

## Uma modesta epopéia em *Infância*: memória, ficção e representação realista.

**Bernard Herman Hess**

**(Professor / CEELL)**

Esta **obra de arte popular** até hoje se conservou inédita, creio eu. Foi uma dificuldade lembrar-me dela, porque a façanha do garoto me envergonhava talvez e precisei extingui-la. Ouvindo a **modesta 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, quando isto se grava no papel e os gatos se transformam em paparatos. De perto, os indivíduos capazes de amarrar facho nos rabos dos gatos nunca me causaram admiração. Realmente são espantosos, mas é necessário vê-los a distância, modificados. (Ramos, 1978:19. Grifos nossos)

No capítulo “Nuvens”, o narrador recupera um pequeno conto lido pela mãe, no qual um menino pobre, criado por um vigário amancebado, era constantemente maltratado pelo seu caridoso protetor e por sua amante. Para evitar que sua vida secreta fosse revelada aos outros pelo menino, o vigário cria uma fórmula ou um código para assegurar a convivência entre caridade, bolos, chicotadas, cocorotes, puxões de orelha e os braços de sua amada. O vigário apresenta ao menino exatamente essa realidade, não há disposição alguma em modificá-la, ao contrário, é necessário mantê-la, só que com outros nomes e designações com os quais se “baldaria qualquer indiscrição possível” (I, p.18): seu nome era Papa-hóstia, o da amante, Folgazona, o gato da casa, papa-rato e fogo era tributo. Apesar de todas essas providências, o menino, cansado dos maus tratos recebidos, resolveu se vingar de maneira criativa e cruel. Prendeu no rabo do gato um pano com querosene, pôs fogo no pano e saiu pela rua gritando:

Levante, seu Papa-hóstia,

Dos braços de folgazona.

Venha ver o papa-rato

Com um tributo no rabo. (Ramos, 1978:20)

O narrador empenha um esforço enorme para trazer à superfície da memória essa pequena quadra criada pelo personagem do conto. Esses versos o levarão, no encerramento do capítulo, a formular uma conclusão que, do ponto de vista estético, parece ser importante: “De perto, os indivíduos capazes de amarrar facho nos rabos dos gatos nunca me causaram admiração. Realmente são espantosos, mas é necessário vê-los a distância, modificados”. A necessidade obsessiva do escritor de buscar na lembrança os detalhes deste pequeno episódio do conto que era narrado por sua mãe – e de expô-los francamente ao leitor – é uma síntese de seu método de escrita.

Os fatos “vividos”, isto é, ouvidos pelo escritor, quando menino, causaram nele efeito assustador, pois o menino não compartilhava da coragem e da rebeldia do personagem do conto. Entretanto, simultaneamente e em silêncio, o menino, sendo vítima dos mesmos maus-tratos que o personagem do conto, admirava o feito heróico. Essa contradição nos parece material significativo para ser explorado no entendimento da condição de escritor e do recorte seletivo que ele faz na representação do mundo vivido. Os fatos lembrados se encerram num espaço altamente seletivo, pois o resgate deles é feito pelo narrador de acordo com a importância dos episódios, os mais típicos e mais marcantes, em sua vida de cidadão e de escritor. O trabalho de seleção é ainda mais cortante e lúcido por ser realizado exatamente por um narrador escritor, romancista de primeira ordem.

Quando adulto, o narrador, agora na condição de escritor, reconhece que “entrando na vida”, continuou a “venerar a decisão e o heroísmo, quando isto se grava no papel e os gatos se transformam em papa-ratos”. Nota-se, então, que há algo mais que a permanência da experiência do menino no escritor. Uma das faces da formação do menino, aquela que se molda ao universo de expectativas comuns ao mundo feito com os códigos dos Papa-hóstia, é negada, ao menos parcialmente, pelo escritor. Um outro lado, que até então vivia encolhido e reprimido, irá se manifestar com mais ênfase. Se o menino encolhido e silencioso pôde apenas limitar-se a aprovar a coragem do outro, corajoso e vingativo, o escritor, embora ainda venere a decisão e o heroísmo, confessa que, vistos de perto, “os indivíduos capazes de amarrar facho nos rabos dos gatos” nunca lhe causaram admiração. Nessa relação entre a percepção do menino e a do escritor se constrói uma

dinâmica em que o presente do escritor explica o seu passado, a sua formação, atribuindo-lhe um sentido que não existia anteriormente, e só pôde ser construído pela narrativa de sua infância.

Esse processo é o método realista de escrita adotado por Graciliano Ramos em *Infância*. Se afirmamos que se trata de um método, é importante perceber que ele não se formula somente pela experiência vivida na infância, mas também não se restringe à vida adulta. Tal método se constitui no processo que se grava no papel, que reúne o menino e o escritor no espaço da narrativa e, a partir desse gesto, que é estético, engendra um sentido novo que percorre um caminho sempre na direção da própria escrita. A empreitada de escrever um livro de memórias, portanto, não desembaraça o escritor do caráter literário de sua escrita, na medida em que ele se inscreve nela não apenas como um personagem, mas como um personagem escritor. Se é essa a direção tomada pela escrita, isto é, ela se volta para si mesma à medida que narra os acontecimentos vividos de fato pelo autor em sua infância, onde se localiza, então, o traço realista dessa obra? *Infância* é uma representação realista apenas quando o escritor logra reconstituir os fatos como eles se deram? A intervenção criativa do escritor recompondo as falhas da memória produz uma espécie de desvio da representação realista? A presença do escritor como matéria da narrativa isola o mundo do texto do mundo habitado pelo menino e pelo escritor? Como já discutimos nos capítulos anteriores desta tese, a representação realista não é aquela que reproduz diretamente a realidade, nem mesmo aquela que se propõe a solucionar no texto o que se mostra insolúvel na realidade.

A passagem do conto popular reconstituído pelo narrador pode ajudar a responder essas questões. Ao ouvir o conto do Papa-hóstia, o desejo do menino Graciliano era o de exibir a energia e a ferocidade daquele que foi capaz de amarrar o facho no rabo do gato e usar o código do Papa-hóstia contra o próprio Papa-hóstia. O escritor Graciliano, ao contrário, confessa não ter “jeito para violência”. Entre o desejo de rebelar-se do menino e a confissão da incapacidade do escritor, se constrói o método da representação realista de *Infância*. Nessa representação, estão em movimento duas forças discursivas: o desejo minguido do menino e a incapacidade infeliz do escritor. É curioso notar que essa correlação de forças – ambas amiudadas, na verdade – é provocada pela obstinada e fugidia lembrança da quadrinha. O escritor tentou se livrar dessa lembrança, mas os versos

impertinentes mobilizavam sua atenção e só sossegaram quando, reformulados pelo narrador, alcançaram “a forma exata da composição” (Ramos, 1978:18). Antes o narrador os classificou como “absurdos”, “vagas expressões”, “maluquices que vêm, fogem, tornam a voltar”; depois da reconstituição de sua forma na narrativa, o narrador os designou como “obra de arte popular”. A depender do conteúdo do conto “que D. Maria recitava embalando-se na rede”, o gesto do menino rebelde resultou na queima de roupas e móveis e no verso que arrematava a transformação da rebeldia em travessura: “Acuda com todos os diabos”. Articulado o conteúdo do conto a sua narradora inicial, outra composição de forças contraditórias aparece: o conto incita à rebeldia e à transgressão, mas sua narradora é a mãe do menino encolhido que recebia bolos e cocorotes dos dedos com “dureza de martelo” de D. Maria e da sua “boca má” ouvia os apelidos insultuosos de bezerro encourado e cabra-cega. A contradição é suavizada pelo descrédito que o menino tributava à narradora; uma narrativa como aquela, que D. Maria matracava embalando-se na rede, só poderia ser um conto absurdo, mas nem por isso o desejo de imitar o menino pobre que, “depois de muitos padecimentos, realizou feito notável” deixava de torturar o menino Graciliano.

A representação realista se compõe pelo processo dinâmico da forma como o narrador se aproxima e dispõe a narrativa pelas variações da sua posição frente ao conto, inicialmente afastando-o da lembrança como maluquice expressa na “linguagem capenga” da mãe, para depois se esforçar por recompô-lo em sua formulação exata de obra de arte popular. Dessa maneira se expressa em *Infância* não a reprodução de um fato real ou uma metáfora do mundo habitado pelo menino, mas, sobretudo, o complexo movimento histórico que constitui subterraneamente a formação do menino, do escritor, da própria literatura e, sobretudo, do país, onde a luta de classes é dissimulada, a rebeldia é transformada em travessura, as classes dominantes desarticulam o discurso dos dominados, os códigos sociais asseguram a permanência da desagregação que prometiam combater, a ideologia de opressão e violência se impõe sorrateiramente aos oprimidos, que a reproduzem, seja recitando-a na cadência suave do embalo da rede seja repassando os condenáveis cocorotes para os cocurutos dos viventes mais miúdos ainda.

Escolhemos essa passagem para aprofundar o entendimento da representação realista de *Infância* porque ela é rica em articulações nem sempre evidentes entre a forma

literária e o processo social da formação nacional e que ainda está em curso no Brasil. Ademais, por não ser explicitamente relacionada às injustiças sociais que, embora graves, tornaram-se naturais na periferia do capitalismo e mesmo no centro, desde que se restrinjam às fronteiras das nações periféricas, essa passagem de *Infância* ensina que a literatura, mesmo quando fala de si mesma, ou quando o escritor se volta para sua história pessoal e para sua condição de escritor, está sempre falando do mundo histórico que a gerou, que ela ajudou a produzir e que está entranhado em sua forma estética. Essa forma literária, na passagem aqui analisada, traz em si o movimento complexo do engendramento histórico da literatura com a nação e das forças hegemônicas e contra-hegemônicas que se movimentam no espaço discursivo dessa narrativa.

A fórmula literária construída pelo escritor como síntese de seu método realista de representação – “De perto, os indivíduos capazes de amarrar facho nos rabos dos gatos nunca me causaram admiração. Realmente são espantosos, mas é necessário vê-los a distância, modificados” – se apresenta na totalidade da narrativa literária que aborda a lembrança do pequeno conto do Papa-hóstia. Na síntese, o escritor diz que existe uma visão “de perto” e outra “a distância”; entre as duas, o escritor escolheu a segunda. A representação que se fundamenta em uma visão de perto pode parecer mais realista, mais associada ao objeto que é o alvo de sua representação, no entanto, essa proximidade, que costuma agradar mais porque é mais imediata e menos trabalhosa, produz um resultado estético que se assemelha às urupemas tradicionais e corriqueiras, mais enfeitadas, porém, mais frágeis. Para produzir urupemas fortes e seguras, rijas e sóbrias é necessário que a representação seja feita a partir de uma posição a distância.

Esse distanciamento é o trabalho literário, a produção da forma que modifica o objeto (ou a realidade) a ser representado, para torná-lo um objeto outro, uma realidade outra, que, por essa modificação, por esse distanciamento do objeto real ou da realidade que foi seu ponto de partida, pode chegar a construir um novo objeto, uma nova realidade, onde se materializa, em forma estética, algo que ainda não havia, algo que não estava dado no objeto original, mas que se formulou pelo processo de modificá-lo a ponto de construir um sentido para esse objeto. Portanto, o ato da representação realista é um ato criativo, na medida do seu caráter estético, e depende do distanciamento. A representação é realista quando o ato criativo de fato leva em conta a realidade, ou seja, na dimensão material da

complexidade dos elementos históricos, sociais, econômicos, políticos que, de forma intrincada, compõem os nós que atam os homens ao trabalho que produzem e que, ao mesmo tempo, os produzem e, também, materializa o mundo em que vivem.

A literatura e a arte participam do processo da produção cultural humana. Enquanto criação, a práxis artística é parte específica da práxis de produção do homem, e, para compreender essa natureza, é preciso entender o trabalho artístico na sua dimensão material e histórica. Na *Ontologia do ser social*, de Lukács, discute-se a relação entre ontologia e metafísica, considerando que, desde a Antigüidade clássica até hoje, a filosofia procura estabelecer qual seria a substância original da vida. Desde então se apresentam duas correntes: o idealismo, desde Platão, no qual a substância original são as idéias, e o materialismo, para o qual o princípio original é a matéria. Primeiramente com Ludwig Feuerbach e, depois, com Marx ficou claro que o materialismo mecanicista pode ser tão idealista quanto o idealismo. A grande diferença então apresentada está no fato de que não há princípio original, nem mesmo a matéria pode sê-lo no que diz respeito ao homem em sua relação com a natureza e com o outro homem. Se a matéria não é essa substância original e tampouco as idéias, como entender, então, a ontologia, senão como ontologia do ser social? Isso significa que o princípio ontológico é resultado de uma práxis: o trabalho precisa ser entendido não exatamente como princípio, antes como processo.

O homem e a natureza, sujeito e objeto, não existem *a priori*, mas são resultado dessa práxis que, pela sua complexidade, é difícil de ser expressa pela linguagem. O trabalho do homem promove a sua interação com o mundo e, a partir dessa relação, este trabalho realizado pelo homem produz o próprio homem e a natureza como produtos dessa práxis. O ser humano é, portanto, resultado de um processo que se realiza na interação, pelo trabalho, entre o ser biologicamente constituído e a natureza. Ambos, pelo trabalho, se transformam e passam a ser, como produtos do trabalho e não como entidades pré-estabelecidas. O trabalho é, então, teleológico, tem um, que é a integração homem-natureza em função das necessidades do homem. Por isso a ontologia é a do ser social.

Ocorre, porém, que essa organização social – a do trabalho –, por sua racionalização e pelas condições históricas que a determinam, resulta na própria transformação do trabalho, que gerou uma rebelião dos meios contra os fins. O trabalho não mais atende apenas às necessidades do homem que o realiza, mas passa a ser produzido com outros fins:

é o trabalho alienado, não mais visando às necessidades daquele que o produziu, mas com o fim de atender à necessidade de outro homem que não participou do processo de produção do produto que será por ele utilizado. O homem produz para outro homem e não para si mesmo, para suas necessidades; o homem que produz não goza do que produziu, assim, o homem e a natureza que se produzem nessa práxis do trabalho alienado, como produtos desse processo, tornam-se também alienados.

Assim, na mudança de seus fins, o trabalho produz "outro" homem e "outra" natureza, alienados. O trabalho alienado chega a tal ponto de reificação, que o sujeito se torna objeto, e o trabalho, abstrato. O trabalho então é medido pelo resultado produzido – o produto –, mas não pelo tempo gasto na produção do produto. A questão da transformação do trabalho em trabalho alienado e em trabalho abstrato (e a conseqüente alienação e reificação do homem e da natureza) é estética, trata-se da divisão do trabalho. Se a história humana é a do trabalho alienado e reificado, o mundo humano e o homem, que se produzem no trabalho, são também alienados e reificados. A representação realista é aquela que desnaturaliza a alienação e a reificação exatamente por representá-la, por não suprimi-la, o que se realiza também por meio do trabalho do escritor.

O distanciamento que propicia a representação realista deve ir, no entanto, ainda um pouco mais longe, até o ponto em que o trabalho do escritor também é visto a distância. A relevância estética da representação exige que o escritor desnaturalize também o seu trabalho e perceba os limites que o incluem na história da produção humana. Esse gesto estético toca uma questão histórica também complexa, a da divisão do trabalho. Quando Graciliano aproxima seu trabalho de escritor do trabalho do avô construtor de urupemas, se aproxima também desse problema que acorrenta e tortura o escritor. Como um Ulisses acorrentado ao mastro, enquanto os remadores remam, o escritor exerce um ofício que o distancia dos demais na divisão social do trabalho. Graciliano se aproxima do problema ao justapor seu ofício ao do avô que souou na composição das urupemas. A aproximação busca o sentido do trabalho do escritor na divisão social do trabalho. É o enfrentamento de um dilema que se apresenta ao escritor no momento exato da composição das formas e no método de compô-las.

Graciliano não se desvia desse dilema que ronda todas as suas obras na pele dos personagens que eram pedaços dele; ao contrário, em *Infância*, ele reúne todos esses

pedaços, e vai em direção ao dilema que eles encarnaram: o dilema do escritor. Graciliano Ramos vai em direção ao mundo do menino encolhido, o bezerro-encourado e cabra-cega que ele foi; ao ofício do avô; às narrativas que ouviu na sala escura das abóboras; aos homens, mulheres e crianças que compunham a humanidade miúda, dividida entre os que o atormentavam ou não o atormentavam. Como o caminho é o da representação realista, Graciliano o constrói na condição de escritor, e resiste à idéia de uma comunhão ou identidade definitiva entre sua condição de escritor e a condição do menino, do moleque José, de seus pais, de José Baía, de Venta-Romba ou da negra Vitória. Ele permanece distanciado e só se une com eles naquilo em que estão todos realmente juntos: a condição de homens que, não tendo poder sobre os meios de produção, são incapazes de amarrar fachos aos rabos dos gatos. A união possível, no entanto, é fruto do distanciamento estético que dá ao escritor a capacidade de representar de forma realista suas condições de produção e os limites em que elas se encontram.

Na história da formação de nossa literatura, as elites culturais sempre tiveram dificuldade em enfrentar sua real condição de privilégio em relação ao personagem brasileiro, e o representaram de forma pitoresca, amena e transfigurada, em busca de uma representação ideal, segundo os modelos de representação que nos foram impostos. Tais modelos formulavam uma representação realista que atinava com a lógica histórica das sociedades que os produziram e, assim, a lógica contraditória materializada na forma literária era aquela que regia os mecanismos dos processos sociais que a literatura europeia pôde dar a ver. No Brasil, a reprodução das formas literárias refinadas, que aqui aportaram com os colonizadores e atuaram decisivamente na formação de nossa literatura e nação, foram adaptadas obedecendo às necessidades das elites culturais de se preservarem da incultura local que as ameaçava, seja pelo temor seja pela atração que a matéria local exercia sobre os produtores culturais. No afã de alcançar a força de representação do romance europeu, nossos escritores e nossa sociedade, sob a guarda de uma ideologia dominante de segundo grau, se empenharam na construção de poemas e romances que nos libertassem da indigência e da dependência sociocultural e, em geral, produziram personagens que enfrentavam, amarrando fachos nos rabos de gatos, dilemas que não eram os seus. Assim, desviando-se do dilema histórico da nação – a dialética entre cosmopolitismo e localismo – afastavam-se da produção literária independente, relevante e



realista que pretendiam, e contribuíam para tornar mais severas as condições de atraso social e cultural que se empenhavam em superar com a literatura promissora do país novo, mas periférico.

No entanto, como formula criticamente Antonio Candido na sua *Formação da Literatura Brasileira*, essa literatura empenhada, apesar de reproduzir os modelos literários e a ideologia dos centros europeus, teve, justamente por seu empenho e seu compromisso com a necessidade de soberania nacional, que se prender a terra e limitar os vãos da imaginação. A terra, o modo de ser brasileiro que se ia formando e a matéria local, mesmo que transfigurados no exotismo do pitoresco, não se dissolviam de todo na transfiguração e, à consciência amena de nossa literatura, contrapunham o senso do concreto, o regionalismo e o limite realista que, se não barravam o pitoresco, o prenderam a terra e ao desejo de ter uma literatura brasileira. Dessa maneira, lado a lado com as intrigas romanescas importadas, figuravam, menores, as intrigas imediatamente vividas pela sociedade em formação. Se essa duplicidade comprometia o rendimento estético a ponto de não fazer frente às literaturas centrais e atestava nossa dependência e atraso sociocultural, por outro lado, a forma duplicada e capenga dava conta do Brasil real e encontrava, tateando e às apalpadelas, o caminho para a formulação de nossa lógica histórica que se consolidou na obra de Machado de Assis.

#### Bibliografia:

BASTOS, Hermenegildo. "Formação e representação". *Cerrados*. Brasília: UnB, n. 21, ano 15, 2006.

\_\_\_\_\_. *Reliquias de la casa nueva. La narrativa latinoamericana: el eje Graciliano - Rulfo*.

CANDIDO, Antonio. "A personagem do romance". In: \_\_\_\_\_ et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

\_\_\_\_\_. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: UNESP, 1992.

\_\_\_\_\_. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1996.

\_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997, v. I e II.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1976.

\_\_\_\_\_. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

- COUTINHO, Carlos Nelson. *Literatura e humanismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Realismo e anti-realismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- KOSIK, Karel. *Dialética do concreto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Lisboa: Editorial Presença, s.d.
- \_\_\_\_\_. *Marx e Engels como historiadores da literatura*. Porto: Nova Crítica, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Ontologia do ser social: a falsa e a verdadeira ontologia de Hegel*. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Sobre literatura e arte*. São Paulo: Global, (coletânea de fragmentos de textos e cartas sobre literatura e estética), 1980.
- NETTO, José Paulo. "Lukács e o marxismo ocidental". In ANTUNES, Ricardo (org.). *Lukács: um Galileu no século XX*. São Paulo: Boitempo, 1996.
- \_\_\_\_\_. (organização e introdução). *Lukács*. São Paulo: Ática, 1992.
- RAMOS, Graciliano. *Infância*. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 1978.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- \_\_\_\_\_. (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.