

O MENINO, O ESCRITOR E O MUNDO: A TIPICIDADE EM *INFÂNCIA*, DE GRACILIANO RAMOS

THE BOY, THE WRITER, AND THE WORLD: TYPICALITY IN *INFÂNCIA*, BY GRACILIANO RAMOS

Alan Brasileiro de Souza¹

Rafael Vespasiano Ferreira de Lima²

RESUMO

O presente artigo busca analisar o romance-confissão *Infância* (1945), de Graciliano Ramos, a partir da crítica literária dialética, observando o modo como a tipicidade (Lukács, 1968;) se apresenta na obra como procedimento estético a partir do qual as personagens que compõem o relato são figuradas no texto de maneira não coisificada. Configurado como um duplo entre menino e adulto (Candido, 2006), o narrador de *Infância* figura a realidade vincando-a em uma dobra temporal em que passado e presente, experiência vivida e elaboração da narração se cruzam e se imbricam pela ação das duas vozes narrativas. O resultado desse processo é a fixação de um olhar que busca compreender um mundo estranho – tanto o do passado quanto o do presente da narração – de maneira alteritária e responsiva. Dessa maneira, no livro, vemos a formação não apenas do sujeito ou do escritor, mas do cidadão Graciliano Ramos.

Palavras-chave: Graciliano Ramos, *Infância*, Modernismo brasileiro, Tipicidade.

ABSTRACT

This article aims to analyze the confessional novel *Infância* (1945) by Graciliano Ramos from a dialectical literary critique perspective, examining how typicality (Lukács, 1968) appears in the work as an aesthetic procedure through which the characters in the narrative are depicted in a non-objectified manner. Configured as a double between child and adult (Candido, 2006), the narrator of *Infância* shapes reality, marking it through a temporal fold where past and present, lived experience and narrative elaboration intertwine and overlap through the action of the two narrative voices. The result of this process is the fixation of a gaze that seeks to understand a strange world – both the past and the present of the narration – in an alteritary and responsive way. Thus, in the book, we witness the formation not only of the subject or the writer but also of the citizen Graciliano Ramos.

Keywords: Graciliano Ramos, *Infância*, Brazilian modernism, Typicality.

¹ Professor Adjunto de Estudos Literários da Universidade Federal de Alagoas (UFAL) - Campus Arapiraca. Doutor em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (PósLit - UnB). E-mail: alan.souza@arapiraca.ufal.br

² Mestrando em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (PósLit - UnB). E-mail: rafaelvespasiano@gmail.com

Como armas de papel, a fina matéria da vida: à guisa de introdução

A obra literária de Graciliano Ramos é reconhecida pela crítica e pelo público leitor como uma das mais importantes do Modernismo brasileiro, de maneira que a sua recepção há muito fez com que ela se fixasse nas prateleiras mais altas do nosso cânone literário, bem como no nosso imaginário cultural. Tal reconhecimento, do ponto de vista dos estudos literários, produziu uma fortuna crítica tão profunda quanto vasta. Dentre as muitas possibilidades de se acessar o projeto literário do escritor alagoano destaca-se a abordagem proposta por Antonio Candido (2006), ainda nos anos 1950, que identifica como traço particular da sua escrita uma passagem paulatina da ficção – encarnada nos seus quatro romances: *Caetés* (1933), *S. Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas Secas* (1938) – à confissão – núcleo de duas das suas obras derradeiras: *Infância* (1945) e *Memórias do Cárcere* (1953).

Ao borrar os limites entre as duas formas de reelaboração do real pela linguagem verbal, Graciliano teria delineado uma outra possibilidade de existência para a forma romance, que aqui chamamos de romance-confissão. Essa expressão resulta dos questionamentos formulados pelo crítico literário João Luiz Lafetá a respeito da obra do escritor no ensaio “Três teorias do romance: alcances, limitações e complementaridade”:

Romance ou confissão? Como no romance, existe forte interesse nas relações sociais e pessoais, mas, como na confissão, existe interesse igualmente forte nas ideias – e além disso o modo de tratar o tema é introvertido e intelectual (Lafetá, 2004b, p. 288).

O crítico questiona, porém, logo em seguida, responde a si mesmo e, ao mesmo tempo, nos oferece uma pista para a sua pergunta: sim, ao longo de sua vida literária, o autor alagoano desenvolveu, elaborou e amadureceu o romance-confissão.

Todavia, é preciso considerar que a resposta de Lafetá – bem como parte do nosso entendimento – apoia-se nas suas leituras do ensaio seminal “Ficção e Confissão” (2006), de Antonio Candido. Neste texto, um dos primeiros a tratar do conjunto da obra de Graciliano, o crítico mineiro propõe que os textos do escritor alagoano configurariam *per se* uma espécie de itinerário ou sistema literário próprio. Nessa perspectiva, para Candido, seria aconselhável aos leitores acompanharem a jornada literária de Graciliano na ordem em que seus livros foram escritos e publicados, ou seja, partindo de *Caetés* até

chegar nas *Memórias do Cárcere*.³ Dessa maneira, aos leitores seria possível sentir a “unidade na diversidade” (Candido, 2006, p. 18) enunciada pela fatura literária do escritor. Além disso, para o autor de *Os parceiros do rio bonito*, os livros de Graciliano manifestam uma “experiência que se desdobra em etapas e, principiada na narração de costumes, termina pela confissão das mais vívidas emoções pessoais” (Candido, 2006, p. 17).

Ainda de acordo com o crítico, *Angústia* representaria a virada de chave na obra graciliânica, sendo esse o romance que indicaria a mudança da rota dos textos que seriam publicados a partir de então, com a já referida passagem da ficção à confissão. Isto se dá, pois, naquele romance a meninice do protagonista Luís da Silva teria sido elaborada pelo escritor com base nas suas próprias experiências vividas na infância, em cidades do interior dos estados de Alagoas e Pernambuco. Dessa forma,

Poder-se-ia talvez dizer que Luís é personagem criado com premissas autobiográficas; e *Angústia*, autobiografia, potencial a partir do *eu* recôndito. Mas no processo criador tais premissas [...] receberam destino próprio e deram resultado novo – o personagem –, no qual só pela análise nos dois livros autobiográficos podemos discernir virtualidades do autor (Candido, 2006, p. 59, grifos do autor).

Assim, é possível dizer que as vidas do pequeno Luís e do pequeno Graciliano teriam sido fabuladas em *Angústia* e em *Infância*, respectivamente, com base no mesmo complexo biográfico. Em outros termos, de acordo com Candido, o *eu* recôndito que dá azo à escrituração do início da trajetória do protagonista do romance é o mesmo que reverbera nas memórias escritor.

Em que pese o caráter psicológico da tese de Candido, faz-se necessário ressaltar que *Infância* e *Memórias do Cárcere* não são apenas autobiografias, porém, romances-confissões, em que os conteúdos vividos e fabulados ganham o mesmo tratamento literário. Portanto, *Infância* pode ser lido como um texto em que a ficção reverbera, assumidamente, memórias e confissões estruturadas através da forma romance. As “pessoas reais”, por exemplo, que são apresentadas aos leitores nessa obra são transformadas em personagens na página literária e o próprio escritor-narrador se aproxima delas situando-as como criações ficcionais.

³ À época da escrita e publicação inicial do ensaio (1955), muitos dos livros que viriam a compor o quadro atual da obra de Graciliano Ramos ainda não haviam sido publicados, o que justifica o encerramento do percurso em *Memórias do Cárcere*.

Uma dessas pessoas reais ficcionalizadas é sua prima Adelaide, apresentada em capítulo homônimo de *Infância*. Neste, a sinhá-moça, filha de senhor de engenho, é encaminhada pelos pais para estudar na mesma escola onde estuda o menino Graciliano. A escola é comandada despoticamente pela professora D. Maria do O. Numa das passagens do capítulo, a lembrança das violências cometidas por essa personagem real e suas consequências é descrita desta maneira pelo narrador:

Se não fosse a recordação de uns dedos que me apertavam a orelha, conseguiria achar paz e segurança. Na sala, vendo a mulata ou cafuza brandir a palmatória, precisaria comportar-me bem, simular atenção, molhar de saliva as páginas detestáveis. Ali, no encolhimento e na insignificância, os livros fechados, embrutecia-me em leves cochilos, quase só (Ramos, 1986, p. 175).

A partir da chegada da prima à escola, a rotina e a percepção do menino Graciliano são alteradas. À descrição dos castigos físicos e do seu acanhamento durante as aulas soma-se a reconhecimento das tensões de raça, classe gênero então evidentes no interior de Alagoas no período pós-abolição. Assim, a imagem da prima – branca, rica, mas impelida a ocupar um lugar de servidão no conjunto escolar – é contrastada com a da professora D. Maria do O – mulher negra que naquele momento ascendia e se posicionava socialmente perante a elite local:

A estranha inversão de papéis me surpreendia e revoltava, mas a surpresa e a revolta nunca se manifestaram. [...] Coitada de minha prima, tão boa, tão débil, suportando as enxaquecas das miseráveis. Lugar de negro era a cozinha. Por que haviam saído de lá, vindo para a sala, puxar as orelhas de Adelaide? Não me conformava. Que mal lhes tinha feito Adelaide? Por que procediam daquele modo? Por quê? (Ramos, 1986, p. 179).

Diante disso, é importante enfatizar que as relações entre professora e aluna, além de alegorizar as tensões sociais do Brasil pós-Abolição – lembremos que os fatos narrados transcorrem no ano de 1900 –, evidenciam o caráter reduzido da compreensão do narrador-menino a respeito tanto da sua realidade próxima quanto do contexto geral:

Tinha-me chegado vagas notícias da escravidão, sem relho e sem tronco, aceitável, quase desejável. Maria Moleca e Vitória, livres, viviam sossegadas em casa de meu avô. Não me vinha a ideia de que se conservassem ali por hábito ou por não terem para onde ir. Estavam bem, sempre tinham estado bem. As tias da professora haviam sido mucamas de luxo, sem dúvida, antes da maluqueira de uma princesa odiosa. Ingratas. Não me ocorria que alguém manejara a enxada, suara

no cultivo do algodão e da cana: as plantas nasciam espontaneamente (Ramos, 1986, p. 178).

Todavia, a maneira como o relato do menino-narrador se constitui deve ser lida sob uma perspectiva dupla: a ótica interrogativa daquele e a elaboração crítica das próprias memórias que o escritor-cidadão Graciliano Ramos realiza.

Dessa maneira, compreendemos que o material oriundo da vida real do autor está imbricado ao material imaginado (tanto pelo menino-narrador quanto pelo Graciliano adulto orquestrador do relato) de tal maneira que a descoberta da linha que limita os dois polos se torna uma atividade pouco proveitosa. Além disso, é importante notar que uma autobiografia ou livro de memórias de qualquer artista – e, no limite, qualquer obra ficcional ou não – contém doses de ficcionalidade, já que o autor não consegue colocar-se em contato com a realidade sem recriá-la, sendo a linguagem mesmo uma forma de reelaboração criativa do dado referencial.

Por outro lado, o nosso interesse neste trabalho é exatamente o resultado dessa imbricação entre fabulação e realidade, observando nisso as marcas de um posicionamento ético que preenche toda a fatura literária de Graciliano. De acordo com Gustavo Silveira Ribeiro, em *O drama ético na obra de Graciliano Ramos* (2016) o projeto literário do escritor caracteriza-se por conjugar posicionamentos ideológicos a posicionamentos estéticos que dão a ver o outro e seu universo de maneira íntegra nas suas páginas. Embora a hipótese de Ribeiro busque iluminar sobretudo o caso de *Vidas secas*, compreendemos que ela ecoa sobre todos os textos de Graciliano, sendo parte da bagagem necessária para se percorrer o seu itinerário literário.

Neste contexto, se em *Vidas secas* o interesse genuíno pelo outro e pela sua realidade toma forma através do jogo discursivo que alterna as focalizações do narrador e das personagens (cf. Bueno 2006; Autor, 2023), em *Infância*, isso se dá por um outro jogo de focalizações, dessa vez realizado pela bifurcação da voz do próprio narrador da obra, desdobrado entre o Graciliano menino (sujeito das memórias evocadas nas páginas do relato) e o Graciliano adulto (sujeito de escrita, que compõe o relato), ou seja, um jogo realizado entre ficção e confissão, retomando a fórmula enunciada por Candido. Assim, a fina e tenra matéria da vida alimenta as armas de papel que o escritor manipula diante de uma realidade cada vez mais esgarçada e subsumida em um processo atroz de modernização.

Tempo de escrita, demoras na tradição

Neste momento, é importante retomar um aspecto referido tangencialmente no início deste texto, qual seja: a obra de Graciliano Ramos foi produzida em sua maior parte dentro de um período que a historiografia da literatura brasileira convencionou nomear como Romance de 30. Tal período, cristalizado como uma subdivisão ou uma segunda fase do Modernismo, é caracterizado sobretudo pela consagração de escritores arbitrariamente vinculados à tradição regionalista da nossa produção literária. Além da demarcação geográfica, a quantidade de livros publicados por autores oriundos dos estados da região Nordeste do Brasil no decênio de 1930, bem como a expressividade desses textos, fizeram com que esse recorte da produção literária nacional recebesse a alcunha de “romance do Nordeste”.

A despeito das problematizações e contradições que tal encaixe historiográfico possa suscitar⁴, Graciliano é frequentemente destacado como um dos maiores representantes dessa etapa do Modernismo brasileiro por conta das características formais, temáticas, políticas e ideológicas que a sua fatura literária manifesta e enuncia. Em verdade, há muito se reconhece que a sua obra figura como um dos clássicos incontestes das letras nacionais, como a circulação e a recepção dos seus textos nos espaços de consagração literária atestam.

Em “A nova narrativa” (2017), Antonio Candido, ao comentar a respeito do chamado “romance do Nordeste” vê nos textos de escritores como José Lins do Rego, Jorge Amado, Rachel de Queiroz e o próprio Graciliano uma tentativa de “extirpar a visão paternalista e exótica [característica do regionalismo romântico], para lhe substituir uma posição frequentemente agressiva, não raro assumindo o ângulo do espoliado” (Candido, 2017, p. 246-247). Atrelado a isso, esses escritores teriam ampliado o campo geográfico da literatura brasileira ao fazer uso de soluções estéticas, linguísticas e narrativas marcadamente realistas (ou neorrealistas). Tal operação foi responsável por dar a essa nova incursão regionalista posicionamentos éticos e estéticos diametralmente distintos daquelas que os escritores românticos colocaram em ação.

⁴Basta consultar algumas referências tradicionais quanto ao assunto: *O romance de 30* (1982), de José Hildebrando Dacanal e *O romance social brasileiro* (1993), de Benjamin Abdala Júnior, para verificar que a tentativa de classificar os autores e as obras produzidas nesse período foi bastante extensiva e baseada em estereótipos de classe e origem regional, portanto, redutora.

Por outro lado, ainda de acordo com Candido (2017), além dos recortes espaciais e das questões de geopolítica literária, a contribuição dos escritores nordestinos para o desenvolvimento da, “àquele momento, nova narrativa brasileira marca um estágio de amadurecimento da ficção nacional, no qual a obra de Graciliano Ramos revelaria talvez o estágio mais elevado” (Autor, 2023, p. 66-67). Na visão do crítico, o que foge à regra na escrita do alagoano é justamente a capacidade de relacionar o conteúdo formal ao conteúdo temático abordado em suas obras, sempre primando pelo posicionamento crítico, sem, no entanto, incorrer no uso de fórmulas antiquadas do ponto de vista estético ou sem ceder ao exotismo característico de parte da nossa literatura empenhada.

Para que a nossa proposta de leitura de *Infância* torne-se mais clara, é necessário que insistamos ainda um pouco mais na descrição dos embates que caracterizam a prosa da segunda geração do Modernismo. Por isso, deixaremos as contribuições de Graciliano de lado momentaneamente para que possamos visualizar mais algumas características histórico-literárias daquele contexto.

No clássico *Uma história do romance de 30* (2006), Luís Bueno, ao debruçar-se sobre toda a produção romanesca da década de 1930, argumenta que o conjunto regionalista seria uma das faces da prosa brasileira daquela década, figurando ao lado de outro ramo da tradição, a do chamado romance intimista. Praticada sobretudo por escritores das regiões Sudeste e Sul do país (como Cornélio Penna, Dionélio Machado, Lúcio Cardoso e Marques Rebelo), a prosa intimista particularizava-se nessa visão opositiva pela abordagem do universo interno dos sujeitos – o que justificaria a alcunha do conjunto –, numa dicção marcadamente mais psicológica do que social, sobretudo quando comparado ao romance do Nordeste. Haveria, dessa maneira, dois desenhos ficcionais que teriam se estruturado lado a lado na ficção brasileira: um, geograficamente localizado nos sertões e nas zonas afastadas dos litorais da modernização periférica brasileira, interessado pela representação do outro (de classe, raça, gênero, faixa-etária etc.) e dos grandes temas sociais; outro, fincado nas cidades do centro-sul, tanto nas áreas centrais quanto nas suburbanas, interessado na representação do eu e suas marcas de interioridades.⁵

⁵ Embora, na arena social dos anos 1930, os intimistas não tenham conseguido o mesmo prestígio que os regionalistas, é sabido que na década seguinte as suas propostas deram azo a um dos projetos literários mais bem sucedidos da nossa literatura, o de Clarice Lispector.

A oposição entre regionalistas e intimistas, segundo Bueno, faz parte das disputas internas e de uma geopolítica própria do campo literário brasileiro. Jorge Amado, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, como recupera o crítico literário (Bueno, 2006, p. 31), trata da questão da seguinte maneira:

São os dois caminhos do nosso romance, nascendo um de Alencar, nascendo outro de Machado, indo um na direção do romance popular e social, com uma problemática ligada ao país, aos seus problemas, às causas do povo, marchando o outro para o romance dito psicológico, com uma problemática ligada à vida interior, aos sentimentos e problemas individuais, à angústia e à solidão do homem, sem, no entanto, perder seu caráter brasileiro (Amado, 1972 p. 11, apud Bueno, 2006, p. 31).

Como vemos na voz do autor de *Cacau*, a distinção entre os dois tipos de romance seria menos um traço do decênio de 1930 do que uma marca distintiva da literatura brasileira em si mesma. Se mobilizarmos a questão a partir do ponto de vista da crítica literária, veremos que as duas tradições se manifestam também como parte de um instrumental teórico consolidado no campo. Nas análises literárias, o que temos apontado como cerne das intenções regionalistas e intimistas na década de 1930, existe a partir das oposições entre forma e conteúdo fundadoras da área no início do século passado.

Em certa medida, as apreciações de Antonio Candido citadas anteriormente dão notícias disso, atuando tanto a partir de um polo quanto de outro. Se observarmos bem, a defesa de que a obra de Graciliano Ramos constituiria um itinerário que nos leva da ficção à confissão organiza-se em torno das dicotomias ora apresentadas. O mesmo movimento pode ser notado no seu reconhecimento de que o trabalho do escritor alagoano seria o ponto máximo da prosa brasileira na primeira metade do século XX. O que distingue as abordagens de Candido, no entanto, é a liberdade com que transita de um polo a outro ou mesmo os conjuga em suas leituras, produzindo reflexões que se particularizam pelo seu adensamento reflexivo.

Todavia, longe de ser uma marca restrita à crítica literária e às disputas travadas no campo no século passado, essa questão ecoa nas obras e nos debates atuais. Um caso recente (e polêmico) é a entrevista concedida pela professora, escritora, tradutora e crítica literária Aurora Fornoni Bernadini à *Folha de S. Paulo*, na qual vaticina que as singularidades de *Torto arado* (2019), romance de Itamar Vieira Junior,

estão todas no seu conteúdo, descrito pela professora como “apaixonante, insólito e original” (Bernadini, 2025). Ao passo que a escrita de Vieira, se analisada do ponto de vista da forma, não apresentaria um “estilo particular” (Bernadini, 2025). Além de retomar as querelas tradicionais da oposição entre forma e conteúdo, a professora também recupera, de maneira indireta, a antiga oposição entre regionalismo e intimismo na escolha da obra comentada, uma vez que, ambientada no interior do Estado da Bahia, a narrativa apresentada em *Torto arado*, em certa medida, atualiza os traços que caracterizam o romance regionalista dos anos 1930.

Para nós, olhares como o de Aurora Fornoni Bernadini são problemáticos não pelos instrumentos analíticos que reivindicam, mas por utilizá-los em favor de uma leitura que, ao buscar dissimular determinadas posições ideológicas, invariavelmente reduz a importância e o alcance da fatura estética implicadas na enunciação de realidades subalternizadas.

Retornando ao caso do romance de 1930, a divisão entre forma e conteúdo (ali encenada pela oposição entre intimismo e regionalismo crítico) não constitui uma fronteira real entre as obras. Como aponta Bueno (2006), não se pode obliterar os pontos em comum que as obras vinculadas – sempre arbitrariamente – a uma tradição possuem em relação a outra; embora este tenha sido, à época e nos dias de hoje, o expediente de grande parte da crítica. Afinal de contas, não seria o famoso capítulo “Baleia” de *Vidas secas* um exemplo de narrativa intimista, porém situada no sertão nordestino?

De igual modo não é possível apagar os conflitos e as disputas que se encenavam no campo literário brasileiro àquela altura. Para ficarmos em apenas um, já analisado por Bueno (2006), lembremos que a noção de unidade cristalizada no tratamento dado à literatura brasileira da primeira metade do século XX é falsa. Como ilustração, podemos apontar que a indicação de uma etapa antecessora e preparatória do Modernismo, o Pré-Modernismo, é demasiadamente frágil mesmo do ponto de vista historiográfico, como Jorge Augusto em *Modernismo negro* (2024), ao tratar da obra de Lima Barreto. Além disso, a ideia de que autores como Graciliano Ramos e Jorge Amado seriam continuadores diretos do legado da chamada fase heroica do Modernismo só pode ser verdadeira se considerarmos o movimento gestado a partir de São Paulo como o momento mais importante na formação da literatura brasileira, de

maneira que tudo o que se produziu nas décadas seguintes teria rendido algum tipo de tributo àquele grupo.

O que desejamos apontar é que, mesmo que as marcas da geopolítica literária brasileira dos anos 1930 estejam presentes nas considerações acerca do encaixe dos livros de Graciliano na linha do tempo da nossa literatura, mobilizar os seus romances apenas (ou sobretudo) pela consideração do mapa percorrido pelos seus personagens é um movimento que se mostra pouco proveitoso. Ainda outra vez, não se trata de negar a fabulação de uma certa face do Nordeste (dentre tantas outras existentes) em seus textos, mas sim de enunciar que o simples reconhecimento do recorte regional e seus desdobramentos não são suficientes para acessar com precisão o seu projeto literário. Uma abordagem calcada nesses aspectos impediria, por exemplo, a existência deste estudo, já que não seria possível a compreensão do processo de maturação da ficção literária graciliânica até o surgimento da forma romance-confissão nos últimos livros do escritor alagoano.

Por outro lado, se insistirmos na divisão cronológica tradicional da história da literatura brasileira, podemos evocar ainda outra vez os estudos de João Luiz Lafetá, agora em um ensaio intitulado “Estética e ideologia: o Modernismo em 30” (2004a). Para o crítico, o movimento modernista é um momento de renovação estética nas artes brasileiras que deve ser verificado de maneira bifronte: de um lado, considerando em que nível os meios tradicionais de expressão são afetados pelo poder de transformação da nova linguagem proposta e, por outro, determinando quais relações o movimento mantém com os outros aspectos da vida cultural e de que modo a renovação estética dos meios expressivos se insere no contexto ideológico e social mais amplo de sua época.

Dessa maneira, Lafetá propõe que a fase heroica do Modernismo teria investido principalmente no primeiro aspecto, qual seja, na renovação estilística em relação ao período literário e artístico anterior; de modo que, na década de 1930, já com as conquistas estéticas da primeira geração concretizadas, o projeto ideológico marcado pela reflexão crítica sobre a realidade brasileira passou a ser o principal investimento movimento modernista. Assim, com as conquistas da década de 1920 é que o Modernismo em 30 pôde, à sua maneira, expandir o projeto estético e ideológico das letras nacionais, privilegiando o último ao buscar representar o país em todas as suas dimensões regionais, culturais e econômicas, evidenciando as dinâmicas sociais

complexas e contraditórias de um país novo atravessado por um recente processo de industrialização e urbanização.

Todavia, é preciso ressaltar três pontos: em primeiro lugar, tanto na fase heroica quanto no decênio de 1930, o investimento estético e o investimento ideológico se complementavam dialeticamente, uma vez que a busca por renovação estética seria em si mesma o projeto ideológico do grupo oriundo da Semana de Arte Moderna. Ou seja, a busca pela alma brasileira e sua enunciação a partir linguagem cunhada pelas vanguardas são movimentos estéticos, mas também ideológicos. Em segundo lugar, seria necessário questionar o encaixe histórico realizado por Lafetá considerando que as rupturas estéticas organizadas em torno da linguagem literária já estavam em curso antes mesmo do aparecimento da primeira geração do modernismo (o argumento defendido por Jorge Augusto, por exemplo, evidencia bem essa questão). Por último, concordando com Luís Bueno (2006), é possível observar nos projetos das duas primeiras gerações modernistas traços que demonstram mais um afastamento do que uma aproximação entre as propostas.

Pensar que o modernismo é uma arte utópica e o romance de 30 é uma arte pós-utópica pode ajudar a esclarecer como isso se dá. As tensões, as recusas forçadas, a aceitação mais ou menos disfarçada foram elementos constituintes de uma dinâmica que pôde dar origem ao romance de 30 em toda sua diversidade. Se o desejo de fazer uma arte brasileira, incluindo o uso de uma linguagem mais coloquial e uma aproximação da realidade do país, é um dado de permanência do espírito de 22 durante a década de 30, a realização estética em si mesma é muito diferente – e o predomínio do romance ao invés da poesia já é evidência desse fato (Bueno, 2006, p. 66).

Assim, a realização do que temos chamado de romance-confissão na obra de Graciliano Ramos poderia ser compreendida também a partir dos dados que essa leitura da historiografia revela. O mundo (ou o Brasil) fabulado nas obras do escritor é o mundo da pós-utopia modernista, narrado em um primeiro momento pelas lentes dos fracassados (Bueno, 2006) João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva, da família socialmente emparedada (Abdala Júnior, 2017) de Fabiano e sinha Vitória, e, finalmente, pelo próprio escritor imiscuído na narração das suas experiências na infância e no cárcere.

O menino e o mundo: o típico em *Infância*

Revista de Letras Norte@mentos

Em *Três teorias do romance: alcances, limitações e complementaridade* (2004b), João Luiz Lafetá (2004b) propõe uma diferença essencial entre a produção de Graciliano Ramos e a de autores como, por exemplo, José Lins do Rego e Jorge Amado, qual seja: Graciliano escreveria, segundo o crítico literário, obras que poderiam ser definidas como romances, enquanto os outros dois estariam mais próximos do que Lafetá denomina como *romanesco*.

Qual seria a diferença entre *romance* e *romanesco* para Lafetá? Apoiando-se nos estudos de Northrop Frye, Lafetá ressalta que os textos do escritor alagoano são norteados pela intenção de narrar a ação dinâmica das personagens em suas relações entre si, bem como a representação ficcional verossímil das interações sociais sem, contudo, desviar-se em descrições detalhadas de miudezas ou de aspectos exóticos da natureza, por exemplo. Já o *romanesco*, presente nos textos de Amado e Lins do Rego, seria justamente o contrário disso. Neste ponto, a visão de Lafetá aproxima-se também do pensamento de György Lukács, para quem

O grande escritor deve observar a vida com uma compreensão que não se limite à descrição da superfície exterior dela e nem se limite à colocação em relevo, feita abstratamente, dos fenômenos sociais [...]: cumpre-lhe captar a relação íntima entre a necessidade social e os acontecimentos de superfície, construindo um entrecho que seja a síntese poética dessa relação, a sua expressão concentrada (Lukács, 1968, p. 90).

O argumento de Lafetá imiscui-se em um dos totens erigidos em torno da obra de Graciliano desde o seu aparecimento, o estilo notadamente seco do escritor. Diferente de parte da crítica que procura, de maneira equivocada, semelhanças entre a prosa substantivada do velho Graça e o sertão no período de estio, Lafetá busca nesse traço da linguagem do romancista o aspecto que singulariza os modos de representação da realidade na sua obra. Além da contenção vocabular, para o crítico literário, outro elemento estruturante da obra literária do alagoano seria a ironia. Assim, a fabulação da realidade empreendida pelo escritor concentra-se no desvelamento crítico das contradições sociais evidenciado pelo uso da ironia, distanciando-se, dessa maneira, do relato que se empenha em apresentar o que há de pitoresco (e não de particular) no dado regional.

É dessa forma, pois, que a obra ficcional de Graciliano pode ser lida como romance e não como *romanesca*. Compreende-se que, com isso, se configura em seus

textos a relação íntima entre “necessidade social e os acontecimentos de superfície”, entre o singular e o universal, conforme defende Lukács (1968, p. 90).

A partir disso, compreendemos que as personagens graciliânicas são representações literárias das dinâmicas sociais da humanidade, tanto em seu caráter mais individual e singular, quanto das questões de maior generalidade e universalidade. Para Lukács (1968), tal orquestração conforma o que seria o típico na Literatura e nas Artes em geral. Sendo assim, a categoria da tipicidade é, para o teórico húngaro, um efeito literário dos mais importantes para a criação artística que se pretende uma elaboração do dinamismo social e das complexas relações humanas.

Nas palavras de Lukács:

A particularidade como campo de forças entre universal e singular, como meio organizador das suas relações dinâmicas e contraditórias, constitui a base ideal para a verdade artística da forma. Os tipos singulares, a hierarquia social que formam do ponto de vista do conteúdo, transformam-se em totalidade sintética, em reprodução de uma etapa típica do desenvolvimento da humanidade, tão somente através da realização formal (Lukács, 1970, p. 261).

Por isso mesmo pode-se afirmar que *Infância* é um texto literário que, a partir da enunciação e da figura do narrador-personagem representa a voz do próprio escritor. Em outros termos, as memórias ali encenadas são apresentadas por uma voz narrativa que ecoa a voz do autor do livro. Todavia, como já expusemos neste estudo, essa voz é, em alguns momentos, a do Graciliano menino transfigurado em narrador-personagem, porém, em outros momentos, já é a expressão dos pensamentos e sentimentos do Graciliano adulto, narrador-personagem mais próximo à persona do autor pessoa. Portanto, as personagens com as quais o narrador-menino se depara e convive durante a sua infância são representações literárias por um tensionamento entre o singular e o universal, entre o que elas significam no contexto específico da rememoração ficcionalizada, mas também como se situam em relação aos aspectos sociais gerais da arena social,

Tal maneira de figurar o mundo faz com que as vivências e o convívio do narrador-menino com as personagens que povoam o seu universo e o seu imaginário promovam e contribuam para a compreensão da sociedade humana pelo jovem Graciliano, isto ao mesmo tempo que possibilitam o processo de construção do ser humano, do cidadão e do romancista Graciliano Ramos. É, assim, por exemplo, que o

narrador-adulto percebe e descortina aos leitores suas memórias da infância, já no primeiro capítulo intitulado “Nuvens”. Logo no parágrafo inicial desse capítulo lê-se:

A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. Ignoro onde o vi, quando o vi, e se uma parte do caso remoto não desaguasse noutro posterior, julgá-lo-ia sonho. Talvez nem me recorde bem do vaso: é possível que a imagem, brilhante e esguia, permaneça por eu a ter comunicado a pessoas que a confirmaram. Assim, não conservo a lembrança de uma alfaia esquisita, mas a reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma. De qualquer modo a aparição deve ter sido real. Inculcaram-me nesse tempo a noção de pitombas e as pitombas me serviram para designar todos os objetos esféricos. Depois me explicaram que a generalização era um erro, e isto me perturbou (Ramos, 1986, p. 9).

Nessa passagem, vemos as vozes do escritor-narrador e a do narrador-menino serem tensionadas. Embora o primeiro não conserve bem a lembrança do vaso cheio de pitombas, essa lembrança turvada pela passagem do tempo serviu para a formação da concepção do que seria a fruta “pitomba” para o narrador-escritor. Assim, nesse jogo narrativo, podemos observar a formação das memórias do sujeito Graciliano, mas também a formação e a inscrição do seu imaginário e experiências no seu corpo e na sua escrita.

Para além das lembranças evocadas e das experiências enunciadas, esse processo revela a formação da visão de mundo do menino Graciliano que desaguardaria anos mais tarde nos seus escritos. É dessa forma, pois, que o narrador-escritor percebe já em sua meninice, vivida entre cidades do interior de Alagoas e Pernambuco, o descompasso entre campo e cidade, periferia e centro, riqueza e pobreza, enfim, os variados dilemas sociais e humanos que conformam a estrutura social brasileira.

Outro aspecto importante de *Infância* diz respeito ao modo como as personagens são apresentadas: pessoas reais que, oriundas da rememoração e da reconstrução literária das impressões do menino Graciliano na voz do narrador-menino, surgem objetivamente na página do livro, compondo a “modesta epopeia” (Ramos, 1986) do autor de *S. Bernardo*.

Tendo isso em vista podemos observar que as individualidades das personagens figuradas no livro são construídas a partir das relações humanas e sociais gerais e universais experienciadas pelo narrador-menino. Portanto, o tensionamento entre as duas vozes narrativas (a do menino e a do adulto) faz com que o leitor tenha a sensação de

estar em contato com um livro sobre pessoas que vivem (mesmo que nas tramas da ficção) a vida, os problemas, as dores e as delícias de uma vida comum. Essa orquestração ao passo que dá profundidade às personagens e à narrativa, mostra sujeitos de papel e tinta tão complexos quanto os de carne e osso.

No capítulo “Fernando”, por exemplo, o narrador-menino se depara com a personagem que nomeia essa parte do trecho, um capanga de um coronel da região, capaz das maiores atrocidades e malvadezas. O menino Graciliano nutre medo por essa personagem, fica estarecido ao presenciar um gesto de bondade daquele que seria o vilão da sua fábula, qual seja: o capanga entorta os pregos de uma tábua que estava no chão para que as crianças não se machucassem. Após a cena, o menino-narrador reconsidera a sua opinião a respeito do famigerado personagem:

Eu não acreditava nos meus olhos nem acreditava nos meus ouvidos. Então Fernando não era mau? Pensei num milagre. Julguei ter sido injusto. Fernando, o mostro, semelhante a Nero, receava que as crianças ferissem os pés. [...] Talvez Nero, o pior dos seres, envergasse os pregos que poderiam furar os pés das crianças (Ramos, 1986, p. 219).

Verifica-se a partir disso que tanto Fernando quanto as demais personagens do romance-confissão de Graciliano Ramos e, por conseguinte, os seres humanos, não podem ser definidos apenas por meio de verdades absolutas ou dicotomias vazias e peremptórias que poderiam ser resumidas em pares antitéticos como: bem X mal, bondade X maldade, entre outros. Somente nos contextos de interação é que, talvez, possamos perceber nas ações uma relação entre interioridade e exterioridade. É desse modo que a unidade contraditória se estabelece, configurando uma dialética crítica, que pode ser entendida como o tensionamento entre opostos complementares e não excludentes.

No capítulo “Venta-Romba”, a agudização da consciência do menino Graciliano se manifesta no relato da trajetória da personagem que dá título à seção. Venta-Romba era uma pessoa em situação de rua que vivia perambulando pela cidade e, por isso, se torna vítima de violência policial:

Vinte e quatro horas de cadeia, uma noite na esteira de pipiri, remoques dos companheiros de prisão, gente desunida. Perdia-se a sexta-feira, esfumava-se a beneficência mesquinha. Como havia de ser? Como havia de ser o pagamento da carceragem?

Venta-Romba sucumbiu, molhou de lágrimas a barba sórdida, extinguiu num murmúrio a pergunta lastimosa. O soldado ergueu-lhe a camisa, segurou o cós do ceroulão, empunhou aquela ruína que tropeçava, queira aluir, atravessou o corredor, ganhou a rua.

Fui postar-me na calçada, sombrio, um aperto no coração. Venta-Romba descia a ladeira aos solavancos, trocando as pernas, desconchavando-se como um judas de sábado da Aleluia. Se não o agarrassem, cairia. O aió balançava; na cabeça desgobernada os vestígios de chapéu iam adiante e vinham atrás; as alpercatas escorregavam na grama.

Eu experimentava desgosto, repugnância, um vago remorso. Não arriscara uma palavra de misericórdia. Nada obteria com a intervenção certamente prejudicial, mas devia ter afrontado as consequências dela. Testemunhara uma iniquidade e achava-me cúmplice. Covardia.

Mais tarde, quando os castigos cessaram, tornei-me em casa 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, 1986, p. 234-235).

Por essas vias conflituosas e tortuosas que marcam o par antitético justiça x injustiça, o qual é composto, ao mesmo tempo, por outros dois pares, o de bem X mal e o de bondade X maldade. Todos vivenciados, dinamicamente, no episódio acima transcrito, é que o romancista, desde a sua meninice, passa a formar a sua visão a respeito da função, do poder e dos desmandos que a autoridade (as leis, o governo a gramática ou a polícia) exerce sobre a vida dos sujeitos. Lembremos que o episódio de Venta-Romba pode ser compreendido como o centro de parte das experiências de Fabiano em *Vidas secas* – a incomunicabilidade, a pobreza e a tortura sofrida no cárcere ligam ambos – e, ironicamente, na vida do próprio escritor durante o período em que esteve preso nos porões do que viria a ser a Ditadura do Estado Novo.

Desconfiar da autoridade, no caso do escritor, é um gesto que evoca a posição crítica, alteritária e cidadã que caracteriza a visão de mundo da pessoa Graciliano Ramos. Na leitura ora apresentada, vemos que, além da imbricação existente entre as obras do romancista, a passagem da ficção à confissão e o estabelecimento de um romance-confissão, com *Infância* e *Memórias do cárcere*, dá a ver o estabelecimento da visão de mundo do alagoano e do seu engajamento político. Observando o conjunto da sua fatura literária, essas características são responsáveis, ainda, por singularizar esses textos na tradição da nossa literatura e por indicar outras formas de se proceder ao relato regionalista.

Considerações finais

Revista de Letras Norte@mentos

Infância é um romance-confissão que apresenta aos leitores as memórias e as experiências ficcionalizadas de Graciliano Ramos numa tecitura marcada pela justaposição das vozes de dois narradores: o menino e o adulto. Tal materialização ocorre no interior da forma *sui generis* como o escritor elaborou um itinerário literário que se inicia com a ficção, em *Caetés*, até chegar à confissão, em *Memórias do cárcere* e *Infância*. Nesse percurso, além do amadurecimento do escritor e da sua busca pela palavra exata para fabular as realidades vividas, experienciadas e sonhadas, acompanhamos a sua própria formação como ser humano e cidadão.

Nos seus romance-confissão, a formação cidadã e responsiva do romancista pode ser vista graças ao processo de ficcionalização das pessoas reais com as quais conviveu e se relacionou de alguma forma, seja na infância ou na vida adulta, no interior de Alagoas e Pernambuco ou nos porões dos navios da Marinha e nas celas das prisões do Exército – núcleos espaciais dos seus dois livros de memórias.

A dobra temporal vincada entre passado e presente, em que a experiência vivida e a elaboração da narração se cruzam e se imbricam pela ação das duas vozes narrativas, configuram em *Infância* a presença do típico na medida em que as individualidades das personagens fabuladas no romance são elaboradas a partir das relações humanas e sociais, gerais e universais. Nessa orquestração literária, vemos as marcas do surgimento da consciência crítica e cidadã de Graciliano ao mesmo tempo em que vemos aventuras que mais tarde seriam desdobradas em suas obras declaradamente ficcionais.

Como corolário, o leitor tem a sensação de estar lendo um livro em que o realismo é conseguido menos pela descrição excessiva da paisagem, dos sujeitos ou dos costumes do que pela (re)apresentação da vida dos sujeitos que povoam o universo do autor (menino e adulto) no que há de mais fino e tenso em suas matérias: o sofrimento, os dilemas, as dores, os prazeres, enfim, a vida da gente de verdade.

Referências

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *O romance social brasileiro*. São Paulo: Scipione, 1993.

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Aberturas simbólicas e artísticas num “mundo coberto de penas”. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). *Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas*. Rio de Janeiro: Record, 2017, p. 7-60.

AMADO, Jorge. *Jorge Amado povo e terra: 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972.

AUGUSTO, Jorge. *Modernismo negro: literatura de Lima Barreto*. Salvador: Segundo Selo, 2024.

BASTOS, Hermenegildo. Os coronéis – de Mendonça a Paulo Honório: notas sobre tipicidade e realismo em *S. Bernardo*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Nº 60, abril.2015, p. 18-33. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rieb/article/view/97689>. Acesso: 25 set. 2025.

BERNADINI, Aurora Fornoni. Itamar, Ernaux e Ferrante são interessantes, mas não literatura, diz Aurora Bernadini. Entrevistadora: Carolina Azevedo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 ago. 2025. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2025/08/itamar-ernaux-e-ferrante-sao-interessantes-mas-nao-literatura-diz-aurora-bernardini.shtml>. Acesso em 14 out. 2025.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. Ficção e confissão. In: *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, pp. 17-100.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017, p. 241-260.

DACANAL, José Hildebrando. *O romance de 30*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

LAFETÁ, João Luiz. Estética e ideologia: o Modernismo em 30. In: *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004a, p. 55-71.

LAFETÁ, João Luiz. Três teorias do romance: alcances, limitações e complementaridade. In: *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004b, p. 284-295.

LUKÁCS, György. *Introdução a uma estética marxista*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

LUKÁCS, György. Narrar ou descrever?: contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 43-94.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1986.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. *O drama ético na obra de Graciliano Ramos: Leituras a partir de Jacques Derrida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

Recebido em 30/09/2025

Aceito em 23/12/2025