanãs” e “Histórias do Bacurau”.

Na fábula *O boi Aruá*, que dá nome ao livro, o autor tematiza sobre o orgulho, baseando-se na máxima “quem se exalta é humilhado e quem se humilha é exaltado”. Já nas outras duas histórias do livro, o autor moraliza sobre a importância das coisas. Monteiro Lobato, autoridade em literatura infantil, considerou *O boi Aruá* o mais belo livro do gênero produzido no Brasil.

A obra literária de Luís Jardim tem mais uma vez seu valor confirmado, quando o autor vence em 1938, com a coletânea *Maria Perigosa*, o concurso de contos Humberto de Campos promovido pela Livraria José Olympio. É interessante observar que um dos concorrentes ao prêmio foi João Guimarães Rosa, que participou do concurso sob o pseudônimo de Viator, com *Sagarana* em sua primeira versão, denominada apenas “Contos”.

Graciliano Ramos fez parte da comissão julgadora e se decidiu a favor de *Maria Perigosa*. A esse respeito comenta:

[...] ficamos horas no gabinete de Prudente de Moraes, hesitando entre esse volume desigual (“Contos” de J. Guimarães Rosa), e outro, *Maria Perigosa*, que não se elevava nem caía muito. Optei pelo segundo [...]. E Peregrino Júnior, transformado em fiel da balança, exigiu quarenta e oito horas para manifestar-se. Escolheu *Maria Perigosa* – e assim Luís Jardim obteve o prêmio Humberto de Campos em 1938. (RAMOS, 1946, pp.25-27)

Sobre o livro premiado, Mário de Andrade assim se manifestou: “*Maria Perigosa*, a meu ver, coloca desde logo o artista no primeiro time dos nossos

contadores” (ANDRADE, 1971, p.8) e, para o crítico Paulo Rónai, *Maria Perigosa* é “uma obra-prima da ficção brasileira [...] em que Luís Jardim busca e encontra na farta substância poética do Nordeste, autênticos motivos de contos e explora com arte consumada” (RÓNAI, 1971, p.xiii).

Diante da boa aceitação do livro premiado, conclui-se que Peregrino Júnior tomou a decisão certa. Ao se decidir por *Maria Perigosa*, oportunizou a revelação de Luís Jardim como um grande contista do Modernismo e ainda permitiu que, em tempo oportuno, Guimarães Rosa revisasse seus contos e os publicasse, anos depois, como joia lapidada de grande valor, agora com o nome *Sagarana*.

Em 1949, seu primeiro romance: *As confissões de meu tio Gonzaga*, é bem acolhido pela crítica. Para Sérgio Milliet:

O romance que Luís Jardim agora publica é quase uma joia de equilíbrio, de bom gosto, de finura psicológica, de boa e elegante escrita. O autor leu sem dúvida alguma, e com muito amor, o velho Machado. Mas não perdeu sua maneira própria e soube aproveitar as lições no que elas contêm de universal. (MILLIET, 1966, p.4)

Milliet elogia a desenvoltura do romance de Luís Jardim enfatizando que, embora essa obra lembre muito a obra de Machado de Assis, o autor pernambucano criou uma obra de várias facetas, revestida de acento próprio.

Nessa mesma perspectiva, Wilson Martins elogia o romance de Luís Jardim:

Drama e tragédia são conduzidos por Luís Jardim com recursos de escritor consumado que o colocam desde logo entre os romancistas brasileiros de todos os tempos e entre os raros que sejam verdadeiramente universais [...] sua obra é digna de figurar nessa galeria quase despovoada presidida por Machado de Assis. (MARTINS, 1966, p.xvi)

Infere-se, portanto que, o menino pobre e quase analfabeto que um dia deixou a cidadezinha pernambucana de Garanhuns, aprendeu “obstinado e confiante”.

Em 1958, o talento de Luís Jardim se revela na dramaturgia, visto que a Academia Brasileira de Letras confere à sua peça *Isabel do sertão* o prêmio Cláudio de Souza.

Em *Isabel do sertão*, peça em três atos, o autor traz à baila o velho e discutido tema da seca do Nordeste, que avulta sempre pela emoção e pela riqueza da dramaticidade. A peça expõe uma família de retirantes à inclemência da seca. No ambiente inóspito imperam a brutalidade do meio e o desespero das pessoas. O diálogo choca pelas palavras secas, rijas e ásperas próprias de criaturas flageladas pelo horror da seca.

Ademais, em 1968, o autor é novamente contemplado pela Academia Brasileira de Letras na categoria infantil com o prêmio Monteiro Lobato pelo livro *As proezas do menino Jesus*. A respeito do livro, Carlos Drummond de Andrade comenta: “Luís Jardim é, sobretudo artista (de traço e palavra) e mistura as coisas com sabedoria inata dos de sua grei”. (ANDRADE, 1968.p.5)

Em 1971, Jardim publica em convênio com INL-- MEC *As aventuras do menino Chico de Assis*, inspirado na vida de São Francisco de Assis. Outras publicações incluem: *Seleção* - seleção de Paulo Rónai – notas e estudo de Eugênio Gomes, de 1974; *Façanhas do cavalo voador*, categoria infantil, de 1978 e, finalmente, o romance pícaro de 1980, *O ajudante de mentiroso*, sua última obra. *Meu pequeno mundo: algumas lembranças de mim mesmo*, a obra em análise, é de 1976, listada por comentaristas e críticos como “livro de memórias”.

O próprio autor ilustrou a maioria de suas obras. Na época, já era conhecido como pintor e desenhista e fora convidado para ilustrar obras de autores consagrados como Manuel Bandeira, Gilberto Freyre, Raquel de Queiroz, José Lins do Rego e outros.

Diante do exposto fica a pergunta, por que atualmente pouco se ouve falar de Luís Jardim, alvo de críticas elogiosas e detentor de importantes premiações? Sobre esse ponto há muitas especulações: a diversificação de sua obra em contos, romances, teatro, memórias e literatura infanto-juvenil teria dificultado a conquista de um público leitor específico; a concomitância das carreiras artística e literária teria dividido a atenção e o sucesso do autor; ou, ainda, o concurso que premiou *Maria Perigosa* teria repercutido negativamente, pois essa premiação é questionada quando João Guimarães Rosa, anos mais tarde, publica *Sagarana*, recebida pela crítica literária como uma obra-prima da literatura brasileira.

São várias as hipóteses, mas, sejam quais forem, é de se lamentar que escritores como Luís Jardim, que já figuraram na galeria dos grandes, não tenham hoje a importância que merecem, o que faz deste estudo um resgate tanto da obra quanto do perfil de autodidata do escritor.

3.5 *INFÂNCIA*: O MUNDO TURBULENTO DE GRACILIANO RAMOS

O mundo de Graciliano Ramos foi de aturdimento pela incompreensão, pela violência e pelas injustiças vividas ou testemunhadas. A fala do homem vai caracterizar o ensimesmamento, o enclausuramento absorvido e a solidão por que há de lutar a criança pela vida afora, a fim de sublimar todo esse mundo dissoluto.

José Ubirival Alencar Guimarães

Graciliano Ramos expõe, em *Infância*, o embate entre o homem e o meio natural, entre o homem e o meio social que molda a personalidade e transforma

comportamentos, a ponto de gerar violência e/ou deixar marcas profundas. A narrativa reúne, em um exercício memorialista, fragmentos da meninice do protagonista, dos três aos onze anos, sem o saudosismo que, comumente aflora quando o assunto é a infância. Analisa a família, as ambiências, a si próprio e aos outros, com aspereza e pouca celebração. Sua infância foi permeada por todo tipo de hostilidade: o ambiente adverso sob o regime da seca; o pai, um sujeito rude e autoritário sempre a exigir obediência; a mãe, mulher impaciente, agressiva e de segura afetiva; tensas relações familiares, maus-tratos, debilidade física, medo, isolamento, falta de diálogo, indiferença, dificuldades com as primeiras letras.

Infância fornece subsídios para se compreender alguns elementos formadores da personalidade do protagonista, cuja sensibilidade é constantemente colocada à prova no malfadado relacionamento com os pais, nos métodos escolares enfadonhos e cruéis, no impacto ambiental, enfim, na sociedade como um todo.

Segundo alguns críticos, *Infância* é o livro mais bem escrito do autor por aliar concisão linguística, marca significativa na literatura de Graciliano, a um singular lirismo. A expressividade eleva-se, alcançando, às vezes, o tom poético.

Lúcia Miguel Pereira comenta:

Nunca a não ser em *Infância*, atingiu Graciliano ao domínio aqui revelado de seus meios de expressão [...]. Embora afirmasse ser-lhe penoso escrever em primeira pessoa, ele é como memorialista, mais seguro de si, mais direto, mais denso do que como ficcionista. (PEREIRA, 1954)

A tessitura narrativa de *Infância* apresenta-se como o resultado de uma mescla entre o ficcional e o factual, o mutável e o constante, em que o autor implícito procura recompor sua história, a fim de compreender os fatos que influenciaram tanto sua trajetória pessoal como a de escritor. Nessa retrospectiva de vida, é inevitável a

volta a situações cruciais, a fatos que causaram ao protagonista algum tipo de dificuldade, dor ou constrangimento.

Antes de proceder à análise dos aspectos traumáticos vivenciados pelo protagonista, necessário se faz lembrar alguns pontos sobre o caráter autobiográfico dúbio de *Infância*: o autor não assume a identidade do protagonista como sendo a sua e confere à narrativa, nas palavras de Antonio Candido, “consistência de ficção”:

Infância é autobiografia tratada literariamente; a sua técnica expositiva, a própria linguagem parecem indicar o desejo de lhe dar consistência de ficção. [...] A tendência principia como testemunho do autor sobre si mesmo, por meio da ficção, [...] a obra surge como fruto de uma neurose infantil filtrada por uma imaginação nobre. (CANDIDO, 1992, p.64)

No entanto, não se pode desconsiderar a similaridade dos dados biográficos de Graciliano e os do protagonista de *Infância* - a constituição da família (o mais velho de dezesseis filhos); o empobrecimento da família; as tensas relações familiares. Conforme Clara Ramos, filha de Graciliano, em seu livro *Mestre Graciliano – confirmação humana de uma obra*, o escritor alagoano teve uma infância difícil, viveu sua primeira infância em Buíque (PE) e depois em Viçosa (AL) e o pai do romancista, Sebastião Ramos, teve a fazenda Pintadinho arruinada pela seca. Além dessas coincidências, o livro de Clara traz depoimentos do próprio autor que demonstram essa estreita relação:

Mas se tudo isso está contado em *Infância*... Valeria a pena repetir? Em Buíque morei alguns anos e muitos fatos estão contados no meu livro de memórias. Da fazenda conservo a lembrança de Amaro vaqueiro e de José Baía; na vila conheci André Laerte, cabo José da Luz, Rosenda lavadeira, padre José Inácio, Filipe Benício, Teotoninho Sabiá e família, Seu Batista, dona Maria, minha professora,

mulher de seu Antônio Justino, personagens que utilizei muito anos depois. (Graciliano Ramos citado em RAMOS, 1979 p.26)

Portanto, se o menino sem nome de *Infância* não é Graciliano Ramos, absorveu muitos traços característicos do autor, que põe em relevo o caráter autobiográfico e confessional da obra e consubstancia nosso argumento – os traumas de infância: o ambiente físico hostil e as relações humanas conturbadas vão marcar a carreira do escritor. Sobre o assunto, Helmut Feldmann⁴ comenta: "Em *Infância* Graciliano empenha-se, com fria objetividade em descobrir e analisar as condições preliminares de sua formação como homem e como autor" (FELDMANN, 1967, p. 70).

A seca desestabiliza economicamente a família do narrador de *Infância* e altera visivelmente a vida de muitas pessoas, em especial a do pai, que lutava com dificuldade para manter a fazenda no sertão de Pernambuco, até a seca acabar por arruiná-lo. "Meu pai, educado no balcão, aceitara os conselhos da sogra, metera-se em pecuária nos cafundós de Pernambuco. Arruinando-se na seca" (RAMOS, 1980, p.166).

A região onde o pai do narrador era proprietário de uma fazenda torna-se inóspita: a paisagem muda, o solo, assolado pelo calor e sol escaldante, fende-se, esturrica-se e a poeira, a fome e a sede flagelam, mudam hábitos, embrutecem os viventes que ali teimam em permanecer:

Depois veio a seca. Árvores pelaram-se, bichos morreram, o sol cresceu, bebeu as águas, e ventos mornos se espalharam na terra queimada uma poeira cinzenta.. Devastação, calcinação. (...) Findaram as longas conversas no alpendre, as visitas,

⁴ Professor-assistente do curso de Letras da Universidade do Ruhr, sediada em Bochum, que se interessou pela cultura do Brasil, por sua literatura, e escolheu a obra de Graciliano Ramos para a temática de sua tese de doutoramento na Universidade de Colônia, em Gênova.

os risos sonoros, os negócios lentos, surgiram rostos sombrios e rumores abafados. (...) Um dia faltou em casa. Tive sede recomendaram-me paciência. (...) Fiquei horas numa agonia, com brasas na língua. Essa dor esquisita perturbou-se em excesso. Nos sofrimentos habituais eu percebia gestos desarrazoados, palavras coléricas. A vida era um extenso enleio que sobressaltos agitavam. (RAMOS, 1980, pp. 20,27)

A seca altera não só a paisagem, mas também a vida das pessoas. E o pequeno protagonista de Graciliano não foge à regra, pois se aflige frequentemente com os sobressaltos causados pela seca. Um dia, ao sentir muita sede, perturba-se a ponto de comparar a sequidão que lhe queima os lábios a uma estranha dor. Embora lhe falte maturidade para compreender tais reveses a criança se angustia: “[...] chorei, embalei-me nas consolações” (RAMOS, 1980, p.27).

O pai do menino se vê obrigado a peregrinar pelo sertão nordestino com a família. “Vivíamos como retirantes que se fixam algum tempo e ganham força para seguir caminho” (RAMOS, 1980, p.106). Nessa peregrinação, chegam a um vilarejo denominado Buíque (PE) onde passam a viver dos proventos de um pequeno comércio, até adquirir condições financeiras para mudar para Viçosa, no estado de Alagoas.

A lembrança que o narrador conserva do pai, antes da ruína, era a de um homem forte e autoritário que costumava dar ordens aos gritos aos empregados e à própria família: “Habituará-me vê-lo grave, silencioso, acumulando energia para gritos medonhos” (RAMOS, 1980, p.29). Mas a seca alterou-lhe o ânimo, fez-lhe decair o semblante e mudou-lhe os hábitos:

Espanto, e enorme, senti ao enxergar meu pai abatido na sala, o gesto lento. [...] Sentado junto às armas de fogo e aos instrumentos agrícolas, em desânimo profundo, as mãos inertes, pálido, o homem agreste murmurava uma confissão à

companheira. As nascentes secavam, o gado se finava no carrapato e na morinha. (...) Meu pai era terrivelmente poderoso, e essencialmente poderoso. Não me ocorria que o poder estivesse fora dele, de repente o abandonasse, deixando-o fraco e normal, um gibão roto sobre a camisa curta. (RAMOS, 1980, p.29)

A mudança repentina no comportamento do pai causa estranheza ao menino para quem o pai sempre fora um homem forte e inabalável, diferente, agora, do homem entregue ao desânimo que se vestia e se comportava como um morador comum daquela região. A pouca idade do menino não lhe permitia entender que a força e a autoridade que o pai exibia estavam nos resultados de bons negócios. Arruinado pela seca, via-se agora desprovido de poder, amofinado, pois sem as condições financeiras para tocar a fazenda, distanciava-se de sua posição primeira. "Na rua examinei o ente sólido, áspero como os trabalhadores, garboso nas cavalhadas. Vi-o arrogante, submisso, agitado, apreensivo – um despotismo que às vezes se encolhia imponente e lacrimoso" (RAMOS, 1980, p.29).

As consequências cruéis da seca estão presentes na literatura de Graciliano Ramos. Em *Vidas secas* o autor explora os problemas dos retirantes que vivem o drama social e geográfico do Nordeste:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem apareceu longe, através dos galhos pelados da caatinga rala. Arrastaram-se para lá, devagar, Sinhá Vitória com o filho mais novo escanchado no quarto e o baú de folha na cabeça, Fabiano sombrio, cambaio, o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa corda presa ao ombro. O menino mais velho e a cachorra Baleia iam atrás. (RAMOS, 1982, p. 9)

As agruras da seca transformam a família do narrador de *Infância* em retirantes, à semelhança da família de Fabiano. Graciliano Ramos deixa transparecer, em suas obras, fatos circundantes de sua vida pessoal, e a seca, é um deles. Segundo Antonio Candido, para Graciliano a experiência é condição da escrita. “Eu só me abalanço a expor a coisa observada e sentida. Nada me interessa fora dos acontecimentos” (Ramos, citado em CANDIDO, 1992, p.58). Ainda sobre o assunto, o crítico acrescenta: “A experiência era para Graciliano um atrativo irresistível; e que, sobretudo quando fonte de comoção da personalidade, não podia deixar de fixá-la” (Id. *Ibidem*).

Para a análise da experiência como “fonte da personalidade” focalizam-se as tensas relações familiares em *Infância*: o narrador se estende sobre a penosa relação com os pais, em uma família de perfil patriarcal, em que as agressões e a ausência de afeto substituem o diálogo, a confiança e o respeito. “Em casa, nenhuma afetividade maior. Pelo contrário, o mais ferrenho regime de patriarcado, rigoroso, cego, fechado a qualquer compreensão e simpatia humana generosa” (RAMOS, 1980, p.265). “Datam desse tempo as minhas mais antigas recordações do ambiente onde me desenvolvi como um pequeno animal” (RAMOS, 1980, p.12). Graciliano Ramos usa palavras duras para descrever sua criação; animaliza e despersonaliza seu personagem, tornando-o incapaz de ser amado e respeitado no contexto da família. A zoomorfização se estende a todos os “vivos miúdos” da casa, alguns cachorros, um casal de moleques e duas meninas. Graciliano-escritor demonstra a insignificância desses vivos no contexto familiar onde pessoas e bichos se igualam em grau de importância. Tais termos estão presentes nos xingamentos da mãe, “Teimava em declarar-me um animal” (RAMOS, 1980, p.75) ou

quando se identifica coletivamente com os animais e os agregados da família. “Vivíamos ali em promiscuidade, bichos e cristãos miúdos” (RAMOS, 1980, p.172).

Essa afirmação nos remete a *Vidas secas* em que o homem, sujeito a condições subumanas de existência, é reduzido à animalidade: inteligência embotada, comunicação restrita a sons guturais, ruídos e resmungos e consciência enfraquecida diante da paisagem devastada. O ser humano equipara-se ao nível animal:

Ele, a mulher e os filhos tinham se habituado à camarinha escura, pareciam ratos. [...] Agora Fabiano era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali. Aparecera como um bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado. [...] O corpo do vaqueiro derreava-se, as pernas faziam dois arcos, os braços moviam-se desengonçados. Parecia um macaco. [...] Fabiano vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a queimadura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. [...] Às vezes utilizava nas relações com pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopéias. (RAMOS, 1982, p. 18 - 20)

Em *Infância*, o tratamento dispensado ao protagonista e aos “seres miúdos” demonstra ausência de afetividade e violência. Por causa do temperamento ríspido e agressivo dos pais, o juízo que o narrador-personagem faz deles é pouco terno e generoso:

Meu pai, um homem sério, de testa larga, uma das mais belas que eu já vi dentes fortes, queixo rijo, fala tremenda [...] terrivelmente poderoso [...] avaro, só não economizava pancadas e repreensões. Minha mãe, uma senhora enfezada, agressiva, ranzinza, sempre a mexer-se, bossas na cabeça mal protegida por cabelinho ralo, boca má, olhos maus que em momentos de cólera se inflamavam com um brilho de loucura. (RAMOS, 1980, p.16)

O narrador descreve seus pais como seres poderosos, tendendo à deformação, sugerindo o distanciamento afetivo que mantinha com eles e o medo que tais figuras lhe causavam. Isso fica perceptível no texto pela secura da linguagem e escolha de certas palavras, como por exemplo, “boca má”, “olhos maus”.

O tratamento violento repleto de “bolos, chicotadas, cocorotes e puxões de orelhas” (RAMOS, 1980, p.30) a que o menino é submetido desde muito cedo, faz dele uma criança assustada, desconfiada e solitária, vive “encolhido e silencioso” (RAMOS, 1980 p.19) com medo dos próprios pais:

Medo. Foi o medo que me orientou nos primeiros anos, pavor. 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. Nunca as finas me trataram bem, mas às vezes molhavam-me de lágrimas - e os meus medos esmoreciam. As grossas, muito rudes, abrandavam em certos momentos. (RAMOS, 1980, p.15)

Para expressar a sensação de pânico transmitida pelos pais, o narrador usa a linguagem metonímica, referindo-se somente às partes do corpo que os agressores usavam para puni-lo, no caso, “mãos finas” e “mãos grossas” para significar a mãe e o pai.

Nesse ambiente familiar, onde imperavam a repreensão e a secura afetiva, não era dado ao menino o direito de importunar os adultos com perguntas e, se ousasse, ficaria sem resposta ou receberia xingamento e severas punições. No capítulo “Chegada à vila”, o garoto ouve o pai comentar com alguém, em volta de uma fogueira, que alguma coisa parecia um papa-lagartas, mas mesmo se corroendo de curiosidade prefere acumular mais uma dúvida a provocar a ira do pai

com perguntas: --“Que seriam papa-lagartas? Se meu pai não me esfriasse a curiosidade repetindo uma frase suja a respeito dos perguntadores, resolver-me-ia a interrogá-lo” (RAMOS, 1980, p.44). Em outro episódio, o menino questiona a mãe a respeito do inferno e esta, sem uma resposta convincente, satisfaz a curiosidade do filho à custa de chineladas:

A resposta de minha mãe desiludiu-me, embaralhou-me as ideias. E pratiquei um ato de rebeldia: - Não há nada disso. Minha mãe esteve algum tempo analisando-me, de boca aberta, assombrada. [...] Curvou-se, descalçou-se e aplicou-me várias chineladas. Não me convencia. Conservei-me dócil, tentando acomodar-me às esquisitices alheias. (RAMOS, 1980, p. 81)

O apoio às descobertas, que geralmente cabe aos pais, em *Infância*, muitas vezes é relegado a pessoas secundárias e nem sempre as mais indicadas. É o moleque José Baía que conta histórias ao pequeno protagonista, inventa brincadeiras e procura esfriar-lhe a curiosidade acerca de vários assuntos. “José Baía era ótimo [...] se aparecesse ali, explicar-me-ia o papa-lagartas. [...] Que iria suceder? Bom seria que José Baía estivesse comigo, livrando-me de sustos” (RAMOS, p.45). Em outro incidente, um completo estranho, o soldado José Luz, conversa espontaneamente com o menino, esclarecendo-lhe as dúvidas. A exceção desses dois referenciais a quem recorre de forma espontânea para conversar e compartilhar suas dúvidas, o infante é relegado à solidão e ao isolamento: “Proíbiam-me rir, falar alto, brincar com os vizinhos, ter opiniões. Eu vivia numa grande cadeia. Não, vivia numa cadeia pequena, como papagaio amarrado na gaiola” (RAMOS, 1980, p.213).

De fato, a ignorância e a rispidez dos pais fizeram da meninice do protagonista de *Infância* um período de apagamento, privando-o das coisas simples

e singelas da infância como sorrir, brincar, inventar coisas, enfim das aventuras e estripulias próprias da idade. Todas essas proibições, associadas às punições e ao clima agreste e triste dos de sua casa, acabaram por fazer do protagonista uma criança oprimida e humilhada, fatores decisivos na formação do adulto, e que de certa forma, contribuíram para o talento e a capacidade criativa do escritor em retratar o mundo em cores sombrias. Em *Infância*, os textos sobre justiça, autoridade e opressão justificam a hipótese do protagonista ser o próprio autor falando de si mesmo.

Segundo a narrativa de Graciliano, o narrador-personagem cresce traçando contornos bem definidos com relação à autoridade e à justiça. Dois episódios ocorridos em seus primeiros anos contribuem para fazê-lo acreditar que os relacionamentos humanos quase sempre estão ligados à violência.

No capítulo “Um cinturão”, um dos mais emblemáticos do livro, o narrador-personagem relata a dura experiência que teve entre os quatro e os cinco anos de idade. Um dia o pai perde o cinturão e aos berros pergunta ao garoto onde estava o objeto perdido. O pequeno, sem resposta e assustado, não consegue falar e é cruelmente punido com uma surra de chicote. Essa dolorida experiência deixou-lhe marcas profundas que se perpetuaram na vida adulta do autor- narrador:

Situações deste gênero constituíram as maiores torturas da minha infância, e **as consequências delas me acompanharam**. O homem não me perguntava se eu tinha guardado a miserável correia: ordenava que a entregasse imediatamente. Os gritos me entraram na cabeça, nunca ninguém se esgoelou de semelhante maneira. [...] **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 doída agita coisas adormecidas cá dentro**. A horrível sensação de que me furam os tímpanos com pontas de ferro. (RAMOS, 1980, p.33) (ênfase acrescentada)

É perceptível, na passagem acima, em especial na parte destacada, a voz do autor sobre os reflexos, que situações cruéis vividas na infância, tiveram sobre o homem Graciliano Ramos.

Depois da surra, de um canto, enquanto tenta esfriar a dor entre soluços e lágrimas, o menino observa que o seu algoz, aliviado, dirige-se novamente à rede para descansar e volta de lá com o dito cinturão nas mãos. “Tive a impressão de que ia falar-me: baixou a cabeça, a cara enrugada serenou, os olhos esmoreceram, procuraram refúgio onde me abatia. [...] Não se aproximou: conservou-se longe, rodando, inquieto. Depois se afastou [...] cruel e forte, soprando, espumando” (RAMOS, 1980, p. 35).

O pai, homem de cerviz endurecida, embora soubesse que fora injusto não é capaz de uma aproximação, um gesto de carinho em relação ao filho. Essa atitude mesquinha fere o menino emocionalmente, pois o reduz à insignificância das aranhas: “Ali permaneci, miúdo como as aranhas que trabalhavam na teia negra” (RAMOS, 1980, p.35).

No capítulo intitulado “Venta-Romba”, o narrador relata outro caso de injustiça que provoca no pequeno protagonista uma mistura de emoção e revolta e o leva a refletir sobre a relação do indivíduo com o poder e a questionar o conceito de justiça.

Apesar de nada entender de lei, o pai do menino consegue, via política, o cargo de juiz substituto. Constitui-se, portanto, autoridade. Essa nomeação evidencia os critérios dúbios utilizados no preenchimento de cargos públicos, que expõem a história e a memória social daquela época, e que se repetem até hoje nas indicações políticas.

Certo dia, um mendigo conhecido como Venta-Romba, após bater à porta da casa sem ser ouvido, entra sorrateiramente para pedir esmola: “Aparecia uma vez por semana, às sextas-feiras, quando se realizava a caridade: um pires de farinha nas casas particulares, um vintém nas lojas e bodegas” (RAMOS, 1980, p. 229).

A irrupção de Venta-Romba no meio da sala assusta a todos a e mãe do menino ordena-lhe rispidamente que saia. O coitado todo atrapalhado tenta se explicar, mas não é bem sucedido, quanto mais procura palavras mais se enrola, a ponto de a dona da casa se irritar e tomar aquilo como afronta. A verdade é que Venta-Romba se demora mais do que deve no local e a fatídica surpresa acontece: em pouco tempo, chega o pai do menino com um soldado para levar o invasor para a cadeia sem direito a explicações ou a questionamentos. Estava preso e pronto, era a lei. E a sentença decretada:

Vinte e quatro horas de cadeia, uma noite na esteira de piriri, remoques dos companheiros de prisão, gente desunida. Perdia-se a sexta-feira, esfumava-se a beneficência mesquinha. Como havia de ser? (RAMOS, 1980, p.234)

Na volta para a casa, o pai do protagonista percebe o engano, mas se obstina em sua decisão, para não demonstrar fraqueza e comprometer sua autoridade de homem público:

Seu Major não sabia manifestar-se. Assombrara-se, recorrera à força pública e receava contradizer-se. Talvez sentisse compaixão e se reconhecesse injusto. (...) mas propendia a elevar o intruso, a imputar-lhe culpa e castigo. De outro modo, o caso findaria em ridículo. (RAMOS, 1980, p.233, 234).

Esse parecer ponderado dos fatos representa a visão do narrador distanciado dos acontecimentos que os reconstrói pelo filtro da memória.

A pergunta lastimosa que Venta-Romba repete sem cessar – Por que seu Major? -- é a mesma que não quer calar no íntimo do menino: "Por quê? Como se prendia um vivente incapaz de ação? Venta-Romba movia-se de leve. Não podia fazer mal, tinha que ser bom" (RAMOS, 1980, p.234). A arbitrariedade da prisão de Venta-Romba mexe profundamente com os sentimentos do menino. "Eu experimentava desgosto, repugnância, um vago remorso. (...) Testemunhara uma iniquidade e achava-me cúmplice. Covardia" (RAMOS, 1980, p.235).

Os episódios relatados retratam um conceito equivocado de justiça e provocam no narrador descrença na justiça dos homens.

Se a surra imerecida e os gritos do pai, no episódio do cinturão, já haviam despertado na criança suspeitas quanto à justiça, "as minhas primeiras relações com a justiça foram dolorosas e deixaram-me funda impressão" (p.31); no caso de Venta-Romba, elas só vêm a se confirmar. E com essa confirmação, não tardam as manifestações de rebeldia: torna-se insolente e indiferente ao seu pai. Sobre isso, comenta o narrador: "Mais tarde, quando os castigos cessaram, em casa tornei-me insolente e grosseiro - e julgo que a prisão de Venta-Romba influiu nisto. Deve ter contribuído também para a desconfiança que a autoridade me inspira" (RAMOS, 1980.p.238).

O fato de a prisão de Venta-Romba ter perturbado tanto o garoto de certa forma faz sentido, já que vê no mendigo um pouco de si, um ser fraco e desprotegido diante das arbitrariedades do pai, pois ambos são punidos injustamente sem direito a explicações. No caso de Venta-Romba, porém, o garoto pode se rebelar contra tais injustiças e é o que ele faz.

Postula-se que a afirmativa do narrador de *Infância* “a desconfiança que a autoridade **me** inspira” (p. 238) é feita na voz do próprio autor que se introjeta no texto levado pela revolta da violência injusta contra os fracos. Essa marca da personalidade de Graciliano Ramos é observada por biógrafos e críticos. Para confirmação da hipótese levantada, porém, é preferível encontrar respaldo num texto evidentemente autobiográfico do autor. Em *Memórias do cárcere*, a identidade autor (Graciliano)-narrador-personagem é indiscutível. Graciliano expressa seu perfil ideológico como artista e intelectual em relação à desconfiança e à irreverência que nutria pelas autoridades. O autor usa a ironia ao se referir à hierarquia militar: “Decerto eu desconhecia a maneira de tratar com a farda: não deviam esperar que me apresentasse de mão na testa, espinhaço vertical, as pernas tesas” (RAMOS, 2008, p.76).

A desconfiança que a autoridade injusta do pai inspira no autor, em *Infância*, reverbera forte e decisiva na voz do homem mais velho, o prisioneiro do Estado Novo.

Por outro lado, a debilidade física do menino anônimo de *Infância* assume contornos traumáticos diante da falta de generosidade da mãe. No capítulo “Cegueira”, o narrador descreve em tom melancólico uma crise aguda de conjuntivite que o priva da visão durante semanas.

Nesse período da doença, o garoto fica com aspecto desagradável, suas pálpebras inchadas e inflamadas o impedem de ter uma vida normal: “qualquer luz me deslumbrava, feria-me como pontas de agulhas” (Ramos 1980, p.138) por isso, passa os dias isolado em um quarto sem luz, com o rosto envolto em um pano escuro e, quando precisa caminhar, vai esbarrando nos móveis e tateando pelas paredes. Essas semanas de reclusão serviram-lhe para apurar os ouvidos em

relação aos sons. “Os meus ouvidos aguçavam-se, reconstituíam frases indistintas, supriam lacunas e isso encurtava ou alongava o tempo” (RAMOS, 1980, p.142) e também para fazê-lo refletir sobre seu corpo desajeitado, pois suas roupas não lhe caíam bem, e isso lhe rende o apelido de “bezerro-encourado”.

A situação do menino, durante a doença, requer cuidados especiais e carinho. No entanto, de sua mãe só obtém indiferença e dois apelidos depreciativos que muito lhe custa aceitar: “bezerro-encourado” e “cabra cega”. O primeiro refere-se a uma cria órfã intrusa que, vestida com o couro de outra, passa por filho e é amamentado pela mãe do bezerro morto. “Devo o apodo ao meu desarranjo, à feiúra, ao desengonço. (...) Eu aparentava pendurar nos ombros um casaco alheio” (RAMOS, 1980, p.139). O segundo refere-se a uma quadrinha de rimas ofensivas, que terminava em imoralidade. “Eu abominava os nomes sujos, a brincadeira imunda enjoava-me” (RAMOS, 1980, p.140). Sobre a indelicadeza da mãe, o protagonista comenta:

Minha mãe tinha a franqueza de manifestar-me viva antipatia. Dava-me dois apelidos: bezerro-encourado e cabra-cega. [...] Essa injúria revelou muito cedo a minha condição na família: comparado ao bicho infeliz, considerei-me um pupilo enfadonho, aceito a custo. (RAMOS, 1980, p. 139)

Durante a doença, o garoto teve que suportar além das dores físicas uma outra mais profunda: a dor moral, a da rejeição, que abatia o menino à condição de “bicho infeliz”, de “pupilo enfadonho”. Além do mais, o tratamento ofensivo, extrapolava os domínios de casa, pois também os empregados da loja do pai não perdiam oportunidade para depreciá-lo, incutindo na criança sentimentos de baixa-estima. Eis alguns testemunhos em que o narrador relata a imagem que fazia de si a partir dos insultos e apelidos que lhe imputavam:

Em conformidade com a opinião de minha mãe considerava-me uma besta. [...] Se eu fosse como os outros, bem; mas era bruto em demasia, todos me achavam bruto em demasia. (p.203) [...] Eu tinha o juízo fraco e em vão tentava emendar-me: provocava risos, muxoxos, palavrões. Encolhia-me, esfriava, a vista escurecia. Calava-me na presença desses entes ruins, escapulia-me como um rato, mas não conseguia livrar-me. [...] Eu era um parvo, todos se impacientavam com a minha falta de espírito. Rude, sem dúvida. Vocabulário mesquinho, entendimento escasso. (RAMOS, 1980, pp.208, 209)

As primeiras experiências com a leitura constituem-se em verdadeiro suplício na vida do narrador-personagem, costumam-lhe muitas lágrimas e mãos inchadas pelo uso de palmatória, a técnica de alfabetização autoritária e punitiva daquele tempo. É o registro da memória coletiva de uma época.

Em casa, seus primeiros contatos com a leitura são enfadonhos. A mãe é seu primeiro exemplo de leitora, infelizmente um exemplo indesejável e desestimulante, posto que seu modo desatento de ler e o conteúdo de difícil absorção entediavam e afastavam o menino de qualquer interesse pela leitura.

Dona Maria costumava ler um romance de quatro volumes, substituído, tempos depois, pelos panfletos salesianos que lhe chegavam pelos correios. A esse exercício diário de leitura, o narrador assim se refere:

Minha mãe lia devagar, numa toada inexpressiva, fazendo pausas absurdas, engolindo vírgulas e pontos, abolindo esdrúxulas, alongando ou encurtando as palavras. Não compreendia muito bem o sentido delas. E, com tal prosódia e tal pontuação, os textos mais simples se obscureciam. [...] Essas deturpações me afastaram do exercício penoso, verdadeiro enigma. Isso e o aspecto desagradável do romance de quatro volumes, enxovalhado e roto. (RAMOS, 1980, p.69)

Reproduz-se no seio familiar o sistema punitivo e injusto da escola. É com o pai, ignorante dos princípios mais rudimentares da alfabetização, que o menino aprende as primeiras letras, à custa de muito castigo. Desse processo árduo, conta o narrador:

Meu pai não tinha vocação para o ensino, mas quis meter-me o alfabeto na cabeça. Resisti, ele teimou – e o resultado foi um desastre. Cedo revelou impaciência e assustou-me. Atirava-me rápido meia dúzia de letras, ia jogar solo. À tarde pegava o 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. [...] O que me obrigavam a decorar parecia-me insensato. [...] Uma vez por dia com um baque por dentro, dirigia-me à sala, gelado. (RAMOS, 1980, pp.106, 107)

É possível inferir, a partir desse fragmento, que a tentativa desastrosa do pai de alfabetizar o filho, causa danos profundos. Ao invés de promover na criança o encantamento da descoberta, do prazer que a leitura comumente proporciona, toma a contramão no processo, pois a realização da leitura sempre esteve associada a situações de angústia e de dor. Sem o devido preparo, o pai trabalhava a leitura simplesmente como memorização, longe, portanto, de fazer sentido para a criança a junção das letras em palavras e das palavras em história que lhe ajudasse a conhecer o fascinante mundo das letras.

O protagonista só respira aliviado quando o pai entrega os pontos, e incumbe Mocinha, sua irmã natural, da tarefa. Os textos que o pai o obriga a ler são difíceis e inadequados, muito acima da compreensão de um garoto semianalfabeto:

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’. Este Ter-te-ão para mim era um homem, e não pude saber o que fazia ele na página final da carta. [...] – Mocinha, quem é Ter-te-ão? [...] Mocinha confessa honestamente que não conhece “Terteão. (RAMOS, 1980, p.109)

Embora o trecho acima demonstre um raro momento de humor, em *Infância*, não deixa de ser uma crítica contundente ao despreparo dos que se dispunham a ensinar na época. Mocinha também não soube explicar o “Ter-te-ão”.

Infância expõe a precariedade do sistema de ensino da época: professores despreparados, método de ensino arcaico, livros monótonos e sem atrativos. Além do uso recorrente da palmatória. No capítulo o “Barão de Macaúbas”, o narrador relata sobre as leituras áridas a que era submetido:

Foi por esse tempo que me infligiram Camões, no manuscrito. Sim senhor: Camões, em medonhos caracteres borrados -- e manuscritos. Aos sete anos, no interior do Nordeste, ignorante da minha língua, fui compelido a adivinhar, em língua estranha, as filhas do Mondego, a linda Inês, as armas e os barões assinalados. (RAMOS, 1980, p, 130)

Não é de surpreender que o menino chegasse aos nove anos semi analfabeto, sentindo-se inapto para a decifração das letras.

Certa noite, seu pai que habitualmente era ríspido e seco, pede ao garoto que leia para ele um romance. O menino mastiga palavras, gagueja, não faz a pontuação devida, arrasta-se no exercício penoso, “como carro em estrada cheia de buracos” (RAMOS, 1980, p.201). O pai o interrompe no meio do capítulo, pergunta-lhe se entende o que lê, explica-lhe a história. Na noite seguinte a cena se repete. Na terceira noite, quando o garoto se prepara para mais uma sessão de leitura emperrada, o pai, mal humorado, recusa-se ao ritual. O narrador confessa que

enquanto lia para o pai a leitura começava a lhe dar gosto, a fazer sentido, a tomar novos rumos. “era como se tivesse descoberto uma coisa muito preciosa” (RAMOS, 1972, p.202).

O pai deixa no filho o gostinho de “quero mais”. Entretanto, o processo de aquisição da leitura só se efetiva quando o garoto, com a ajuda de sua priminha Emília, se encoraja a vencer por si mesmo os obstáculos e a se aventurar no mundo das leituras.

De início, ainda, com muita dificuldade, a criança dedica-se à leitura de um folheto de capa amarela que alguém deixou na loja de seu pai, cuja leitura lhe fora advertidamente proibida por ter, segundo sua prima Emília, má procedência: era obra de protestantes e sugestão do diabo. A história que lhe chama a atenção tem por título: *O menino na mata e o seu cão Piloto*. A proibição lhe impõe curiosidade e leva-o a conferir o conteúdo de tal leitura:

Arranjava-me lentamente, procurando a definição de quase todas as palavras, como quem decifra uma língua desconhecida. O trabalho era penoso, mas a história me prendia, talvez por tratar de uma criança abandonada. Sempre tive inclinação para as crianças abandonadas. (RAMOS, 1980, p.211)

Depois dessa experiência, as palavras começam a fazer sentido e o menino sente-se motivado a conhecer novas histórias, novos horizontes. A leitura passa a ser uma necessidade, uma válvula de escape do mundo hostil:

[...] Eu precisava ler, não os compêndios escolares, mas aventuras, justiça, amor, vinganças coisas até então desconhecidas. [...] Queria isolar-me, [...] escapulia-me com um romance debaixo do paletó, [...] ia esconder-me na sala, onde passava horas adivinhando a narrativa. (RAMOS, 1980, pp.220, 221)

Sem condições financeiras para adquirir livros, o menino encontra material farto nos compêndios universais da ampla biblioteca particular do tabelião Jerônimo Barreto, de quem o garoto passa a fazer empréstimos regularmente. Assim, o pequeno aprendiz se torna um leitor voraz e amplia consideravelmente, o seu universo cultural: “Em poucos meses li a biblioteca de Jerônimo Barreto. Mudei hábitos e linguagem, minha mãe notou as modificações com impaciência” (RAMOS, 1980, p.225, 226).

Aliado ao hábito de leitura nasce no leitor mirim o desejo de escrever. Se, com a ajuda de Jerônimo Barreto, o menino se faz leitor, com o apoio de Mário Venâncio, um literato recém-chegado à terra, surge o menino escritor. O narrador-personagem de *Infância* escreve seu primeiro conto “O pequeno mendigo”, publicado depois de rigorosa correção por Mário Venâncio, no jornal *O Dilúculo*, que fora fundado por Graciliano e seu primo Cícero, sob a orientação do literato.

Essas experiências são as do próprio autor. “Em 1904, Graciliano funda e dirige um periódico infantil, com 200 exemplares de tiragem, impressos em Maceió: *O Dilúculo*, órgão de Internato Alagoano de Viçosa”. (RAMOS, 1979, p. 30) Paradoxalmente, o menino que sofre com o aprendizado difícil e de incapacidade para decifrar o código das letras é o embrião do escritor, grande mestre da palavra.

O aprendizado da leitura para o menino não acontece de forma natural ou como algo que lhe dê prazer. É a duras penas que o escritor aprende a lidar com ela. Isso porque a criança era obrigada a digerir leituras áridas cuja linguagem excedia à sua compreensão e maturidade e a cada vez que isso acontecia, era atordoado por complexos de inferioridade, julgava-se ignorante e incapaz para decifrar o código das letras.

A reversão do quadro só acontece quando o pequeno aprendiz resolve pôr fim a tantas humilhações e enfrentar suas dificuldades. O processo segue lento, mas à medida que o garoto adquire o gosto pela leitura e o domínio da linguagem, aquilo que antes era sinônimo de tortura passa a ser objeto de descoberta e de prazer. A leitura lhe permite sonhar, amplia seus horizontes para além do mundo mesquinho em que cresceu: liberta-o da vida cruel, do medo e da opressão, ajuda-o a questionar o mundo e a refletir sobre si próprio.

Octavio Faria, no início do posfácio da 16ª. edição de *Infância* comenta: Esse processo põe em evidência a transformação do pequeno aprendiz atormentado pelas “malditas” letras em escritor.

Quando Graciliano compreende a leitura como um instrumento de libertação, de conhecimento e de poder, torna-se combativo, um crítico de sensibilidade aguçada que não se deixa calar diante das agruras da vida. Sua literatura investiga o homem e seu destino, suas angústias e sua luta incessante pela sobrevivência.

Em *Infância*, afloram considerações que atribuem ao passado a compreensão do presente do autor: o adulto que se tornou é consequência do menino que foi. Sobre o assunto, Octavio de Faria comenta:

Em Graciliano Ramos, o menino Graciliano é tudo. Seus heróis são o menino, sua timidez é o menino, seu pessimismo é o menino, sua revolta é o menino. Em uma palavra: o sentido que tem do ser humano é o que o menino adquiriu no contato com os homens que o cercavam, com quem travou as primeiras relações, de quem recebeu as primeiras ordens, que conheceu nas suas inúmeras fraquezas, Os homens... (Faria citado em RAMOS, 1980, p.263)

O crítico aponta as experiências malogradas da infância como fatores determinantes do destino do adulto e do escritor. De fato, sua literatura mostra os

reflexos negativos desse universo desprovido de carinho no acentuado pessimismo sobre o mundo e as relações humanas, na linguagem seca, no estilo denso e cortante.

Embora se tenha convicção de que *Infância* é um discurso literalmente construído pela perspectiva do narrador postado no ato da escritura, o que levanta dúvidas sobre a veracidade dos fatos relatados, não se pode negar que as recordações cruéis da meninice invadem constantemente o presente da criação artística de Graciliano Ramos. Sua visão hostil do mundo se perpetua nos seus protagonistas: em *São Bernardo*, o autor centraliza na figura de Paulo Honório um homem de sentimentos monstruosos e de muitas limitações, que a rudeza do meio o forjou; a Luís da Silva, personagem principal de *Angústia*, o autor empresta-lhe a timidez, a solidão, “a vocação literária, o ódio ao burguês e coisas ainda mais profundas” (CANDIDO, 1992, p.41). Em *Vidas secas*, Graciliano lança uma crítica contundente ao nível infra-humano a que os retirantes, personificados em Fabiano e sua família são reduzidos.

Enfim, como diz Octavio de Faria, no posfácio de *Infância*, é o “passado invadindo constantemente o presente da criação artística, a ficção dando cor e fazendo sangrar ainda mais as recordações da meninice [...]

3.6 UM PEQUENO MUNDO SEM FLORES

O elemento autobiográfico em *Meu pequeno mundo* (1976), de Luís Jardim, é profundamente revelador. Nele o autor evoca sua meninice na pacata cidadezinha pernambucana de Garanhuns e compartilha com o leitor seus encantos e prazeres, mas também suas dores, limitações, solidão, medos e atrapalhões íntimas.

Apesar de a obra se manter fiel quanto aos dramas da vida pessoal e às paisagens locais que caracterizam o livro como autobiográfico, o autor imprime à narrativa grande dose de fantasia. A esse respeito, Eugênio Gomes comenta: “Luís Jardim, ao mesmo tempo em que depõe cria uma obra imaginária universal” (GOMES, 1986, p.105).

Meu pequeno mundo é um livro que encanta pela linguagem leve e pelo tom de equilíbrio entre o poético e a firmeza e sobriedade que a situação requer. Sobre a linguagem de Luís Jardim, diz Paulo Rónai:

Não há acúmulo de pormenores escabrosos nem expressões cruas. As personagens falam com propriedade e sabor, sem excessos de regionalismo, a sua fala representa um compromisso particularmente feliz que parece abolir as divergências da linguagem regional e da língua comum. (RÓNAI, 1981, p.26)

Sobre suas reminiscências de infância, Luís Jardim, em nota à primeira edição de *Meu pequeno mundo*, declara:

Tentei dar uma visão do que foi a minha vida, mais precisamente a grande vida do meu íntimo, esse misterioso âmago, onde tudo se processa. [...] Não fui cordial comigo mesmo nem fui severo. Quis apenas olhar-me de longe – hoje – recordando o que fui no passado. (JARDIM, 1976, p.ix)

O livro narra a infância e a adolescência do protagonista até aproximadamente os quinze anos. Nessa retrospectiva, o narrador-personagem se depara algumas vezes com um universo mágico, fantástico, que o faz feliz, porém em outras descreve um universo real, triste e nebuloso.

Lula é o apelido familiar do autor, o único menino dos filhos da família Jardim: “Eu tinha apenas duas irmãs: (...) Maria das Dores (Dadô) mais velha do que

eu quatro anos, morava com meus avós maternos; e Maria do Carmo (Carminha) mais velha do que eu dois anos” (JARDIM, 1976, p. 4).

As condições econômicas da família não eram boas, seu pai era professor e possuía uma pequena fazenda no Mulungu a dez léguas de Garanhuns onde criava gado e cultivava pequenas plantações. O que se produzia ali era para o sustento da família: “Eu sabia, éramos pobres. Meu pai era professor, o ordenado era pequeno e a fazendinha Mulungu abrigava apenas umas vinte e poucas reses, bezerros inclusive. O gado grande era para reprodução. Dali não se vendia nada” (JARDIM, 1976, p.13).

Lula sempre foi uma criança sofrida, solitária, sensível, desconfiada, carente de afetos, com algumas dificuldades nos estudos e de muitas atrapalhões íntimas. Mas também, imaginativo, reflexivo e com vocação para o desenho. Adorava matar passarinhos, montar a cavalo, nadar no rio. O sítio Mulungu era para ele “um paraíso sem limites”:

Nas férias íamos para o Mulungu. Os preparativos da viagem eram para mim como véspera de festa. Antegozava já a viagem de dez léguas montado no meu cavalinho castanho, manso e baixeiro, satisfeito de conduzir no lombo o dono que lhe queria bem. [...] A fazendinha Mulungu era o meu paraíso sem limites. [...] Lá as atrações eram tantas, tão diversas das poucas da cidade que eu já sentia por antecipação o desprazer da volta. (JARDIM, 1976, p. 27)

O pai quase nunca interferia na educação dos filhos, quando precisava, advertia, mas sem agressões:

[...] Um pedido do meu pai era para mim uma ordem. [...] Dele jamais recebi reprimenda. Recebia pedidos, ouvia advertências mansas e recomendações. Dizia a mim com brandura: “espero que o senhor (assim me tratava nessas ocasiões) não faça mais isso”. (JARDIM, 1976, p. 29)

Já a mãe, Dona Senhora, a quem cabia a responsabilidade de educar os filhos, era extremamente rigorosa no cumprimento de seu dever: muitas vezes, Lula foi vítima de sua severidade, levou surras de deixar marcas pelo corpo. As surras só aconteciam na ausência do pai:

A surra prometida veio meu Deus, malvada, apavorante. Eu a pressenti com a ausência de meu pai. Nunca apanhei estando ele em casa. Era surrado lá no extremo do quintal, os amigos vegetais testemunhavam. [...] Eu chorava baixinho. Se alterasse o choro, se gritasse - a minha mãe ameaçava - a surra duplicaria. Nada de gritos e apelos que despertassem a compaixão de meus avós [...] moradores da casa contígua. [...] Durante a meninice apanhei muito, brabas surras de deixar marcas. (JARDIM, 1976, p. 10)

O menino Lula foi alvo constante da violência doméstica praticada geralmente por muitas chineladas e puxavantes, uma vez, porém, com uma corda: “Era a primeira vez que apanhava de corda, embora fosse fina. Foi péssimo. A corda enroscava-se no meu corpo, onde batia deixava a marca. [...] Surra e tanto” (JARDIM, 1976, p. 129).

Os efeitos psicológicos dessas agressões eram perniciosos, pois a criança sentindo-se só e humilhada, após as surras, tinha vontade de aniquilar-se, reduzir-se a nada. Ficava remoendo seus sentimentos, uma mistura de mágoa e vergonha. “Ruminava a maneira de matar-me, sumir, evaporar-me” (JARDIM, 1976, p.10).

O narrador adulto, ao recordar tais agressividades, procura justificar as atitudes da mãe:

É que ela não se contentava em ter o único filho homem apontado apenas como um menino comportado, educado e de bons modos. Ela queria - disse-lhe eu mais de uma vez, já homem feito -- um santo feito a bordoadas e a puxavantes. Era o

ideal de mães de então, que anteviam barbas sisudas nos filhos de sete ou oito anos, e contentes ficavam quando se dizia que os filhos delas pareciam homenzinhos. Havia prazer, certo orgulho mesmo pela antecipação, isto é, pela aparência de homem no menino ainda de calças curtas. (JARDIM, 1976, p.11)

O que se depreende das considerações do protagonista é que, a mãe, em nome do capricho de querer ver atitudes de homem em seu filho de sete ou oito anos, tenta moldá-lo prematuramente à custa de dolorosas punições, sem perceber, no entanto, que com tais atitudes, mágoas, medos e sentimentos de baixaestima iam se alastrando no íntimo de seu pequeno Lula: “Tudo o que eu fazia era errado, truncava-se. [...] Quem era eu? Um Luís qualquer, adoidado, filho de pais pobres, nascido para sofrer dores” (JARDIM 1976, p. 67).

A infância de Lula fora comprometida por situações dolorosas desde o nascimento, pois além das punições a que era submetido, o menino foi vítima de várias enfermidades, algumas de caráter grave. Para alguns agregados da casa, essas complicações estavam relacionadas à hora do nascimento do garoto. Lula nascera no dia oito de dezembro de 1901, às duas e meia da madrugada. “A terceira hora matinal, incompleta, para Nanã era mau sinal, isto é, sinal de que minha vida seria complicada” (JARDIM, 1976, p3) . Esses aspectos fazem parte não somente da memória individual do escritor, mas também denotam as crenças e costumes do contexto em que viveu.

Nanã, a mãe preta, que viu Lula nascer e crescer atribuía à hora incompleta de seu nascimento, um mau presságio, a infância do menino não seria tranquila. Nisso, ao que parece, ela estava certa: morte e doenças o rondaram bem de perto:

A primeira visita da morte que me rondou foi rápida. Ameaçou indefiniu-se, foi embora. Perdi a melhor oportunidade de morrer, porque aos dois meses e tanto de

idade moscas agourentas [...] brincaram de atravessar os meus olhos pisando as minhas pupilas [...] sem que minhas pestanas reagissem, era prova de que Nossa Senhora, como disse Nanã, transferira a data da minha morte. (JARDIM, 1976, p.3)

Alguns fatores turvam a alegria da infância do protagonista, sobretudo as enfermidades recorrentes. E o reflexo das dores, Lula estampava em sua fisionomia:

Diziam que eu não era chorão, embora o rosto tristonho quisesse denunciar dores escondidas no meu corpo miúdo e magro. E Nanã explicava: _ Meu Lula tem tristeza de nascença. A cara da gente é o espelho da alma. Por Deus que isso não é bom sinal. (JARDIM, 1976, p.4)

De fato, Lula quase sempre estava com alguma dor. Uma delas, renitente, era a dor de ouvido:

E o auditivo? Este, coitado, foi vítima de dores quase vitalícias na minha infância. Tão pontual era o meu sofrimento, que os vizinhos, meus avós, de um lado, e a família de Seu Hemetério, do outro, se ouviam choros e gritos a partir da seis da tarde, já sabiam quem padecia: _ Aquilo é Lula com dor de ouvido – um ou outro dizia. (JARDIM, 1976, p.18)

Crises de reumatismo nos joelhos impediram o menino de completar o ano letivo:

O reumatismo instalou-se com raiva nas minhas pernas, a esquerda doía mais [...] de joelho já avolumado pela inchação. [...] às vezes as dores eram acompanhadas de gemidos fortes, quase gritos que causavam pena. [...] Queixava-me do destino, [...] desejando a solução extrema: _ Que sina, meu Deus, esta minha pobre sina! Antes morrer. (JARDIM, 1976, pp.38-39)

Por causa do reumatismo, o garoto padecia dores terríveis nas pernas e no íntimo, pois a doença afinara a perna esquerda mais do que a direita e isso lhe era motivo de grande desconsolo:

Sa Zefinha tinha razão, a perna afinara. Comparando-se a esquerda com a direita, via-se claramente a diferença. E mais claramente se viam o meu abatimento moral, a minha tristeza por ter a minha pobre perna se tornado um cambito. (JARDIM, 1976, p. 43)

Quando, finalmente, o reumatismo resolve dar trégua, quis o destino fazer a perna esquerda, a mais prejudicada, ser esmagada por uma grande pedra que escorrega da ribanceira, arremessando Lula para dentro de um caldeirão, uma espécie de reservatório de água, e quase que o garoto morre afogado.

Era dia de festa na fazenda Mulungu, muitos parentes e amigos visitavam a família. À tarde, saíram em comitiva para passear, conversar e admirar as plantações. O grupo andou muito, suava. Tia Lica teve sede; Dona Senhora pede que Lula vá buscar água no caldeirão do Vaquejador, perto dali, e acontece um acidente:

A água mais fria não era do alcance fácil. Pedras grandes impediam a passagem. Adiante, numa nesga de terra muito inclinada, entre duas outras pedras, seria possível alcançar água sombreada. [...] Aventurei-me, fui escorregando devagar e com cuidado. [...] De repente, com o peso do meu corpo, a pedra deslocou-se, veio vindo, montou-se na minha perna esquerda, escorregamos os dois de declive abaixo. Estávamos dentro da água de dar arrepios. Gritei, pedi socorro, ora chorando, ora calado, sentindo que lentamente ia para o fundo do caldeirão. [...] Graças a Deus alguém ouviu meus gritos, vieram correndo [...] eu afundava sem barulho, a boca tapada. O nariz já meio submerso, bolhas de ar começaram a borbulhar na superfície da água, então me divisaram. Luís Pinto apressou-se, [...] entrou no caldeirão, arredou a pedra, levantou-me nos braços. Eu ofegava, de olhos arregalados, tendo engolido já um bocado de água. (JARDIM, 1976, p.61)

A perna já doente pelo reumatismo, com o acidente, ficou bastante debilitada pelos ferimentos e com sangue coalhado no joelho.

Era mais uma vez a morte rondando o pequeno desafortunado. Esse destino malfadado do menino teria alguma relação com o mau presságio de Nanã a respeito do seu nascimento? Lula não entende por que tantas coisas ruins lhe acontecem: "Perguntei, no meu íntimo: que mal ao mundo havia feito a minha magra perna esquerda? [...] Eu não tinha sorte, estava provado. Tudo de ruim me acontecia, além do pior que talvez ainda viesse". (JARDIM, 1976, p.61-62)

E ele estava correto, o pior ainda estava por vir. Lula nunca foi de se alimentar bem, apesar de todos na casa insistirem muito. Em consequência, o menino tinha frequentes desmaios:

Na trouxa de roupa apoiei a cabeça, sentindo mole, desanimado. A moleza aumentava. Lassidão esquisita ia tomando conta de mim, impedindo que eu levantasse os braços. O coração batia longe, a respiração diminuía. Eu ia sumindo entre névoas, evaporando-me, boamente, agradavelmente, como se eu me distanciasse de mim mesmo. Os meus ouvidos não ouviam, a minha respiração faltava, os meus olhos se embaçavam. (JARDIM, 1976, p. 104)

A morte só deixou de rondar Lula, na infância, depois da febre paratífica que quase lhe foi fatal. Havia em Garanhuns surtos esporádicos da doença que já tinha feito várias vítimas, entre elas Nazaré, uma prima de segundo grau:

O Dr. Rocha veio às pressas, achou-me ruim, fez o que a gravidade do caso exigia. Concluiu o resultado do novo exame: febre paratífica. Eu devia ficar isolado de todo mundo, não receber visitas, a febre era contagiante até pelo vento. [...] A minha exaustão fazia de mim um boneco de pano. Abrir os olhos, em certos momentos,

era quase exercício físico. [...] Esconderam de mim a notícia: minha prima Nazaré falecera dessa doença. (JARDIM, 1976, p. 172)

Dentre outras consequências, a febre fazia suas vítimas crescer: "Assombrei-me. Eu havia espichado pelo menos um palmo. Estava mais alto que meu pai. [...] Nazaré cresceu tanto, esticada pela febre, que os pés ultrapassaram a cama". (JARDIM, 1976, p. 175)

Além das doenças e das dores, outro aspecto negativo na infância de Lula foi a solidão. Era uma criança solitária no meio de tantos: as brincadeiras das irmãs não lhe interessavam, e sem contato com outras crianças, exceto com os primos, aos domingos, o jeito era improvisar. Brincava sem companhia, falava consigo mesmo e com os vegetais, sofria calado e só:

Como lá em casa ninguém gostava de responder às minhas perguntas [...] às minhas perguntas eu mesmo era obrigado a responder. Aceitava as minhas respostas segundo a materialidade evidente dos fatos ou, melhor ainda, de acordo com a minha imaginação. (JARDIM, 1976, p.4)

Na falta de outros meninos de sua idade com quem brincar e dividir suas trapalhadas, Lula elege como amigos, as árvores frutíferas do quintal de casa, em especial, um cajueiro, a quem atribui alma e sentimentos. "No quintal de minha casa eu tinha meus amigos confidentes, certos, com quem falava em voz alta e por eles mesmos respondia. (...) O meu maior amigo era o grande cajueiro" (JARDIM, 1976, p.5 - 6).

Por essas esquisitices de falar sozinho e com vegetais e também por andar correndo o tempo todo, montado no seu cavalo imaginário, "Duvidoso", Lula ganha o apelido de Totas. "Foi por isso, [...] que meu pai e minhas irmãs, em tom de

brincadeira, sempre me chamavam de Totas, apelido de certo rapaz cujo procedimento ostensivo tinha muito de alucinado”. (JARDIM, 1976, p.4)

O garoto internalizou tal apelido, passou a conjecturar se era realmente doido, doidelo como diziam. A dúvida aumentou quando seu padrinho Dindo perguntou ao pai por que dera o nome de Luís a seu afilhado. Luís era nome de doido:

_ Pra que pôs esse nome no meu afilhado, meu compadre! Ainda não houve um só Luís no mundo que não fosse doido! Se Dindo dissera por graça, como era costume dele, ela me atingia de verdade, porque confirmava o que os outros vez por outra diziam: que eu era doidelo, que era doído. Seria? [...] Desconfiei de mim mesmo. [...] Refleti: quem fala com árvores não teria o juízo transtornado? (JARDIM, 1976, p.21)

Outro fator que abalou a infância de Lula foi a inclemência da seca. O sítio Mulungu, celeiro de provisão da família Jardim, não foi poupado, todo o pasto ficou esturricado, morreram os animais de criação e secaram as plantações. O ambiente era só tristeza e devastação:

Fui ao Mulungu em plena seca, fazia companhia ao meu pai. Ela ia ver o gado que lá ficou, [...] estavam tão magras que não puderam vir para a mata. [...] Era desolador o espetáculo da seca. Eu via a seca pela primeira vez. [...] a devastação da seca foi um choque. Tudo se transmudou, se avessou. Dominava a antítese: o que foi bom, era ruim; o bonito, feio; o verde, seco; o alegre, triste; a vida, morte. O cinzento substituía o resto de cores pálidas, vagas manchas indefinidas. Parecia maldição. O sertão isolou-se mais, estava sem contactos. (JARDIM, 1976, p. 134)

Lula ao constatar a “assolação” do Mulungu, seu paraíso perfeito em tempos de chuvas, “transviou-se” emocionalmente, murchou tal qual o ambiente, como se ele e o verde do sítio fossem um só. O menino sofreu muito com o impacto devastador: “Entristeci com o sertão. Meu pai notou o acabrunhamento, perguntou: _

Que você tem Lula? -- A seca -- respondi. [...] Dormi mal. [...] Eu era o sertão seco feito gente” (JARDIM, 1976, p. 134).

A tudo isso se acrescenta o temor dos castigos divinos. Lula cresce ouvindo Nanã e Sá Zefinha, a cozinheira da família, dizer que quebrar promessa e jejum era coisa séria, era ofender o céu, e vinha castigo grosso na certa:

Sa Zefinha, com a estranha sabedoria dela, aprendida de segredos de índios, costumava dizer: [...] “Pecado cabeludo só se paga com castigo grosso, castigo do céu”. Castigos cá da terra, pelo menos os que sofri, ninguém os conhecia tanto quanto eu. Do céu, e grosso, de que natureza seria esse castigo? (JARDIM, 1976, p.44)

Episódios relacionados ao assunto marcaram fortemente a infância do protagonista. Certa vez, após tomar uns goles de vinho, Lula desobedeceu à mãe e entrou em uma festa de casamento sem estar com a roupa adequada. A mãe, porém, por essa desobediência não bateu no filho. Disse-lhe apenas que tinha feito uma promessa a Nossa Senhora da Conceição, e que se ele voltasse a por álcool na boca, ela morreria. Que, portanto, a vida dela dependia dele, apenas dele. Lula entra em pânico:

Arregalei os olhos de espanto doido, senti o sangue fugir. [...] Ela saiu, e eu fiquei, pétreo, indeciso, mortificado. [...] A morte de minha mãe dependia de mim, era o que eu ouvia, repetidamente, nem sei de onde vinha a voz. [...] Ninguém acreditava tanto em mistérios como eu, que vasta é a boa ignorância de criança. Rezei, fiz promessas adoidadas, comprometi-me a ter procedimento impossível, como se fosse fácil tornar-me angélico. Depois chorei, chorei, até ser vencido por uma lassidão benfazeja. (JARDIM, 1976, p.15)

Dona Senhora, obstinada em exigir do filho um comportamento exemplar, não tinha noção do estrago emocional que causava à criança, que diante da

responsabilidade de ser portador de vida ou morte para a mãe, sente-se muito perturbado a ponto de pensar em suicídio como solução última: “A minha mãe jamais poderia imaginar que a minha reação fosse a de quem, subjugado por um tormento, divisasse no suicídio a salvação derradeira. [...] ela desconhecia o meu íntimo, a sensibilidade atrapalhada da minha natureza” (JARDIM , 1976, p.15).

O temperamento repressor e exigente da mãe, cobrando sempre de Lula um comportamento impecável, gera sentimentos de baixaestima e atrapalhões íntimas. Por mais que tentasse satisfazer as expectativas da mãe, não o conseguia. Achava-se todo errado, incapaz de fazer qualquer coisa certa, um verdadeiro atrapalhado. Esses sentimentos se associavam ao medo e iam se avolumando diante da possibilidade de apanhar da mãe a cada expectativa frustrada. Viver, assim, era melhor morrer. Por que continuar a viver um ser para quem tudo dava errado? E foi dominado por essas perturbações que, certo dia, Lula tentou suicídio. Lula tinha o dom do desenho e, nessa ocupação, se perdia no tempo:

A minha ocupação predileta era desenhar, fazer meus soldados, que tinham frente e costas e ficavam em pé num pedestalzinho de papelão. Centenas de soldados, todas as patentes. Batalhões bonitos causavam admiração a outros meninos. As cores vivas ressaltavam as fardas diversas. (JARDIM, 1976, p.64)

Para o garoto os animais e vegetais também tinham alma. Certo dia, absorto a desenhar a alma de seu amigo cajueiro acabou se demorando mais do que devia. Sa Zefinha mandou parar com a “desenhação”, queria a mesa para o jantar. Ele recolhe todo o material, desocupa a mesa, vai até o quarto, mas resolve voltar e terminar a alma de seu amigo. Tarefa difícilíssima. E durante a tentativa, acontece uma cena chocante:

Voltei à mesa, de lápis e desenho na mão. Prato e talheres já estavam nos seus lugares. Debrucei-me bem no meio dela, uma desgraça aconteceu. A mesa partiu-se em dois pedaços, um arriou em cima do outro, pratos e talheres desceram também se chocando uns nos outros. Sa Zefinha estava lá para os fundos do quintal. Eu ali. Só, provocador do desastre. Merecia uma surra. Concordava que chineladas eu deveria levar, paga da mesa quebrada por minha culpa. Como eu era errado, Santo Deus! Tudo que eu fazia era imperfeito. [...] A surra [...] que viesse logo, só assim eu sairia de dentro de mim mesmo, iria cuidar das minhas dores sem tempo para fazer o que não devia. Quebrei a mesa. Como eu era sem sorte, minha nossa Senhora! Tudo de ruim me acontecia. A perna afinara, culpa do reumatismo que era meu. Depois fora quase esmagada, culpa da pedra que eu agarrei. Dores de ouvido de alucinar, culpa da minha orelha. Atrasadíssimo nos estudos, abaixo do primário. [...] Melhor seria morrer de vez. -- Finar. Ficar quietinho derreter-me na terra, sem nela deixar rasto. [...] Olhos muito abertos, espantados – as lágrimas que se derramavam pareciam pingos de vela. Eram quentes, quase ardiavam. Havia chegado a minha vez, [...] eu ia morrer, livrar o mundo de mim mesmo. Apanhei uma das facas que caíram [...]e com toda a força do meu desespero enfiei-a no peito. A sorte foi a faca não ter ponta, era faca comum de mesa, rombuda, que entrou no lugar errado, bem no meio do esterno. Penetrou de esguelha, ficou balançando, fincada no couro. O sangue espirrou, [...] ensopando a camisa, [...] descia até o cóis das calças. Eu tremia, sem saber o que fazer, se deveria tentar outra vez. Errara o golpe, quando deveria ter sido no bucho, certo. Até naquilo eu era errado, nem me matar eu sabia. (JARDIM, 1976, p.66-67)

Dona Senhora, a mãe de Lula, ao ver tal desatino, procurou ficar calma e não fez perguntas. Declarou apenas que a mesa já deveria ter caído e que a culpa era do compadre Antonio Carpina, que fora chamado, mas esquecera de vir trocar os parafusos, pois alguns estavam sem rosca.

Quanto à tentativa de suicídio, a mãe sabiamente fez-se de desentendida e tratou do caso como um acidente qualquer, não fez alarme:

_ Esse arranhão foi até bom, Luís, o meu teimoso. Agora você aprende que não deve fazer a ponta do lápis com a faca. Para que dois apontadores que você tem?

Podia até ter feito uma arte qualquer, se a faca fosse amolada. (JARDIM, 1976, p.67)

Se Lula já era introspectivo antes do fatídico acidente, depois dele, seu comportamento se fechou mais ainda:

O meu comportamento mudou muito. [...] Deixei um pouco de falar alto comigo mesmo, passei a falar intimamente. Corria bem menos. A minha tristeza era evidente. Desconsolo e vaguidão, ar meio aéreo era o aspecto exterior que eu apresentava. Notavam, mas não diziam nada. (JARDIM, 1976, p. 68)

Quanto à vida escolar, Lula não chegava a surpreender, mas também não era tosco como se autoacusava nos momentos em que sentimentos de baixaestima afloravam. Coursou o primeiro ano letivo em escola pública, na escola de Titia Caioca, irmã de seu pai. Nessa escola, os meninos eram só três para mais de trinta meninas.

Aos sete ou oito anos, Lula era o mais novo da turma: “Franzino, tímido e encabulado, reconhecia na professora duas autoridades: tia e mestra. Por isso mesmo encolhia-me lá no meu canto, sempre de olho desconfiado em cima da régua e da palmatória” (JARDIM, 1976, p.11). Já sabia a cartilha de A, B, C. e as letras o seduziam, sobretudo pela forma, uma atração para o desenhista. Lula termina o seu primeiro ano com louvor.

Nos anos seguintes, o menino estudou em escola particular, a do primo Artur Maia, o Grêmio Raul Pompeia. Nessa escola, não se usava palmatória, o professor era dedicado e interagia com os alunos. Quanto aos seus conhecimentos, não estava atrasado:

Espantei-me de ver que eu até não era muito botocudo, graças ao ensinamento da minha professora Titia. Descobri que já sabia coisas, avançadas até demais para o tempo em que estive na escola de meninas. É que minha tia ensinava ao sobrinho dentro e fora da escola. (JARDIM, 1976, p. 72)

Lula aprendia brincando, fazendo comparações. "Eu era razoável na aritmética, mas sem interesse maior na ciência dos números, [...] escrever um trecho qualquer em nova elocução, também nisso eu fui sofrível" (JARDIM, 1976, p.78).

Na escola, Lula tinha amigos, gostava de imitar as pessoas e também, pelo nome, compará-las a animais e a objetos:

Caras estranhas sempre me interessavam. Nelas eu procurava descobrir semelhanças com coisas e bichos. [...] Talvez fosse a minha habilidade para desenhar que me revelasse o vago caricatural, às vezes até grotesco, que há em muitas coisas, particularmente, em gente. (JARDIM, 1976 p.78)

O protagonista de *Meu pequeno mundo* expressava-se bem oralmente, mas tinha dificuldades para se expressar nas redações, observando esse caso, o professor faz um comentário:

_ Você, Luís, é meio acanhado quando escreve. Empaca. Mas tem exposição clara quando fala. Há momentos em que você chega a ser facundo. Corei. Não corei porque empacasse. Corei porque eu era facundo. Que diabo vinha a ser isso? Fui ao dicionário [...] 'facundo – que tem facúndia, [...] eloquente'. [...] Fiquei atarantado. Espichando o sentido das palavras do meu professor, elas queriam dizer que eu falava de maneira aceitável, mas escrevia mal. [...] Eu sabia pouco. Precisava queimar pestanas, concentrar-me, estudar horas a fio. (JARDIM, 1976, p.102-111)

Lula estava atrasado em relação a seus colegas, perdera muita aula por causa das enfermidades. Artur Maia apertava os ensinamentos à medida que

aproximava o exame final. Era preciso recuperar o tempo perdido. O professor já tinha falado que a banca examinadora seria exigente. Não passaria despreparado.

Quando o momento requeria muita concentração e horas a fio de estudo, Lula depara-se com Conceição, a substituta de Sá Zefinha, a cozinheira de sua casa. Conceição era uma cabocla bonita de vinte e seis anos. Certo dia, Conceição agarra-o no fundo do quintal e lhe dá um beijo de língua, despertando os impulsos sexuais de homem, no menino de menos de doze anos. O garoto fica atordoado, sem saber como lidar com aqueles novos sentimentos. Passa dia e noite pensando em Conceição, em seus beijos, em suas carícias, não consegue concentrar sua atenção nos estudos:

Estudar. Que verbo impertinente! Ele tinha exigências, e nenhuma consideração tinha por quem não podia, embora tivesse o dever de estudar. [...] Concentrado estava eu, livros abertos na mesa, milhares de letras espalhadas nas páginas, mas entre elas eu só via uma imagem: Conceição. Nada do que eu lia gravava na cabeça. Era como se as páginas estivessem em branco, eu as ilustrava com as cenas de minha recordação: ela, eu, confeito, abraço, boca, língua, beijo, ânsia e prazer. De que maneira sair desse torvelinho? Por mais que me esforçasse, o cérebro esquecia. Inútil qualquer esforço. (JARDIM, 1976, p.112)

Por essa ocasião, na escola, Lula foi indicado para ocupar o cargo de decurião que aceitou, mas pelo qual nunca se interessou de fato. Deixava as coisas “rolarem”, porque nessas alturas, a cabeça dele não estava na escola nem no cargo que ocupava, mas em Conceição, a criada sestrosa. Por isso, foi logo destituído do cargo:

Quando fui indicado decurião, Artur Maia não registrou na caderneta, motivo por que minha mãe duvidou. A demissão foi registrada. Poucas palavras, sem acusação, mais ou menos assim: “Em vista de não ter o aluno Luís Jardim se

interessado pelo cargo que lhe foi confiado, impôs-se à conveniência da escola a indicação de outro aluno para substituí-lo”. (JARDIM, 1976, p. 126)

E assim, Conceição se constituiu mais uma fatalidade na vida do narrador-personagem, pois não podendo se concentrar nos estudos tornou-se relapso às suas obrigações. Foi demitido do cargo de decurião e, mais, quase foi reprovado no Exame Final, em que obteve um simples PLENAMENTE. “Das doenças que tive, Conceição me parecia a pior. Ela era de arrasar” (JARDIM, 1976, p.125).

O primeiro grau concluído com o conceito plenamente foi todo o ensino regular que Lula teve. Doenças, dificuldades financeiras e, por fim, o assassinato do pai, o afastaram definitivamente dos bancos escolares. Ele era agora o homem da casa, precisava trabalhar para ajudar nas despesas.

Em *Meu pequeno mundo*, o leitor depara-se com um garoto frágil, recolhido em si mesmo, atordoado por sentimentos de baixaestima, dor e solidão. O aspecto sombrio e pessimista que permeia a narrativa advém dos castigos físicos, das muitas enfermidades, da solidão, das atrapalhões íntimas e da angústia do protagonista por não atingir o ideal de filho perfeito. Para fugir desse universo hostil e doloroso, o narrador dá vazão ao imaginário, ao fantástico, onde tudo lhe é permitido e, arrebatado por esse mundo de faz-de-conta, o protagonista imagina-se forte, amado e bem sucedido; sonha de olhos abertos, com Vicência, a moça de cabelos castanhos e de face angelical por quem tinha uma paixão platônica, ou com Conceição, a cabocla sedutora. O trecho abaixo descreve um desses momentos de fantasia:

Reviver, sonhar, inventar fantasias. Conceição me apareceu no íntimo, quase com todo relevo carnal. O meu travesseiro levou os beijos que eu dava nela, beijos ávidos e quentes. Veio Vicência. Ela era intangível, eu não a macularia com minhas

inferiores intenções. Rolei na cama com a cabocla Conceição, o travesseiro que sofresse. (JARDIM, 1976, p. 168)

Porém, há momentos em que tomado por sentimentos de inferioridade, sente-se meio doidelo, um desafortunado, um imprestável, que nasceu para sofrer, e envolto por essa sensação estranha, o nada parece aniquilá-lo:

O nada me visitava quando eu menos esperava. O que era o nada? Uma estranha tristeza que me levava ao lúgubre, lugar onde não acontecia coisa alguma. [...] ficava-me, às vezes durante horas, nesse oco do mundo, fuma dentro do meu íntimo. [...] Suspenso, [...] esquecido de mim, nada me ocorria, nem mesmo as minhas tolas fantasias. (JARDIM, 1976, p.100)

O ponto-chave para a compreensão de *Meu pequeno mundo* está basicamente na citação que o narrador-protagonista faz sobre sua vida de menino: “A natureza caprichou, reuniu em mim uma coleção de contras. Eu era o sertão seco feito gente” (JARDIM, 1976, p. 134).

As palavras do narrador, no trecho acima, traduzem a percepção negativa do que foi sua infância, tão fortemente marcada por adversidades múltiplas, a ponto de se considerar um deserto seco. O brilho da infância de Lula estava nas coisas simples como a vida em liberdade no Mulungu, lugar onde foi feliz, pois na fazendinha falava com os bichos, andava a cavalo, nadava no rio, matava passarinhos. Esse cenário vem embasar a visão artística e a imaginação criadora do futuro escritor e desenhista.

Por que um menino fala sozinho, com plantas e animais? Por que é doido ou por que lhe é vedado a companhia de outros, para brincar e dividir o seu mundo? Toda criança precisa se sentir amada e não vigiada e cobrada o tempo todo. Cada coisa a seu tempo. Exigir da criança algo que esteja além de seus limites e puni-la

diante de sua incapacidade para realizar tal incumbência, é levá-la ao desespero. Quando isso acontece, a vida real perde o encanto, então é melhor criar um mundo de fantasia ou morrer, pensava o menino.

O que teria levado Lula à tentativa de suicídio senão o medo da repreensão da mãe, ao pensar que tinha quebrado a mesa e os pratos? A *secura* da infância a que se refere o autor-narrador na citação acima, não é outra senão as adversidades que o cercaram na infância: debilidades físicas, muitas surras de deixar marcas no corpo, apelidos depreciativos, a impossibilidade de continuar seus estudos, o assassinato do pai. Todos esses percalços faziam da vida do protagonista um emaranhado de impossibilidades, e dele, “um canhoto por dentro e por fora” (JARDIM, 1976, p142). Partindo dessa premissa, Lula não teve alternativa, foi em meio a essas adversidades que cresceu e formou sua personalidade, sendo portanto na vida adulta, retrato daquilo que a vida lhe ofereceu enquanto menino, porque como o fruto é guardado na casca, assim são os sentimentos alimentados na infância, dos quais dificilmente o adulto consegue desvencilhar-se, isso porque as situações marcantes tendem a se perpetuar na maneira de pensar e de agir do adulto.

Com Luís Jardim isso foi muito presente, as suas esquisitices de menino continuaram pela vida afora, conforme as palavras do próprio autor:

As palavras [...] que emprego hoje e tentam exprimir os meus sentimentos, as minhas reações de menino, correspondem – é compreensível _ ao estranho que já pairou, vagueou no íntimo do garoto complicado que já fui. Paradoxalmente, sofro ainda hoje, já velho e a finar-me, a herança de mim mesmo, representada por esquisitices e atitudes que não me facilitaram, ao contrário me atrapalharam bastante a vida, Não sei se digo bem, mas **sinto que a minha sombra escura de**

menino não larga o adulto que sou. Nasci predestinado à tarja quase permanente. (JARDIM, 1976, p.9 -10) (ênfase acrescentada)

Para concluir, Luís Jardim, em *Meu pequeno mundo: algumas lembranças de mim mesmo*, ao rememorar aspectos marcantes de sua infância, faz uma análise profunda do ser humano, sobretudo da criança acuada diante dos destemperos da vida. As memórias de sua infância desnudam os problemas existenciais de uma criança em um mundo hostil, cujos efeitos vão refletir-se no homem maduro, escritor e artista.

4 OS PALIMPSESTOS DA MEMÓRIA

Segundo Gérard Genette, um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenda-se por palimpsestos [...] todas as obras derivadas de uma obra anterior. (GENETTE, 2008, p.56)

Neste trabalho, palimpsesto é o texto em que Luís Jardim e Graciliano Ramos darão vazão às suas lembranças: uma volta à infância carregada pelas lembranças de menino, pelos preconceitos, pelo entrecruzamento entre a imaginação e a realidade, pela reflexão sobre tempos distantes. É o lugar mágico em que o tempo distante se concretiza graças às lembranças. É o lugar da reescrita dessas obras, que narram não somente uma trajetória pessoal, mas também coletiva, um período em que, como a infância desses escritores, ficou para trás. Por outro lado, o palimpsesto, metaforicamente, refere-se à reescrita dos acontecimentos passados, de forma transfigurada em virtude da imprecisão da memória.

Com base nos construtos teóricos sobre autobiografia e memórias, de Philippe Lejeune (2008), propõe-se examinar as características de *Infância* e de *Meu pequeno mundo* sob o viés da escrita autobiográfica que encaminham o leitor para um pacto de leitura - “O pacto autobiográfico”. Verifica-se ainda a configuração memorialista nas obras especulares, recorrendo às concepções teóricas de Maurice Halbwachs sobre memória individual e coletiva. Num terceiro momento, examinam-se os recursos narrativos capazes de conferir à voz narradora o caráter de confiabilidade no processo de reconstrução do passado.

4.1 A ESCRITA MEMORIALISTA EM *INFÂNCIA*

Em *Infância*, Graciliano Ramos narra aspectos traumáticos da meninice do pequeno protagonista no ambiente rígido da família patriarcal brasileira. Atribui a um menino sem nome as vivências que o leitor experiente identifica como possíveis na vida do próprio Graciliano Ramos.

Conforme a conceituação do termo *memória*, em capítulo anterior, trata-se de uma narrativa escrita sob a égide da memória – função psíquica, que relata um período de vida difícil no âmbito individual do protagonista contextualizado no social – memórias como gênero.

Nas últimas décadas, a crítica vem se imbuindo da importância da autobiografia, como gênero literário e gênero limítrofe:

A autobiografia, à semelhança das narrativas de ficção, modela, compõe uma realidade. Então, pergunta-se, qual o seu referencial? Na série de índices da MLA, por exemplo, existe uma divisão intitulada Nonfiction Prose Studies, de que se excluem biografia e autobiografia. Se autobiografia não é “nonfiction”, mas também não é exatamente ficção, o estatuto referencial do relato autobiográfico suscita evidente questionamento, que teóricos vêm tentando resolver por meio de diferenciação entre o ficcional e o não ficcional; entre a autobiografia e o simplesmente autobiográfico; entre o que se denominava autobiografia propriamente dita e o romance autobiográfico e a autobiografia ficcional. (AZEVEDO, 2004, p.100)

Por muito tempo a autobiografia foi considerada um gênero menor, à margem do literário, mas, atualmente, estudiosos teorizam a seu respeito, especialmente a partir dos estudos pioneiros de Philippe Lejeune.

Um exame da definição proposta por Lejeune evidencia que *Infância* não cumpre a exigência *sine qua non* da autobiografia: a identidade do autor- narrador- personagem.

Como já discutido no segundo capítulo, são esses aspectos que permitem ao leitor distinguir autobiografia do romance autobiográfico. Uma vez comprovada essa identidade, estabelece-se um contrato de leitura entre o leitor, que aceita os fatos como verídicos, e o autor, que se compromete a narrar a verdade. O que define a escrita autobiográfica, portanto, é o modo de leitura do texto. Assim, a autobiografia pode ser vista tanto como um modo de leitura como um modo de escritura, variando historicamente conforme o contrato firmado.

Em *Infância*, Graciliano Ramos para dar conta da história de vida de quem narra, confere-lhe caráter de memórias, na concepção de “história de fatos” testemunhados por esse narrador.

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.

No caso particular de *Infância*, a alma do sujeito que narra é exposta sem reticências à observação do leitor, embora permaneça no anonimato. A linguagem metonímica de Graciliano, tensa e contida, na descrição dos sofrimentos do personagem, cria tal aprofundamento da subjetividade do narrador que aponta indiscutivelmente para o autobiográfico, cuja ênfase é a história do “eu” que narra. Diante da impossibilidade de comprovar a narrativa como história de vida de uma “pessoa real”, discute-se a catalogação de *Infância* simplesmente como memórias,

Para discutir a singularidade do texto, este estudo se vale do termo *espaço autobiográfico*⁵ discutido no segundo capítulo deste trabalho

Em *Infância*, a voz narradora se manifesta em um “eu” diluído em técnicas discursivas. Essa opção faz parte da escrita de caráter autobiográfico de Graciliano que, em *Memórias do cárcere*, obra também memorialista, adota o mesmo procedimento. O autor tinha, de fato, dificuldades de se expressar em primeira pessoa, sobretudo, em fazer figurar, no texto, o seu nome próprio, conforme atestam seus comentários:

Desgosta-me usar a primeira pessoa, Se se tratasse de ficção, bem: fala um sujeito mais ou menos imaginário: fora daí é desagradável adotar o pronomezinho irritante, embora se façam malabarismos por evitá-lo. Desculpo-me alegando que ele me facilita a narração. (RAMOS, 1994, v.1, p.17)

A identificação do protagonista pelo nome de registro — para Lejeune a condição essencial para reconhecer uma autobiografia — não ocorre, em *Infância*, mas é possível firmar o pacto de leitura a partir de índices que conduzem a identidade entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado:

Essas moças tinham o vezo de afirmar o contrário do que desejavam. Notei a singularidade quando principiaram a elogiar o meu paletó cor de macaco. Examinavam-no sérias, achavam o pano e os aviamentos de qualidade superior, o feitiço admirável. [...] Os gabos se prolongaram, trouxeram desconfiança. Percebi afinal que elas zombavam. [...] Guardei a lição, conservei por longos anos esse paletó. Conformado, avalei o forro, as dobras e os pespontos das minhas ações cor de macaco. [...] Ainda hoje, se fingem tolerar-me um romance, observo-lhe

⁵ Ver páginas 31 e 32.

cuidadoso as mangas, as costuras, e vejo-o como ele é realmente: chinfrim e cor de macaco. (RAMOS, 1980, p. 198).

Nesse trecho, o “eu” que narra se remete ao nome do autor no frontispício do livro como sujeito e objeto do narrado. Essa confirmação se dá por referenciais que atestam a função identificadora do autor enquanto romancista: o primeiro contato do autor com a ironia e a origem da autocrítica evidenciada na obra de Graciliano Ramos. A voz do narrador, ao se referir ao paletó “cor de macaco”, parece manter o tom reservado de autocrítica do autor na construção de seus romances.

A percepção ingênua do personagem infantil em relação ao mundo dá a narrativa de *Infância* um singular lirismo. A representação dessa percepção é fortemente marcada pela necessidade de descoberta e de se apossar de uma realidade com poucos referenciais conhecidos. Para isso, Graciliano trabalha magistralmente a linguagem aproximando o relato da compreensão limitada do infante:

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 na outra. Avizinhei-me do sobradinho, fugi medroso e confuso: nunca podia imaginar uma casa trepada na outra. Na debaixo percebi criaturas vermelhas e azuis, todas iguais. (RAMOS, 1980, p.46)

Na tentativa de explicar a complexidade que o mundo e as pessoas representam para o menino, o autor utiliza-se da linguagem metafórico-metonímica o que dá à narrativa ares romanescos. O recurso estilístico não rouba à obra o caráter memorialístico, pois não há, no dizer de Starobinski, estilo obrigatório para se escrever uma autobiografia ou memórias: “no quadro da autobiografia, podem-se

exercer e manifestar estilos particulares os mais variados, não havendo estilo ou forma obrigatória, pois o que prevalece é a chancela do indivíduo” (Starobinski, citado em MIRANDA, 1992, p.30).

A narrativa memorialista de Graciliano aponta para uma realidade extratextual que pode ser facilmente verificada, pelo pacto referencial⁶ já que no gênero memórias também se estabelece um pacto de leitura, quando o homem passa da posição de sujeito para a de objeto:

A narrativa memorialista tem como centro o homem, ora sujeito, ora objeto da memória. Na situação de sujeito, assume a primeira pessoa, procura desvendar seus dilemas, mas projeta-se em diferentes modelos e revela-se no fluir contínuo da corrente da consciência. Como objeto, passa a ser o narrador de fatos acontecidos com outros, numa posição onisciente e crítica, de terceira pessoa. O primeiro caso remete ao aspecto memorialístico puro e o segundo à ficção memorialística. (AZEVEDO, 2004, p.101)

Infância tem caráter de memórias, uma vez que o narrador ao relatar aspectos traumáticos de sua infância, põe em relevo as condições de vida de outros indivíduos que partilham dos mesmos grupos: família, escola, sociedade:

De ordinário a gente da rua, excetuados os três meses de safra, descansava seis dias na semana. Em negócios raros buscava-se lucros exorbitantes. [...] À tarde estabeleciam-se nas calçadas, à sombra. Os dados chocalhavam-se, as pedras estalavam no tabuleiro de gamão. E as discussões não tinham fim. (RAMOS, 1980, p. 53)

⁶ O pacto referencial tem por objetivo fornecer informações a respeito de uma realidade externa ao texto e a se submeter, portanto, a uma prova de verificação. No caso da autobiografia, esse pacto é, em geral, coextensivo ao pacto autobiográfico. (LEJEUNE, 2006, p. 36)

Percebem-se, em algumas passagens da obra, aspectos comportamentais, sociais, econômicos, uma reconstrução não somente de parte das lembranças, mas também do perfil da sociedade da época:

Alguns indivíduos, quando não se apresentavam nas calçadas, incorriam em censuras rigorosas. Seu Antônio Justino e seu Afro estavam entre eles, o primeiro por ser indolente, o segundo por acomodar-se a uma vida irregular. (RAMOS, 1980, p. 55)

A técnica narrativa em primeira pessoa de *Infância* centra-se na memória individual do narrador que resgata sua própria história de vida, mas simultaneamente vai construindo um painel revelador da sociedade em seus aspectos históricos, sociais e culturais, pois, é perfeitamente possível conhecer uma sociedade a partir de dados pessoais de quem narra.

O narrador de *Infância*, ao se reportar a situações cruciais de sua meninice, põe em evidência o modelo de família patriarcal e conseqüentemente de uma sociedade associada ao coronelismo e ao autoritarismo.

No Brasil do final do século XIX e início do século XX, reinava, ainda, a família patriarcal na figura do grande latifundiário, representação máxima do patriarcalismo. Esses senhores “soberanos e anárquicos” (ARAÚJO, 1994, p.36) eram segundo Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala* (1987), autoridades incontestáveis, seus intentos estavam acima de qualquer possibilidade de diálogo ou argumentação, em suas propriedades exerciam poder absoluto e pessoas que estavam sob a voz de seus comandos, no caso, os operários e a família, deveriam devotar-lhe a mais cega obediência. Em nome dessa autoridade arbitrária, davam-se o direito de legitimar uma justiça particular. Tão arraigado era esse regime na

sociedade brasileira que tudo ou quase tudo: a família, a educação, a política, passava pelo seu crivo.

Graciliano Ramos revela, em suas memórias infantis, matizes da história brasileira registrada em linguagem metafórica e de perceptível ironia, que conduz a uma reflexão crítica dos paradigmas sociopolíticos da época.

O exame detalhado da escrita memorialista de Graciliano, seguindo os parâmetros teóricos de Lejeune e Halbwachs, discutidos no segundo capítulo, justifica pontos cruciais deste estudo.

Embora *Infância* não se enquadre na restritiva de autobiografia segundo a definição de Lejeune, informações paratextuais, estudos críticos e depoimentos de pessoas que privaram de sua intimidade permitiram estabelecer relações do conteúdo com a vida do autor.

A censura oblíqua à organização política, social e cultural do Brasil do início do século XX, responsável pelo cenário cruel da infância do narrador, permite dizer que mais do que romance de memórias, *Infância* são as memórias do escritor Graciliano que podem ser comprovadas extratextualmente tanto por dados da vida civil do autor quanto por elementos referendados pela História.

4.1.1 O eu- narrador de *Infância* nos palimpsestos da memória

O eu-narrador de *Infância* desabafa o que o atormenta, explora a relação meio/ambiente/personagem, revela a natureza caótica de sua experiência de menino vivida no fim do século XIX e início do século XX. A memória reúne fragmentos dispersos da meninice do autor desde aproximadamente os três anos de idade até por volta dos onze, quando o garoto descobre na leitura uma fonte de prazer e de

conhecimento, que lhe permite desvendar, aos poucos, os mistérios que antes o assombravam.

As confluências das lembranças, em *Infância*, são fundamentos para explicitar a um só tempo, o caráter móvel, subjetivo e impreciso da memória na evocação do passado e a liberdade imaginativa necessária para suprir lacunas e imprecisões desse processo.

O mecanismo da memória como processo de composição evidencia na técnica narrativa de *Infância*, a percepção de duas vozes, de duas visões díspares: a do menino que luta para compreender o mundo, vencendo o obstáculo da falta de sentido e a do narrador adulto que busca elucidar as lembranças fragmentadas que a memória traz à tona, preenchendo vãos, julgando e revelando sua maneira de pensar a vida infantil mesclada à sua compreensão de adulto.

Examina-se, portanto, a técnica narrativa em sua dualidade: voz – quem fala. perspectiva – quem vê. Selecionam-se passagens em que é perceptível a voz infantil, em meio à voz dominante do narrador adulto. Demonstra-se por outro lado, a perspectiva do menino que por vezes se dilui nos comentários judiciosos ou mesmo cáusticos do narrador. Utilizam-se também elementos referendados para buscar, na voz do narrador, ecos da voz do autor implícito no texto. Segundo Afrânio Coutinho, por exemplo, Graciliano rememora, revisa e interpreta suas experiências infantis, resgatando delas o processo de amadurecimento do menino, e a sua compreensão do mundo:

Em *Infância*, Graciliano busca compreender a vida indo aos seus inícios e, através de cenas já agora tão distantes no tempo, tenta significar o que viveu. Ao contrário do que fez em seus romances, deixando a memória dos personagens criar-lhes sua realidade, em *Infância* ele relata seus primeiros anos de vida com um pouco de ficção. (COUTINHO, 1986, p.407)

Para Coutinho, Graciliano toma o viés oposto ao costumeiro utilizado na elaboração de seus romances, já que a matéria-prima de *Infância* é fruto de fragmentos sugeridos pela memória que ganham expressividade literária pelo hábito que o escritor tem de criar ambientes e imaginar fatos. É o veio artístico do escritor esculpindo em palavras a história de sua infância.

O narrador evoca do passado fatos significativos de seu tempo de menino: algumas vagas lembranças de sua tenra idade em Buíque (PE), a mudança para Viçosa (AL), as conturbadas relações familiares, o temperamento ríspido e autoritário do pai, os carinhos atravessados da mãe, as experiências amargas de seu processo de alfabetização, a frequência à escola, o despertar para o mundo das letras, a fundação do jornal infantil *Dilúculo* e seus primeiros desejos sexuais.

O livro compõe-se de trinta e nove microcapítulos, relativamente independentes entre si, dando ao leitor a impressão de estar diante de pequenos contos. Percebe-se, porém, na sucessão dos capítulos não só a progressão temporal, no crescimento do protagonista desde os primeiros lampejos de lembranças em Buíque, descritas no capítulo “Nuvens”, até o início da adolescência, no capítulo “Laura”, mas também a progressão psicológica, responsável pela autoimagem do narrador-protagonista e por sua convicção de mundo.

No terreno psicológico, observa-se tensão dialógica entre as vozes do narrador adulto e do protagonista infantil que incide nas falas dos personagens, no olhar ingênuo do menino, nas ideologias e na perspicácia do adulto em rever situações passadas. São, portanto, visões distintas, mas que aos poucos se unem e se tornam inteligíveis, pondo fim às discrepâncias do mundo de um em relação ao do outro, na tessitura do texto.

Em *Infância*, a memória enquanto função psíquica atesta sua capacidade elástica, acaba por juntar situações factuais a ficcionais, cruzando-lhes os horizontes, instaurando uma verdade reveladora sobre momentos esparsos da meninice do autor-narrador, dos quais ele já não se lembra com nitidez:

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 (...). 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. A respeito de currais há estranha omissão. Estavam na vizinhança, provavelmente, mas isto é conjectura. Talvez até o mínimo necessário para caracterizar a fazenda meio destruída não tenha sido observado depois. Certas coisas existem por derivação e associação, repetem-se: impõem-se – e em letra de forma, tomam consistência, ganham raízes. (RAMOS, 1980, p.26)

Dessa citação depreende-se que o autor-narrador, diante de pontos nebulosos da memória, privilegia o papel da imaginação na tentativa de representar a realidade vivida, pois o processo rememorativo é um descortinar do véu que oculta fragmentos e a opacidade de lembranças difíceis do passado.

Diante de tal circunstância, o sujeito evocador das memórias dá contornos definidos e tom de verdade às lembranças esfumadas, pela apropriação da linguagem, mediante a derivação e associação de fatos. Por derivação e associação entendam-se os acréscimos que o narrador faz ao seu relato por ouvir dizer ou por fatos dos quais lembra vagamente, mas que por desaguarem em outros, ganham convicção de realidade.

Essa rememoração voluntária deve muito à memória do grupo, o que põe em relevo a priorização da memória coletiva sobre a individual nos comentários de Halbwachs: “temos de trazer uma espécie de semente da rememoração a este

conjunto de testemunhos exteriores a nós para que ele vire uma consistente massa de lembranças”. (HALBWACHS, 2006, p. 33). Em *Infância*, essa rememoração é fortalecida com o apoio do outro:

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. (...) Assim, aos nove anos ainda não sabia ler. (RAMOS, 1980, p.200)

Dessa forma, conclui-se que o uso da memória no resgate do passado se reveste de uma conotação significativa, pois é consenso que ela não transmite a totalidade do que lembra. A respeito dos caminhos da memória, Henri Bergson postula:

A bem da verdade, a memória já não representa nosso passado, ela encena; e se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente. (BERGSON, 1999, p.89)

Para Bergson, a lembrança do passado é apenas uma encenação daquilo que se viveu. Isso porque as lembranças se esboçam em vagos fragmentos e algumas se perdem a caminho da rememoração, prejudicando a volta ao passado “puro”. Diante de tais circunstâncias, o memorialista, no desejo de testemunhar/compartilhar, é tentado a reinventá-lo, imprimindo às reminiscências apagadas pelo tempo, expressividade literária. A linguagem presentifica o passado nos avanços e recuos da escritura. A linguagem, nesse caso, presta-se ao papel de invenção e resgate, tornando o passado pleno de presença. Desse processo nascem as memórias esteticamente trabalhadas

Em *Infância*, o narrador, já homem maduro e escritor, se aventura a uma tarefa literária: utiliza-se da linguagem, procura dar sentido a seu pequeno mundo “incongruente” de lembranças fragmentadas, lugares imprecisos e pontos obscuros.

Nessa narrativa, dois planos se imbricam, já que ambos se lançam à experiência de compreender esse processo: o do menino com sua percepção limitada, seus valores específicos e o do adulto, revestido de uma percepção mais apurada com relação a seu autoconhecimento e ao modo de pensar sua meninice. No entanto, essas duas percepções de mundo se completam e ganham consistência de memórias pela força da linguagem.

Nesse exercício literário, a névoa espessa, que guarda a memória dos tempos idos em *Infância*, adquire conotação significativa. Graciliano, exímio artesão no manejo da palavra, dá expressão e sentido aos fragmentos de coisas e retalhos de lembranças que bóiam no passado. Na urgência da escrita, o passado não tem valor documental, uma vez que durante esse processo, o narrador acrescenta e omite fatos, hesita, duvida, esquece.

Num primeiro momento, será analisada a visão do menino sem nome, ator dos eventos narrados, sobre objetos e pessoas de seu mundo, delineadas sob a tutela anamnética da voz narrativa. Nesse espaço é o narrador quem revela a visão do infante sobre si mesmo e o mundo à sua volta:

De repente me senti longe, num fundo de casa, mas ignoro de que jeito me levaram para lá, quem me levou. Dois ou três vultos desceram ao quintal de terra vermelha molhada (...). Mandaram-me descer também. Resisti: o degrau que me separava do terceiro era alto demais para as minhas pernas. (RAMOS, 1980, pp.10,11)

O trecho acima, extraído do primeiro capítulo, “Nuvens”, demonstra a percepção do infante aos três anos de idade e sugere a voz da criança na escolha das palavras. Nele a reconstituição da chegada do menino a Buíque (PE) parece

sonolenta, expõe o alheamento do garoto em relação ao local. O narrador se fixa sobre a imagem da criança recém-chegada e com dificuldades de se localizar. O processo faz parte da técnica usada pelo escritor na apreensão e reconstituição de imagens circunscritas nos palimpsestos apagados da memória.

Os fatos são narrados a distância, a construção do relato se dá de forma vaga, mostrando a incapacidade da memória no resgate do passado. O narrador não lembra detalhes de sua viagem para aquele local (“ignoro de que jeito me levaram/ quem me levou”). Das pessoas sobraram apenas remotas lembranças (“dois ou três vultos”).

Nesse mesmo capítulo, o narrador lembra os primeiros anos em Buíque. Uma névoa paira sobre o passado; pessoas e lugares se esboçam de maneira dispersa e imprecisa:

Datam desse tempo as minhas mais antigas recordações do ambiente onde me desenvolvi como um pequeno animal. Até então algumas pessoas, ou fragmentos de pessoas, tinham-se manifestado, mas para bem dizer viviam fora do espaço. Começaram pouco a pouco a localizar-se, o que me transtornou. Apareceram lugares imprecisos, e entre eles não havia continuidade. Pontos nebulosos; ilhas esboçando-se no universo vazio. (RAMOS, 1980, p.12)

A narrativa em “Nuvens” é pontuada de passagens que se delineiam por entre “rasgões”, do tecido nebuloso da memória. Para a representação de lacunas, o narrador utiliza-se da linguagem metonímica:

As sombras me envolveram, quase impenetráveis, cortadas por vagos clarões: os brincos e a cara morena de Sinhá Leopoldina, o gibão de Amaro Vaqueiro, os dentes alvos José Baía, um vulto de menina bonita, minha irmã, vozes ásperas, berros de animais ligando-se à fala humana. O moleque José ainda não se tinha revelado. Meu pai e minha mãe conservavam-se grandes, temerosos, incógnitos.

Revejo pedaços deles, rugas, olhos raivosos, bocas irritadas e sem lábios, mãos grossas e calosas, finas e leves, transparentes. Ouço pancadas, tiros, pragas, tilintar de esporas, baticum de sapatoões no tijolo gasto. Retalhos e sons dispersavam-se. (RAMOS, 1980, p14)

Com esse procedimento estilístico, Graciliano resgata, a um só tempo, imagens remotas e desgastadas pelo tempo e constrói o olhar ingênuo do menino para perceber a realidade circundante. Para o garoto, "o mundo era complicado" (RAMOS, 1980, p.15).

O protagonista tem dificuldade em assimilar noções de conjunto, por isso absorve imagens fracionadas de pessoas e coisas:

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. (RAMOS, 1980, p.20)

Em vagos clarões da memória o narrador recupera imagens de seu pequeno mundo incongruente formado por brincos, cara morena, gibão, dentes alvos, rugas, vozes ásperas, berros de animais, olhos raivosos, bocas irritadas e sem lábios, mãos grossas e calosas, mãos finas e transparentes. O processo metonímico que permeia toda a obra representa magistralmente a natureza fragmentária e descontínua da memória. A essa visão fracionária que simula o ponto de vista do menino, aliam-se na tessitura narrativa de *Infância*, procedimentos estilísticos em que prevalece o olhar do adulto. Voz e perspectiva unem-se no narrador, especialmente, nos comentários analíticos que buscam compreender e acompanhar a rememoração das experiências infantis com base em valores de seu mundo, no presente da narrativa. Nesse ponto, a atitude do narrador é de suspeição e de confronto às suas memórias, uma vez que põe em xeque a autenticidade de

suas reminiscências que podem ser fruto do real vivido ou do real apreendido por “associação” e “derivação”:

A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás da 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 ter comunicado a pessoas que a confirmaram. Assim, não conservo a lembrança de uma alfaia esquisita, mas a reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma. De qualquer modo a aparição deve ter sido real. (RAMOS, 1980, p.9)

O trecho acima, retirado do capítulo “Nuvens”, questiona o produto da memória do narrador no momento da escritura. O fragmento “ **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”, denota incerteza, mas evidencia a consciência do autor-narrador quanto ao grau de ficcionalidade que imprime ao texto. O narrador se confunde com o autor implícito no texto quando reconhece que não conserva a lembrança do vaso de forma esquisita, mas da reprodução de sua imagem fixada na memória de indivíduos com quem conviveu. A memória dos outros reforça e completa a memória individual desde que tenham alguma relação com os acontecimentos que constituem o passado do indivíduo: “Cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, (...) este ponto de vista muda conforme o lugar que eu ocupo, e (...) este lugar muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (HALBWACHS, 2006, p.55,98).

Graciliano apresenta em *Infância* um rico painel sugerindo o caráter móvel da memória quer no tempo do enunciado, simulando o ponto de vista do protagonista menino, quer no tempo da enunciação, identificando a visão crítica e

reflexiva do narrador-adulto, ou então fazendo o contraponto entre o passado e o presente.

Graciliano Ramos não se engana quanto à natureza de suas memórias, sabe que a memória compõe-se de emaranhados de recordações irrecuperáveis, em sua totalidade, por isso, habituado ao ofício de escrever e imaginar situações, em *Infância*, pela força da linguagem, solidifica e traz à superfície o esquecido e o apagado.

A linguagem é o estofado, o instrumento capaz de preencher os hiatos da memória pela associação, derivação e imaginação, ou seja, aquilo que a memória não consegue explicar, no ato da escritura adquire consistência em forma literária.

Sobre as especificidades da narrativa em *Infância*, o crítico Antonio Candido comenta:

Infância pode ser lido como ficção, 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. Mas, mesmo assim, sentimos um certo esqueleto de realidade escorando os arrancos da fantasia. (...) Em *Infância*, o esqueleto quase se desfaz, dissolvido pela maneira de narrar, simpática e não objetiva, restando apenas uns pontos de ossificação para nos chamar à realidade. (CANDIDO, 1992, p.50)

Partindo dos comentários de Candido, observa-se que a narrativa mescla gênese e cristalização, ou seja, apesar de conservar traços profundamente reveladores da realidade do autor, o narrador transforma em ficção o difícil processo memorativo, dando-lhe solução estética ou literária.

A volta à infância em Graciliano é transfigurada pela mobilidade e instabilidade da memória. A reescrita das lembranças de infância do narrador em “letra de forma” sobre os traços remanescentes nos palimpsestos da memória é a obra da imaginação criadora do autor.

4.2 O MEMORIALISMO EM *MEU PEQUENO MUNDO*

O personagem Lula de *Meu pequeno mundo*: algumas lembranças de mim mesmo, sofre, apaixonou-se, tem suas primeiras aporias sexuais e se desespera ao sabor das circunstâncias, mas sempre em consonância com os aspectos anímicos e existenciais que lhe são próprios.

Percebe-se no protagonista vocação marcada para a confissão, pois o relato não emociona apenas como arte, mas também como testemunho de quem precisa se manifestar, expor ao outro os conflitos que lhe vão na alma. O tom confessional e a coragem de exposição dão à narrativa de Jardim ares de veracidade, pois o narrador-personagem, ao expor suas traumáticas experiências de menino e “trapalhões íntimas”, dispensa os atavios, toca emocionalmente o leitor, coloca-o na condição de confidente.

Fica patente o caráter autobiográfico da obra que obedece ao critério identitário do pacto autobiográfico de Lejeune. O nome do autor figura explicitamente na narrativa, confirmando a identidade da tríade autor-narrador- personagem: “Artur Maia (...) decidiu indicar o também estudioso **Luís Jardim** para ocupar a vaga de decurião, substituindo o que partia por algum tempo. Bateram palmas, eu deveria ter ficado branco como a cal” (JARDIM, 1976, p.113). (ênfase acrescentada)

Além do critério identitário, outras referências extratextuais confirmam a autenticidade do relato como sendo escrito por uma pessoa de existência real, responsável por tais revelações: a paisagem local, o universo sócio-político e os dados biográficos do autor – a constituição da família, o caçula de três filhos; o nome de registro dos familiares, a profissão do pai; as dificuldades do autor para completar os estudos regulares; a vocação de Luís Jardim para o desenho e tantas outras convergências .

O autor-narrador de *Meu pequeno mundo* mescla às suas reminiscências acentuada dose de imaginação e fantasia, o que não descaracteriza o relato como autobiográfico, apenas revela a característica de sonhador de Luís Jardim.

A crítica classifica *Meu pequeno mundo* como livro de memórias, apesar do tom confessional e da evidente identificação do autor como personagem e narrador. No entanto, não se pode negar que a narrativa expande a literariedade dos relatos para além da esfera individual:

Não há destino individual isolado e autônomo, fora do contexto social e histórico que envolve e delimita: o passado só existe em função da percepção eminente falível que o ato de recordar lhe confere. Assim, a cada presente, a ficção do seu passado. (MATHIAS, 1997, p.43).

Em *Meu pequeno mundo*, a memória elege a própria coerência narrativa na reconstrução do passado, ora omitindo, ora acrescentando fatos às situações vivenciadas. Contudo, uma coisa é certa: ao rememorar aspectos de sua infância, Luís Jardim constrói um painel da sociedade da época, salientando o rígido sistema educacional tanto no âmbito familiar quanto no escolar. Em ambas as instâncias, a educação se desenvolve na base do autoritarismo. De modo que, as agruras sofridas por Lula eram comuns a outras crianças de seu grupo social:

João e Celeste iriam experimentar a “feroz”, não haviam aprendido a lição. Naquela época, a da palmatória, não se dava bolo por fração. A menor quantidade era meia dúzia. (...) Mas já houve suplícios maiores, por desamor a crianças. Dickens, por exemplo, foi obrigado a exibir uma placa, pendurada no pescoço, onde estava escrita a desumana advertência: “Cuidado este menino morde”. (JARDIM, 1976, p. 11-12)

O que se percebe em *Meu pequeno mundo* é que o autor, tendo o contexto histórico-geográfico como paisagem real, observa-se a si mesmo, tem como tônica sua vida pessoal e a história de sua personalidade, de acordo com a definição de autobiografia de Lejeune. No entanto, como narrador de sua história, dispensa atenção aos outros que interagem com ele, pois as suas dificuldades escolares são extensivas a toda sua classe. Comprova-se, assim, a concepção de memória coletiva defendida por Halbwachs quando diz que “todas as lembranças são formadas a partir das vivências coletivas” (HALBWACHS, 2006, p.30).

Em casa, ao modo da família patriarcal “todos nós, os Miranda, éramos um clã” (JARDIM, 1976, p.139). “Meu pai não respondia nada, assunto a meu respeito era de competência exclusiva de minha mãe” (p.70). Dona Senhora, revestida de tal autoridade, impunha ao filho a mais rigorosa disciplina: “(...) Uma hora de estudo, em plenas férias... -- Todos os dias, de manhã, antes de ir brincar, você estuda uma hora, ali, sentadinho na espreguiçadeira. E nem mais um pio” (JARDIM, 1976, p.80). A partir dessas citações, depreende-se que a família Miranda conservava os padrões da família patriarcal em que a educação dos filhos ficava a cargo da mãe. Nessa referência, o narrador evidencia o painel social da época, o que, confirma ainda uma vez a concepção de Halbwachs a respeito da memória como fenômeno social. O relato de uma questão individual do protagonista acaba por revelar a problemática de toda a coletividade.

Assim, por intermédio da história de vida do narrador- personagem constrói-se um painel do comportamento da sociedade da época: sua maneira de fazer política, seus costumes, valores, credos, lazeres e suas improvisações:

Assim, era a farmácia naquele tempo, a boa farmácia do interior. Era palco e tribuna. Por ela passava quem falava e quem era falado. A partir das sete da noite ela era mais atraente. Hora de conversas, os frequentadores assíduos apresentavam versões pessoais acerca do que estava acontecendo. Os fuxicos distraíam, a maledicência chamava a atenção. (...) A cidade era pequena – uns dezoito mil habitantes – a maioria constituída de gente pobre, bem pobre. (...) Mas com dinheiro ou sem ele, o povo queria distrair-se. Na carência de diversões inventava bichos e banhos noturnos, aparições, milagres e lobisomens. (JARDIM, 1976, p.158-159)

A partir das considerações de *Meu pequeno mundo*, observa-se que as memórias individuais do narrador se entrecruzam com as dos grupos sociais em que ele está inserido, formando um arcabouço com elementos reveladores do quadro político, econômico e social do Brasil do final do século XIX e início do século XX.

4.2.1 O eu-narrador de *Meu pequeno mundo* na verve de suas memórias infantis

Neste tópico, analisa-se o papel do narrador de *Meu pequeno mundo* na condução do relato de suas memórias de infância, ressaltando-se a fragilidade fronteiriça entre o factual - a solidão, o medo, as enfermidades, as paixões, as primeiras aporias sexuais, a incerteza sobre o amanhã. – e o ficcional, que atinge as raias da fantasia na perspectiva do “eu” infantil, no enleio de suas “atrapalhações íntimas.”

Em notas no livro *Meu pequeno mundo: algumas lembranças de mim mesmo*, o autor fala sobre a natureza de suas memórias:

As lembranças de mim mesmo que compõem este livro são dispersas e escolhidas. Obedeci a tempo, mas não a ordem. (...) Recordando, tentei buscar no

passado remoto o que mais revela a minha natureza complicada, a singular vida do meu íntimo. (JARDIM, 1976, p.186)

O escritor afirma abertamente o caráter factual de suas reminiscências e seu modo de organização em ordem cronológica, do nascimento até aproximadamente os quinze anos de idade. A identificação autor-narrador é clara.

As tentativas de buscar lembranças “no passado remoto” evidenciam o papel da vontade no mecanismo de rememoração, que prevalece no texto. Registra-se apenas um exemplo de memória involuntária, quando o narrador vive um momento epifânico, ao ouvir alguns versos, que lhe trazem “à memória de repente a imagem perfeita de Vicência. A moça da venda era ela. Ninguém poderia ver a minha amada sem pelo menos adoecer” (JARDIM, 1976, p.162).

Na representatividade das circunstâncias íntimas, a memória adquire relevo pela força transfiguradora do escritor experiente e maduro que, na urgência da escrita, traz à baila, a um só tempo, o real e o imaginário, buscando no menino solitário e atrapalhado que foi a essência do adulto que é:

A impressão teve a criança, mas lhe faltou o meio para exprimi-la. No decorrer do tempo, adquirindo o meio, o próprio tempo se encarrega de alterá-la, partindo-a em duas, a cada uma conferindo a proporção que o tempo ditar: o momento do passado, vivido, e o do presente, evocador. Importa o resta, na medida em que adultos, tenhamos a grandeza de nos ameninarmos respeitando a vida pueril que um dia tivemos. (JARDIM, 1976, p.186)

O narrador tem consciência da dificuldade de rememorar os fatos mantendo o passado puro, daí os dois tempos distintos: o passado vivido que é irretocável e o passado evocado que se altera segundo suas impressões no momento da escritura. Segundo o autor, “quem revê, retifica, por mais que se

empenhe em ser fiel ao já vivido, (...), pois é com as palavras de hoje que narramos os acontecimentos de ontem” (JARDIM, 1976, p.186).

Complementando a ideia do autor, seria válido dizer que o memorialista, ao evocar o passado, o presente lhe dá uma versão personalizada do vivido, pois, ao se lançar em uma tarefa literária, o que prevalece sobre tais fatos é a percepção atual do narrador. A respeito desse assunto, Ecléa Bosi comenta:

A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela na é a mesma imagem que experimentamos na infância porque nós não somos os mesmos de então e porque a nossa percepção alterou-se e, com ela nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista. (BOSI, 1999, p.55)

No dizer de Costa Lima, a transformação do escritor em personagem -- caso da autobiografia e das memórias -- representa uma “refração” de sua experiência pessoal: “No ficcional, o eu se torna móvel, ou seja, sem se fixar em um ponto, assume diversas nucleações, sem dúvida, contudo, possibilitadas pelo ponto que o autor empírico ocupa” (1984, p.87). A narrativa de Luís Jardim, não obstante a comprovação autoral de sua autenticidade biográfica, é ficcionalizada também pelo hábito do narrador infantil de “oscilar freqüentemente entre a realidade e a fantasia, empolgado com o desvario de sua própria imaginação” (GOMES, 1974, p. 107).

O protagonista de *Meu pequeno mundo* vive atormentado por sentimentos variados: de baixaestima, solidão, medo, dor, dúvida, e para fugir dessas hostilidades, ele se refugia em um mundo de imaginação onde o possível se conjuga com o insólito. E nesse reino de faz-de-conta, Lula, o protagonista, é rei:

Eu incomodava adultos com perguntas infundáveis, indagava de coisas, fatos e fenômenos que muitas vezes os próprios adultos não sabiam responder. Sem contatos com outros meninos, que seriam o meu grupo social adequado, (...) o recurso era volver-me para mim mesmo. As minhas perguntas, sem haver quem as respondesse, tendiam sempre as divagações, as cogitações desassisadas, nas quais eu próprio me emaranhava. (...) A minha filosofia pueril apoiava-se em perguntas e cogitações, perguntas e imaginações, suposições e perguntas. Como para o meu íntimo quase todas não tinham respostas então que dançasse a fantasia. (JARDIM, 1976, p.47)

E assim, o menino Lula vai se atrapalhando intimamente ao imaginar coisas, como por exemplo, cavalgar em um cavalo imaginário:

O meu cavalo chamava-se Duvidoso. (...) Ele morava no meu íntimo. Era gordo, bonito, feroso. Eu falava com ele intimamente. Imitava com perfeição, com os lábios, o barulho de patas de cavalo, no chão duro, conforme pisada: o passo, chouto, o trote. (...) De vez em quando me chamavam de doído. Estancava o meu cavalo (imaginário), meditava: eu seria mesmo doído apenas porque corria? Como é menino, afinal? Não é brincalhão, corredor, treloso? (JARDIM, 1976, p.33)

O medo do escuro, da morte e de castigo divino para quem quebra promessa e jejum povoa esse universo infantil. Lula e Dadô encontram no sítio Mulungu dois pés carregados de jabuticabas, e, felizes com a descoberta, empanturram-se com as frutinhas deliciosas, esquecendo-se do jejum da sexta-feira santa. Quando caem em si, já é tarde, e o espírito do menino perturba-se por ter quebrado o jejum. À noite, Lula tem insônia e se imagina amarrado em uma árvore em meio a animais ferozes e famintos:

(...) Coberto da cabeça aos pés, para não ver a escuridão da sala, via no íntimo o que não queria ver: os dois pés de jabuticaba, e num deles eu estava amarrado,

castigo por ter quebrado jejum. Em torno de mim riam onças, porcos-do-mato e pequenos javalis cuja ferocidade levava-os a roer troncos de árvores, se não achavam o que morder. (...) Suava, mas de mãos e pés gelados. Quis gritar, lembrei-me dos companheiros ao meu lado. Se descobrissem o meu medo, se ouvissem os meus berros de pavor, diriam no dia seguinte que eu era um mijão de rede, assombrado pelo vento. (JARDIM, 1976, p.50)

As primeiras experiências sexuais do menino provocam novas fugas para a fantasia, que têm por protagonista ora Conceição, a criada que o inicia sexualmente, ora Vicência, moça bonita de cabelos castanhos e face angelical:

De vez em quando (...) eu era vítima da imagem de Vicência. Quando ela entrava no íntimo, dava trabalho para sair. No meu íntimo ela se mostrava com aparência de realidade. Nenhum detalhe se apagava na minha memória. Eu a via em relevo, até o arfar dos seios eu via. (...) Ela era uma aparição, meiga aparição de sonho íntimo. (JARDIM, 1976, p.56)

A voz que prevalece em *Meu pequeno mundo* é a voz do narrador adulto a partir da perspectiva da criança, o que se corrobora pelas considerações aguçadas que releem situações pretéritas. Em certas passagens mesclam-se tanto as vozes como a perspectiva de narrador e personagem:

Não entendi bem o conselho de Artur Maia: escrever como eu falava. Ora, os próprios livros ensinavam que havia três línguas, todas a serviço de uma só. E isso já embaralhava. Havia a língua falada, a escrita, admitia-se até a mímica, pobre língua sem adjetivos e pronomes, porém boa porque não azucrinava. Falar como eu escrevia? Eu duvidava. (...) Falar e escrever, que me desculpasse o meu professor Artur Maia, e me desculpem quem quiser, são coisas bem diferentes. (JARDIM, 1976, p.110)

A criança não entende o conselho do professor, mas o narrador adulto entende e discorda da proposição de Artur Maia: falar e escrever “são coisas bem diferentes”.

Embora prepondere a voz do narrador adulto em *Meu pequeno mundo*, percebe-se em algumas passagens a manifestação da voz de tom ingênuo e de visão limitada da criança, contrastando com a voz de percepção apurada e reflexiva do adulto. As duas vozes se percebem especialmente quando se referem aos castigos dolorosos aplicados por Dona Senhora:

Até você parece que anda zangado comigo. Tudo é contra mim. Você sabe, eu já lhe disse: mamãe está com uma surra preparada para o pobre de mim, ela me preveniu. É só o papai dar as costas. (p.6) (...) A mamãe acabara de presenciar, de ver como eu era bem ouvido, incapaz de responder com má-criação. O meu comportamento era de admirar. Como se explicavam os castigos que eu sofria? Por que tanta severidade, se eu era um menino exemplar? (JARDIM, 1976, p.70)

A voz do protagonista infantil se ouve ao expor ao amigo cajueiro, sua triste condição de vítima de mais uma surra prometida. Na sua ingenuidade, o pequeno busca resposta para tal agressão, mas lhe falta a maturidade para compreender as razões da mãe, já que ele era uma criança bem comportada.

Em postura contrastiva, o narrador adulto que já adquiriu compreensão dos fatos, dá sua versão:

Minha mãe exagerava nas punições. É que ela não se contentava em ter o único filho homem apontado apenas como um menino bem - comportado, educado e de bons modos. (...) Ela queria um santo feito a bordoadas e puxavantes. Era o ideal de mães de então, que anteviam barbas sisudas nos filhos de sete ou oito anos, e contentes ficavam quando se dizia que os filhos delas pareciam já uns homenzinhos. (...) O menino prodígio de então não era o que revelasse talento e

aproveitamento incomum nos estudos, mas o que fosse precoce em postura de homem. (...) Garoto que soubessem vender nos balcões, que dessem palpites nos negócios (...) tivesse sisudez, boca fechada ao riso. (JARDIM, 1976, p.11)

As duas passagens relatadas, acima, deixam entrever a existência de duas percepções distintas sobre um mesmo assunto, pois apesar de o sujeito da enunciação, (o narrador) e o sujeito do enunciado (a personagem) ser a mesma pessoa empírica, conforme o pacto autobiográfico proposto por Philippe Lejeune, a distância temporal que os separa, altera as percepções do narrador no momento da escritura.

Em *Meu pequeno mundo* o autor-narrador evidencia a presença do protagonista infantil no momento do enunciado, pois é a partir dele que toda a história vem à tona. Nesse universo, depara-se, às vezes, com uma criança alegre, imaginativa e brincalhona, outras vezes, com uma criança frágil, solitária e introspectiva, em um ambiente hostil. No entanto, o autor-narrador é quem conduz as lembranças, pois ainda que caracterize a voz infantil, mantendo a ingenuidade e seus valores, o arremate final quem dá ao texto é o narrador adulto. Isso porque por mais que o narrador se esforce para reviver os fatos com a mesma intensidade que teve a criança no passado enunciado, isso se torna impossível. O tempo se encarrega de alterar nossa visão de mundo.

As lembranças não voltam por inteiro, mas fragmentadas, de forma não-linear. O escritor Luís Jardim tinha noção da fragilidade desse processo de recuperação da memória:

Não é fácil recompor o que está perdido no tempo. Por mais viva que seja a memória, nem sempre alcança o verdadeiro sentido de reações a fatos e acontecimentos já mortos. É difícil saber até que ponto o presente não interfere no

passado, se a rememoração tenta reconstituí-lo. A minha vida não descontinuou. Alterou-se, apenas, sujeitou-se no correr do tempo, que transforma e modifica, desfaz, mas não refaz. (Jardim, 1976, p.ix)

Os fatos rememorados em *Infância e Meu pequeno mundo* obedecem aos limites da memória, por isso sua versão nunca é estável ou definitiva.

Diante de tal premissa, a imprecisão da memória se une à experiência totalizadora da linguagem e, pelo gesto narrativo, os escritores atribuem ao relato consistência de realidade. Esse mirante exercício de reescrita do passado, nas obras ora analisadas, pode ser, metaforicamente, comparado aos palimpsestos da memória, pois tendo o tempo corroído as lembranças originais, os narradores na ânsia de fazê-las retornar dão-lhes uma nova versão.

5 INFÂNCIA E MEU PEQUENO MUNDO: PONTO E CONTRAPONTO

Diante das dificuldades da memória em recuperar imagens já desfiguradas pelo tempo, Graciliano Ramos e Luís Jardim reescrevem metaforicamente sua história de vida nos palimpsestos da memória, submetendo-se às clivagens próprias do processo que oscila entre o presente e o passado, e equaciona, em forma de texto, o passado vivido e o imaginado.

Neste capítulo, faz-se uma sistematização dos pontos relevantes, já discutidos nos capítulos terceiro e quarto, com vistas às conclusões. As obras *Infância e Meu pequeno mundo* estão ambientadas no sertão nordestino no final do século XIX e início do século XX, no contexto do autoritarismo patriarcal, agente responsável, em grande parte, pelas agruras dos pequenos protagonistas. A infância traumática é o tema unificador, a linha melódica composta de antemão sobre a qual, à semelhança de composição polifônica, se desenvolvem em contraponto linhas melódicas variadas, que soam simultaneamente. Sobre o tema comum, os narradores desenvolvem visões distintas, o que se evidencia em seu modo de vida e em sua literatura. .

Desenvolvendo a metáfora deste capítulo como composição musical, toma-se como *cantus firmus*, a infância traumática dos autores e como linhas melódicas em contraponto a ambientação, os sentimentos, a linguagem, a repercussão dos traumas e os palimpsestos da memória.

. 5.1 AMBIENTAÇÃO

A seca tem papel relevante tanto na obra de Graciliano Ramos como na de Luís Jardim, ambos vítimas do fenômeno devastador. A temática é tratada com

mais intensidade no escritor alagoano, mas não é menos importante na obra de Jardim.

A visão da seca para o narrador-protagonista de *Meu pequeno mundo* repercute em seu íntimo, causa-lhe impacto e dor: “O horror da seca, parecia-me, tinha certa relação com a minha vida. Eu também era incerto, era cinzento, o verde do meu íntimo murchou, a seca o substituiu” (JARDIM, 1976, p. 134). A dor causada pela seca se percebe, em *Infância*, quando o narrador relata os extensivos efeitos da estiagem sobre as pessoas:

[...] 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 de homens indo e vindo sem descanso, molhados de suor, aboiando monotonamente. (RAMOS, 1980, p.27)

Caracteristicamente, Luís Jardim mostra a repercussão da seca em termos subjetivos; Graciliano Ramos coloca seu protagonista como observador do sofrimento alheio.

Na ambiência familiar, evidencia-se a educação rígida pautada na punição. Os protagonistas de *Infância* e *Meu pequeno mundo* vivem assombrados pela violência doméstica que se manifesta tanto na forma de castigos físicos que deixam marcas, quanto nos xingamentos e epítetos depreciativos que os torturam psicologicamente e destroem sua autoestima.

Esse conjunto de situações contribui para que os protagonistas se isolem, pois, sensíveis e carentes, não encontram na família o apoio e a segurança de que necessitam. Assim, vivem solitários, entregues às pequenas coisas e a imaginar situações mais agradáveis do que a vida real. O distanciamento dos pais em relação

aos filhos, sobretudo, em *Infância*, faz com que os filhos se comportem como estranhos em suas próprias casas, mergulhados em dúvidas e inquietações.

A infância dos dois meninos se revela como um período infeliz. Observa-se, no entanto, que o sofrimento do protagonista de *Infância* é mais denso, pois, em sua meninice, não há vestígios de sonhos até que o garoto descubra na leitura uma fonte de prazer. Seus pais são caracterizados, na narrativa, como seres difíceis, rudes, incapazes de cultivar quaisquer laços afetivos, e dessa brutalidade, filhos e animais eram vítimas constantes. Nem mesmo durante uma crise aguda de conjuntivite dona Maria, mãe do menino de *Infância*, é capaz de gestos de carinho.

Já a vida pueril de Lula, apesar de traumática, é marcada por réstias de felicidade, uma vez que seu relacionamento com o pai é afetuoso. É com ele que aprende a nadar: “Meu pai gritava, orientando-me: ‘cadência nos braços, Luís, e pernas em movimento! Estire-se na superfície! Isso! Cabeça para os lados! Respire naturalmente’ Que alegria, meu Deus! Eu nadava” (JARDIM, 1976, 29). O pai é compreensivo, não bate no filho, apenas dá conselhos, faz advertências e recomendações em voz mansa: “Peço que o senhor não reproduza a sua brincadeira, [...] será bom que o senhor não diga mais o que disse...” (JARDIM, 1976, p.30).

A mãe de Lula, autoritária e rigorosa na educação do filho, mostra-se carinhosa e dispensa especial atenção ao garoto, acometido por frequentes achaques.

Quanto ao ambiente escolar, *Infância e Meu pequeno mundo* se reportam a um sistema educacional marcado pelo medo, constrangimento e punições físicas. O método de ensino utilizado é o da memorização e reprodução mecânica dos conteúdos. A repetição em coro das letras do alfabeto dificulta a alfabetização.

Na escola, com raras exceções, o professor é uma figura autoritária e agressiva a exemplo de Maria do O, uma professora de Buíque, mulata robusta e vigorosa que se impunha pela força:

[...] Esse vigor se manifestava em repelões, em berros aos sessenta ou oitenta alunos arrumados por todos os cantos. [...] Maria do O envolveu a mão nos cabelos da menina, deixando livres o indicador e o polegar, com que me agarrou uma orelha. E, tendo-nos seguros, agitou o braço violentamente: rodopiamos como dois bonecos e aluímos sobre o banco. (RAMOS, 1980, p.174-175)

Na mudança para a segunda escola, de propriedade de seu primo Artur Maia, Lula tem a sorte de encontrar um ambiente mais brando:

A escola não usava palmatória [...] para acomodar a timidez, para deixar o aluno à vontade. Quando o aluno merecia, o castigo era ficar estudando além do encerramento das aulas. Esse castigo, raríssimo, aplicava-se ao aluno que não estudasse, que não quisesse aprender, ou que tivesse mau comportamento (JARDIM, 1976 p.71)

Em outro trecho, no qual Lula descreve Artur Maia, ficam evidentes as diferenças do perfil do professor nas duas obras: “Descobri, em poucos dias de escola, que Artur Maia adorava ensinar. A sua vocação era o ensino. Animava-se, ficava feliz se o aluno mostrasse interesse no estudo” (JARDIM, 1976 p.73).

O contexto sociopolítico nas duas obras é similar: uma sociedade ainda com ideias patriarcais fortemente marcada pela repressão política do coronelismo do cabresto, conforme se observa nos comentários críticos do narrador de *Infância*:

Um chefe político da roça naquele tempo mandava mais do que um soba, dispunha das pessoas e manipulava as autoridades, bonecos miseráveis. Vivíamos num grande cercado de engenho, e só tinha sossego quem adulava o senhor. Os jornais da capital noticiavam horrores, mas ninguém se atrevia a assinar uma denúncia. Qualquer indiscrição podia originar incêndios, bordoadas, prisões ou mortes.

Presumo que, enquanto morei ali, o júri não funcionou. Contudo chegavam defuntos à cidade quase diariamente. [...] O velho Frade, influente num município, dizia que nunca matara um homem. Matara cabras ruins, muitos cabras ruins. (RAMOS, 1980, p.216)

Esse quadro político estarrecedor foi por muito tempo uma realidade no Brasil, espalhando medo, cumprindo ameaças, fazendo vítimas. Prova disso, é a histórica hecatombe de Garanhuns (PE) que, em 1917, vitimou muitas pessoas de uma só vez dentre elas: o pai, dois tios e um primo de Luís Jardim que, por questões políticas, foram atraídos para uma emboscada e assassinatos brutalmente.

A vida social modorrenta de *Infância* e *Meu pequeno mundo* resume-se em festas religiosas, procissões, pontos de encontro para fuxicos e decisões políticas:

Dois lugares havia onde se lavava roupa suja: No Pau-Bombo, lugar próprio, e na farmácia. Sabia-se ali de tudo. Quem estava para morrer, quem iria casar. Quem estava ficando rico, ou arruinado. Discutiam-se as questões alheias, para todos os problemas havia soluções. Na farmácia, ouvia-se de tudo, não havia discrição. Ninguém cochichava, a assistência precisa escutar e ouvir o que dissesse para apartear, intervir, acrescentar afirmativas ou negativas. [...] A farmácia, também clube, era assim. Divertida. Ponto de boatos. Recreio de quem não tinha muito que fazer. (JARDIM, 1976, p.147-148)

É possível perceber a diferença de tom narrativo nas passagens que descrevem a sociedade: em *Infância* prevalece o tom sóbrio, já em *Meu pequeno mundo*, a linguagem descontraída tende para o humor.

5.2 OS SENTIMENTOS

Das situações difíceis vividas pelos protagonistas afloram sentimentos semelhantes: o menino sem nome e Lula vivem atormentados por sentimentos de baixaestima, julgando-se incapazes e tortos para a vida. A concepção que o garoto

de *Infância* fazia de si é que “tinha o juízo fraco, em vão tentava emendar-se; provocava risos, muxoxos [...] era rude e de vocabulário mesquinho” (RAMOS, 1980, p. 208-209). Já Lula se achava “imprestável para a vida. Nada fazia sem errar, nada tentava que desse certo, nada propunha que aceitassem. [...] Era doente de inaptidão” (JARDIM, 1976, p. 123, 142).

Padecem também do mal da solidão. São-lhes proibidas brincadeiras na rua e outras estripulias próprias da idade; em casa, os adultos não têm tempo nem paciência para meninos perguntadores, o jeito é padecer só e calado. Lula diz: “Eu não brincava com meninos de rua, era uma pena. Jamais empinei papagaio” (JARDIM, 1976, p. 155). E em *Infância*, o protagonista comenta: “Vivíamos numa prisão, mal adivinhando o que havia na rua. [...] Conhecíamos o beco da janela do armazém, trepando em rolos de arame” (RAMOS, 1980, p. 59). E além do enclausuramento, o menino se angustia pela falta de diálogo: “Se pudesse abrir-me com alguém, narrar alegrias e decepções, talvez conseguisse alívio. As confissões eram impossíveis” (RAMOS, 1980, p. 259).

Nada se compara, porém, à dor e à humilhação das surras tremendas, muitas vezes, injustas. Os repetidos achaques e enfermidades, comuns a ambos, privaram os protagonistas de uma vida normal. O sofrimento do menino anônimo, porém, é mais intenso, por vir acompanhado de rejeição. Os de sua casa desprezavam-no, sobretudo, a mãe: “[...] O meu aspecto era desagradável, inspirava repugnância. E a gente da casa se impacientava. Minha mãe tinha a franqueza de manifestar-me viva antipatia” (RAMOS, 1980), p. 139).

5.3 A LINGUAGEM

Os contrapontos estabelecidos aqui objetivam, em última análise, destacar disparidades na linguagem de Graciliano Ramos e de Luís Jardim.

O estilo literário de Graciliano Ramos foge do mero sentimentalismo profissional. Ele se doa como homem e artista, como destacam as palavras do próprio autor: “Nunca pude fugir de mim mesmo. Só posso escrever o que sou”.⁷

A linguagem do autor de *Vidas secas* é comumente classificada como árida, áspera, sem transbordamento ou expansividade de sentimentos, isso se dá porque desde muito cedo a vida o ensinou a lidar com situações difíceis como: “a brutalidade do poder, a exploração de um sistema pré-capitalista e a ignorância das criaturas do sertão” (MERCADANTE, 1994, p.74). Ao escrever sobre as misérias humanas, não mascara situações, mas expressa, pela força da linguagem, rigor e desencanto.

A linguagem dura e enxuta de *Infância* materializa o universo infantil pelo “viés da negatividade” (FELIPPE, s.d, p.3). Com relação à ordem opressora, o autor-narrador mantém a ótica crítica e o tom contido evidente no célebre episódio do cinturão em que o ⁸menino, débil e incapaz de se comunicar diante da voz poderosa e amedrontadora do pai, é punido injustamente. Ponderando os fatos, se à criança faltaram os meios necessários para se expressar, ao narrador adulto, sujeito que maneja bem a palavra, coube o resgate da expressão que lhe fora negada na meninice. No tempo da escritura, usa a linguagem como arma para enfraquecer a autoridade do pai fictício e para refletir sobre a brutalidade e a perversidade humana. O autor-narrador associa as lembranças do menino aos valores humanos do homem

⁷ “Revisão de Modernismo”, em Senna. República das Letras: 20 entrevistas com escritores, p. 238. A entrevista foi publicada pela primeira vez em: *Revista do Globo*. Rio de Janeiro, 18 dez. 1948.

e os traduz em linguagem literária. “A literatura é o seu protesto, o modo de manifestar a reação contra o mundo das normas constritoras” (CANDIDO, 1992, p. 64). Essa observação ilustra pontos de importância na gênese do estilo tão pessoal de Graciliano Ramos. Sobre isso, assevera Braga Montenegro:

Graciliano impregnou-se fortemente da realidade de seu pequeno mundo. E porque este era limitado e mesquinho, infra-humano e injusto, absorveu-o com piedade e ressentimento; e sob o efeito dessa dolorosa experiência munuiu-se de uma visão muito lúcida, por vezes, ácida e desabrida, do comportamento dos homens. (Montenegro, citado em FELDMANN, 1967, p. 28)

Já Luís Jardim diz as coisas de maneira mais leve, em estilo poético. Sua linguagem incorpora as formas populares nos diversos níveis, sabe como “encontrar o termo novo, o modismo, a expressão justa, a sutileza sintática que lhe permite fazer da sua linguagem culta um exato instrumento da sua expressão, da sua arte” (Gomes, citado em CHERUBIN, 1982, p.113).

Segundo os comentários críticos de Paulo Rónai em *Maria Perigosa*, Luís Jardim traz em si a essência do menino imaginativo que foi na infância, e, talvez por isso, o fantástico, o cômico, e o caricatural estejam tão presentes em sua obra.

Na obra jardimiana, a linguagem apresenta índices nostálgicos que divergem da visão ácida de Graciliano Ramos sobre a “aurora da vida” e as relações humanas. Em *Meu pequeno mundo*, por exemplo, o autor-narrador, conserva o tom nostálgico que se estende aos elementos espaciais, abordados de forma lírica.

A linguagem colorida e poética usada, na medida, dá à narrativa do escritor um sabor especial, conduz o leitor aos encantos sempre renovados, atrai e comove. Esse tom, em contraste ao do autor de *Infância*, pode ser observado, até na passagem mais emblemática de *Meu pequeno mundo* quando o protagonista tenta

suicídio por medo da mãe, no episódio da mesa da sala de jantar. Mesmo nesse caso, o narrador mantém o tom recatado e sóbrio, de quem presta testemunho honesto, sem extravasamentos. Encara o ato desmedido sem culpa ou revolta, as palavras buscam apenas testemunhar parte de suas “atrapalhões íntimas” diante das armadilhas que a vida lhe reserva.

5.4 REPERCUSSÃO DOS TRAUMAS DE INFÂNCIA

Em *Meu pequeno mundo*, o autor adota uma atitude inversa à de Graciliano, em *Infância*, pois não destila, na narrativa, a acidez que feriu sua alma de menino. Pelo contrário, o olhar da criança sobre a realidade hostil em que vive é uma mistura de inocência e bondade: “Por que no meu íntimo cabia tanta coisa, se nem tamanho tem o íntimo? Eu era amigo de Deus e de Deus eu tinha medo. A minha mãe me dava surras e eu gostava dela. De que é que eu não gostava?” (JARDIM, 1976, p.180).

À semelhança de Graciliano Ramos, a obra romanesca de Luís Jardim é permeada por traços autobiográficos reveladores, sobretudo *Maria Perigosa*, livro de treze contos, e *Proezas do menino Jesus*, literatura infantil premiada. Esses traços autobiográficos que ocupam as páginas de seus livros não expressam o desencanto das agruras pueris, antes o humor, a lírica, a inocência e a fantasia.

Em Luís Jardim, “a sensibilidade do homem feito está na sensibilidade do menino, nos contatos com a natureza, na adivinhação da vida, nas surpresas de cada dia” (Montello, citado em JARDIM 1981, p.xvi).

O trecho a seguir do conto *Maria Perigosa*, ilustra bem a figura desse menino:

Eu tinha talvez doze anos. Sempre fui tolo, “bestalhão”, como me diziam, porque até hoje a idade nunca me tirou a meninice. Naquele tempo por qualquer coisinha

eu me encabulava e ficava vermelho. [...] Gostava de pensar, fazer de conta que era um príncipe, um anjo, um bicho. Era o que me desse vontade. Os brinquedos na verdade, muitas vezes, serviam apenas de pretexto para a minha imaginação. Como eu não tinha espada e um príncipe precisava de uma, o espanador mesmo servia. Que importava uma espada cheia de penas? O nome cabo era igual para os dois, e a lâmina estava na minha imaginação. Fui sempre assim. E o meu tamanho, a minha idade nada tinha a ver com o que eu era, ou como queria ser. (JARDIM, 1981, p.3)

Verifica-se, portanto, que Graciliano Ramos e Luís Jardim tiveram infâncias igualmente traumáticas; adultos, conferem ao assunto tratamento diferenciado. Enquanto Graciliano permite que o passado invada constantemente o presente disseminando em sua criação o sabor amargo da infância, Luís Jardim procura não fazer dos desencantos da vida a temática de suas obras, pois “mesmo quando parece aceitar um desafio, dá impressão de completa naturalidade” (RÓNAI, 1971, p. xvi).

Em *Infância*, no capítulo “O barão de Macaúbas”, por exemplo, o menino protagonista já revela o escritor crítico e exigente que quando, submetido a leituras de textos-pretexto cheios de “adivinhações e de aforismos”, manifesta ojeriza por leituras tendenciosas. Adulto, revestido de uma acuidade crítica, não dá à dura realidade toques de magia, ao contrário, expressa a vida como ela é. Sobre o estilo contundente do autor, em *Memórias de cárcere*, Nelson Werneck Sodré comenta:

Escreveu, realmente, com exatidão espantosa, com rigor excepcional. Tudo o que é negro, em sua narração é negro pela sua natureza, o que é sórdido porque nasceu sórdido, o que é feio é mesmo feio. Não há pinceladas do narrador no sentido de frisar traços, de agravar condições, de destacar minúcias denunciadora. (Sodré, citado em RAMOS, 1994, p.16)

5.5 OS PALIMPSESTOS DA MEMÓRIA

Os narradores de *Infância* e de *Meu pequeno mundo*, já homens maduros, buscam resgatar os fragmentos dispersos das reminiscências de menino, que não desejam esquecer. Para isso se dedicam à escritura de suas memórias, pois é a maneira mais eficaz de fixar ou recriar lembranças.

Imbuídos desse objetivo, reescrevem sua história de vida com a percepção e os sentimentos que lhes acodem no presente do relato, revivem cenas, recuperam imagens de lugares e de pessoas, reelaboram diálogos prejudicados pelo tempo. Em outras palavras, os narradores dão sentido aos acontecimentos que bóiam no passado, através da linguagem. Porém, “a linguagem nunca pode dizer o mundo, pois ao dizê-lo, está criando um outro mundo, um mundo em segundo grau, regido por suas próprias leis, que são as da própria linguagem. A linguagem nunca aponta o mundo, aponta a si própria” (PERRONE- MOISÉS, 1970, p. 9). Assim, as obras de Graciliano e Luís Jardim escritas sobre os palimpsestos da memória registram o impasse entre o ficcional e o factual, entre a criação de um mundo ora alterado pelo tempo, ora pela própria linguagem desses relatos.

Essa alternância, em ambas as obras, acontece pela distância que se estabelece entre a perspectiva limitada da criança que vive os fatos e o olhar perscrutador, variante do adulto, que revive o passado reconsiderando as situações. Tais visões díspares, por vezes, se imbricam em um rico painel sugestivo.

Contudo, prevalece nas duas narrativas o ponto de vista do narrador adulto, pois é a partir dele que a realidade vivida se transforma em texto. Nessa atividade, os narradores adotam procedimentos literários distintos, pois enquanto Graciliano Ramos recupera as lembranças esfumaçadas de sua infância e dá voz à criança pelos recursos da linguagem metafórica e metonímica, Luís Jardim recompõe os

fatos de sua meninice em ordem cronológica ora testemunhando, na voz do menino, ora intervindo com comentários ponderados próprios da maturidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não é fácil recompor o que está perdido no tempo. Por mais viva que seja a memória, nem sempre alcança o verdadeiro sentido de reações a fatos e acontecimentos já mortos. É difícil saber até que ponto o presente interfere no passado, se a rememoração tenta reconstituí-lo.

Luís Jardim

Todos os meus tipos foram constituídos por observações apanhadas aqui e ali, durante muitos anos. É o que eu penso, mas talvez me engane. É possível que eles não sejam senão pedaços de mim mesmo e que o vagabundo, o coronel assassino, o funcionário e a cadela não existam.

Graciliano Ramos

As citações de Luís Jardim e Graciliano Ramos, que figuram como epígrafes deste trabalho, sumarizam a trajetória da pesquisa rumo ao objetivo central: examinar as diferentes funções da memória nos textos do *corpus* que representam, metaforicamente, palimpsestos, reescrituras superpostas aos caracteres apagados de antigos pergaminhos, cuidadosamente preservados na memória. As citações que avalizam, respectivamente, a instabilidade da memória como processo narrativo e a indiscutível presença do autor em sua obra de ficção, apontam para duas questões amplamente discutidas nesta dissertação. Examina-se como a memória traz à tona reminiscências do que os autores viveram efetivamente ou atribuíram a um protagonista central: a infância longínqua, os sonhos e os pesadelos infantis rememorados individualmente, mas reconstruídos com o auxílio da memória do grupo.

Nessa rememoração, os autores mesclam não apenas realidade e ficção, mas ficção e fantasia. Logo, embora calcadas na trajetória de vida de Luís Jardim e

Graciliano Ramos, as obras *Meu pequeno mundo* e *Infância* não apresentam um relato idêntico ao vivido. Diante da impossibilidade de resgatar o passado “puro”, o processo rememorativo apresenta dele uma visão personalizada.

Considerando a ambiguidade de categorização das obras do *corpus*, - romance, relato autobiográfico, memórias? – escritas sob a égide da memória-função psíquica, necessário se fez examinar as características genéricas da autobiografia e do gênero vizinho, memórias, bem como levantar o desenvolvimento diacrônico do romance como narrativa de vida em sua gênese na literatura inglesa do século XVIII.

Dos elementos apontados por Ian Watt como determinantes da ascensão do romance, num único tempo e lugar, deu-se ênfase à afirmação do individualismo moderno, diretamente ligado ao progresso econômico e social da burguesia. A verossimilhança dos episódios narrados por Daniel Defoe, em *Robinson Crusóé*, a epopeia do indivíduo comum, em que o leitor sofre e exulta com o personagem e jura que se trata de incidentes verídicos, serviu de sinal de alerta contra a categorização apressada de narrativas de vida, de cunho íntimo e confessional, como autobiográficas.

Com vistas a obter suporte para uma possível categorização genérica de *Infância* e *Meu pequeno mundo*, levantou-se, de maneira sucinta, a progressão da narrativa de vida da Inglaterra do século XVIII até atingir o século XX e o objeto deste estudo: as obras de Luís Jardim e Graciliano Ramos, classificadas nas respectivas fichas catalográficas como memórias. Com o intuito de fugir a categorizações prévias, optou-se pelo estudo da conceituação de autobiografia e memórias, com o apoio teórico da obra seminal de Phillippe Lejeune, o ensaio “O pacto autobiográfico”, de 1975.

Lejeune é categórico: só se trata de autobiografia se houver identidade de **autor** – cujo nome figura na capa do livro –, **personagem** – nominado no texto – **narrador**, a voz que relata os fatos da perspectiva dos dois primeiros. Por esse critério, *Infância* não se caracteriza como autobiografia, uma vez que o protagonista é anônimo. Lula, o apelido familiar de Luís Jardim, e o nome de registro do autor figuram explicitamente no texto e as notas do autor, no final do livro, confirmam *Meu pequeno mundo* como narrativa de vida. Falta-lhe, no entanto, o caráter objetivo da autobiografia e, além disso, não existe um projeto autobiográfico abrangente na literatura do escritor. A “história da personalidade” de Lula, na definição de autobiografia de Lejeune, é interrompida aos quinze anos e não fornece ao leitor informações globais sobre a vida de Luís Jardim.

Daí a necessidade de buscar novos caminhos para a análise, fornecidos por ensaios posteriores do próprio Lejeune, publicados em tradução portuguesa na coletânea *O pacto autobiográfico. De Rousseau à Internet*, no ano de 2008. Nas conclusões do ensaio título, Lejeune põe em destaque a noção de *espaço autobiográfico* em que coloca, em nível de igualdade, a autobiografia e o romance, este considerado por alguns autores como mais capaz de atingir a verdade íntima do sujeito. A inserção das obras do *corpus* neste espaço, em seu duplo caráter autobiográfico e romanesco, permite verificar sua relevância como exemplos tanto de um como de outro gênero. Fica evidente que Luís Jardim, bem como Graciliano, apontam para o modo como desejam que sua obra seja lida, isto é, como fragmentos ou *fantasmas* de si mesmos.. Assim, é possível, com o aval de Lejeune, fechar um *pacto fantasmático* para a leitura dos textos.

Examinada a questão teórica dos gêneros, o trabalho concentrou-se na análise dos textos como resgate das vivências de infância e como criação ficcional.

Tanto um livro quanto o outro mostram cenários, arquiteturas, fatos e costumes da época, arquivados na memória coletiva dos diversos grupos sociais. As reminiscências do panorama educacional vigente revelam, em um dos extremos, um sistema tirânico e punitivo e, no outro, recipientes amedrontados e semianalfabetos. São ecos da organização feudal da sociedade nordestina, que, examinada primariamente nos círculos familiares patriarcais, igualmente tirânicos, cruéis e repressivos, desvenda a infância de sofrimento e trauma dos protagonistas.

Traumas físicos, provocados pela inclemência da seca, por castigos violentos e enfermidades recorrentes, se alinham, como causa ou consequência, ao lado dos traumas psicológicos: da falta de diálogo, de carinho e de compreensão no ambiente familiar. É especialmente nas reações subjetivas aos traumas do mundo físico, da mente e do espírito que se examinam os pontos e contrapontos entre *Infância e Meu pequeno mundo*.

Com a licença concedida pelo “pacto fantasmático”, é possível dizer que as duas obras representam memórias de infância de Luís Jardim e Graciliano Ramos, escritores nordestinos das primeiras décadas do século XX. A análise de biografias, depoimentos e de algumas obras, com o suporte da crítica especializada, evidenciou o propósito dos autores de ter suas obras apreciadas no entrelugar comum à autobiografia e ao romance. Uma categorização mais precisa – autobiografia, romance, romance autobiográfico, autobiografia ficcional, ficção autobiográfica - nada acrescenta à leitura crítica de suas obras, indubitavelmente memorialistas. A classificação editorial – memórias – deixa de lado o caráter de autobiografia do texto de Luis Jardim, bem como a intensidade da linguagem metonímica e contida de Graciliano Ramos, própria da ficção. No entanto,

desempenha à perfeição o papel de termo guarda-chuva, que lhe é evidentemente destinado, o de abrigar possíveis nuances e variações da categorização genérica.

Seus narradores, homens já maduros, resgatam memórias de infâncias igualmente traumáticas, com a percepção e os sentimentos do presente da narrativa, a que conferem tratamento diferenciado. O tom amargo com que reconstrói o passado prevalece no estilo seco e contido de Graciliano, não só em *Infância* mas em outras obras examinadas brevemente, quer de cunho memorialista – *Memórias do cárcere* – ou romanesco, *Vidas secas*.

Em Luís Jardim, em contraste, a riqueza imaginativa de uma infância vivida entre vegetais que falam, brincadeiras de faz-de-conta e longas cavalgadas no lombo de “Duvidoso”, seu cavalo imaginário, confere tom mais brando a *Meu pequeno mundo*, como também à sua produção literária posterior

A escrita de ambos é um espelho da infância, em que se refletem também seres anônimos que viveram sob a opressão do medo e do autoritarismo. O estudo comparativo em *Infância e Meu pequeno mundo*, da relação entre o escritor como ser do mundo factual e a obra em que introjeta aspectos do vivido, com maior ou menor grau de fidelidade, evidenciou o papel da criação literária como expressão única do sujeito que narra. E, se não é ousadia afirmar, contribuiu para o aprofundamento da compreensão *in totum* das obras de Graciliano Ramos e Luís Jardim.

REFERÊNCIAS

- ABEL, C. A. dos S. **Graciliano Ramos: cidadão e artista**. Brasília: Editora UNB, 1999.
- AGOSTINHO, S. **Confissões**. São Paulo: Paulus, 1997.
- ALBUQUERQUE J, D. M. de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife, Massagana: São Paulo: Cortez, 1999.
- ANDRADE, M. Maria perigosa. In: JARDIM, Luís. **Maria perigosa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.
- ARAÚJO, R. B. de. **Guerra e paz. Casa-Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30**. Rio de Janeiro: Editora 34 Ltda. 1994.
- ARROJO, R. **Oficina de tradução – a teoria na prática**. São Paulo: Ática, 1999.
- AZEVEDO, M. M. O relato autobiográfico na literatura norte-americana: dos fundadores às minorias étnicas. Goiânia: **Signótica**, vol. 16, n.1, janeiro/junho 2004.p.97-118.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1997.
- BANDEIRA, M. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1976.
- BECKETT, S. **Proust**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BERGSON, H. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BIEZMA, J. P. CASTILLO, J. B.; PICANZO, M. D. **Autobiografía y modernidad literária**. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1994.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.
- BRADBURY, M. **The modern British novel**. London: Pougwin, 1973.
- CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Schwarcz Ltda. 2007.
- CÂNDIDO, A. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- **Ficção e confissão**. Ensaios sobre Graciliano Ramos. São Paulo: Editora 34

Ltda. 1992.

CAVALCANTI, C. P. **Volta à infância**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

CEREJA, W. R. & MAGALHÃES, T. C. **Português: linguagens**. vol.3, São Paulo: Saraiva S.A , 1999.

CHERUBIN, S. Estilística Linguística – Um estudo da obra de Luís Jardim. 1982. 364 p. tese (Doutorado em Linguística Aplicada) Universidade de São Paulo, São Paulo: 1982.

COUTINHO, A. Graciliano Ramos. In **A literatura do Brasil**. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio / UFF, vol.4, 1986.

DEFOE, D. **Robinson Crusoé**. Trad.de Vera Veloso. Rio de Janeiro: Abril S.A, 1972.

DOSTOIÉVSKI, F. **Memórias do subsolo**. São Paulo: Editora 34, 2000.

ENNE, A. L. S. **Memória e identidade social**. INTERCON-Sociedade Brasileira de Estudos interdisciplinares da Comunicação. Campo Grande: Inter, 1992.

FARIA, O. de. Graciliano Ramos e o sentido do humano. In RAMOS, G. **Infância**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1980 p..263-275.

FEHÉR, Ferenc. **O romance está morrendo?** Trad. de Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e terra S.A., 1972.

FELDMANN, H. **Graciliano Ramos – reflexos de sua personalidade na obra**. Ceará: Imprensa universitária do Ceará, 1967.

FIELDING, H. **Joseph Andrews**. Nova York: **1979**.

FREYRE, G. **Casa grande & senzala**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

FRITZEN, C. Histórias de vida em entrevistas sociolinguísticas: memórias e oralidade. Rev. **Ciências Humanas**, Criciúma, vol.8, n. 2 p.25-28, Jul/dez.2003.

GERÁRD, G. **Palimpsestos de literatura de segunda mão**. Trad. de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Departamento de Letras Vernáculas, Belo Horizonte: UFMG, 2008.

GOMES, E. A obra de Luís Jardim. In: JARDIM, Luís. **Seleto**. Brasília: INL - MEC, 1974.

GROSSMAN, L. **Dostoiévski artista**. Trad. de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

IVO, L. Angústia de Graciliano Ramos. São Paulo: Revista **Manchete**, julho de 1973.

JAMES, H. O futuro do romance. In: **A arte da ficção**. Trad. de Daniel Piza. Seleção e Apres. Antônio P. Graça. São Paulo: Imaginário, 1995.

JARDIM, L. I. de M. **Maria Perigosa**. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

----- **O boi Aruá**. 9 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

----- **O meu pequeno mundo: algumas lembranças de mim mesmo**. Rio de Janeiro: Olympio, 1976.

----- **Isabel do sertão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

----- **As confissões de meu tio Gonzaga**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

JORDÃO R. & OLIVEIRA, C. B. **Linguagens estrutura e arte**. vol.3 São Paulo: Moderna, 2000.

KONDER, L. Uma nova teoria do romance. In FEHÉR, F. **O romance está morrendo?** Rio de Janeiro: Paz e terra S.A., 1972.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet**.Org. Jovita M.G. Noronha. Trad. J M.G. Noronha e M. I C. Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LIMA, L. C. **Sociedade e discurso ficcional**. São Paulo: Editora Guanabara, 1986.

LYOTARD, J. F. **O pós-moderno**. 4 ed. Tradução de Ricardo Correa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

LUCKÁCS, G. **O romance como epopeia burguesa**. Trad. Letizia Zini Antunes. Assis: UNESP, 1984.

MACIEL, S.D. A literatura e os gêneros confessionais. In: BELON, A. Rodrigues; MACIEL, S. D. (Orgs.). **Em diálogo**. Estudos literários e lingüísticos. Campo Grande: UFMS, 2004.p.75-91.

MARTINS, A. F. Memória e autoficção em A casa dos espelhos v. 2 n.1 Porto Alegre: **Letrônica**, julho, 2009.

MARTINS, W. Luís Jardim e o romance brasileiro. In: JARDIM, L. **As confissões do meu tio Gonzaga**. Rio de Janeiro: 2 ed. José Olympio, 1966.

_____. **A literatura brasileira**. O Modernismo. São Paulo: 2 ed.vol. VI Cultrix, 1973.

MATHIAS, M. D. Autobiografias e diários. **Colóquio/ Letras**, n.143-144 Jan-Jun, 1997.

MERCADANTE, P. **Graciliano Ramos: o manifesto do trágico**. São Paulo: Musa Editora, 1994.

MILLIET, S. Do diário crítico. In: JARDIM, L.. **As confissões do meu tio Gonzaga**. Rio de Janeiro: 2 ed. José Olympio, 1966.

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

MONTELLO, Josué. O memorialista Luís Jardim. In: JARDIM, L. **Maria Perigosa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971 p.13.

MONTENEGRO, B. Graciliano Ramos – considerações à margem de uma tese. In: FELDMANN, H. **Graciliano Ramos**. Reflexos de sua personalidade na obra. Fortaleza: Imprensa universitária do Ceará, 1967.

NAVA, P. **O círio perfeito**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

PEREIRA, L. M. **Memórias do cárcere**. João Pessoa: *A União*, 1954.

PERRONE, M. L. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PROUST, M. **No caminho de Swann. Em busca do tempo perdido**. Trad. Mário Quintana. Porto Alegre: Globo, 1948.

RAMOS, C. **Mestre Graciliano**. Confirmação humana de uma obra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1979.

RAMOS, G. **Angústia**. Rio de Janeiro: Record, Rio de Janeiro:Civilização Brasileira S.A, 1979.

_____. **Infância**. Rio de Janeiro: Record, 1980a

_____. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: 36. ed. Record, 1980b

_____. **Vidas secas**. São Paulo: Record, 1982.

_____. **Memórias do cárcere**. Rio de Janeiro: Record, v.1 1994.

REUTER, Y. **Introdução à análise do romance**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RÓNAI, P. O retorno de Maria Perigosa. In: JARDIM, L. **Maria Perigosa**. Rio de Janeiro: 6 ed. José Olympio, 1981.

SOUZA, L. S. de. O eu (des)construído em **Conta-Corrente I**, de Vergílio Ferreira. In: REMÉDIOS, M.L.R. (Org.) **Literatura confessional**. Autobiografia e ficcionalidade. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

STAM, R. **A literatura através do cinema**. Realismo, magia e a arte da adaptação. Trad. de M. A. Kremer e G.R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

TULVING, E. & CRAIK, F. I. M. **The Oxford handbook of memory**. New York: Oxford, 2005.

VIVINA, V. de A. **Graciliano Ramos**. Literatura comentada. São Paulo: Abril Educação, 1981.

VASCONCELOS, S. G. T. Ensaios teóricos: os capítulos introdutórios de Henry Fielding. **Psicologia USP**. vol.11 n.2, 2000.

-----**Formação do romance brasileiro: 1808-1860 (vertentes inglesas)**.

Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandra.htm>. Acesso em: 27/10/10.

WATT, I. **A ascensão do romance**. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 1990.

ZILBERMAN, R. **Literatura infantil: autoritarismo e emancipação**. 2 ed. São Paulo: Ática, 2004.