

GRACILIANO RAMOS E A REIVENÇÃO DA INFÂNCIA

GRACILIANO RAMOS Y LA REINVENCIÓN DE LA INFANCIA

Gustavo Silveira Ribeiro¹

RESUMO: Este artigo analisa o livro de memórias *Infância* (1945), do escritor alagoano Graciliano Ramos, a fim de compreender a complexa estrutura narrativa criada pelo autor, na qual são perceptíveis duas vozes, dois olhares distintos lançados sobre o passado. O primeiro deles se liga à percepção de uma criança – o protagonista dos eventos relatados – com seus afetos e valores específicos, enquanto o segundo se liga à percepção do narrador, já adulto e disposto a refletir sobre suas experiências infantis.

PALAVRAS-CHAVE: Graciliano Ramos. Infância. Autobiografia.

Nas memórias de *Infância* convivem, de modo a quase se confundirem totalmente, duas visões distintas sobre o passado. A figura unitária do autor-narrador-personagem, aquela que – pela fixação do “pacto autobiográfico” proposto por Philippe Lejeune – permite reconhecer a injunção entre texto e vida que organiza o livro, apresenta uma fissura (ou, se se quiser, um desdobramento) no interior da narrativa. Essa fissura se dá no estabelecimento de dois narradores no corpo do texto, cada qual situado (ficcionalmente) num diferente momento discursivo e assumindo um ponto de vista distinto, a partir do qual o autor apreende, julga e recria a realidade que se transforma em texto.

No tempo do enunciado, como protagonista dos episódios relatados, encontra-se o primeiro desdobramento, a que chamarei menino-personagem. Solto num universo desconhecido e muitas vezes hostil, incapaz de comunicar-se com destreza e aterrorizado pela brutalidade de quase todos os adultos, ele se identifica, ao longo de toda a narrativa, à visão que a criança tem de si mesma e das coisas que a cercam:

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 terreiro era alto demais para as minhas pernas (RAMOS, 2003, p. 11).

Nesse trecho, extraído do primeiro capítulo do livro, é fácil perceber que o ambiente descrito se apresenta filtrado por um olhar infantil: o desconhecimento das mais simples

¹ Doutorando em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: gutosr1@hotmail.com

Revista Literatura em Debate, v. 4, *Dossiê Especial*, p. 75-92, jan., 2010. Recebido em 7 out.; aceito em 8 nov.

circunstâncias factuais (“ignoro de que jeito me levaram/ quem me levou”), a indistinção visual (“dois ou três vultos”) e, principalmente, a referência ao tamanho do degrau (“alto demais para as minhas pernas”) configuram a percepção lacunar da criança, que vê o mundo a partir do pequeno espaço ocupado por seu corpo. Linhas a frente, semelhante sensação de incompreensibilidade volta a invadir o texto, agora motivada por uma palavra ouvida pelo menino, da qual ele não só não conhece o significado como se mostra incapaz até mesmo de percebê-la corretamente. Presenciando um diálogo no qual os “dois ou três vultos” debatiam como havia de ser assado o bacalhau, ele percebe um som desconhecido: “grajau”. Estranhando, pergunta a si mesmo, sem obter resposta: “Que seria grajau?” (RAMOS, 2003, p. 11). Frequentes em *Infância*, trechos como esses – que visam a apresentar, simulando-o, o ponto de vista do menino-protagonista – vão se misturar com outros em que prevalece o olhar do adulto-narrador, formando uma teia narrativa intrincada e rica em sugestões.

Distanciado dos fatos evocados, propenso à reflexão e ao comentário, esse desdobrado outro narrador das memórias de Graciliano Ramos, que pode ser identificado ao ponto de vista do próprio escritor, caracteriza-se pelo tom analítico com que se aproxima do passado, disposto que está a pensá-lo a partir de sua perspectiva presente, e não a oferecer dele uma imagem construída com os sentimentos experimentados no momento em que se deram os episódios. Exemplo disso é a inteligente e sutil passagem em que, ainda no primeiro capítulo do livro, se reconstitui uma história de cordel ouvida há muito tempo pelo protagonista. Depois de expor, diante do leitor, uma verdadeira “poética da memória” (LEITÃO, 2003, p. 40), o adulto-narrador afirma, demarcando claramente os tempos distintos e as diferentes percepções que teve/ tem do evento:

Ouvindo a modesta epopéia, com certeza desejei exibir energia e ferocidade. Infelizmente não tenho jeito para violência. Encolhido e silencioso, agüentando cascudos, limitei-me a aprovar a coragem do menino vingativo. Mais tarde, entrando na vida, continuei a venerar a decisão e o heroísmo [...] Realmente são espantosos, mas é necessário vê-los a distância, modificados (RAMOS, 2003, p. 20).

Firmemente postado no agora da escrita, consciente do caráter ficcional da recuperação do vivido que empreende, o narrador trata de distinguir o ontem e o hoje. A utilização dinâmica de diferentes tempos verbais dá mobilidade ao trecho e ressalta o contraste pretendido: “*desejei* exibir ferocidade”, locução que remete à experiência da criança, no tempo do enunciado, é imediatamente confrontada por “*não tenho* jeito para violência”, segmento que se refere à avaliação do adulto no momento da composição do texto.

Revista Literatura em Debate, v. 4, *Dossiê Especial*, p. 75-92, jan., 2010. Recebido em 7 out.; aceito em 8 nov.

Essa mesma demarcação temporal irá se confirmar na seqüência final do parágrafo, na qual se abre espaço à reflexão. Comparando as imagens que tem de si, o narrador conclui: “continuei a venerar a decisão e o heroísmo [...], mas é necessário vê-los a distância” (RAMOS, 2003, p. 19). Aqui, como ocorre na maioria dos capítulos de *Infância* (chegando a configurar-se como um procedimento narrativo peculiar ao texto), o contraste entre presente e passado possibilita ao adulto-narrador a releitura deste passado, na qual se atribui um novo sentido à experiência vivida e aos personagens retratados, seja pelo reconhecimento da permanência de traços da criança no adulto, seja – principalmente – pela constatação da diferença que se estabeleceu entre ambos.

Ainda sobre isto, o reconhecimento da condição atual do adulto-narrador expresso em “não tenho jeito para violência”, feito a partir da reflexão sobre evento pretérito, ilustra bem a complexidade narrativa de *Infância*, ao mesmo tempo em que aponta para a idéia de reelaboração do passado, tão cara à natureza ficcional dessas memórias. Distante de outros relatos do gênero em que a delimitação do “eu” atual e do “eu” passado se dá a ver de modo perfeitamente claro, no livro de Graciliano Ramos a quase indeterminação das vozes narrativas se coloca como elemento fundamental de sua construção: o recurso ao jogo de pontos de vista e o uso constante do discurso indireto livre o comprovam. Desse modo, dado o imbricamento de tempos e de olhares na obra, faz-se necessário deslindar o mais possível esses tempos e pontos de vista, estudando-os, num primeiro momento, em separado, para no passo seguinte atentar melhor nos significados que suas diferenças, mais do que as suas semelhanças, imprimem ao corpo textual de *Infância*.

1 Pequeno mundo incongruente

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.

(Graciliano Ramos, *Infância*)

Já é fato mais do que reconhecido pela crítica o pleno domínio que Graciliano Ramos tinha das formas narrativas. Experimentalista, o autor pôs a prova variados modos de narrar num conjunto de textos relativamente pequeno. Otto M. Carpeaux, em ensaio primoroso sobre o escritor, resume (remetendo a um *insight* crítico de Aurélio Buarque de Holanda): “cada uma das [suas] obras [...] representa um tipo diferente de romance” (CARPEAUX, 1999, p. *Revista Literatura em Debate*, v. 4, *Dossiê Especial*, p. 75-92, jan., 2010. Recebido em 7 out.; aceito em 8 nov.

444). Uma das técnicas mais testadas e, por isso mesmo, melhor utilizada pelo autor, é a do ponto de vista narrativo. Fortemente concentrado num único indivíduo nos seus três romances iniciais, narrados todos em primeira pessoa, ou pulverizado e multifocal em *Vidas secas*, no qual cada membro do grupo familiar, inclusive a cachorrinha Baleia, assume sua própria perspectiva na história em meio à visão geral de um narrador de terceira pessoa, o ponto de vista é sempre questão central da literatura de Graciliano, e nas suas memórias isso não seria diferente. Em *Infância*, é a própria condição dual do relato memorialístico que está sendo posta em destaque através desse recurso, pois a alternância que se estabelece entre o olhar do menino e o do adulto é uma variante daquela outra, anterior, que funda qualquer texto da memória: a alternância entre o tempo da experiência e o tempo da escrita. A radicalidade com que se equaciona o problema no livro, confundindo a todo instante os limites entre o ponto de vista do memorialista e o da criança, serve de termômetro para o estudo do tratamento dado por Graciliano Ramos à questão da memória – para o autor um emaranhado de instantes impossível de destrinçar, onde a imaginação não vale menos que o fato e a “letra de forma” (RAMOS, 2003, p. 27) pode dar corpo e consistência ao mundo real.

Ao se decidir a narrar as suas lembranças de criança, já homem maduro e escritor consagrado, o autor se viu diante da dificuldade de recriar o olhar infantil que um dia foi seu. Como, de resto, esse olhar é irrecuperável na sua integridade, Graciliano tratou de inventá-lo, usando para isso as técnicas da ficção que ele, mestre do ofício, conhecia bem. Em minha análise destacarei três dessas técnicas, distintas entre si e ao mesmo tempo complementares na conformação do ponto de vista da criança. São elas a preferência por uma lógica discursiva metonímica, o uso da “singularização do olhar” e certa tendência à deformação expressionista do real.

Eliane Zagury, estudando a questão da técnica narrativa das memórias do escritor, afirma que ele possuía “treinadíssima plasticidade ficcional em assumir a pele de suas personagens” (ZAGURY, 1982, p. 123), o que ajuda a pensar sobre o movimento textual empreendido pelo autor no trato de si mesmo. Colocando-se, novamente, na pele do menino que ele um dia foi, o autor cria uma instância narrativa privilegiada em *Infância*, o personagem-narrador e, através dela, oferece uma leitura ficcional do seu passado, leitura essa carregada de espanto e horror.

“Medo. Foi o medo que me orientou nos primeiros anos, pavor” (RAMOS, 2003, p. 14), é o que se lê logo na abertura do livro, no capítulo “Nuvens”. Funcionando como uma espécie de alerta e guia de leitura, esse aviso posto por Graciliano nos batentes de seu texto

deixa claro que a imagem do passado que se colhe em *Infância* não é harmoniosa e tranqüila. Ao contrário, salvo raríssimas exceções, o livro retrata uma iniciação à vida bastante confusa e dolorosa. Tomem-se alguns exemplos. A humanidade, segundo o menino, era feita de “indivíduos que me atormentavam e indivíduos que não me atormentavam” (RAMOS, 2003, p. 22). A simples ação de perceber a realidade não era coisa fácil para ele: “algumas pessoas, fragmentos de pessoas, [...] para bem dizer viviam fora do espaço. Começaram pouco a pouco a localizar-se, o que me transtornou” (RAMOS, 2003, p. 12). A relação com os pais, possível ponto de referência e defesa contra o “mundo incongruente” (RAMOS, 2003, p. 21), se mostra áspera e ilógica: “faltava razão para que nos afligissem com pancadas e gritos. Contudo as pancadas e os gritos figuravam na ordem dos acontecimentos” (RAMOS, 2003, p. 22). Dessa forma, como se pode notar, as impressões do mundo que a criança vai registrando são marcadas por sensações e sentimentos bem definidos pelo personagem-narrador: “o mundo era complicado” (RAMOS, 2003, p. 15), ininteligível, hostil e surpreendente – às vezes até surpreendendo positivamente.

A incompreensibilidade do mundo perante os olhos do menino, fonte de enorme sofrimento para ele, é captada de diferentes maneiras pelo narrador, sendo que a principal delas se expressa no modo de enunciação desse contato inaugural com as coisas. O protagonista enxerga a realidade aos pedaços, nunca vislumbrando uma imagem de conjunto dos lugares e pessoas que o cercam. Seu olhar, predominantemente, se constrói pela **metonímia**. Veja-se esse trecho, interessante figuração dos modos de perceber da criança:

As sombras me envolveram, quase impenetráveis, cortadas por vagos clarões: os brincos e a cara morena de sinha Leopoldina, o gibão de Amaro vaqueiro, os dentes alvos de José Baia, um vulto de menina bonita, minha irmã natural (RAMOS, 2003, p. 14).

Não conseguindo visualizar integralmente as pessoas, e dotado, nesse período, de pequena capacidade de registro da experiência, o menino guarda do que vê apenas fragmentos, instantes, gestos perdidos: “Minha mãe e eu ficamos cercados de saias” (RAMOS, 2003, p. 40). Essa maneira lacunar de apreender o real, que faz do mais simples acontecimento um fenômeno inexplicável, é mimetizada pelo personagem-narrador durante toda a obra, sendo verificável desde o primeiro capítulo, donde retirei alguns dos exemplos acima, até o último, “Laura”, narrativa da entrada na puberdade na qual se pode ler:

Havia em Laura a boca vermelha, o sorriso cândido. Longas pestanas ensombravam-lhe o rosto, as varandas da rede mudavam-se em cabeleira negra. Só. Laura não tinha corpo – e aí se originou o meu tormento (RAMOS, 2003, p. 264).

Aqui, apesar de o personagem, aos onze anos, já se mostrar melhor situado no mundo, a manifestação dos primeiros desejos sexuais o desampara e confunde como quando criança; a descrição incompleta e metonímica da personagem-título do trecho confirma a fragmentação como tônica de seu olhar e de sua difícil relação com o mundo.

Outro recurso utilizado na tentativa de aproximar o mais possível a narrativa do ponto de vista da criança é o que, segundo o formalista russo Victor Chklovski, chama-se “singularização do olhar”. Conceito elaborado pelo crítico a partir da obra de Liev Tolstói – escritor bastante apreciado por Graciliano, que o considerava, segundo depoimento de seu filho Ricardo, “não apenas o maior dos russos: o maior da humanidade” (RAMOS, 1992, p. 115), essa técnica consiste em “descreve[r] o objeto como se o visse pela primeira vez” (CHKLOVSKI, 1973, p. 46), o que empresta a ele um aspecto novo, único, como se apreendido por um olhar não-domesticado pelas convenções estabelecidas. Ainda segundo Chklovski, esse recurso se presta bem ao jogo de pontos de vista narrativos, uma vez que desloca a percepção comum de um fenômeno e simula um outro olhar sobre o mesmo. Tal como ocorre em *Infância*.

É fácil perceber como Graciliano Ramos se serviu desse procedimento com perfeição. No intuito de recriar o pasmo da criança diante de um açude, imensa quantidade de água nunca antes vista, o personagem-narrador assim se refere a ele: “aquele *enorme vaso metido no chão*” (RAMOS, 2003, p. 15) [grifo meu], numa comparação que se utiliza dos conhecimentos rudimentares do menino para ler o mundo com ele. Único recipiente onde se guardava água em casa, o “vaso”, pequeno, cotidiano, se transfere, por um processo de associação simples, ao açude, ajudando a nomeá-lo. Em outra passagem, lembrando uma história ouvida na qual havia uma carruagem, o personagem-narrador apresenta esse objeto sem classificá-lo, notando-o apenas por suas características plásticas mais imediatas: “várias pessoas numa *caixa com rodas*, puxada por dois cavalos” (RAMOS, 2003, p. 73) [grifo meu].

Aqui, como no exemplo anterior, a percepção dos objetos se realiza somente através dos recursos limitados da criança, que não dispõe de meios suficientes, nesse momento, para efetuar o salto necessário à conceitualização de coisas mais complexas. Pelo fato de se encontrar constantemente sozinho, sem o auxílio necessário, o menino apresenta dificuldade na assimilação das informações sensoriais (principalmente ligadas à visão) que o aturdiem

constantemente. Ele se sente perdido, incapaz de se orientar entre a multiplicidade de palavras e situações desconexas que se lhe apresentavam. A nomeação espontânea que realiza das coisas é uma tentativa de ajustar o mundo aos seus olhos e idéias, tentativa que esbarra, porém, com os conceitos que lhe vão sendo ministrados abruptamente e que o levam a um maior desnorteio, ao invés de tornar tudo mais tranqüilo: “Inculcaram-me a noção de pitombas – e as pitombas me serviram para designar todos os objetos esféricos. Depois me explicaram que a generalização era um erro, e isto me perturbou” (RAMOS, 2003, p. 9).

Como esses exemplos visam a mostrar, a sensação de insegurança tão comum em *Infância*, e sempre ligada à vivência do menino, é brilhantemente captada no livro pela insistência das formas metonímias de percepção e pelo uso expressivo da “singularização do olhar”. Assim, os cacos que não se juntam, as palavras e idéias que faltam para compreender o mundo com segurança constituem-se como marcas estilísticas do ponto de vista infantil, fazendo com que a diferença entre uma e outra instância narrativa do livro se torne mais nítida e assuma um significado composicional claro.

Contudo, como mais uma amostra do complexo exercício ficcional realizado por Graciliano para caracterizar o seu protagonista, ainda resta abordar uma última estratégia literária: o abandono da objetividade referencial, da descrição lógica e linear dos episódios evocados, em favor da deformação do detalhe e da entrada (ainda que discreta) do universo onírico no relato. Introduzidos ali para quebrar a ilusão da verossimilhança, esses elementos se ajustam ao ponto de vista da criança na medida em que a “racionalização” da experiência, seu enquadramento em esquemas narrativos lógicos e funcionais, corresponde ao momento posterior do adulto, já escritor, pois ele é capaz de organizar convencionalmente o que vê, não a criança. Esta, conforme os artifícios do texto visam acentuar, possui do vivido uma imagem distorcida e movediça, completamente emotiva, que só poderia ser representada de modo conveniente através de técnicas ficcionais anti-realistas como as que legou ao século XX a literatura expressionista.

Oriundo, quem sabe, do contato discreto, mas sempre constante que Graciliano manteve com as manifestações artísticas de vanguarda, a proximidade de *Infância* com procedimentos poéticos que têm no expressionismo sua raiz já foi notada pela crítica. João Luiz Lafetá, em ensaio pouco conhecido sobre o autor, afirma que “no livro há impressionante ampliação do pormenor [...]; já se falou, a propósito, de ‘expressionismo’, muito visível nas páginas de *Angústia*” (LAFETA, 2004, p. 285). Para compreender a deformação do real representado no livro de 1945, há aqui uma pista. A referência feita ao

romance de 1936, sem dúvida o mais autobiográfico de quantos escreveu o autor, indica um caminho a seguir: assim, como nessa obra o sonho se confunde com a realidade e as pessoas e objetos crescem em demasia, tornando-se monstruosos e ameaçadores para o protagonista Luís da Silva – personagem que não consegue separar a si mesmo do mundo externo, embaralhando os limites do que é real e do que é mera alucinação² – nas memórias do escritor ocorre algo semelhante. Dado que o mundo se mostra em larga medida indiscernível para a criança, muitos dos seus signos corriqueiros (especialmente aqueles ligados à violência familiar e às figurações do Outro) assumem feição assustadora, amplificando-se no relato e ganhando a dimensão de imagens infernais.

Segundo R. S. Furness, autor do sintético e interessante *Expressionismo*, são características dessa corrente literária “a crescente independência da imagem, a metáfora absoluta, a intensa subjetividade do escritor e a investigação de estados psicológicos extremos” (FURNESS, 1990, p. 12). Dentre elas, se destaca, para a análise de *Infância*, a referência aos “estados psicológicos extremos”. Conforme já se disse, o período da infância não foi tranquilo para o menino. Grande parte das suas experiências dessa época parecem ter sido internalizadas como traumas, o que fez com que recordações dolorosas e afetos negativos se espalhassem por todo o livro. Como forma de reconstituir esse contato com o ambiente sufocante das suas lembranças, o autor recorreu às hipérboles, devaneios e deformações que a angústia e o medo imprimiram na percepção subjetiva da criança, reatualizando no texto a ambos, medo e angústia, em imagens fortes e chocantes.

Em meio à narração de uma surra, a do célebre capítulo “Um cinturão”, encontra-se a descrição terrível do estado em que se encontrava o menino, confundindo castigos físicos e imaginários: “Aperto na garganta, a casa a girar, o meu corpo a cair lento, voando, abelhas de todos os cortiços enchendo-me os ouvidos – e, nesse zunzum, a pergunta medonha” (RAMOS, 2003, p. 36). Repare-se no modo de construção da cena. Recebendo pancadas, sacudido pelo pai que o interroga sobre o paradeiro do cinturão a que se refere o título, o protagonista perde a noção da realidade e vê a si mesmo num turbilhão: sensações concretas misturam-se às imagens e sons produzidos pelo pavor sentido, num trecho onde quase nada é real, mas tudo parece extremamente verossímil. As abelhas, o vôo lento, a queda atordoante,

² A esse respeito, duas análises de *Angústia* revelam-se esclarecedoras: *A ponta do novelo*, de Lúcia Helena de Carvalho, e “O funcionário público como narrador”, do crítico inglês John Gledson. No primeiro, a ensaísta fluminense propõe que muitos dos personagens do livro, incluindo Julião Tavares, não passam de duplos projetados pelo narrador, seres imaginários em torno dos quais Luís da Silva perambula em busca de si mesmo (CARVALHO, 1983, p. 64 e ss.). Já no segundo, o brasilianista, menos enfático, afirma que “o livro nos mostra repetidas vezes quão confusa é a mente de Luís, e quão incerto ele é acerca da relação entre interior e exterior.” (GLEDSON, 2003, p. 213).

Revista Literatura em Debate, v. 4, *Dossiê Especial*, p. 75-92, jan., 2010. Recebido em 7 out.; aceito em 8 nov.

nada disso existiu, mas a sensação delas se presentifica no texto com caracteres demasiadamente nítidos. Este, talvez, o sentido e o efeito dramático da deformação expressionista em *Infância*: ampliar a sensação, potencializar a dor, conferindo a elas a lentidão exasperante dos pesadelos.

Em outro capítulo é a visão de uma criatura singular, o vigário de Buíque, Pe. João Inácio, que provoca o transtorno emocional no protagonista. O retrato dos sobressaltos que a feição do homem provocava na criança ganha nuances de delírio. Velho, seco, um olho de vidro, fala áspera e riso nenhum, esse personagem é descrito como um monstro capaz das piores atrocidades: “A figura medonha prendia-me – e o bugalho parecia querer sair da mancha que se alargava na cara magra, saltar em cima de mim” (RAMOS, 2003, p. 70), diz o protagonista, que parece querer reproduzir nesse trecho um ataque iminente, uma perseguição sem chances de escape ou defesa em que ele figurou como vítima. Porém, como nesse mesmo trecho somos informados (numa intromissão do adulto-narrador), o padre apenas desejava deixar com o menino um recado, sendo fruto da sua imaginação aterrorizada os gestos e intenções macabras atribuídas ao religioso.

Além dos exemplos citados, muitos mais aparecem em *Infância*, e não é intenção deste artigo catalogá-los todos. A fim de ilustrar outra faceta do problema, referir-me-ei a apenas mais um, deixando dos demais somente indicações. Em “Um incêndio”, o contato prematuro do protagonista com a morte desencadeia cenas de puro horror, nas quais o elemento grotesco vai sobressair. Após saber de um incêndio ocorrido numa das cabanas que circundavam a vila onde morava, o menino se dirige ao local, ávido por ver “devastação volumosa” (RAMOS, 2003, p. 93). Não presenciando ao vivo o desastre, ele quase deixa de notar no chão uma “coisa estendida junto ao borralho” (RAMOS, 2003, p. 95): era o corpo carbonizado de uma vítima, mas tinha a “aparência vaga de um rolo de fumo” (RAMOS, 2003, p. 95). Por vê-lo sem o consentimento dos pais, a criança enche-se de culpa como se houvesse cometido um delito, e esse sentimento passa a misturar-se, em seu espírito, com a imagem do cadáver deformado, perturbando-o por vários dias. Fazendo com que o leitor participe da experiência, particularizando-a em sua mente como ela se fez única na cabeça do menino, o narrador-personagem repete-a insistentemente, ampliando os pormenores e acentuando-lhe as minúcias repugnantes: “Nesse torrão cascalhoso sobressaía a cabeça, o que fora cabeça, com as órbitas vazias, duas fileiras de dentes alvejando na devastação, o buraco do nariz, a expelir matéria verde, amarelenta” (RAMOS, 2003, p. 96). O predomínio do grotesco, nesse trecho, reforça a

idéia de que o aspecto sensorial das lembranças são a marca principal das passagens em que a narrativa se desenvolve sob a perspectiva do infante.

Observadas como um sistema mais ou menos coerente, as passagens de *Infância* ligadas ao ponto de vista da criança apresentam o universo sertanejo em que o menino se desenvolveu como uma “prisão” (RAMOS, 2003, p. 61) cheia de hiatos e transe sem significação. Entrecortadas por uma ou outra circunstância agradável, as marcas desse período são em geral sofridas, e o autor não fez nenhuma concessão ao trazê-las à luz, conforme sempre ressaltou a crítica, e eu mesmo procurei explicitar na análise que ora realizo. O que parece ter passado despercebido, no entanto, é que essa imagem terrível do passado não é absoluta em *Infância*. Há, como já foi comentado, no tecido mesmo do texto, outro olhar lançado sobre o que passou. O adulto-narrador, de configuração literária e posicionamento ético completamente diferente do assumido pelo menino, se faz presente e participa da reelaboração do vivido empreendida no livro, sendo fundamental para uma sua justa apreciação caracterizar essa instância narrativa e averiguar quais as possibilidades interpretativas sua atitude abre à obra.

2 Abertura entre as nuvens

“Só aí me inteirei de que ela havia sofrido e era boa, mas na época do ciúme da tortura não lhe notei a bondade.”

(Graciliano Ramos, *Infância*.)

Se a incerteza e a nebulosidade são as características que definem o olhar do personagem-narrador em *Infância*, pode-se dizer que a busca por clareza e compreensão da experiência vivida é o elemento que melhor caracteriza o ponto de vista do adulto-narrador. Para ele, narrar é tentar imprimir sentido ao que ficou para trás, mesmo que o passado se apresente em retalhos soltos, apenas “rasgões num tecido negro” (RAMOS, 2003, p. 11). Os percalços de sua formação como indivíduo, a descoberta das suas aptidões, o contato e o confronto com o Outro, tudo isso só interessa a esse narrador – que se sabe distante no tempo e no espaço dos acontecimentos que relata – como matéria de reflexão. Repetir cenas já vistas, recuperar pessoas apagadas, recompor (ou inventar) diálogos obliterados pelo tempo parece não bastar como atividade fechada sobre si mesma. A simples evocação dá lugar aqui a uma prática distinta: o ato de recordar se une ao de analisar, formando ambos um só gesto, uma ação contínua.

Revista Literatura em Debate, v. 4, *Dossiê Especial*, p. 75-92, jan., 2010. Recebido em 7 out.; aceito em 8 nov.

Wander Melo Miranda, em texto sobre as *Memórias do cárcere*, ressalta a vocação analítico-reflexiva das obras memorialísticas de Graciliano Ramos ao afirmar que nelas “o passado é eleito como um lugar de reflexão – no sentido simultâneo de retratar e reflexionar” (MIRANDA, 2004, p. 161). Apesar de não se referir aqui especificamente ao objeto de estudo principal deste artigo, acredito que as palavras do ensaísta caracterizam bem o tratamento dado ao passado em *Infância*. A atitude do narrador-adulto, instância textual que sempre se mantém a uma distância segura dos eventos relatados (por maior que seja o envolvimento emocional existente), o confirma. Sua postura dentro do texto se pauta, entre outras coisas, pela *desconfiança* em relação à forma e à veracidade daquilo que é lembrado, bem como pelo desejo permanente de *confronto* com as imagens, sentidos e afetos que afloram em meio ao processo da escrita. Dessa forma, perseguindo o objetivo de melhor delimitar o ponto de vista e os valores expressos por esse narrador, passo a me concentrar na descrição desses dois elementos do texto (a *desconfiança* e o desejo de *confronto*), bem como na observação de alguns procedimentos estilísticos que, segundo demonstrarei, revelam algumas das particularidades e intenções específicas que constituem o narrador-adulto.

Comuns em *Infância*, expressões que colocam em suspeição a fidedignidade das cenas e acontecimentos rememorados são extremamente significativas. Trechos como “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” (RAMOS, 2003, p. 9), ilustram aspectos importantes da construção de *Infância* e do papel decisivo que nela tem o narrador-adulto. Em primeiro lugar, o gesto de duvidar da própria memória ressalta a consciência do autor acerca da ficcionalidade de seu relato. Ele sabe, como já expus na abertura deste capítulo, que o trabalho memorialístico não se confunde com a reprodução documental da realidade, e que lembrar e criar são faces de uma mesma moeda no jogo da escrita. Cláudio C. Leitão, discorrendo sobre esse elemento, segue nessa mesma linha: “Com tal atitude, o personagem-escritor estará [...] distante de qualquer objetivo estritamente documental. A consideração ‘se não me engano’, logo no início, introduz a distância” (LEITÃO, 2003, p. 43), marcando a distinção entre o processo criativo de Graciliano e o dos narradores típicos do realismo oitocentista. Contudo, num segundo momento, percebe-se que, mais do que afirmar, metalingüisticamente, a carga de imaginação do relato de *Infância*, o ceticismo do narrador em relação ao conteúdo de suas lembranças revela a natureza de sua relação com o passado. Se o que passou tende a ser matéria de crítica e reflexão, duvidar de seu conteúdo aparente e

mesmo de sua possível “veracidade” é apenas o primeiro passo a ser dado quando se quer vê-lo de modo diferente.

Em momentos decisivos do relato, especialmente naqueles em que o conteúdo das lembranças se choca com as concepções presentes do adulto-narrador, pequenas perguntas retóricas e expressões de valor dubitativo são introduzidas para servir de trampolim às considerações e análises que ele vai realizando em meio ao trabalho de evocação. É como se cada avaliação que se faz da matéria narrada tivesse de ser precedida por um instante de hesitação, por um momento de questionamento em que o narrador coloca em xeque não só o sentido daquilo que está sendo lembrado, mas também os seus próprios valores e posicionamentos como agenciador do relato memorialístico. “Espanto, e enorme, senti ao ver meu pai abatido na sala, o gesto lento” (RAMOS, 2003, p. 30), diz o narrador, numa tentativa de caracterizar as mudanças repentinas de atitudes do pai com a chegada da seca no sertão, ora furioso e agressivo, ora prostrado e paralisado. Após afirmar a surpresa inicial da criança diante dessa inconstância, o narrador-adulto vai ensaiando, por meio de vários tateios, possíveis explicações para o desânimo e a fúria paternas. Após algumas dúvidas e pausas narrativas, a conclusão a que se chega, independente de sua validade como argumento convincente ou explicação do problema, aparece cercada do ceticismo que marca o ponto de vista do narrador em relação ao conteúdo de suas lembranças e dos julgamentos que faz dela: “Estranhei a morrinha e estranhei o carrapato [...] não entendi o sussurro lastimoso, mas adivinhei que ia surgir transformação” (RAMOS, 2003, p. 30); logo adiante, juntando as peças soltas de suas recordações com as análises da situação que é capaz de fazer, surge a hipótese: “Se ele estivesse embaixo, livre de ambições, ou em cima, na prosperidade, eu e o moleque José teríamos vivido em sossego. Mas no meio, receando cair, avançando a custo [...], precisava desabafar, soltar a zanga concentrada” (RAMOS, 2003, p. 30). Não é preciso confiar nessa explicação para detectar, no seu modo de construção, os elementos que necessitam ser destacados. A incerteza da memória, somada à reavaliação crítica empreendida pelo narrador surge como características de um discurso que se coloca à prova o tempo todo, e que nesse duvidar de si mesmo guarda muito do seu sentido ético, uma vez que mais do que afirmar verdades e julgamentos definitivos sobre o que narra, o que interessa é enunciar possibilidades e buscar entender as circunstâncias de cada evento ou personagem.

Outro recurso utilizado no texto e que busca assumir esse mesmo sentido é a insistência, em certas passagens determinadas do relato, no uso de verbos no subjuntivo. Como se sabe, esse modo verbal denota dúvida e coloca a idéia de que há probabilidades

outras em jogo. Especialmente empregado nos trechos em que o relato é conduzido pelo adulto-narrador, o subjuntivo serve para modular o seu discurso, retirando dele a tendência ao fechamento em uma verdade definitiva e colocando em aberto a questão do posicionamento diante daquilo que se está a narrar. Em expressões como a do trecho “Minha mãe *teria sido* mais humana” (RAMOS, 2003, p. 26) [grifo meu], por exemplo, é possível perceber esse efeito de incerteza e como que de uma leve desconfiança.

Associado a esse modo de narrar o passado que se faz com hesitação e questionamentos, há também em *Infância*, por parte do adulto-narrador, uma necessidade manifesta de confronto com as imagens que resultam do trabalho com a memória. Essa necessidade se dá a ver nos diversos momentos do relato em que, depois de expor cuidadosamente o ponto de vista da criança sobre um personagem ou um determinado ambiente sócio-cultural, o adulto-narrador procura contrapor a visão que tinha dele no passado e a que tem no presente da escrita. Quase sempre é enorme a distância que separa as opiniões e pontos de vista da criança daqueles assumidos pelo adulto, e é a consciência dessa distância o que vai fazer com que o embate entre tempos e percepções distintas se dê como confronto crítico na obra. Wander Melo Miranda é quem define com precisão esse processo de choque das memórias de Graciliano Ramos:

Na tessitura de vozes revividas, no reencontro emocionado com o *outro*, trata-se não de eternizar o passado, mas de **confrontá-lo** com o presente e inocular a mobilidade desse no narrado, reinventando com as imagens arbitrárias da memória da e da imaginação o trajeto [...] de vida percorrida (MIRANDA, 2004, p. 161).

Interessante notar que a “mobilidade do presente” a que se refere o crítico ganha um sentido bastante particular em *Infância*. A contraposição, às vezes quase simétrica, que se faz na obra entre o olhar da criança e do adulto revela o desejo desse último em afastar-se dos medos, angústias e incompreensões que o atenazaram na infância: daí a necessidade do confronto. Ao recuperar o passado sempre com vistas a extrair dele um novo sentido, diferente daquele experienciado e apreendido em meio ao desenrolar dos acontecimentos, o adulto-narrador parece enfrentar, conscientemente, o desafio que é se debruçar sobre lembranças dolorosas de um tempo nem sempre feliz. Esse narrador sabe que as impressões (ainda que nebulosas e lacunares) que restaram do passado deixaram arraigados preconceitos e julgamentos muito firmes. Evocar de modo ingênuo e não-crítico essa massa de sentimentos e memórias seria continuar preso aos seus círculos maciços de repetição, dos quais não se sai sem um gesto decisivo de enfrentamento. Nesse sentido, a preocupação do adulto-narrador em *Revista Literatura em Debate*, v. 4, *Dossiê Especial*, p. 75-92, jan., 2010. Recebido em 7 out.; aceito em 8 nov.

demarcar o seu olhar, seus valores morais e a sua atitude de repetição diferenciadora (Cf. DELEUZE, 1988) do passado em relação ao olhar recriado e aos valores atribuídos ao menino-personagem reveste-se de significado não apenas literário em *Infância*, pois não se trata apenas de uma opção narrativa: é uma questão ética e ideológica vital o que está em causa aqui.

Para finalizar essa caracterização inicial dos dois narradores e de seus pontos de vista distintos em *Infância*, passo a analisar dois capítulos do livro que ilustram, nas suas diferenças e semelhanças, o jogo de forças que se delinea na obra. Trata-se de “Chegada à vila” e “A vila”, exatamente os capítulos sexto e sétimo do volume. Ambos procuram descrever as primeiras impressões registradas com a mudança da fazenda para a cidadezinha de Buíque, no interior de Pernambuco. Ambos apresentam o mesmo ambiente e as mesmas pessoas, mas entre os textos há pouca ou nenhuma semelhança, formal ou mesmo conteudisticamente falando. O primeiro é narrado pelos olhos do menino-personagem; o segundo (e a ordem em que eles aparecem enfileirados no volume é significativa), está a cargo do adulto-narrador.

“Chegada à vila” já começa com uma frase mal-entendida. O menino ouve o pai falar, numa conversa em volta da fogueira, a palavra “papa-lagartas”. Não sabendo seu significado ou mesmo se ouviu o termo direito, o pequeno se pergunta repetidas vezes: “– Que seria um papa-lagartas?” (RAMOS, 2003, p. 45). Sem coragem de inquirir os adultos (principalmente os seus próprios familiares), ele sente a angústia do desconhecimento, mesma sensação que a chegada ao novo espaço irá provocar. O desejado auxílio acaba por não vir: “Que iria suceder? Bom que José Baía estivesse comigo [...], livrando-me dos sustos” (RAMOS, 2003, p. 46). Em meio ao desconforto de não sentir-se familiarizado com os novos lugares, o menino chega a Buíque depois de viajar algum tempo a cavalo. Sua reação inicial ao espaço nunca visto é magistralmente capturada no trecho que se segue, verdadeira súplica dos procedimentos estilísticos e dos sentimentos que caracterizam o menino-personagem:

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 montava na outra. Avizinhei-me do sobradinho, fugi medroso e confuso: nunca teria podido imaginar uma casa trepada (RAMOS, 2003, p. 47).

Como se pode notar, a sensação de estranhamento se instala rapidamente, e a criança fica dividida entre o medo e a sedução da nova paisagem. Ao mesmo tempo em que se sente sozinho e sem referências, o menino encanta-se com as coisas desconhecidas. As casas da

Revista Literatura em Debate, v. 4, *Dossiê Especial*, p. 75-92, jan., 2010. Recebido em 7 out.; aceito em 8 nov.

cidadezinha, completamente inéditas para ele, são os elementos de maior admiração. Uma “faiscava” (certamente uma casa de ladrilhos) e outra parecia “trepada” (porque possuía dois andares), e ambas contrastavam com a residência escura, baixa e de terra batida da fazenda. Distante desse ponto de referência estável, a fazenda, ele considerava-se “fora da realidade e só” (RAMOS, 2003, p. 47), e nem mesmo a beleza das coisas novas aliviava de todo a tensão do primeiro contato.

Além da sensação de estranhamento e abandono traduzidas nesse capítulo, é possível encontrar nele, também, o uso da “singularização do olhar” e de uma lógica discursiva metonímica, ambos elementos já anteriormente analisados como definidores do olhar da criança. A insistência na utilização preferencial de metonímias, inclusive, se presta bem para descrever o entendimento fragmentário e deslocado que o menino-personagem tem do novo ambiente em que se viu abruptamente jogado. Seu olhar não alcança nenhum tipo de totalização, e só a enumeração quase caótica de pedaços da realidade poderia reproduzir essa sensação: “Na [casa] de baixo percebi criaturas vermelhas e azuis” (RAMOS, 2003, p. 47), diz, referindo-se aos soldados (percebidos apenas pela cor de suas fardas); ao recompor, nas suas lembranças de menino, a geografia e a rotina da fazenda, contrasta apenas retalhos delas aos retalhos que percebe na cidade: o copiar, as árvores, os gritos da mãe com os empregados, algumas brincadeiras eram contrastadas, com vantagem, ao aperto das casas e às feições das pessoas estranhas que se amontoavam nelas como se estivessem “levantadas em pernas de pau” (RAMOS, 2003, p. 48).

Tendo o capítulo “Chegada à vila” como referencial, “A vila” poderia ser considerado, com pouco esforço, seu contrário perfeito. Enquanto no primeiro prevalece o olhar temeroso e maravilhado da criança, no segundo a mirada crítica do adulto-narrador se deixa perceber desde o parágrafo inicial. Devido a sua complexa riqueza, transcrevo boa parte dele:

Buíque tinha a aparência de um corpo aleijado: o largo da Feira formava o tronco; a rua da Pedra e a rua da Palha serviam de pernas, uma quase estirada, a outra curva, dando um passo, galgando um monte; a rua da Cruz, onde ficava o cemitério velho, constituía o cemitério velho, constituía o braço único, levantado; e a cabeça era a igreja, de torre fina, povoada de corujas. Nas virilhas, a casa de seu José Galvão resplandecia, com três fachadas cobertas de azulejos, origem do imenso prestígio de meninos esquivos: Osório, taciturno, Cecília, enfezada, e D. Maria, que pronunciava *garafa* (RAMOS, 2003, p. 51).

A sentença de abertura não poderia de modo algum pertencer a “Chegada à vila”. Ao invés da atenção aos detalhes que é comum ali, aqui se tem o retrato do conjunto; o narrador

vê a cidade toda, como numa tomada aérea, e não mais se prende às pequenas partes isoladamente. As casas e demais espaços urbanos não são captados através de impressões, mas de descrições mais firmes e definidoras (apesar da sua brevidade). A morada que brilhava agora é revelada, contrastivamente, com suas “fachadas cobertas de azulejos”; as pessoas antes mencionadas apenas de relance agora são nomeadas e apresentadas a partir das suas características mais evidentes: posição social, temperamento, prosódia. A própria escolha do adulto-narrador em revelar a cidade com base numa metáfora antropomórfica (o “corpo” e suas partes) denota uma capacidade de totalização e transfiguração do olhar impossível para a criança³, além de expor uma importante diferença estilística. Ao dar maior ênfase às **metáforas** e não às metonímias, o adulto-narrador assume os muitos significados e juízos de valor que o jogo metafórico institui no texto⁴, ao contrário das construções predominantemente metonímicas, que tendem a ser mais descritivas.

Outro aspecto que diferencia “Chegada à vila” de “A vila” é a análise acurada dos hábitos e personagens da cidade que o adulto-narrador realiza no segundo. Se as impressões colhidas no tempo do enunciado mostravam uma cidade misteriosa e incompreensível, em “A vila”, já conhecedor do ambiente, firmemente ancorado no tempo da enunciação, o narrador oferece um panorama amplo da vida de Buíque, no qual os comentários críticos acerca dos costumes políticos, religiosos e sociais dos moradores são o elemento fundamental. Após a apresentação dos pontos de referência do lugar (a escola, o quartel, a cadeia), por exemplo, o adulto-narrador esforça-se por destrinchar a estagnação da vida local, esmiuçando os fatores de acomodação e isolamento da comunidade. “A vida social se concentrava no largo, ponto de comércio, fuxicos, leitura de jornais quando chegava o correio” (RAMOS, 2003, p. 52), assevera, apontando já a ausência de imprensa local e a dependência de veículos externos para a circulação de notícias. Além disso, o pouco tempo de trabalho dos cidadãos também é mencionado como fator de paralisia social e mesquinhez cotidiana: “De ordinário a gente da

³ Não quero afirmar que o olhar infantil não tenha a sua carga de transfiguração e deslocamento semântico. Ao contrário, ele o tem em larga medida. O que acontece é que, conforme quero demonstrar, esses deslocamentos de linguagem (verificáveis, por exemplo, os momentos em que o autor descreve os objetos como se eles fossem vistos pela primeira vez, através da “singularização do olhar”) servem mais para apresentar o mundo de acordo com o ponto de vista da criança do que para apreciá-lo criticamente (embora seja necessário reconhecer que em determinadas circunstâncias a diferença instaurada pela perspectiva infantil também contenha alta dose de ironia e negatividade em relação ao chamado mundo convencional).

⁴ Mais do que uma comparação simples entre dois elementos distintos, a metáfora é um recurso de pensamento que permite agregar novos sentidos às coisas do mundo, uma vez que as aproximações que efetua podem revelar aspectos insuspeitados que uma dada realidade guarda em si. No caso da metáfora antropomórfica utilizada por Graciliano Ramos em “A vila”, é certo que ela não institui apenas uma aproximação inusitada ou cria uma imagem de efeito. Comparar a cidade de Buíque a um corpo *aleijado* traz uma inevitável carga de negatividade a esse espaço, uma vez que sua “deformação” sugere, entre outras coisas, algo de doentio e estagnado, o que o retrato moral da cidade empreendido posteriormente pelo autor vai confirmar.

Revista Literatura em Debate, v. 4, *Dossiê Especial*, p. 75-92, jan., 2010. Recebido em 7 out.; aceito em 8 nov.

rua, excetuados os três meses de safra, descansava seis dias na semana. [...] Estabeleciam-se nas calçadas [...], tesouravam o próximo [...] e as discussões não tinham fim” (RAMOS, 2003, p. 53).

Através desses exemplos, é possível perceber o movimento textual empreendido pelo autor, comum a muitos outros capítulos de *Infância*: após apresentar as impressões muitas vezes desconexas e excessivamente circunstanciais do menino-personagem, Graciliano Ramos as submete a um processo de revisão analítica ao chocá-las com a percepção que o adulto-narrador tem das mesmas situações, espaços e indivíduos. Nos trechos arrolados e contrastados de “Chegada à vila” e “A vila” isso fica evidente, mas em nenhum outro momento desses capítulos essa tentativa de revisão de si se aprofunda tanto quanto nas linhas finais deste último, no qual o adulto constata a quantidade de preconceitos e maus julgamentos que permaneceram nele mesmo depois de passados muitos anos e de já serem outros os seus valores éticos e morais. Após relatar a maledicência que cobria de infâmias alguns moradores locais, seu Afro e D. Maroca, acusados de perversões sexuais e desprezados pelos demais, o narrador afirma: “O juízo dos homens era esquisito. Bem esquisito” (RAMOS, 2003, p. 58). Entretanto, apesar do reconhecimento dessa estranha forma de injustiça, o narrador descobre-se cheio dela:

Contudo esse julgamento absurdo acompanhou-me. Fixou-se, ganhou raízes. Indigno-me, quero extirpá-lo, *reabilitar* seu Afro e D. Maroca. Duas pessoas normais. Penso assim. E desprezo-as, sinto-as decaídas. Impossível deixar de senti-las decaídas. Repito mentalmente os desconchavos de padre João Inácio (RAMOS, 2003, p. 58).

Transformado em conflito verdadeiramente dramático, o desejo do adulto-narrador de rever o passado concentra-se, conforme a leitura que desenvolvo de *Infância*, em duas instâncias: na tendência à auto-avaliação impiedosa e, principalmente, no sentido a princípio pouco importante que o verbo “reabilitar” adquire no texto. Sem perder o foco crítico em momento algum, parece percorrer as memórias do autor imperiosa necessidade de “humanização” dos homens e mulheres representados, processo que se reveste de certa positividade ao buscar enfrentar conceitos arraigados e rever posicionamentos tomados de modo pouco refletido. Principal diferença entre o ponto de vista do menino e do adulto, essa revisão do passado que se faz de autocrítica e desejo de reabilitação do Outro constituirá, segundo proponho, o ponto central das memórias de Graciliano Ramos.

RESUMEN: Este artículo analiza el libro de memorias *Infância*, del escritor Graciliano Ramos, con el objetivo de comprender la compleja estructura narrativa creada por el autor, en la que son perceptibles dos voces, dos miradas distintas echadas sobre el pasado. La primera se relaciona a la percepción de un niño – el protagonista de los eventos relatados – con sus afectos y valores específicos, mientras la segunda se relaciona a la percepción del narrador, ya adulto y dispuesto a reflexionar sobre sus experiencias infantiles.

PALABRAS-CLAVE: Graciliano Ramos. *Infância*. Autobiografía

Referências

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: _____. *Ensaio reunidos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999. p. 443-449.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. Trad. Regina Zilberman. In: _____. *et al. Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luis Orlando e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1988.

FURNESS, R. S. *Expressionismo*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1990.

LAFETÁ, João Luiz. Três teorias do romance: alcance, limitação e complementaridade. In: _____. *A dimensão da noite*. São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 284-296.

LEITÃO, Cláudio C. *Líquido e incerto: memória e exílio em Graciliano Ramos*. Niterói: UFF, 2003.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996.

MIRANDA, Wander Melo. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Publifolha, 2004.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. São Paulo: Record, 2003.

RAMOS, Ricardo. *Graciliano: retrato fragmentado*. São Paulo: Siciliano, 1992.

ZAGURY, Eliane. *A escrita do eu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.