

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Faculdade de Letras

Bruno Henrique Alvarenga Souza

**A LITERATURA MENOR DE GRACILIANO RAMOS**

**Uma cartografia de *Infância*.**

Belo Horizonte

2017

Bruno Henrique Alvarenga Souza

## **A LITERATURA MENOR DE GRACILIANO RAMOS**

### **Uma cartografia de *Infância*.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Orientador: Prof. Dr. Wander Melo Miranda.

Belo Horizonte

2017

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

R175i.Ys-l Souza, Bruno Henrique Alvarenga.  
A literatura menor de Graciliano Ramos [manuscrito] : uma cartografia de *Infância* / Bruno Henrique Alvarenga Souza. – 2017. 108 f., enc.: il.

Orientador: Wander Melo Miranda.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas

Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 103-108.

1. Ramos, Graciliano, 1892-1953. – *Infância* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Memória na literatura – Teses. 3. Espaço e tempo na literatura – Teses. 4. Estilo literário – Teses. I. Miranda, Wander Melo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.33

*A meu pai.*

## **AGRADECIMENTOS**

A Wander Melo Miranda agradeço pelo zelo, solicitude, bom humor e inspiração. Exemplo tanto em sala de aula quanto fora dela. Verdadeiro mestre.

A minha família, notadamente minha mãe, meu irmão e meus avós, agradeço por terem feito o que podiam para que eu me formasse profissionalmente e pessoalmente.

Agradeço aos professores Reinaldo Martiniano Marques, Roberto Alexandre Said e Luís Alberto Brandão por compartilharem seu conhecimento com humildade e paciência.

As professoras Ivete Walty e Vera Casa Nova, agradeço a leitura minuciosa e inspiradora que fizeram deste trabalho.

A meus amigos devo muito. Família que escolhi. Por terem sempre incentivado com seus exemplos meu desenvolvimento intelectual e pessoal, obrigado Thiago, Franklin, Mateus, Godoy, Arthur, Almir, Bruce, Paulo César, Paulo Henrique, Breder, Daniel, Luís Fernando e Fernanda.

Agradeço a Caroline Alves, que leu diversas vezes meus textos, sempre com considerações pertinentes e de grande valia.

Agradeço a Jéssica da Mata, companheira de jornada.

Este trabalho foi feito com o apoio financeiro da FAPEMIG.

*Ninguém se interessa por isso. Ninguém digno de alguma coisa se interessa por sua infância. A tarefa é outra: devir criança através do ato de escrever, ir em direção à infância do mundo e restaurar esta infância. Eis as tarefas da Literatura.*

Gilles Deleuze

## RESUMO

Nesta dissertação, a proposta é traçar uma cartografia de *Infância*, de Graciliano Ramos, em intersecção com a filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Investigaremos três elementos em particular em *Infância*: a questão do estilo, aspecto fundamental quando se trata de Graciliano Ramos; a relação com as instituições educacionais e com a dualidade lei/justiça; o narrador e sua intrigante interação com matéria narrada, abrangendo a questão do tempo e da memória. Conectaremos tais elementos ao conceito de *literatura menor*, elaborado por Deleuze e Guattari, levando em conta suas três características: a desterritorialização da língua, a ligação do individual no imediato-político e o agenciamento coletivo de enunciação, com a intenção de articular essas três características aos aspectos específicos da obra de Graciliano Ramos identificados anteriormente. Desse modo, a desterritorialização da língua será relacionada ao estilo do escritor; a ligação ao imediato-político, à questão das instituições e da dualidade lei/justiça; o agenciamento coletivo de enunciação, ao narrador.

Palavras-chave: Graciliano Ramos, Gilles Deleuze, memória, narrador, estilo.

## ABSTRACT

The proposal of this dissertation is to outline a cartography of *Infância*, by Graciliano Ramos, in intersection with the philosophy of Gilles Deleuze and Félix Guattari. We shall investigate three particular elements from *Infância*: the matter of style, which is a fundamental aspect when referring to Graciliano Ramos; the connection between educational institutions and the justice/law duality; the narrator and the intriguing interaction with the narrated subject, comprehending the matter of time and memory. We will connect such elements to the concept of minor literature, elaborated by Deleuze and Guattari, taking into consideration its three characteristics: language deterritorialization, the link between the individual in the political immediacy and the the intermediation of the collective enunciation. We will aim to articulate those three characteristics into *Infância*, relating them to the specific aspects previously identified in Graciliano Ramos's work. That way, the deterritorialization of the language will be connected to the writer's style; the linkage of the political immediacy, the matter of institutions and the duality of justice/law; the intermediation of the collective enunciation, to the narrator.

Keywords: Graciliano Ramos, Gilles Deleuze, memory, narrator, style.

## SUMÁRIO

<b>ENCONTROS.....</b>	<b>9</b>
<b>Cartografia.....</b>	<b>12</b>
<b>1 - DESTERRITORIALIZAÇÃO DA LÍNGUA: o estilo de Graciliano Ramos.....</b>	<b>19</b>
1.1 - <i>Minorar</i> a língua.....	21
1.2 - O dispositivo Linguagem .....	24
1.3 - A linguagem na infância .....	29
1.4 - Estilo e corpo.....	42
<b>2 - O INDIVIDUAL E O POLÍTICO: disciplina, lei e justiça.....</b>	<b>47</b>
2.1 - O campo educacional .....	49
2.2 - O campo jurídico.....	58
<b>3 - O AGENCIAMENTO COLETIVO DE ENUNCIÇÃO: memória e devir .....</b>	<b>73</b>
3.1 - Memória e tempo .....	77
3.2 - A memória da escrita.....	81
3.3 - Devires .....	88
<b>O ACONTECIMENTO GRACILIANO RAMOS .....</b>	<b>100</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>103</b>

## ENCONTROS

Graciliano Ramos é hoje um dos autores mais pesquisados da literatura brasileira. Sua obra, iniciada com *Caetés* (1933), culminando em livros como *S. Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas Secas* (1934), parece fonte inesgotável para a elaboração de teses, dissertações, artigos, livros etc. A força de sua escrita continua a impressionar leitores mesmo sessenta anos após sua morte. Na verdade, a passagem do tempo só fez crescer a literatura de Graciliano e o elevou ao status de cânone literário em língua portuguesa. Quando um escritor chega a tal grau de aclamação, abordar a sua obra é se deparar com algumas dificuldades bem específicas. A primeira delas, de ordem mais prática, é justamente a vastidão da bibliografia passiva sobre o autor. Há estudos advindos das mais diferentes orientações teóricas, tratando a obra pelas mais diversas perspectivas, algumas vezes debruçando-se sobre o todo, outras vezes se atendo a algum livro ou gênero em específico. Desnecessário dizer que percorrer por completo esse imenso manancial de ideias (algumas ótimas, outras nem tanto) é tão impossível quanto prescindível. Mas mesmo quando nos atemos ao essencial dessa produção abundante, um outro problema, fundamental, se coloca: como contribuir de forma efetiva para a compreensão de um escritor como Graciliano Ramos, como fugir ao lugar comum, como pensar o que ainda não foi pensado em mais de oitenta anos de fortuna crítica?

Uma obra tão rica nos assusta, mas nos seduz em grau ainda maior. O desejo de pensar, falar, escrever sobre ela sobrepuja todos os obstáculos e, quando nos damos por nós, estamos pensando, falando, escrevendo sobre ela. A escolha de um objeto de pesquisa é sempre uma escolha desejante. O prazer simples (e poderoso) da leitura dos textos de Graciliano suscitou em nós uma interrogação constante sobre sua figura, sua vida e sua obra. Dentre todos os aspectos que constituem essa literatura, chamou-nos especialmente a atenção a linha tênue que separa realidade e ficção, história e narrativa, sobretudo em seus livros de memórias, *Infância* (1945) e *Memórias do cárcere* (1953). Graciliano muitas vezes disse que era incapaz de escrever algo que não experimentara. Rotulando-se como escritor sem imaginação, atinha-se ao material que a vivência pessoal lhe entregava. Aproximando-nos de tal figura e seguindo muitas vezes as interpretações tradicionais de sua obra, pareceu-nos, em um primeiro momento, ser Graciliano Ramos um escritor personalista, estritamente autobiográfico. No entanto, essa ingênua e precipitada conclusão se viu seriamente abalada ao

entrarmos em contato, quase que por contraste, com outra obra: a filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Deleuze e Guattari, dois pensadores que construíram boa parte de suas obras em contribuição mútua, pensaram uma filosofia que se caracteriza pela impessoalidade, função coletiva e engajamento político. Em livros como *O anti-édipo* (1972), *Mil platôs* (1980) e *O que é a filosofia?* (1991), os autores se utilizam de intercessores oriundos do campo da arte e da ciência para erigir um pensamento do múltiplo e da diferença, questionando tanto a filosofia tradicional, calcada na representação e na identidade, quanto o pessimismo e negativismo característicos do mundo pós-guerra. São escritores, pintores, cineastas, linguistas, matemáticos “menores”, no sentido em que Deleuze e Guattari fazem uso da palavra, que lhes servem como aliados e interlocutores: Kafka, Proust, Bacon, Mondrian, Godard, Ozu, Hjmslev, Riemann e Arquimedes são alguns exemplos desses pensadores marcados pela inadequação ao *status quo* da arte e da ciência. Contudo, para Deleuze e Guattari, a filosofia não tem o que falar sobre a arte e a ciência, nem a arte e a ciência o que falar sobre a filosofia. Falar de arte é ofício do artista assim como falar de filosofia é trabalho do filósofo e falar de ciência é próprio ao cientista. Não se usa a filosofia como instrumento para analisar a arte ou vice-versa, o que uma deve buscar na outra são zonas de ressonância, pontos em comum que possibilitem encontros que produzam um acontecimento novo, que forjem a criação de novas formas de pensar.

Mas o que teria em comum Graciliano Ramos com esse pensamento? De que maneira o nordestino oriundo do sertão alagoano, nascido no final do século XIX e falecido em 1953, poderia dialogar com os intelectuais franceses, figuras proeminentes do pensamento filosófico na segunda metade do século XX? Há, entre essa literatura e essa filosofia, zonas de ressonância que tornem relevante um estudo comparativo? Em suma, o que justifica tal encontro?

É inevitável se deparar com tais questões quando propomos uma aproximação entre autores e formas de pensamento aparentemente tão díspares em todos os sentidos. À primeira vista, promover tal encontro parece ser tarefa forçada, artificial. Mas pensar não é um ato de consonância, de harmonia, de boa vontade. Pelo contrário, o pensamento só se estabelece a partir de encontros forçados que o obriguem a sair do acomodamento típico da opinião e do lugar comum. É dessa forma que Deleuze definiu o processo que constitui o pensar: um ato de violência criativo e anticonvencional que se dá por encontros involuntários

(Cf. DELEUZE, 2010). Seguindo essa definição do que é o ato de pensar, Deleuze e Guattari abordam o objeto artístico através de confrontos. Seus livros dedicados a escritores – *Proust e os signos* (1964), *Sascher-Masoch: o frio e o cruel* (1967), *Kafka: por uma literatura menor* (1975), *Crítica e Clínica* (1993) –, a pintores – *Francis Bacon: Lógica da sensação* (1981) – e ao cinema – *Cinema 1: A imagem-movimento* (1983), *Cinema 2: A imagem-tempo* (1985) –, dão testemunho de quão diversos são os artistas com os quais os filósofos conversam. Os encontros forçados com a arte são necessários para que a própria filosofia possa se constituir: de Proust, Deleuze retira sua teoria dos signos; de Kafka, junto a Guattari, a literatura menor; dos estudos sobre o cinema, uma concepção diferencial de imagem. Em alguns momentos, arte e filosofia se deparam com problemas semelhantes, ainda que os abordem por diferentes perspectivas. A partir de tais afinidades torna-se possível a constituição de um plano de consistência em que as duas áreas se atravessem. Portanto, de um ressoar com as sensações da arte, nascem conceitos filosóficos.

O que nos levou a conceber um encontro entre a filosofia de Deleuze e Guattari e a literatura de Graciliano é a afinidade que encontramos em suas obras no que tange à concepção de literatura como uma potência política e coletiva, assim como uma preocupação sobre o papel do estilo, da memória, dentre outros aspectos, na criação literária. Tais afinidades convergem no conceito de *literatura menor*, criado por Deleuze e Guattari. Uma literatura menor “não é a de uma língua maior, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 35). Uma escrita de resistência, de oposição à literatura de mestres, à língua dita maior, fortemente territorializada e parte do discurso dominante. São três as características que Deleuze e Guattari identificam em uma literatura desse tipo: a desterritorialização da língua, a ligação do individual ao imediato-político e o agenciamento coletivo de enunciação. Apontamos anteriormente que muitas vezes Graciliano Ramos é classificado pela crítica como escritor biográfico, levando em conta principalmente suas memórias. O que propomos nesta dissertação é um afastamento dessa visão. Tendo como objeto de estudo o livro *Infância*, nosso objetivo é demonstrar como Graciliano transforma a matéria vivida e a compõe em arte, saindo de si mesmo e indo de encontro a uma coletividade inerente a toda grande literatura. Com esse objetivo, articularemos as três características da literatura menor com aspectos específicos da obra de Graciliano Ramos. Desse modo, no primeiro capítulo, a desterritorialização da língua será relacionada ao estilo do escritor; em seguida, demonstraremos como a ligação do individual ao imediato-político ressoa na questão da disciplina e na diferenciação entre Lei e Justiça; por fim, iremos explorar os devires que

acometem Graciliano por meio do zoomorfismo e do caráter híbrido do narrador de *Infância*, constituindo um agenciamento coletivo de enunciação.

A intenção não é impor uma “leitura” de Graciliano Ramos a partir de conceitos filosóficos, menos ainda, por meio de exemplos literários, lançar luz à filosofia de Deleuze e Guattari. O objetivo é promover um encontro entre os pensadores, filósofos e escritor, buscando ressonâncias da obra de um na obra dos outros para que, em tal diálogo, conexões se formem e novas ideias surjam. Do choque entre Deleuze, Guattari e Graciliano, esperamos extrair um terceiro elemento que possa tanto ajudar a pensar filosofia quanto fazer literatura; e vice-versa.

### **Cartografia**

Foucault, em *A arqueologia do saber*, destaca a imprecisão de categorias absolutas que por muito tempo funcionaram como pressupostos essenciais para o pensamento humano. Dentre essas categorias encontram-se o “livro” e a “obra”. Foucault interroga: o que definiria o livro? Sua unidade material, seu limite colocado pelas páginas? O que seria a obra? Uma reunião de textos sob o nome de um autor? Ao olhar mais de perto essas categorias, o filósofo aponta uma série de problemas: a unidade de um livro de poemas ou de uma coletânea de fragmentos é a mesma que a de um romance bem-acabado? Há, na obra, um mesmo grau de importância para os livros publicados em vida pelo autor e para suas publicações póstumas, cartas, aforismos, bilhetes de lavanderia etc.?

Um livro não se limita às suas páginas, refere-se sempre a outros livros, a outros textos. Cada página faz parte de uma rede variável e complexa, que vai muito além de seu limite material. A obra reunida sobre uma rubrica pessoal não passa de uma operação atributiva, alcançada por meio de uma interpretação. A unidade da obra não é homogênea nem imediata (FOUCAULT, 2014, p. 27-30). Como então pensar o livro e a obra? Como propor uma metodologia de análise compatível com a imprecisão dessas categorias?

Em nossa época, a categoria de *espaço* inquieta mais que a categoria de *tempo*. “Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através do tempo do que como uma rede que religa pontos e

que entrecruza sua trama” (FOUCAULT, 2013, p. 414). Dentre todos os espaços que compõem e caracterizam a sociedade moderna, Foucault destaca dois tipos: as utopias, espaços irreais, mas que mantêm com a sociedade uma relação real de inversão ou analogia; e as heterotopias, espécies de utopias realizadas e localizáveis, espaços outros que efetivamente existem como locais ao mesmo tempo em que estão fora de todos os outros lugares. Exemplos de heterotopias são os manicômios, os asilos, os hospitais psiquiátricos, lugares que existem à margem da sociedade ao mesmo tempo em que são legitimados por ela. Tais espaços têm por objetivo esconder e ao mesmo tempo abrigar seres alheios às regras e à ordem comum. Mas heterotopias são também jardins e cemitérios, lugares que se modificaram historicamente por meio dos diferentes usos que a sociedade lhes deu; são as bibliotecas e museus, locais de acúmulo nos quais o espaço busca apreender o tempo e eternizá-lo; assim como também as festas e as feiras, locais que têm por característica justamente existirem na efemeridade espacial e temporal. Os espaços da obra e do livro podem ser caracterizados como heterotopias. O livro e obra são espaços que se modificam através da história. O material que compõe o livro transformou-se enormemente desde seus primórdios, passamos dos pergaminhos aos livros digitais. A obra e o livro também encarnam o tempo, tentam capturá-lo, mas sua matéria e conteúdo desaparecem na efemeridade. A obra e o livro são, portanto, espaços heterotópicos abertos, sempre em conexão com outros espaços e também com outras obras e livros.

Mas como traçar essas heterotopias? Como identificar e apreender o livro e a obra em seus espaços indeterminados? O próprio Foucault viu a necessidade da criação de uma “descrição sistemática que teria por objeto, em uma dada sociedade, o estudo, a análise, a descrição, a ‘leitura’, como se gosta de dizer hoje em dia, desses espaços diferentes” (FOUCAULT, 2013, p. 419). Seguindo essa proposição, Deleuze e Guattari, em alguns momentos bastante próximos ao pensamento de Foucault, oferecem diversas ferramentas-conceitos para se pensar o livro e a obra, assim como a definição de um método que possibilite percorrê-los.

Em *Mil platôs*, a dupla de filósofos caracteriza três tipos de livros. O primeiro é o livro-árvore-raiz, que tem como imagem do mundo a árvore e possui constituição orgânica, significante, subjetiva, remetendo ao Uno que devém em dois, o dois do binarismo. O livro-árvore-raiz é o modelo de livro clássico, sempre integral, incapaz de compreender a multiplicidade. O segundo modelo provém do sistema-radícula, é o livro fasciculado

característico da modernidade. Aqui, a raiz principal é abortada em prol de raízes secundárias e de um múltiplo imediato. Mas o múltiplo é capturado por uma totalidade oculta, serve a uma transcendência que o subjuga em prol de uma Obra Total. É ao livro fasciculado que levam quase todos os métodos de leitura modernos. Por fim, Deleuze e Guattari propõem um terceiro tipo de livro, um livro que *faça* o múltiplo e não apenas o invoque, um livro escrito a  $n-1$ , que afaste a multiplicidade da ilusão do Único. Esse é o livro-rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 18-20).

O conceito de rizoma é originário da botânica. É usado para classificar um tipo peculiar de raiz subterrânea que não possui um eixo único vertical, e sim uma infinidade de ramos que se distribuem aleatoriamente e podem seguir em várias direções, formando uma espécie de rede. Um rizoma não tem início nem final, ele está no ‘entre’. Relaciona-se mais à conjunção ‘e’ que ao verbo ‘é’. Um livro-rizoma não tem objeto nem sujeito, sua composição se dá a partir de matérias diferenciais em que datas e velocidades variam ao infinito. Seu espaço é como um novelo de linhas e pontos convergentes e divergentes que levam a outros pontos e traçam múltiplos caminhos. Deleuze e Guattari enumeram seis características do rizoma. 1<sup>a</sup>) conexão: qualquer ponto em um rizoma conecta-se com outro; 2<sup>a</sup>) heterogeneidade: materiais e enunciados de toda natureza se misturam e se modificam no rizoma, seja a língua, a ciência, as artes, as lutas sociais; 3<sup>a</sup>) multiplicidade: inexistência de uma unidade que remeta ao sujeito e ao objeto; 4<sup>a</sup>) ruptura assignificante: um rizoma pode ser quebrado, rompido em qualquer lugar, sendo possível também retomá-lo em qualquer ponto; 5<sup>a</sup>) o rizoma forma mapas e como tal evita qualquer estrutura pré-concebida (decalque), seu funcionamento não é reprodutivo e sim construtivo; 6<sup>a</sup>) decalcomania: deve-se projetar o decalque sobre um mapa (nunca o contrário), religar as raízes ou árvores ao rizoma, com o objetivo de atravessá-las por uma linha de fuga (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 18). Essas características do livro-rizoma podem ser estendidas à categoria de obra. A obra não se resume a um conjunto de produções reunidas sob a rubrica do autor, o que a remeteria à unidade do Significante. A obra de um escritor não é constituída apenas dos livros que escreveu, mas também por tudo que compõe sua máquina literária: cartas, textos inacabados, bilhetes, assim como os comentários, as análises, as citações feitas por terceiros. A literatura de um autor não é pessoal, mas coletiva.

Mas o que define a qualidade do livro e da obra? Como afirmar se um livro ou obra é árvore, raiz ou rizoma? O que o livro ou a obra expressam refere-se totalmente à sua

estrutura: “não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 18). Também o leitor, como parte constituinte do livro e da obra, é responsável pelo caráter dessas categorias. O leitor pode rizomatizar um livro primariamente arborizado, assim como pode fechar o rizoma de uma obra e remetê-la novamente ao Uno, ao Significante. Ao se ler um livro, conexões e sentidos diversos são possíveis de serem percorridos e construídos, nenhuma leitura é inocente. A responsabilidade aumenta quando o leitor sai da posição passiva da mera leitura e assume a produção de um livro sobre o livro, de uma obra sobre a obra. A tarefa do crítico (em sentido *lato*) passa então a ser como a do agricultor: ele pode estender o rizoma, adicionar-lhe novas entradas e conexões, ou pode extirpá-lo, fechar seus caminhos, arborizar e enraizar o tubérculo. Faz-se necessário então a concepção de um método de análise próprio para se percorrer o rizoma.

O livro e a obra são agenciamentos. Entre o corpo material dos livros, das cartas, das pinturas, esculturas etc., encontra-se o regime de signos de toda uma coletividade enunciada através do autor, que se perde em meio ao campo social e político. Papel, tinta, etc. são corpos que constituem os objetos que denominamos livros, mas estes são também atravessados pelos regimes de signos das palavras, das imagens, dos discursos etc. Nesse sentido, a obra faz conexões (como todo agenciamento) e funciona justamente em sua expansão infinita: não é possível delimitar o campo da obra de um determinado autor, já que, como a grama, suas raízes espalham-se, conectam-se e contaminam todo o fora, transformando o criador não em um indivíduo, mas em uma função sem eu. Para percorrer uma obra precisamos de um mapa de seu território, mesmo que ele nunca consiga abarcar toda a extensão, desvios, trajetos e armadilhas do percurso.

Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura. Tudo isto, as linhas e as velocidades mensuráveis, constitui um agenciamento. Um livro é um tal agenciamento e, como tal, inatribuível. É uma multiplicidade - mas não se sabe ainda o que o múltiplo implica, quando ele deixa de ser atribuído, quer dizer, quando é elevado ao estado de substantivo (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 18).

Em um texto de *Crítica e Clínica* chamado ‘O que as crianças dizem’, Deleuze correlaciona o dizer da arte com o dizer da criança. Esta vive a “explorar os meios, por trajetos dinâmicos, e traçar o mapa correspondente” (DELEUZE, 2011, p. 83). Esses mapas

não são compostos apenas de coordenadas geográficas e trajetos, mas também de intensidades, de devires que atravessam tais coordenadas e proporcionam o movimento entre elas. A arte “é feita de trajetos e devires, por isso faz mapas, extensivos e intensivos” (DELEUZE, 2011, p. 88). Percorrer a obra de um escritor é um trabalho de geógrafo, ou melhor, de cartógrafo. Assim, a possibilidade de conceber a cartografia como método de análise literária. Cartografar é ler e criar mapas com o intuito de explorar os territórios do livro e da obra.

É necessário, no entanto, traçar as diferenças entre a noção costumeira de cartografia, ciência e estudo dos mapas, e o que propomos como método para o estudo da literatura. Oriunda da geografia, a cartografia tradicional tem por base o pensamento exato: utiliza da matemática, de estatísticas, de instrumentos e técnicas que proporcionem precisão. Seu objetivo é traçar uma representação do espaço, suas características geográficas, climáticas, suas fronteiras e limites, assim como também equacionar a população e sua distribuição espacial, social e econômica. Pensar a cartografia como método de análise, não apenas para a análise literária, mas também para qualquer tipo de investigação no âmbito das humanidades, significa abandonar a pretensão cientificista composta por regras, códigos e determinações exatas para adentrar no âmbito da descrição de relações de forças, de ações políticas, de conexões rizomáticas. A cartografia, primando pelo dinamismo e rastreamento de intensidades, se opõe, portanto, ao modo quantitativo da topologia e da cartografia tradicional, que percebe o terreno como estático e extensivo.

Se a cartografia, enquanto método de pesquisa tem sido apresentada e problematizada nos tempos hipermodernos como possibilidade de resgate da dimensão subjetiva da produção e criação de outros saberes, por que não utilizá-la para analisar o texto literário como rede de emergência da subjetividade e possibilitadora dos processos de singularização? (GOMES, 2010, p. 18)

A cartografia de uma obra torna-se autônoma por si mesma. Cartografar é também descolar-se do próprio objeto, é reconstruí-lo de outra maneira para, então, fundá-lo. A própria cartografia é ficção, na medida em que “agrega fatores de determinação e indeterminação”, e funda-se em dois processos: abstração do território e concretização de um valor, um saber e um imaginário relativos a este (BRANDÃO, 2013, p. 275). “O caráter instituinte da cartografia se vincula à explicitação de sensações, percepções, afetos, aquilo que faz com que o sujeito se sinta afetado pelo seu objeto de estudo, pela leitura, pela sua prática profissional ou pelo amor” (GOMES, 2010, p. 19).

Empiricamente, “utilizar a cartografia como método de estudo do romance é tecer uma rede conectando e desconectando elementos presentes no próprio romance ou retirados de outros romances, de textos informativos ou teóricos” (GOMES, 2010, p. 18). No entanto, as conexões não devem ser gratuitas e aleatórias. Faz-se necessário uma leitura atenta às diferenças teórico-conceituais presentes nos textos trabalhados, evitando assim uma aproximação vaga entre eles. Sempre existe o risco de que, ao utilizar o método cartográfico sem uma coerência conceitual e teórica, o texto cartografado perca a consistência e a força argumentativa. Luis Alberto Brandão também chama a atenção para o caráter ambivalente do mapa, que é, por fundamento, ambíguo:

Em princípio, um mapa é a representação de algo, remete a um objeto. Mas no mapa também é patente a natureza convencional da representação – todo mapa é um sistema de convenções. É explícito o fato de que a representação configura o objeto a que se refere, define-o segundo um código. A cartografia é, assim, simultaneamente um atestado de poder da representação e a demonstração de seus limites. O mapa é afirmação e negação do território: exhibe-se como veículo deste, mas também se constitui como território próprio. O mapa certifica a prevalência do território, mas também se advoga o dom de fundá-lo, pois é o mapa que torna possível que o território seja identificado, circunscrito, estabelecido como território. O mapa só se vincula ao território à medida que dele se distingue (BRANDÃO, 2013, p. 273).

Daí então a aporia do método cartográfico: na mesma medida em que justifica o próprio espaço da obra, há sempre o risco de engessá-lo completamente no código. Por isso a necessidade de, ao cartografar, abdicar da interpretação e voltar-se para a sensação e para a experimentação. Há de se perguntar não o que uma obra ou livro quer dizer, e sim como funciona. Interpretar é remeter algo a outra coisa, muitas vezes a um código, a um dogma pré-estabelecido; é remeter o mapa ao decalque. Assim são, por exemplo, as interpretações psicanalíticas. Freud reterritorializava as explorações e descobertas de Hans no Édipo familiar; Melanie Klein recusava-se a ver nos mapas do pequeno Richard todo um jogo geográfico mundial (DELEUZE, 2011, p. 81). Esse também é um risco da análise literária: reterritorializar o rizoma na árvore do símbolo e do significado oculto.

Cartografar é formar um agenciamento. Para Deleuze e Guattari é possível adentrar em uma obra partindo de qualquer ponto: “procurar-se-á somente com quais outros pontos conecta-se aquele pelo qual se entra, por quais encruzilhadas e galerias se passa para conectar dois pontos, qual é o mapa do rizoma, e como ele se modificaria imediatamente se se entrasse por um outro ponto” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 9). Muitas vezes o ponto de

partida parece obsoleto, incoerente. Mas é onde a obra mais parece fugir de um sistema que a explique que se faz necessário o mapeamento. Cartografar é conectar. Sendo assim, outra noção a ser superada pela cartografia é o limite do texto dentro do próprio texto, característica da chamada leitura imanentista. Não existe uma barreira que divide a literatura do mundo. Não se lê um livro em si mesmo, sempre buscamos suas ligações com outros livros e com o fora. Cartografar é buscar o de-fora da linguagem:

Um livro tampouco tem objeto. Considerado como agenciamento, ele está somente em conexão com outros agenciamentos, em relação com outros corpos sem órgãos. Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. Um livro existe apenas pelo fora e no fora (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 18).

Cartografar uma obra literária é seguir a pluralidade de direções e devires contidos em seu território, transformando o sentido e abrindo novas possibilidades de acordo com os trajetos que são retidos e explorados. Por isso, Deleuze afirma que “esses trajetos interiorizados são inseparáveis de devires” (DELEUZE, 2011, p. 90), ou seja, de processos múltiplos de transformação e virtualidade. Seguimos os movimentos de desterritorialização e reterritorialização da linguagem em um texto; captamos o devir-animal, o devir-mulher, o devir-imperceptível de um personagem; retemos e reconfiguramos nós mesmos os fechamentos e as linhas de fuga de um livro ou de uma obra.

Portanto, ao propor a cartografia como método de análise de *Infância*, pretendemos seguir trajetos, devires e intensidades dentro da heterotopia própria do texto, buscando conexões com outras heterotopias e cartografias, que podem ser outros textos, teorias, campos do pensamento etc. O objetivo é fugir ao engessamento próprio da interpretação transcendente, ao mesmo tempo em que também se recusa o fechamento do texto em si mesmo. O livro-rizoma é aberto à multiplicidade, mapeá-lo é mais um processo que um fim. Cada leitura que fazemos é como uma nova rota que traçamos. No esboço de mapa que pretende ser esta dissertação, da mesma forma como caminhos se entrecruzam, novos atalhos surgem a todo tempo e há estradas que não levam a lugar nenhum, também há conceitos que aparecerão cedo para serem explicados apenas mais tarde, análises que nos levarão a resultados não esperados, abordagens que serão sugeridas mas não desenvolvidas. Nossa cartografia é incompleta e sujeita a erros de percurso. Na geografia do texto, nenhuma vereda é definitiva.

## 1 - DESTERRITORIALIZAÇÃO DA LÍNGUA: o estilo de Graciliano Ramos

O principal aspecto que salta aos olhos do leitor, especializado ou não, ao primeiro contato com a literatura de Graciliano Ramos, é o estilo. Mais do que seus personagens, suas tramas, sua descrição da realidade social ainda presente no Brasil: o que nos retém inicialmente a atenção e gera simpatia – ou animosidade – é a prosa dura, desprovida de ornamentos, árida como o sertão nordestino. É praticamente unânime na crítica a caracterização do estilo de Graciliano Ramos como magro, direto, gramaticalmente impecável<sup>1</sup>. A figura do escritor que suprimia períodos inteiros, abdicava de adjetivos e tinha horror à prolixidade já habita o imaginário dos estudiosos de literatura no país. Tal imagem foi soberbamente delineada por Otto Maria Carpeaux em um dos mais belos textos já publicados sobre o escritor alagoano. Para o crítico, “estilo é escolha entre o que deve perecer e o que deve sobreviver” (CARPEAUX, 1978, p. 25). Para ele, Graciliano

É muito meticuloso. Quer eliminar tudo que não é essencial: as descrições pitorescas, o lugar-comum das frases-feitas, a eloquência tendenciosa. Seria capaz de eliminar ainda páginas inteiras, eliminar os seus romances inteiros, eliminar o próprio mundo. Para guardar apenas o que é essencial, isto é, conforme o conceito de Benedetto Croce, o “lírico”. O lirismo de Graciliano Ramos, porém, é bem estranho. (...) O lirismo de Graciliano Ramos é amusical, adinâmico, estático, sóbrio, clássico, classicista, traindo às vezes, um oculto passado parnasiano do escritor. Não quer agitar o mundo agitado; quer fixá-lo, estabilizá-lo. Elimina implacavelmente tudo o que não se presta a tal obra de escultor, dissolve-o em ridicularias, para dar lugar aos seus monumentos de baixeza (CARPEAUX, 1978, p. 25).

Esse trecho longo merece transcrição por sintetizar de forma categórica todo o procedimento estilístico de Graciliano Ramos: uma escrita do básico, da recusa à retórica elaborada e enganosa e, acima de tudo, um processo de destruição. Carpeaux cedo notou a espécie de *conatus* que o ato de *suprimir* (para usar aqui um verbo caro ao próprio Graciliano) relaciona-se, na obra do escritor alagoano, à busca da “solução de um problema vital” (CARPEAUX, 1978, p. 26). Voltaremos a esse ponto mais adiante. Por enquanto, cabe ainda citar, para evidenciar tal metodologia destruidora, a célebre acepção que o próprio Graciliano

---

<sup>1</sup> Cf., por exemplo, CARPEAUX, 1978; LINS, 2002; LEITÃO, 2003; MIRANDA, 2009.

Ramos tem para o ato da escrita, exemplificada por meio de uma analogia com a atividade das lavadeiras de Alagoas:

Deve-se escrever da mesma maneira com que as lavadeiras lá de Alagoas fazem em seu ofício (...). Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer (RAMOS, 2014, p. 77).

Escrever é um trabalho de limpeza, de desinfecção. Graciliano quer se afastar de toda bactéria, de toda sujeira, de toda sobra ignominiosa, mesmo que, para erradicar a praga, tenha de queimar toda vestimenta e enfeite, precise extirpar, mais que a gordura, toda a carne da palavra. O que Graciliano busca é o osso que sustenta cada letra, o arcabouço que sustenta as bases de toda frase. Em um episódio de *Infância*, intitulado “Um enterro”, o menino-protagonista fica preso em um ossuário e, em meio às caveiras e esqueletos, observa a perecibilidade e “imundície” da carne, fadada ao apodrecimento. Conclui que do corpo “[só] o esqueleto resistiria. Ossos” (RAMOS, 2002, p. 173). Tal como o corpo humano, o corpo da prosa é efêmero e indelével. No fim, só perseveram os ossos, o essencial lírico de que fala Carpeaux: o alicerce, o sustentáculo de toda a sintaxe. Mais que construir monumentos e lapidar esculturas, Graciliano destrói tudo que pode, deixando visível e legível apenas esqueletos, “seus monumentos de baixeza”. Assim é seu procedimento estilístico, único método possível para transformar a escrita em máquina de guerra, pois – algo que Graciliano aprendeu cedo – as palavras são como as “sovelas [que] furam e a faca pequena [que] corta. São armas insignificantes, mas são armas” (RAMOS, 2002a, p. 184). Eliminar, suprimir, destruir, erradicar até que reste apenas o que não pode deixar de ser dito. A formação dessa espécie de diagrama não é aleatória, mero capricho de escritor, uma escolha de *l’art pour l’art*. Por trás da magreza de sua sintaxe avulta uma concepção de mundo muito elaborada, uma espécie de projeto ético-estético que procuraremos explorar mais adiante ao demonstrar que, avesso a todo excesso, Graciliano é um autor do menos, um autor menor.

### 1.1 - *Minorar a língua*

Em *Kafka: por uma literatura menor* (1975), Deleuze e Guattari traçam as diretrizes do que seria uma literatura menor. O primeiro ponto é que, nessa literatura, a questão do estilo é primordial: o estilo está ligado tanto a um fato de linguagem quanto a um problema de território. Menor aqui não significa *inferior*: fazer uma literatura menor é desterritorializar a língua maior, *minorar* o idioma de que o escritor dispõe, retirando-o de seu uso comum e institucionalizado, tendo por objetivo criar uma língua estrangeira dentro da própria língua. Assim fez Kafka, judeu-tcheco escrevendo em alemão, com a língua maior de Goethe: em sua condição de estrangeiro, produziu uma língua que não é nem alemão nem tcheco nem iídiche, mas algo completamente diferente, oriundo da poliglossia na qual estava inserido. Mas isso não quer dizer, necessariamente, que a criação deva ser proveniente de um multilinguismo. O objetivo de uma escrita menor é provocar o deslizamento da língua como autoridade, como entidade maior, é esfacelá-la em sua idolatria, fazê-la fugir em uma linha que transforme a linguagem em pura afecção, sensibilizando-a, distanciando-a do regime representativo, do uso ordinário da escrita. Tal feitura só pode ser concebida de dentro: a língua maior não tem nada a ver com casos nacionais – “Um grande escritor sempre se encontra como um estrangeiro na língua em que se exprime, mesmo quando é a sua língua natal” (DELEUZE, 2011, p. 141).

Dessa forma, fazer literatura menor é trazer para o âmbito da linguagem toda uma lógica da sensação. O objetivo, mais que misturar duas ou mais línguas e criar novas palavras, é “fazer a língua gritar, gaguejar, balbuciar, murmurar em si mesma” (DELEUZE, 2011, p. 141), em suma, dar à língua um uso intensivo, retirá-la da representação, levá-la à percepção pura, à experimentação. Entendendo a língua como um sistema em desequilíbrio, o escritor menor introduz constantes variações no uso padrão, maior, do idioma. É antes de tudo um procedimento político: reverter o uso modelo da língua, fazer implodir a comunicação oficial para devolvê-la ao povo. A língua estranha que surge desse procedimento é o próprio estilo. Essa concepção de literatura afasta-se da ideia da “torre de marfim” que protege o escritor do mundo real e o transforma em um gênio imaculado, mas também há de se ter cuidado para não a usar como justificativa para que qualquer tipo de produção textual seja considerada

literária. O valor do escritor está justamente em seu trabalho com a linguagem, ou seja, em seu estilo<sup>2</sup>.

Em uma carta à esposa Heloísa, à época da feitura de seu segundo romance, Graciliano afirma que precisaria traduzir o primeiro rascunho de *S. Bernardo* para o “brasileiro, um brasileiro encrocado, muito diferente da gente da cidade, um brasileiro de matuto” (RAMOS, 1994c, p. 135). Em toda sua obra, desde os famigerados relatórios ao governador de Alagoas até as últimas páginas das *Memórias do cárcere*, o que mais fez Graciliano senão desterritorializar o português oficial e remetê-lo a um complexo contexto colonial? Não com intenção de criar uma linguagem nacional, mas, assim como o iídiche de Kafka se mescla ao alemão para formar uma nova língua além de qualquer pátria, introduzindo o “brasileiro encrocado de matuto” no cerne do português da metrópole. O que senão isso consiste em encontrar uma língua menor dentro de uma língua maior?

O procedimento do escritor, no entanto, é bastante curioso: adepto de uma precisão gramatical rigorosa, a qual levou sua contemporânea Raquel de Queiroz a dizer: “desconfio que Graciliano sabia mais português que Aurélio [Buarque de Holanda]” (MORAES, 2012, p. 100), também admira a linguagem dos caboclos do Nordeste, “que falam bem”, e a região “onde a língua se conserva mais pura” (SENNA, 1978, p. 55). Considera-os, inclusive, depositários de uma sabedoria linguística superior aos “doutores” das grandes cidades: “num caso de sintaxe de regência, por exemplo, entre a linguagem de um doutor e a do caboclo não tenha dúvida, vá pelo caboclo – e não erra” (SENNA, 1978, p. 55). Graciliano não é, portanto, um escritor gramatiquero, refém das regras da língua culta como muitas vezes é erroneamente considerado, pelo contrário, seu interesse pela linguagem oral permeia toda sua obra e é parte constituinte de seu plano estético. Para afastar-se da armadilha da escrita ornamentada, Graciliano aproxima-se da oralidade sertaneja. Esse uso de um português extremamente correto aliado a vocábulos de cunho regionalista deu à literatura de Graciliano uma espécie de dignidade ímpar no contexto das letras brasileiras. Como bem

---

<sup>2</sup> Isso não quer dizer que estamos aqui nos limitando a uma concepção estilística clássica, entendendo esta como uma disciplina exclusivamente voltada para a investigação do “sistema expressivo e sua eficácia estética no idioma ou nas particularidades idiomáticas de um autor literário ou de um simples falante” (BECHARA, 1999, p. 616); ou seja, uma disciplina essencialmente linguística. Embora o que chamamos aqui de estilo obviamente abarque a expressão linguística de Graciliano Ramos, também integram tal concepção os atravessamentos políticos, filosóficos, históricos e sociais que constituem a totalidade do projeto estético do autor. “A unidade real mínima não é a palavra, nem a ideia ou o conceito, nem o significante, mas o *agenciamento*. É sempre um agenciamento que produz os enunciados (...). O enunciado é o produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 65).

disse um crítico, “ninguém entre nós soube, como Graciliano, manter um tão perfeito equilíbrio entre a sintaxe e o vocabulário corrente no Brasil” (PEREIRA, 1978, p. 156).

Uma tal concepção de prosa não é fruto do acaso, um poderoso projeto político a atravessa: como em toda literatura menor, em Graciliano a língua torna-se instrumento de oposição, de resistência à autoridade de mestres, começando, obviamente, pelos mestres canônicos. Talvez por isso as enormes reservas a Machado de Assis<sup>3</sup>, autor “que não será nunca um escritor popular” (RAMOS, 2002a, p. 104); a seus “amigos”, que cultuam o literato carioca como a um deus; à sua cria, a Academia Brasileira de Letras. Contra qualquer instituição que porventura venha a sancionar a literatura, Graciliano buscou por meio da escrita dar voz à palavra humilde da escória social na sociedade brasileira. O escritor deve escrever por um povo que falta, não *em lugar de*, mas *em intenção de*, sendo esse o fim último da literatura (DELEUZE, 2011, p. 16). Talvez isso explique sua fixação por tipos como Luís da Silva, protagonista de *Angústia*, homem miserável e atormentado, que acaba recorrendo ao assassinio quando se vê superado por um burguês; por Fabiano e sua família, retirantes explorados pela autoridade, pelo empregador e até pelo clima; e mesmo por Paulo Honório, homem que, embora tenha conseguido ascender socialmente por meio de sua obstinação capitalista, acaba perdendo-se a si mesmo no processo de enriquecimento. O material sórdido com o qual Graciliano trabalhou não era compatível com fardões assépticos e impecáveis. O povo que falta pelo qual Graciliano escreve é essa “escória” retratada através de seus próprios

---

<sup>3</sup> É importante destacar essa controversa divergência literária de Graciliano em relação à Machado. Como algo típico da personalidade provocadora de Graciliano, que muitas vezes elogiava determinada obra ou autor para logo depois lançar dura crítica sobre o mesmo, o despreço pelos romances do Bruxo de Cosme Velho aparece em diversas crônicas e entrevistas, mas há também algumas vezes uma mostra de admiração pelo escritor carioca, principalmente por sua qualidade como contista, “pois Machado é grande nesse gênero, maior entre os brasileiros” (RAMOS, 2014, p. 208). O distanciamento entre os dois mestres parece mais de ordem política que estilística. Para Graciliano, Machado era um escritor que abandonou suas origens e escreveu para poucos, dentre estes, os fundadores da Academia. Era incapaz de tomar alguma posição política (o que, em absoluto, não quer dizer engajamento), portanto, estava impossibilitado de escrever por seu povo – dizemos isto no sentido deleuziano (como desenvolveremos mais à frente) de “escrever por um povo que falta”, isto é, não escreve em “lugar de”, nem “para” esse povo, mas em “intenção de” (DELEUZE, 2011, p. 16). Isto é demonstrado em um depoimento de Graciliano dado à revista *Dom Casmurro*, em 1937:

O que mais me distancia de Machado de Assis é o seu medo de definir-se, a ausência completa da coragem de uma atitude. O escritor tem o dever de refletir a sua época e iluminá-la ao mesmo tempo. Machado de Assis não foi assim. Trabalhando a língua como nenhum, poderia ter feito uma obra transitável às ideias (RAMOS, 2014, p. 283).

Fica claro nessa explanação como o próprio Graciliano tem no fundo de seu projeto literário um plano político, justamente o que lamentava não existir em Machado.

personagens. Escória que Graciliano conheceu em sua infância, com a qual conviveu na cadeia. Sendo essa a temática de sua literatura, apropriando-se da oralidade dos caboclos isolados nos confins do Brasil para compor sua prosa, Graciliano afasta-se da prolixidade que abomina, do “brilho de ouro falso” que contamina a palavra, da “eloquência tendenciosa”, como disse Carpeaux. Para escrever por um povo, o escritor deve recriar em seu estilo a língua desse povo. Daí a notória aversão de Graciliano ao academicismo estéril dos romances brasileiros do início do século XX, escritos em uma “língua estranha”. Mas isso não quer dizer absolutamente recair em um populismo vazio. Por isso, em um polo oposto à repugnância de Graciliano pela linguagem empolada, há também a ojeriza ao modernismo e suas experimentações formais, muitas vezes inócuas (Cf. RAMOS, 2014). Essa é a justificativa de sua concepção de escrita direta e sem adornos, embora permeada por regionalismos inspirados na prosódia nordestina.

O movimento da literatura menor de Graciliano é inverso ao dos modernistas e dos regionalistas, seus contemporâneos: ao invés de povoar a linguagem culta com “erros”, imitações da língua oral, por um caminho inverso, leva os regionalismos e oralismos para a língua culta (Cf. MIRANDA, 2004). Portanto, não devemos também esquecer sua excelência gramatical, a apurada elaboração da forma em seus escritos. Graciliano constrói, num movimento paradoxal, uma língua própria que se desterritorializa da norma justamente ao se apropriar dela.

## 1.2 - O dispositivo Linguagem

Em *Infância* podemos entrever o tortuoso caminho do estabelecimento do estilo de Graciliano Ramos. Já identificado por diversos críticos como um romance de formação (Cf., por exemplo, MIRANDA, 2004; LEITÃO, 2003; RIBEIRO, 2012a), talvez seja no livro de memórias que o questionamento sobre a língua e a literatura, sempre presente na obra do escritor, atinja o ápice. Mais que uma simples lembrança de uma meninice sofrida, *Infância* é a narrativa de um aprendizado tanto ético quanto estético, em que o escritor relembra e reconstrói o menino que primeiro descobriu que “nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer” (RAMOS, 2011, p. 12), aquele que se formou leitor com extrema dificuldade e tornou possível a ascensão do adulto escritor no futuro.

*Infância* é uma grande análise das instituições. O livro abarca um imenso movimento de desterritorialização por meio do qual o menino interage com entidades institucionais como a Família, a Educação, a Religião, o Direito. Confinado em estabelecimentos como a escola, a loja do pai, a igreja, sofre duro embate com agentes e práticas ligados a essas instituições: apanha dos pais, sofre com a rigidez dos professores, tenta sem sucesso aproximação com a igreja e os eclesiásticos, trava conhecimento com um policial indolente. Nesse momento, nos interessa uma instituição em especial: a Linguagem.

Encaremos a Linguagem como um *dispositivo*, no sentido em que o conceito criado por Foucault foi apropriado por Giorgio Agamben e também por Deleuze<sup>4</sup>. Para Agamben, a cultura humana está dividida em dois setores: os seres e os dispositivos que os governam e orientam. Dispositivo é tudo aquilo que exerce controle e regulação sobre os seres viventes: a Linguagem, em seu caráter normativo, é um dispositivo, tanto quanto o sistema prisional, os manicômios e os aparelhos tecnológicos. Desse embate entre seres e dispositivos emerge o sujeito, embora, para Agamben, em nossa época, o processo de subjetivação, que originaria a subjetividade, dê lugar a um movimento inverso de dessubjetivação, fruto do completo apagamento da identidade pessoal. Tal movimento é perpetuado pela proliferação dos modernos dispositivos de controle, que subjagam qualquer possibilidade de emancipação sob a batuta de índices de audiência e números de catalogação individual. Apesar da perspectiva altamente pessimista, Agamben propõe uma forma de fuga do controle por meio da “profanação dos dispositivos”, isto é, pela restituição ao uso comum do que é apartado e capturado pelos dispositivos. A tarefa então é inverter seu funcionamento, transformando o que antes era um aparelho de segregação em um instrumento de utilidade pública (Cf. AGAMBEN, 2009).

Talvez seja Deleuze quem nos possibilite melhor compreender essa “profanação” proposta por Agamben. Em um pequeno artigo do início da década de 1990, chamado *O que é um dispositivo?*<sup>5</sup>, Deleuze conceitua dispositivo como sendo uma espécie de novo informe, composto por atravessamentos com outros dispositivos, caracterizado por linhas que se

<sup>4</sup> Para uma compreensão mais ampla do desenvolvimento do conceito de “dispositivo” em alguns importantes filósofos contemporâneos, conferir o artigo de nossa autoria *O dispositivo: leituras de Foucault, Agamben, Deleuze e Serres* (SOUZA, 2015, p. 66-80).

<sup>5</sup> Este é o mesmo título que muitos anos depois Agamben dará a seu texto, já comentado. Obviamente, não é uma simples coincidência, dado que o filósofo italiano é um interlocutor de primeira ordem no que tange ao pensamento deleuziano. O texto de Agamben, embora não cite explicitamente o nome de Deleuze, segue de perto a transformação a que este submeteu o conceito foucaultiano.

embaraçam e se bifurcam, possuindo quatro diferentes dimensões: curvas de visibilidade e curvas de enunciação, linhas de poder e linhas de subjetivação. As duas primeiras são concernentes ao regime de tudo que é visto e dito no funcionamento de determinado dispositivo. Pensando em um exemplo de dispositivo concreto, como os hospitais psiquiátricos, podemos *visualizar* sua arquitetura e seus mecanismos de tratamento, assim como também *ouvir* o que é dito por meio de seus discursos (no caso, o discurso médico) e de seus programas e relatórios. Na Linguagem, podemos associar o que é visto ao regime da letra e da língua escrita, enquanto o que é dito pertence ao âmbito da oralidade. Tais curvas de visibilidade e enunciação se mesclam e se atravessam, agindo de forma diferente em cada dispositivo: podem invadir dimensões políticas, conceber novas posturas estéticas, entrar em comunhão com definições científicas. Às duas primeiras dimensões se mistura a terceira, de maior imprevisibilidade e difícil apreensão justamente por ser indizível e invisível: é a dimensão das linhas de força. Tais linhas de força compõem-se de poder e saber, são responsáveis por subjugar e capturar, estatizar e formatar. Um dispositivo composto apenas por essas três linhas se tornaria uma estrutura impossível de ser superada, máquina de controle absoluta da qual nada de novo ou criativo poderia emergir. A profanação dos dispositivos seria impossível se não existissem também as linhas de subjetivação. As linhas de subjetivação aparecem quando se dobram as linhas de força, voltando-as para si mesmas, ao invés de mantê-las no embate sobre outras forças ou sobre as substâncias ou seres. Assim são possíveis os processos – intermináveis – de subjetivação. Mas é preciso não se enganar: as linhas de fuga da subjetivação escapam de um poder e caem em outro, desconstroem um saber para logo em seguida erigir algum outro novo (Cf. DELEUZE, 2006). Há, portanto, a necessidade de se deslocar sempre no âmbito dos dispositivos, se desterritorializar.

O conceito de dispositivo pensado por Deleuze a partir de Foucault é um eco de seu próprio produto, forjado com Félix Guattari: o complexo e abrangente conceito de *agenciamento*<sup>6</sup>. Estamos diante de um agenciamento “todas as vezes em que pudermos

---

<sup>6</sup> Na apropriação que Deleuze faz de Foucault é difícil traçar a diferença entre dispositivo e agenciamento. Se em Foucault o dispositivo está mais próximo de um componente do poder, espécie de utensílio deste, Deleuze o aproxima do agenciamento na medida em que o torna capaz de movimentos de fuga e resistência, que acabam por constituir a subjetividade. Desse modo, podemos dizer que dispositivo em Deleuze é sinônimo de agenciamento, pelo menos na definição presente no artigo *O que é um dispositivo?*; em seu livro sobre Foucault, publicado em 1986, portanto, quatro anos antes do supracitado texto, o conceito é ligeiramente diferente, ligado principalmente ao eixo do saber (Cf. MACHADO, 2010, p. 165). Nesta dissertação, utilizaremos, então, ambos os conceitos como equivalentes, mas usando o termo *dispositivo* quando este estiver mais ligado a uma estrutura de poder arraigada; *agenciamento* quando a intenção for salientar as possibilidades de fuga e criação.

identificar e descrever o acoplamento de um conjunto de relações materiais e de um regime de signos correspondente” (ZOURABICHIVILI, 2003, p. 9). Os agenciamentos são de dois tipos: agenciamentos maquínicos de corpos e agenciamentos coletivos de enunciação. O agenciamento maquínico de corpos é composto pela mistura entre corpos humanos, corpos animais e corpos cósmicos em uma relação de sociedade. Já os agenciamentos coletivos de enunciação dizem respeito aos enunciados, a um regime de signos que regula o uso da língua no *socius*. Esses agenciamentos coletivos de enunciação não pertencem ao sujeito singular, sua validação só se dá no âmbito social, já que remetem ao uso compartilhado da linguagem, de símbolos e signos. Correspondendo ao regime de visibilidade e ao regime de enunciação do dispositivo, esses dois pontos do agenciamento são atravessados por outros dois componentes: “lados territoriais ou reterritorializados que o estabilizam e (...) picos de desterritorialização que o arrebatam” (DELEUZE, GUATTARI, 2011b, p. 31). Podemos também associar estas características do *agenciamento* com as linhas de força e as linhas de subjetivação do *dispositivo*. A desterritorialização é o movimento de abandono do território; a reterritorialização é a construção (ou reconstrução) do território. Na desterritorialização, os agenciamentos são desconstituídos de seu lugar, o que leva à reterritorialização, onde eles se reconstituem de forma nova: ambos formam o território que, longe de ser um terreno estático, é dinamicamente formado, a partir tanto do deslocamento desterritorializante quanto da reconstrução reterritorializante. Deleuze e Guattari propõem dois tipos de desterritorialização e consequente reterritorialização que se desembocam em outros dois, constituindo então quatro formas: o movimento negativo e positivo, a desterritorialização relativa e a absoluta. Uma desterritorialização pode ser um movimento negativo, no sentido de que se efetua de maneira parcial, levando a reterritorializações que obstruem as próprias linhas de fuga e produzem um espaço segmentado que *compensa* e interrompe o processo desterritorializante. Assim é a desterritorialização efetuada pelas instituições, que se reterritorializam no capital, na família, na conduta moralizante; no âmbito da Linguagem, por exemplo, o regime significante produz um primeiro movimento de desterritorialização para logo depois se reterritorializar em si mesmo, bloqueando a linha de fuga e remetendo-a ao código e à representação. Diferente é a desterritorialização positiva, mas ainda relativa: que se caracteriza por reterritorializações secundárias, que servem apenas para segmentar a linha de fuga, fazendo com que ela se movimente por arroubos e processos sucessivos. É a desterritorialização efetuada por movimentos sociais e escolas de pensamento, que muitas vezes criam linhas de fuga que logo são segmentadas em várias direções ou mesmo se

engessam no dogma. Essas duas desterritorializações relativas, a positiva e a negativa, são indissociáveis: a primeira pode levar à segunda e vice-versa. As direções e etapas de uma desterritorialização são complexas e múltiplas, e para além do movimento relativo, temos também o movimento de desterritorialização “absoluto”. “A desterritorialização é absoluta (...) cada vez que realiza a criação de uma nova terra, isto é, cada vez que conecta as linhas de fuga, as conduz à potência de uma linha vital abstrata ou traça um plano de consistência” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 240). A desterritorialização absoluta é um puro devir que leva à criação e à formação de novos agenciamentos: é o total arrebatamento que move, por exemplo, o artista, produtor de uma nova terra constituída pela obra. Mas o movimento absoluto também comporta uma faceta negativa, que é quando tais linhas de fuga levam à morte e à aniquilação. Essa é a desterritorialização do adicto, do assassino, do temerário, do psicótico.

O que direciona os movimentos deterritorializantes, o que estabelece os agenciamentos, é o desejo. Mas o desejo concebido por Deleuze e Guattari nada tem nada a ver com a ideia de falta, a partir da qual a maioria das teorizações sobre o conceito se formou, desde Platão até Freud. Longe de ser justificado pela existência (real ou imaginária) de um objeto em que seja investido, o desejo, em Deleuze e Guattari, é produção, processo, o próprio móvel da desterritorialização. Sua origem também não remete ao sujeito ou ao mundo interior: o desejo não é uma energia humana que se transporta para o mundo externo. Longe de ser um fato natural, o desejo é uma potência que faz conexões e sínteses sem fim, englobando todo o contexto econômico, social, político e histórico da realidade; máquina retroalimentar, o desejo não tem origem, sua existência se dá justamente nas conexões que faz, nas máquinas desejantes que constrói. Tais máquinas são os agenciamentos.

Deseja-se por agenciamentos. Não se deseja uma coisa isolada, ao que se deseja estão acoplados vários outros materiais e signos que a complementam e ampliam. Deleuze, no *Abecedário*, dá o exemplo de uma moça que, ao desejar um vestido, deseja ao mesmo tempo uma infinidade de situações, pessoas e afetos relacionados a esse vestido. Como em Proust, em que o desejo por Albertine está ligado às paisagens, lugares, vestuários etc. A vida, longe de ser apenas natureza, é campo de imanência variável do desejo. Há nela uma dimensão criativa, denominada virtual, em que reina o possível e a produção do novo. Mas também coexiste uma dimensão de controle e estabilidade, chamada atual. Nessa dimensão está a realidade dada e registrada. O desejo age como criador, em um inconformismo com o que já

está implantado, um processo produtivo do real que arrasta as intensidades virtuais para a superfície de registro-controle atual e a transmuta (Cf. DELEUZE; GUATTARI, 2010).

Graciliano Ramos tratou como poucos na literatura brasileira do problema do desejo, dos agenciamentos e das desterritorializações. O que mais é Luís da Silva senão uma *hecceidade*, uma individuação sem sujeito, cujo desejo levou a uma linha de fuga de morte? Quem mais que Paulo Honório manejou e foi subjugado pelos agenciamentos do capital? Fabiano é o desterritorializado por excelência. Em *Infância*, espécie de síntese de tudo que a literatura de Graciliano produziu (não no sentido de chave para os romances, como boa parte da crítica enxergou o livro, mas como uma espécie de mapa que aponta pontos de encontro para todas as situações e personagens) o escritor narra os movimentos de uma verdadeira desterritorialização da linguagem, arrancando-a de sua posição dominante, onde as palavras são ordens, gritos e ofensas, e mostra como, reterritorializando-a relativamente na leitura e, mais tarde, de forma absoluta na literatura, devém-se escritor. O percurso, no entanto, é bastante doloroso, deixando cicatrizes que se transmutam em obra literária.

### 1.3 - A linguagem na infância

Deleuze e Guattari concebem a linguagem não como uma instituição que visa comunicar ou informar, mas sim como uma emissora de palavras de ordem. “A linguagem não é feita para que se acredite nela, mas para obedecer e fazer obedecer” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 12). Quando fazemos perguntas, pedimos informações, ensinamos, não estamos fazendo nada mais que dando ou seguindo ordens; a informação não provém da linguagem, mas se faz necessária para que possamos compreendê-la em sua dimensão de ordem: “é preciso estar suficientemente informado para não confundir *Au feu!* (Fogo!) com *Au jeu!* (Jogo!) (...) A informação é apenas o mínimo estritamente necessário para a emissão, transmissão e observação das ordens consideradas como comandos” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 13).

Chamamos *palavras de ordem* não uma categoria particular de enunciados explícitos (por exemplo, no imperativo), mas a relação de qualquer palavra ou de qualquer enunciado com pressupostos implícitos, ou seja, como atos de fala que se realizam no enunciado, e que podem se realizar apenas nele. As palavras de ordem não remetem, então somente aos comandos, mas a todos os atos que estão ligados aos enunciados por uma “obrigação social”. Não existe enunciado que não apresente esse vínculo, direta ou indiretamente. Uma pergunta, uma promessa, são palavras de

ordem. A linguagem só pode ser definida pelo conjunto das palavras de ordem, pressupostos implícitos ou atos de fala que percorrem uma língua em um dado momento (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 17).

Para o menino de *Infância*, o confronto com as palavras de ordem da linguagem se dá desde cedo – junto a um vaso de pitombas escondido atrás de uma porta, a mais antiga das lembranças. No meio de uma viagem, quando ainda era criança miúda, a família do menino-protagonista se detém em uma escola para repousar. Em uma vasta sala, o menino vê que “um velho de barbas longas dominava uma negra mesa, e diversos meninos, em bancos sem encostos, seguravam folhas de papel e esgoelavam-se: - Um *b* com um *a – b*, *a: ba*; um *b* com um *e – b*, *e: be*” (RAMOS, 2002, p. 8). Essa cena presenciada pelo menino cedo o coloca em contato com a figura de autoridade que tantas vezes atravessaria seu caminho mais tarde. Aqui, o poder que emana do velho justifica-se por meio do conhecimento que detém das palavras de ordem. O aprendizado do bê-á-bá assemelha-se à cena de um rito, onde os fiéis repetem a palavra sagrada recitada em língua vernácula por um sacerdote. Tal passagem surge como um eco da narrativa bíblica do decálogo, onde um Deus tirano dita a Moisés sua Lei e depois a inscreve nas pedras. A palavra torna-se mandamento e, inscrita na pedra sagrada, é prova e manifestação do superior poder divino. Assim é muitas vezes o aparecimento da palavra, escrita ou falada, em *Infância*: um código que evoca e demonstra poder, resultando muitas vezes em violência. Mas, ao mesmo tempo, a possibilidade de compreensão e translação desse código, a aquisição de informações que permitam responder às palavras de ordem, surge como a própria linha de fuga do meio opressor. A história do *Papa-hóstia*, cantiga remota que o narrador reconstrói no primeiro capítulo, é uma alegoria que sintetiza o percurso do menino Graciliano em direção à literatura. Um padre pega para criar um menino pobre; tendo o religioso caso com uma mulher, ele ensina ao moleque gírias que substituem as palavras referentes às suas safadezas. Desse modo, o padre se autodenominou “papa-hóstia” e deu à mulher a alcunha de Folgazona. Daí a pouco, certos de que não seriam denunciados, a caridade transforma-se em abuso, e o casal passa a maltratar o menino, que se vinga, botando fogo no rabo de um gato e acabando por incendiar a casa do padre. Tal historieta é objeto de uma interessante reflexão moral por parte do narrador:

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 epopeia, com certeza desejei exibir energia e ferocidade. Infelizmente não tenho jeito para a violência. Encolhido e silencioso, aguentando 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 papa-ratos.* De perto, os indivíduos capazes de amarrar fachos nos rabos dos gatos nunca me causaram admiração. Realmente são espantosos, mas é necessário vê-los a distância, modificados (RAMOS, 2002, p. 16, grifo nosso).

Essa passagem mostra que a linha de fuga percorrida pelo menino em sua formação não o levou a atravessar o limiar da violência: a reterritorialização que vai efetuar é no âmbito do “papel”, moldando as palavras, transformando os gatos em papa-ratos, ou seja, fazendo literatura. Trabalhando a linguagem, transformando o código do poder à sua própria maneira, o escritor inverte as linhas de força das palavras de ordem sobre elas mesmas. Cabe destacar, no entanto, que a literatura não abole a palavra de ordem do âmbito da linguagem, mas se apropria dela de uma forma especial, tendo em vista sua dupla face, tanto de emissora da morte, pois, “em toda palavra de ordem, mesmo de um pai para um filho, há uma pequena sentença de morte” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 13), quanto de potência revolucionária que torna possível fazer fugir a linguagem de seu modo repressivo. Ao pensar a língua não como um sistema homogêneo, mas como um agenciamento, composto indiscernível onde lados territorializados e normativos se deformam em movimentos de desterritorialização e variação contínua, é justamente a palavra de ordem que funciona como seu eixo, tanto podendo estabilizar-se em um elemento reativo e controlador, como transformar-se em um devir revolucionário e criativo, originando dentro da língua maior sua ramificação menor.

Willy Coelho aponta como a hesitação com que o narrador abre o livro, no primeiro capítulo, “Nuvens”, refere-se a uma posição de dúvida, originada no narrador pela “consciência da apropriação da língua como aparato de controle, como dispositivo” (COELHO, 2014, p. 159). *Infância* é então a narrativa do embate do escritor com a palavra de ordem, com a condição perversa da linguagem, mas também a narrativa da inversão desse dispositivo, da desterritorialização em direção à apropriação da língua para fazer literatura. Mas como funciona esse processo?

Para além da esfera da oralidade, do regime do *dito* destacado na cantiga do *Papa-Hóstia*, o confronto com a linguagem se dá também, como não poderia deixar de ser, com a palavra impressa, no regime do *visto*. A mãe tinha por hábito ler folhetins religiosos. Dentre esses, um em especial chama a atenção do menino. O tema é o fim do mundo que, de acordo com a publicação, chegaria junto à passagem de um cometa, evento próximo. Ao ver a mãe abalada com a profecia, o menino questiona a veracidade das informações: “não percebendo o

mistério das letras, achava difícil que elas se combinassem para narrar a infeliz notícia (...) Olhei o muro de tijolo, considerei-o indestrutível” (RAMOS, 2002, p. 66). Nesse episódio, o menino começa a questionar o estatuto de verdade absoluta da palavra. Mais tarde, ouvirá do pai que “papel aguenta muita lorota” (RAMOS, 2002, p. 48) e guardará tal afirmação em sua carreira de escritor.

De maneira parecida, o episódio do “inferno” revela para um menino outro interessante aspecto da linguagem, que mais tarde fará parte de seu estilo literário. Para Deleuze e Guattari, a característica primordial da narrativa não é comunicar algo que se viu, mas sim transmitir algo que se ouviu de um outro (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 13). Portanto, “a primeira determinação que preenche a linguagem, não é o tropo ou a metáfora, é o *discurso indireto*” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 13). A linguagem funciona então como uma espécie de mapa que transmite palavras de ordem, e não como um decalque emitindo signos informativos. Em *Infância*, o menino interroga a mãe a respeito da palavra “inferno”, que ele constantemente ouvia, mas não conseguia significar. Diante das explicações insuficientes e paradoxais da mãe, que elaborava relatos fantásticos envolvendo um breu derretido que fustiga eternamente e demônios torturadores que se davam bem nas chamas, o menino questiona: “– A senhora esteve lá?” (RAMOS, 2002, p. 73); em resposta, a mulher apela à autoridade eclesiástica, diz que o inferno é assim porque os padres dizem. Mas ele, insatisfeito, torna a perguntar: “os padres estiveram lá? ” (RAMOS, 2002, p. 73). Aqui o menino intui o discurso indireto, cerne da linguagem, e a incapacidade de encontrar a origem da narrativa, sempre redundante e terceirizada:

Não busquei razões, bastavam-me afirmações. Achava-me disposto a crer, aceitaria os casos extraordinários sem esforço, contanto que não houvesse neles muitas incompatibilidades. Reclamava uma testemunha, alguém que tivesse visto diabos chifrados, almas nadando no breu. Ainda não havia me capacitado de que se descrevem perfeitamente coisas nunca vistas (RAMOS, 2002, p. 73).

Mais tarde o escritor Graciliano vai utilizar com maestria o recurso do discurso indireto livre em seus romances, principalmente em *Vidas Secas*<sup>7</sup>. O objetivo é dar primazia aos personagens, constituindo um agenciamento coletivo, onde o autor desaparece por trás da multiplicidade de vozes. Compreendendo o funcionamento das palavras de ordem, Graciliano

---

<sup>7</sup> A respeito do uso do discurso indireto livre em Graciliano, conferir o estudo de Fábio Freixeiro, *O estilo indireto livre em Graciliano Ramos* (FREIXEIRO, 1978, p. 244).

se engaja em uma desterritorialização que arrasta sua escrita para o âmbito político. Cabe apontar como as relações entre os personagens delineiam traços de agenciamentos diversos de acordo com as relações de corpo (conteúdo) e discurso (expressão) em cada um deles.

Os corpos e falas dos personagens são o ponto de apreensão do real para o menino de *Infância*, dando conta de múltiplos aspectos dos entrelaçamentos entre palavra e lei, poder e saber, que estabelecem a ponte entre a linguagem e o mundo em suas diversas esferas. Imagens de figuras praticamente kafkianas, que inspiram autoridade, reverência e medo predominam: anciãos austeros, homens senhoris, representantes da ordem e da moral, educadores sisudos. Em determinado momento, diz o narrador de *Infância*: “foi o medo que me orientou nos primeiros anos, pavor” (RAMOS, 2002, p. 12). Esse sentimento de temor perante a autoridade aparece na figura dos pais, na dos professores e educadores, na do eclesiástico Pe. João Inácio: seres duros e imponentes, cuja suposta retidão exige do menino algo que aparenta sempre estar além de sua capacidade. No inverso, algumas personagens marginais geram simpatia: o indolente policial José da Luz, o capataz José Baía, o mendigo Venta-Romba.

A forma de caracterizar esses personagens aponta para a questão de como o corpo é atravessado pela linguagem, constituindo múltiplos agenciamentos. Em cada uma das figuras presentes em *Infância* – tanto as desagradáveis e violentas, quanto as afáveis e dignas de pena – as expressões e posturas corporais são entrelaçadas, formando o plano perceptivo que constitui as impressões do menino, não só sobre as pessoas como também no que diz respeito às próprias instituições. Assim, destaca na mãe, pessoa ranzinza e desconfiada, a “prosódia curiosa”, “a sintaxe e vocabulário [que] também diferiam bastante do que usamos comumente” (RAMOS, 2002, p. 15) e o estranho modo de leitura: “lia devagar, numa toada inexpressiva, fazendo pausas absurdas, engolindo vírgulas e pontos, abolindo esdrúxulas, alongando ou encurtando as palavras. Não compreendia bem os sentidos delas. E, com tal prosódia e tal pontuação, os textos mais simples se obscureciam” (RAMOS, 2002, p. 63). Tal forma bruta e confusa de leitura encontra eco também nas caracterizações físicas e emocionais da mulher:

O que nessa figura me espantava era a falta de sorriso. Não ia além daquilo: duas pregas que se fixavam numa careta, os beijos quase inexistentes repuxando-se, semelhantes às bordas de um caneco amassado. Assim permanecia, contendo bocejos indiscretos. Miúda e feia, devia inquietar-se, desconfiar das amabilidades, recear mistificações. Quando cresci e tentei agradá-la, recebeu-me suspeitosa e

hostil; se me acontecia concordar com ela, mudava de opinião e largava muxoxos desesperadores (RAMOS, 2002, p. 37).

Assim como não compreendia a leitura e a prosódia obscura da mãe, também não a compreendia como ser humano. Outros personagens também são enfatizados pelos modos de expressão em interligação com o corpo e a forma de se vestir: no mendigo Venta-Romba, “a voz corria mansa; as rugas da cara morena se aprofundavam num sorriso constante; o nevoeiro dos olhos se iluminava com estranha doçura. Nunca vi mendigo tão brando” (RAMOS, 2002, p. 219); o capataz José Baía, “calçava alpercatas, vestia a camisa branca de algodão que usa o sertanejo pobre do Nordeste, áspera (...) tornou-se meu amigo, com barulho, exclamações, onomatopeias e gargalhadas sonoras” (RAMOS, 2002, p. 9); o polícia José da Luz, “que teve influência grande e benéfica na minha vida”, “um anarquista”, “pachola”, “mau funcionário” mas “ótimo professor” (RAMOS, 2002, p. 93), “cantava, fanhoso e mole”, com prosódia incomum, uma cantiga sobre a vida dura na caserna (RAMOS, 2002, p. 88); e talvez seja a descrição do marginal Fernando, figura ambígua situada entre a maldade e a bondade, a que mais esclarece tal percepção dos agenciamentos:

Sujeito magro, de olho duro, aspecto tenebroso. Não me lembro de o ter visto sorrir. A voz áspera, modos sacudidos, ranzinza, impertinente, Fernando era assim. E junto a isso qualquer coisa de frio, úmido, viscoso, que me dava a absurda impressão de uma lesma vertebrada e muito rápida. Se se dirigia a mim, largava alguma frase contundente. Às vezes, atentando na significação dela, eu não achava motivo para me ofender, mas o jeito como ele se expressava, a sobancelha carregada, o ar de suficiência e impostura, o riso brusco, um erguer de ombros, um balançar de cabeça, tudo me produzia mal-estar. Era como se ele quisesse me cortar com lâminas de gelatina. (RAMOS, 2002, p. 205).

O modo como percorre os agenciamentos e percebe o mundo evidencia para o menino o funcionamento dos eixos do poder e do saber: todos os personagens simpáticos ao narrador são criaturas subjugadas, falidas, submetidas à autoridade, muitas vezes sem uma educação decente. Já os que têm alguma posição de poder são vistos como ameaçadores e violentos, sempre com alguma regra moral a ostentar e conselhos a oferecer. O embate com a justiça e a lei, por exemplo, tão presente em toda a obra de Graciliano Ramos, adquire enorme magnitude e serve de ilustração para a questão do poder e do saber em *Infância*. No episódio em que o pai, alçado ao cargo de juiz substituto, manda prender o inofensivo mendigo Venta-Romba, o menino-protagonista experimenta “desgosto, repugnância, um vago remorso”; e o

narrador, com voz no presente, diz que o acontecimento “deve ter contribuído também para a desconfiança que a autoridade me inspira” (RAMOS, 2002, p. 24).

É por meio do aprendizado da leitura, da alfabetização, que o menino inverte as linhas de força sobre elas mesmas. O processo, no entanto, é sofrido e custoso. Embora remetendo às primeiras lembranças – os meninos que se esgoelavam repetindo o *b*, *a*: *ba* ditado por um velho de barbas longas – o aprendizado didático das letras começa, de fato, quando o pai lhe persuade a tentar decifrar algumas letras em cartilhas de ABC, “maravilhas” que se tornavam “armas terríveis” (denominação da qual Graciliano se apropriou efetivamente)<sup>8</sup> na mão de quem as dispusesse. Nesse primeiro momento, a aquisição das letras vai mal, devido à didática perversa do professor:

Meu pai não tinha vocação para o ensino, mas quis meter-me o alfabeto na cabeça. Resisti, ele teimou – e o resultado foi um desastre. Cedo revelou impaciência e assustou-me. Atirava rápido meia dúzia de letras, ia jogar solo. À tarde pegava um côvado, levava-me para a sala de visitas – e a lição era tempestuosa. Se não visse o côvado, eu ainda poderia dizer qualquer coisa. Vendo-o, calava-me. Um pedaço de madeira, negro, pesado, da largura de quatro dedos (RAMOS, 2002, p. 97).

Associando o aprendizado à punição, o progresso é mínimo, e as letras tornam-se sinônimos de pancadas. Nesses primeiros tempos, as poucas lições úteis de alfabetização são dadas pela irmã natural, Mocinha, que substitui o pai com paciência, e pela primeira professora, D. Maria, “excelente criatura” de “alma infantil” que “não era triste nem alegre, não lisonjeava nem magoava o próximo”, “ave maternal” que acolhia “os diferentes instintos de bichos nascidos de ovos diferentes” (RAMOS, 2002, p. 111-114). Mas a minúscula linha de fuga criada com a ajuda da irmã e da simpática professora é logo obstruída pela imposição da metodologia daquele que se tornaria o símbolo de tudo o que Graciliano abomina na prática da escrita: o Barão de Macaúbas. A rigidez formal, a pomposidade moralista, a retórica que leva a língua à artificialidade: todas essas características são sintetizadas na figura de Abílio César Borges, o tal Barão, maior responsável, segundo o narrador, pelos infortúnios que sofreu na difícil aprendizagem da leitura.

Terminado o estudo das cartilhas de ABC e de um primeiro livro, vencido graças ao auxílio da bondosa professora D. Maria, o menino recebe como tarefa a leitura de mais um livro que, no entanto, causa-lhe repugnância logo de início. Na contracapa, o retrato de “um

---

<sup>8</sup> Conferir, a esse respeito, a crônica “Sapateiros da literatura” em *Linhas tortas* (RAMOS, 2002a).

tipo de barbas espessas, como as do mestre rural visto anos atrás. Carrancudo, cabeludo. E perverso” (RAMOS, 2002, p. 118). O conteúdo: um apanhado de máximas moralistas emitidas por animais pedantes, expressas na linguagem mais sisuda e artificial possível. Assim como o “ter-te-ão” das cartilhas de ABC, a retórica e os aforismos do Barão de Macaúbas são o modelo da mais perversa faceta da linguagem: em seu emaranhado de saber e poder, o objetivo é apartar do bem comum a instituição mais pública de todas, elitizando a linguagem e transformando-a em instrumento para poucos.

De quem seria o defeito, do Barão de Macaúbas ou meu? Devia ser meu. Um homem coberto de responsabilidades com certeza escrevia direito. Não havia desordem na composição. Só eu me atrapalhava nela (...). Humilhava-me – e na horrível cartonagem só percebia uma confusão de veredas espinhosas. Não valia a pena esforçar-me por andar nelas. Na verdade nem tentava qualquer esforço: o exercício me produzia enjoo (RAMOS, 2002, p. 119).

A segregação efetuada pela transformação artificial da linguagem é obra de uma política de organização da realidade baseada na manutenção das posições de poder, usufruindo do saber como principal ferramenta. O menino sente-se incapaz e diminuído frente à brochura presunçosa como frente à autoridade detentora de um código de controle indecifrável. É como se a apresentação da língua na pretensa pedagogia do Barão de Macaúbas servisse apenas para demonstrar aos pequenos miseráveis a impossibilidade de deter tal instrumento de poder. É o maior dos obstáculos encontrados pelo menino em seu aprendizado, mais até que a violência física dos pais, mais que o descaso institucional encontrado em escolas e professores péssimos: é, na verdade, como se fosse a extensão desses descasos e violências. A forma de superar o obstáculo, em princípio intransponível, o menino aprenderá mais tarde, será com a assistência da literatura.

Jacques Rancière demonstra em *A partilha do sensível*, como os regimes estético e político se contrapõem e se articulam para constituírem uma partilha que postula a existência de um comum, ao mesmo tempo em que delimita lugares e repartições. “Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas” (RANCIÈRE, 2009, p. 15). Essa definição, aparentemente paradoxal, diz respeito tanto a uma estetização da política quanto a uma politização da estética. Se a partilha é a divisão de tarefas e decisões de quem pode ou não tomar parte no comum, há, portanto, uma estética na política, assim como há também práticas políticas que interferem na estética primeira, afetando a distribuição das maneiras de fazer e suas visibilidades. A arte é

democrática: dá voz aos excluídos do regime que segrega, restabelece a partilha, definindo novos lugares e posições. É o que Graciliano faz com sua escrita: “a estratégia do escritor, ao ocupar uma posição intersticial no espaço demarcado pelas tábuas da lei e pela gramática, é decorrente de um processo específico de aprendizado do uso da linguagem como arma de combate” (MIRANDA, 2009, p. 109). Desse aprendizado emerge o peculiar processo estilístico de apropriação da língua culta, o que não deixa de ser paradoxal, já que, aparentemente, significa uma adesão ao código dominador. Mas a linha de fuga se efetiva justamente na busca pela oralidade sertaneja: “a oposição à grandiloquência, tão temida nos compêndios escolares, realiza-se como via de recuperação da oralidade e do popular, que não se confunde com populismo” (MIRANDA, 2004, p. 58). Por meio dessa escrita correta gramaticalmente, mas antiautoritária, Graciliano organiza uma nova partilha do sensível, elaborando romances que têm como pano de fundo ambientes sociais rasos e quase inexistentes, além de personagens *outsiders*, frutos do submundo grotesco do início de século 20.

O Barão de Macaúbas representa esse limiar na formação do escritor: um obstáculo que, uma vez superado, lhe abrirá os caminhos da literatura. Mas antes de experimentar a leitura dos textos, o menino experimentará a escuridão da cegueira. Sofrendo de oftalmia, doença que acompanhou Graciliano por toda a vida, o menino se vê obrigado a interromper a alfabetização. Mostramos mais acima como, na descrição dos personagens de *Infância*, os aspectos físicos (materiais) acoplam-se às maneiras de falar, ler e se expressar (signos) que cada um possui. Cláudio Leitão, em seu livro *Líquido e incerto*, destaca em *Infância* a interrelação entre a apreensão auditiva e a apreensão visual, sendo esta o fruto de uma reeducação do olhar perpetrada por aquela. O menino que capta o mundo a sua volta mediante sons, gritos, pancadas, vai dando lugar ao observador, gênese do literato. (Cf. LEITÃO, 2003). É pela cegueira que o limiar é rompido; é na escuridão que o semianalfabeto percebe “o valor enorme das palavras” (RAMOS, 2002, p. 131). Temporariamente cego, o menino apura a audição, “os ruídos avultam, os sons adquirem sentido” (RAMOS, 2002, p. 132). Os ouvidos assumem o lugar dos olhos, cada criatura passa a ser identificada pelo barulho que produz; a atenção para as conversas desenvolve-se, frases são apanhadas e significadas na escuridão. Com a linha da visibilidade obstruída, o menino agarra-se à linha de enunciação, desloca-se por ela no dispositivo da Linguagem.

Mas o confronto com o dispositivo se dá em suas linhas de força. É significativo que a descoberta do valor das palavras se dê entremeadada pela audiência das surras que Chico Brabo aplica no menino João. É partindo do corpo que se produz literatura, pois é o corpo a principal peça da máquina do desejo. Graciliano Ramos parte da oftalmia para desembocar na escritura. A violência, que faz parte da formação ética do menino, influi igualmente na formação estética do escritor. Subjugado pelas instituições, o corpo tomado refém pela arbitrariedade da norma, a saída é a escrita. Mas a transição não é abrupta. Subsequente à cegueira e a escola de D. Maria, a família muda-se para Viçosa, município de Alagoas. O menino é então matriculado “na escola pública da professora Maria do Ó, mulata fosca, robusta em demasia, uma das criaturas mais vigorosas que já vi. Esse rigor se manifestava em repelões, berros, aos setenta ou oitenta alunos arrumados por todos os cantos” (RAMOS, 2002, p. 164). A pedagogia da nova professora continua a se basear no Barão de Macaúbas e, esquecido em meio à turba de crianças, o avanço do menino em direção à alfabetização estaca, mesmo com o auxílio de uma coleguinha prestativa, Dondom, que acaba por ser espancada pela professora por escrever no caderno do menino as lições que a ele cabiam.

Depois de algum tempo e um novo professor, ao que tudo indica homossexual<sup>9</sup>, um “tipo mesquinho, de voz fina, modos ambíguos, e [que] passava os dias alisando o pixaim com uma escova de cabelos duros” (RAMOS, 2002, p. 178), nada muda. O menino continua estacando nas mesmas dificuldades e no mesmo Barão de Macaúbas como pedagogo, mais tarde substituído pelas igualmente autoritárias seletas clássicas. O resultado é que, diz o narrador, “aos nove anos, eu era quase analfabeto” (RAMOS, 2002, p. 187). A violência institucional paralisa e embota os seres submissos. Mas o desejo não pode ser contido. Linhas de fuga aparecerão para essas crianças: a saída pode se dar através de linhas de vida e criação, ou de morte e destruição. É uma dessas linhas que o menino protagonista encontra na literatura. O ponto nodal que é a efetiva entrada do menino no mundo da literatura e, conseqüentemente, da leitura, é narrado no episódio chamado “Os astrônomos”, espécie de poética e “lição de hermenêutica” (LEBENSZTAYN; SALLA, 2014, p. 17). Mais uma vez, o pai é figura fundamental.

---

<sup>9</sup> Graciliano Ramos manifesta sincero asco à homossexualidade em alguns de seus escritos, como nesse retrato do professor de *Infância*. No entanto, nas *Memórias do cárcere*, o escritor engendra uma profunda autorreflexão sobre o tema e seu próprio preconceito, culminando em páginas de profunda crítica a si mesmo e à sociedade de modo geral, hipocritamente alimentada por um falso moralismo homofóbico (RAMOS, 2011, p. 295-298).

Ora, uma noite, depois do café, meu pai me mandou buscar um livro que deixara na cabeceira da cama. Novidade, meu velho nunca se dirigia a mim. E eu, engolido o café, beijava-lhe a mão, porque isto era praxe, mergulhava na rede e adormecia. Espantado, entrei no quarto, peguei com repugnância o antipático objeto e voltei à sala de jantar. Aí recebi a ordem para me sentar e abrir o volume. Obedeci engulhado, com a vaga esperança de que uma visita me interrompesse. Ninguém nos visitou naquela noite extraordinária (RAMOS, 2002, p. 188).

Nessa “noite extraordinária”, o pai incentiva o menino à leitura e se põe a explicar o que o pequeno acabara de tentar decifrar com dificuldade. O que se abre em seguida é o universo infinito da ficção: crianças perdidas numa floresta, lobos, lenhadores. Tais “criaturas de sonho, incompletas e misteriosas” (RAMOS, 2002, p. 189) revelam então uma capacidade antes desconhecida da linguagem para o menino: a capacidade de narrar, não lorotas moralistas como as dos folhetins religiosos e dos contos do Barão de Macaúbas, mas mundos desconhecidos e, no entanto, tão próximos. Longe das exigências, das punições, dos conselhos sisudos, a literatura mostra-se um catalisador para o desejo embotado. A personagem que funciona como intermediária é a “excelente” prima Emília. Abalado com a recusa áspera do pai em continuar com as leituras, o menino procura a prima para que decifre para ele o complicado código da linguagem. Então, diz o narrador, “Emília respondeu com uma pergunta que me espantou. Por que não me arriscava a tentar a leitura sozinho?” (RAMOS, 2002, p. 190). E diante das lamúrias do menino, que se diz incapaz, sofredor de fraqueza mental, a prima lhe dá o exemplo dos astrônomos,

indivíduos que liam no céu, percebiam tudo quanto há no céu. Não no céu onde moram Deus Nosso Senhor e a Virgem Maria. Esse ninguém tinha visto. Mas o outro, o que fica por baixo, o do sol, da lua e das estrelas, os astrônomos conheciam perfeitamente. Ora, se eles enxergavam coisas tão distantes, por que não conseguiria eu adivinhar a página aberta diante dos meus olhos? (RAMOS, 2002, p. 190).

Com o exemplo dos astrônomos, Emília faz pelo menino o que nenhum professor fez: retira o código da língua de seu estatuto incompreensível, torna-o decifrável. Não transcendente (não no céu onde moram Deus e Nossa Senhora), mas sim imanente (ligada nem mesmo ao céu de baixo, mas ao mundo): assim é a linguagem. E sendo “mero” instrumento humano, o menino é capaz de se apropriar dela, sem precisar que nenhum mestre ou autoridade lhe transcreva o que ela diz. Assim, a lição de imanência dos astrônomos serve ainda para a formação de um projeto literário: “Os astrônomos eram formidáveis. Eu, pobre de mim, não desvendaria os segredos do céu. Preso à terra, sensibilizar-me-ia com histórias

tristes, em que há homens perseguidos, mulheres e crianças abandonadas, escuridão e animais ferozes” (RAMOS, 2002, p. 191).

O menino apropria-se da linguagem pelo viés do desejo suscitado no contato com a literatura, e isto vai leva-lo a um imenso movimento reterritorializante que o estabelecerá no mundo dos livros e dos literatos. Personagem central dessa passagem é o tabelião Jerônimo Barreto, homem simpático que coloca à disposição do menino sua biblioteca e o apresenta aos seus primeiros clássicos literários, como *O guarani*. O romance de José de Alencar produz um efeito contraditório, pois ao mesmo tempo que o menino se entretém com índios, fidalgos e aventureiros, “certas expressões me recordaram a seleta e a linguagem de meu pai em lances de entusiasmo. Vi o retrato de José de Alencar, barbado, semelhante ao barão de Macaúbas, e achei notável usarem os dois uma prosa fofa” (RAMOS, 2002, p. 213). Mas, embora o fantasma da língua culta e inacessível permaneça mesmo em meio às maravilhas da literatura, será esta que lhe proporcionará uma linha de fuga incomensurável, modificando sua relação com o aprendizado e com a tentativa rigorosa e inútil da educação nordestina em concretizá-lo. Na escola,

Os meus colegas se afastavam de mim, declamavam as capitais, os rios da Europa (...). Quando tomei pé na Europa, eles exploravam outras partes do mundo. Surdo às explicações do mestre, alheio aos remoques dos garotos, embrenhava-me na leitura do precioso fascículo, escondido entre as folhas de um atlas. Às vezes procurava na carta os lugares em que o ladrão terrível percorrera. E o mapa crescia, povoava-se, riscava-se de estradas por onde rodavam caleças e diligências (RAMOS, 2002, p. 214).

O que o menino constrói com o auxílio da literatura é um verdadeiro rizoma educacional. Diferentemente dos colegas, presos ao decalque de representações geográficas imposto pelo professor, o menino traça verdadeiras cartografias movidas pela ficção, abastecidas pelo desejo. Desejo de conhecer, tão distinto do medo de punição que acompanha os colegas. Tornando-se um agenciamento, o aprendizado formal conecta-se aos sonhos literários, proporcionando uma experiência de exploração do mundo sem que o menino deixe seu espaço no interior do sertão alagoano.

O capítulo final de *Infância*, “Laura”, é demonstração literária de funcionamento e composição do agenciamento que move todo o livro. Aqui, leitura e desejo se misturam de forma indefinível, e a mestria com que Graciliano elabora tal capítulo é exemplar. No início da puberdade, em meio às diversas leituras de romances, o menino já adolescente se vê

atormentado por ideias indefinidas em relação a Laura, moça que conheceu no grupo de teatro do colégio. A admiração que nasce por Laura está intrinsecamente ligada ao ofício literário:

Mal percebi o rostinho moreno, as tranças negras, os olhos redondos e luminosos. O meu ideal de beleza estava nas donzelas finas, desbotadas, louras, que deslizavam à beira de lagos de folhetim, batidos pelos raios do luar, cruzados por cisnes vagarosos. Laura não possuía o azul e o ouro convencionais, mas dividia períodos, classificava orações com firmeza, trabalho em que as meninas vulgares em geral se espichavam. Imaginei-a compondo histórias curtas, a folhear o dicionário, entregue a ocupações semelhantes às minhas – e aproximei-a; encareci-lhe depois o mérito – e afastei-a. Se ela estivesse próxima, não me seria possível concluir a veneração que se ia maquinando. Situei-a além dos lagos azuis, considerei-a mais perfeita que as moças do folhetim (RAMOS, 2002, p. 243).

O trecho acima demonstra como funciona o desejo. Não é a necessidade de um objeto que falta, mas uma diversa ligação de elementos que transforma a menina Laura tão adorada. Seus conhecimentos gramaticais ultrapassam seus dotes físicos e criam no menino um novo mundo no qual Laura é escritora como ele. Assim como a Albertine de Proust invoca toda uma ligação com a paisagem e o clima das praias de Balbec, a Laura de Graciliano confunde-se com a descoberta da literatura. Assim, a própria idealização da moça, considerada “mais perfeita que as moças do folhetim”, é também uma elevação da própria literatura. Lendo *Sonho* de Zola, “a bordadeira de paramentos, que se confundia com as santas de Jacques de Vorraine, convertia-se em Laura, e eu a contemplava, personagem de romance também, num andaime, junto ao muro de uma catedral” (RAMOS, 2002, p. 243). Com a canonização de Laura, tornada perísprito, o livro *O cortiço* passa a incomodar pela obscenidade, e acaba por ser escondido na parte de trás da estante. Assim como faz em relação à Laura, o menino tenta afastar a literatura de qualquer impureza e indecência. Mas da mesma forma como o corpo não consegue se livrar do anseio carnal, a literatura não consegue permanecer santificada por muito tempo. Logo depois de visitar a prostituta Otília da Conceição, diz o narrador: “capengando, abri a estante, exumei *O Cortiço*, desempacavirei-o, restituí-o à convivência dos outros romances. Não me inspirava curiosidade. E já não era objeto de aversão. História razoável, com alguma safadeza para atrair leitores” (RAMOS, 2002, p. 247).

#### 1.4 - Estilo e corpo

O difícil aprendizado da leitura e da escrita confunde-se com a própria formação do escritor e seu estilo. No longo trajeto do menino pelo mundo da alfabetização, o escritor vai também se constituindo. O estilo que mais tarde será a marca da literatura de Graciliano Ramos reflete a complexa relação com a linguagem na infância. Nas palavras de Cláudio Leitão:

Em sua escrita, o texto autobiográfico de Graciliano Ramos fala da formação, também no curso do consciente aprendizado de artesão, junto com as lições de, simplesmente, ler e escrever (...) E aproxima as transformações púberes do corpo ao começo da leitura e da escrita na vida do escritor (LEITÃO, 2003, p. 85).

Os períodos curtos, a aversão aos adjetivos e advérbios, a sintaxe precisa aliada a vocábulos regionais provenientes da língua falada: tais características do uso particular que o Graciliano Ramos faz da linguagem já foram incansavelmente expostas pela crítica em seus detalhes técnicos. Contudo, é necessário tomar o cuidado de não cair na armadilha de ver nesse “estilo seco” uma escrita limitada, de vocabulário restrito, como alerta Cláudio Leitão em *Líquido e Incerto* (2003). Segundo Leitão, ao contrário da imagem de escritor minimalista, fixada entre leitores e intérpretes principalmente devido a *Vidas Secas*, *Infância* apresenta grande riqueza de vocabulário. A verdade é que “Graciliano Ramos, em cada segmento da sua produção literária, fez do léxico um recurso específico, adequado a cada situação dos diversos protagonistas” (LEITÃO, 2003, p. 88). Portanto, se em *Vidas Secas* o texto é como o protagonista Fabiano, que se comunica na maior parte do tempo com grunhidos e silêncio, em *Infância*, Graciliano procura mostrar o “valor enorme” que têm as palavras para o menino protagonista, explicitando no texto como a apreensão de cada uma delas e o que dizem é tão nova e desafiadora quanto o mundo do qual fazem parte.

Fernando Alves Cristóvão, a partir de conceitos de Roman Jakobson, aproximou o estilo de Graciliano à fala dos afásicos. A afasia é uma patologia que causa distúrbios na linguagem, fazendo com que o indivíduo perca parte das habilidades cognitivas que produzem a fala. O afásico “não consegue falar ou fala com dificuldades, de forma monótona, pois seus pronunciamentos são curtos, com latência aumentada nas respostas e sem contorno melódico” (DALGALARRONDO, 2008, p. 235). Para Cristóvão, “a redução do diálogo feita pelo monólogo interior, a poupança das partículas na conexão frásica, o enxuto das frases nominais, o uso frequente do estilo indireto livre, (...) o estilo seco” (CRISTÓVÃO, 1997, p.

105) de Graciliano corresponde a essa “forma monótona” e “sem contorno melódico” dos afásicos. A escrita de Graciliano Ramos é uma escrita despedaçada, fragmentária que

caracteriza-se mais pela forma de estruturar a frase e o discurso do que pelo emprego das figuras de estilo baseadas na contiguidade dos sentidos (*pars pro parte*), e dá especial relevo aos enunciados que dependem do contexto; à tendência para omitir o sujeito, porque ele é subordinante e não subordinado; ao valor dos utensílios gramaticais, que unem as diversas partes do sintagma frásico; à sobriedade no uso de sinônimos, heterônimos ou circunlóquios; numa palavra organiza o texto preferindo as relações de contiguidade espacial ou temporal, tal como acontece na correspondente perturbação da linguagem [afasia]” (CRISTÓVÃO, 1977, p. 107).

Fernando Cristóvão denomina esse estilo de metonímico. Por “estilo metonímico” não devemos entender uma relação com a figura de retórica, e sim uma característica intrínseca da escrita, que procede por uma apreensão fragmentária das imagens e da linguagem, que segundo Cristóvão, está ligada a uma percepção que vai do particular do fragmento ao geral do contexto. Em *Infância*, essa propriedade fragmentária do estilo aparece, por exemplo, na descrição dos pais:

Nesse tempo meu pai e minha mãe estavam caracterizados: um homem sério, de testa larga, uma das mais belas testas que já vi, dentes fortes, queixo rijo, fala tremenda; uma senhora enfezada, agressiva, ranzinza, sempre a mexer-se, bossas na cabeça mal protegida por um cabelinho ralo, boca má, olhos maus que em momentos de cólera se inflamavam com um brilho de loucura. (RAMOS, 2002, p. 13).

A concepção que o menino-protagonista tem do mundo é constituída por “pedaços”. São os dentes, a testa, o queixo, a fala, o cabelo, a boca, os olhos que tornam pai e mãe caracterizados. É a partir desses pedaços, todos qualificados (dentes fortes, boca má etc.), que a imagem dos pais se forma para o menino. Assim como a linguagem, também a organização dos textos de Graciliano é fragmentária: muitos de seus livros – como *Infância* – são originados de contos avulsos e independentes. Mas, apesar dessa percepção da escrita “despedaçada” de Graciliano Ramos, Cristóvão, ao aproximá-la da metonímia, acaba a submetendo a uma concepção totalizante, vendo nos fragmentos partes que remeteriam ao todo. Wander Melo Miranda chama a atenção para essa visão negativa do fragmentário que orienta o estudo do crítico português:

Fernando Cristóvão nega o caráter fragmentário da obra de Graciliano, preferindo defini-la pela metonímia, que lhe daria unidade estrutural e estilística. Trata-se, evidentemente, de uma visão crítica que considera a fragmentação de modo

pejorativo e que parte do pressuposto do sujeito como um todo unitário, para cuja articulação concorrerem, obrigatoriamente, seus diversos desdobramentos textuais (MIRANDA, 2009, p. 86).

Afastemo-nos dessa ilusão de totalidade. A escritura de Graciliano Ramos é uma escritura da diferença, do simulacro, da máquina que faz conexões múltiplas e imprevisíveis. O estilo é para Deleuze a revelação de uma diferença não individual, mas individualizante: ao mesmo tempo em que é particular, o estilo remete a um fora que explica suas ressonâncias universais: “ele [o estilo] nunca é próprio de um ponto de vista, é feito da coexistência, numa mesma frase, de uma série infinita de pontos de vista pelos quais o objeto se desloca, repercute ou se amplifica” (DELEUZE, 2010, pg.158).

Em *Infância*, o estilo interliga-se ao corpo, tantas vezes violentado. Para fazer frente ao biopoder, criar uma forma de resistência para a vida subjugada, a literatura se volta para o corpo, não apenas o representando, mas o encarnando na linguagem, no próprio corpus textual. O próprio estilo torna-se ferramenta de resistência. O menino-protagonista de *Infância* não conhece uma mãe inteira, indivisível e sim “os dedos que nos batiam no cocuruto, dobrados, e tinham a dureza de martelos” (RAMOS, 2002, p. 13); não é a imagem paterna que lhe espanca no episódio do cinturão, e sim “a mão cabeluda [que] prendeu-me, arrastou-me para o meio da sala, a folha de couro fustigou-me as costas” (RAMOS, 2002, p. 31). Obviamente isso não quer dizer que o menino não construiu a figura dos pais, mas sim que essas figuras são inapreensíveis a não ser por fragmentos, que são múltiplas e, por isso mesmo, difíceis de compreender. Por vários momentos o menino mostra perplexidade diante das mudanças repentinas desses “entes difíceis”. Propomo-nos então a ver no estilo diferencial de Graciliano uma “linguagem afetiva, intensiva, e não mais uma afecção daquele que fala” (DELEUZE, 2011, p. 138), não a linguagem dos afásicos, mas uma linguagem *afásica*.

Alia-se ao procedimento de cunho linguístico outra faceta do estilo mais difícil de ser precisada – embora mais fácil de ser experimentada –, e que conecta a prosa aos personagens, às tramas, ao retrato social: uma espécie de visão de mundo, uma ética que atravessa toda a vida de Graciliano Ramos com a linguagem e fundamenta sua literatura. Wilson Martins tentou, em ensaio sobre Graciliano, apontar o que seria essa espécie de *filosofia literária* do escritor, que se torna, ela mesma, o próprio estilo:

Não é apenas a forma de arrumar palavras numa frase ou a maneira de dispor as frases numa página; é muito mais que isso, porque inclui uma certa concepção do romance, uma genuína filosofia do romance, o ponto fundamental das distinções entre os romancistas. A personalidade do escritor de ficção não se mede pelo seu poder imaginativo, mas pelo *aproveitamento* que faz da imaginação: pelo estilo literário que a imaginação adquire em suas obras e que as marca com um selo indivisível do próprio eu, que lhe fornece *traits* pelos quais podemos reconhecê-lo sem maiores dificuldades em todos os seus trabalhos (MARTINS, 1978, p. 34).

O texto de Wilson Martins deve ser revisitado com atenção. Embora marcada pelo seu tempo, imersa em concepções personalistas do objeto literário, a análise do crítico é perspicaz ao perceber esse lado não linguístico do estilo, afirmando que, no caso de Graciliano Ramos, “é antes o problema do Bem e do Mal o que atormenta o escritor alagoano, dito isto terei definido toda a sua obra” (MARTINS, 1978, p. 39). Há, segundo Martins, uma indistinção entre Mal e Bem, pressupostos aqui como valores eternos, que gera uma “confusão moral” causadora dos infortúnios do mundo moderno (MARTINS, 1978, p. 41). Tal confusão tem origem na essência do humano, de tal modo que Wilson Martins relega a segundo plano as preocupações sociais e políticas na literatura de Graciliano, pois “não é a sociedade que devemos reformar, mas o homem” (MARTINS, 1978, p. 40). Essa afirmação é mais sagaz do que aparenta. À primeira vista, tal proposta de uma reforma do homem parece atrelada a uma concepção moralista cristã, mirando no projeto literário de Graciliano a busca da expiação, da absolvição da espécie por meio de uma transcendência religiosa, o que fica sugerido quando o crítico associa o escritor alagoano a Dostoievski. Visto por esse viés, o Graciliano Ramos de Wilson Martins aparenta ser um sacerdote, um pregador humanista afundado no pessimismo; sua moral tornando-se a moral dos escravos. Mas é preciso cuidado. Talvez seja útil um guia para nos levar além dos tortuosos caminhos da moral, para que se possa compreender a real argúcia do texto de Wilson Martins. Devemos, para nos afastar da armadilha de uma concepção moralista-cristã, calcada no platonismo, apontar uma dimensão ética do estilo de Graciliano; devemos ir, com Nietzsche, além do Homem, além do Bem e do Mal.

Em *A genealogia da moral*, o filósofo do martelo investe contra a pretensa eternidade e fixidez dos valores tradicionais. Bem e Mal não existem *a priori*, sustentados por alguma moralidade divina. Os juízos e valores são humanos, demasiado humanos, frutos de uma metafísica da qual irrompeu a moral cristã da compaixão e autoflagelo. Afirma ser

necessário prover uma “tresvaloração<sup>10</sup> dos valores”: “Necessitamos de uma crítica dos valores morais, o próprio valor desses valores deverá ser colocado em questão” (NIETZSCHE, 2009, p. 12). Só assim é possível superar a “moral da compaixão”, doença que atinge tantos pensadores. Graciliano não tinha piedade (pelo menos não uma piedade cristã) pelos seus personagens, mas, ao mesmo tempo, não se trata de frieza ou pessimismo, mas de uma afirmação violenta da vida, mesmo em situações de desgraça.

É para afirmar a vida que se têm de tresvalorar os valores. A intenção de ir além do Bem e do Mal impulsiona o projeto ético-estético de Graciliano Ramos, é esse o problema vital, conforme a colocação de Carpeaux, para o qual o escritor procura solução. O personagem Paulo Honório passa o tempo todo acumulando riquezas para logo depois abandoná-las com a morte de Madalena, sua única base moral; Luís da Silva, inconformado com sua situação deplorável como ser humano, torna-se assassino no intuito de vingar-se de toda uma classe; a família de retirantes em *Vidas Secas*, completamente desterritorializada, nômades em total comunhão com a terra, por meio de um movimento contraditório, mantêm uma moralidade arraigada que, embora matuta, é fortemente territorializada, como mostra a submissão que eles têm diante da autoridade. Se os romances mostram a falência dos valores, as memórias põem em prática sua tresvaloração. Nas *Memórias do cárcere*, em um devir presidiário inigualável nas letras brasileiras, o escritor vai imergindo e emergindo de um ambiente onde os valores são modificados incessantemente, sem sobreaviso. Em *Infância*, o questionamento dos valores passa por uma tentativa de precisar as relações entre disciplina e liberdade, entre lei e justiça. Tentaremos traçar o caminho do menino por tais veredas a seguir.

---

<sup>10</sup> Esta tradução do termo original *Umwertung der Werte* é de autoria de Paulo César de Souza (NIETZSCHE. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia das letras, 2005). Em geral, traduções presentes em várias línguas optam pelo prefixo “trans” ao invés de “tres”, preferindo também “transmutação” à “transvaloração”. A justificativa do tradutor pela escolha mais heterodoxa provém de que “tres” remete à noção de “para além de, ou através de”, o que torna o sentido representativo de mudança mais radical que “trans” e mais rico e fiel ao original que a opção por transmutação, palavra que não contém a repetição do termo *werte* [valor]. (Cf. nota 81 in: NIETZSCHE, 2005, p. 48).

## 2 - O INDIVIDUAL E O POLÍTICO: disciplina, lei e justiça

A segunda característica de uma literatura menor é a ligação do campo individual ao imediato-político natureza. Em uma literatura maior, o campo individual fecha-se em si mesmo – ainda que possa refletir aspectos sociais externos, o conjunto continua refém do familiar, do conjugal, do papai-mamãe edipiano. Já em uma literatura menor, o particular deságua necessariamente em um coletivo que o suplanta e o conecta a diversos outros campos: econômico, histórico, jurídico etc. Diferentemente das leituras que propõem *Infância* como uma jornada de descoberta de si mesmo, entendemos o relato como um trajeto de exploração do mundo. Para além das relações familiares, das questões individuais e das dúvidas emocionais do menino, interessa a Graciliano suas ligações com o político, com o coletivo. Por isso, o livro de memórias é muito mais que a narrativa amarga da formação de um homem e de um escritor: é também a análise de todo um sistema educacional, familiar, econômico e jurídico que ainda persevera em boa parte do Brasil. As surras e a ignorância do meio familiar se conectam à truculência e à rigidez dos processos educacionais e jurídicos coletivos; a violência e a punição por parte das autoridades estão intrinsecamente relacionadas ao regime oligárquico e mesmo ao contexto da seca: em *Infância* se desenha um pequeno tratado de geopolítica. O particular se decompõe no plano geral. O que disse Wander Melo Miranda em relação às *Memórias do cárcere* também se aplica às memórias da infância:

A articulação do individual com o coletivo realizada por Graciliano, a partir da rememoração da sua experiência carcerária tornada linguagem, resulta num texto que demonstra, com uma acuidade até hoje insuperada no contexto literário brasileiro, em que medida vicissitudes pessoais e eventos histórico-políticos se correlacionam indissolúvelmente (MIRANDA, 2009, p. 95).

Em *Infância*, o plano político-coletivo se demonstra principalmente na relação do menino com as diversas instituições que o circundam: família, escola, linguagem, religião, polícia, justiça, literatura. A impossibilidade de estabelecer valores definitivos para essas instituições atravessa as memórias em um deslocamento marcado por desterritorializações constantes de pessoas, lugares e acontecimentos que impedem ao protagonista-menino forjar para si um território estável que lhe dê alguma segurança, mesmo que baseada na violência. Na instituição familiar, por exemplo, corpos duros e brutos, propensos à agressão,

encontravam repentina expressão terna, despida de ferocidade. Essas aparentes arbitrariedades, em que ora um ente é violento, ora generoso, perturbam profundamente o menino, que não consegue prever e determinar a constituição do mundo adulto, composto de linhas flexíveis, mas que, para ele, se tornam rígidas e não propiciam nenhuma possível saída, apenas pancadas inesperadas. Os seres e as coisas são como fatos naturais, dados e irracionais. Nos primeiríssimos anos ainda não há nenhuma dúvida ética, só a certeza dos acontecimentos.

Bem e mal ainda não existiam, faltava razão para que nos afligissem com pancadas e gritos. Contudo as pancadas e os gritos figuravam na ordem dos acontecimentos, partiam sempre de seres determinados, como a chuva e o sol vinham do céu. E o céu era terrível, e os donos da casa eram fortes. Ora, sucedia que minha mãe abrandava de repente e meu pai, silencioso, explosivo, resolvia contar-me histórias. Admirava-me, aceitava a lei nova, ingênuo, admitia que a natureza se houvesse modificado. Fechava-se o doce parêntese – e isso me desorientava. (RAMOS, 2002, p. 17-8).

Sobre esse ambíguo território dos dispositivos o personagem caminha tateante, procurando uma base sólida, mas, como a hostilidade e imprevisibilidade da natureza, a terra se move, e joga ao chão o menino que ainda tenta engatinhar. Seres e coisas, as pessoas e o mundo, são definidos primordialmente de maneira simples: os que machucam e os que não machucam. “Os objetos se tornavam irreconhecíveis, e a humanidade, feita de indivíduos que me atormentavam e não me atormentavam, perdia as características” (RAMOS, 2002, p. 17).

Embora no começo essa incerteza e imprecisão se refiram aos pais e entes mais próximos, logo o mesmo valerá para instituições como a Linguagem, a Religião e a Justiça. Portanto, tal contrassenso, essa dificuldade em apreender o sentido das coisas, o Bem e o Mal, irá se estender a todas as instituições com as quais o menino lidará, pois, “a família do menino de *Infância* dilui-se e ele vai, gradativamente, sendo incluído, pelo narrador, na composição da coletividade. O ‘eu’ transita de si, de seu próprio íntimo, para a observação e inserção sua no coletivo, nas relações mais amplas que o círculo familiar” (LEITÃO, 2003, p. 62). Na medida em que vai adentrando o extenso campo social, o menino vê o Outro se estabelecer de forma tão imprevisível quanto os atos de seus pais.

Dizíamos no capítulo anterior que *Infância* é uma grande análise das instituições. Os trajetos percorridos pelo menino são obstruídos e atravessados pelos mais diversos dispositivos de poder institucional, como pudemos explorar e exemplificar anteriormente a partir do caso da Linguagem. Neste segundo capítulo, nos propomos à investigação de outras instituições, especificamente a Escola e o par Justiça/Lei. Cabe-nos então estabelecer o

funcionamento de tais dispositivos institucionais e interrogar quais as estratégias de poder utilizadas por eles, assim como percorrer as linhas de resistência que Graciliano traça em consequência do embate com o espaço político, com o intuito de demonstrar como *Infância* se conecta a um vasto campo coletivo, muito além das vicissitudes pessoais e familiares.

## 2.1 - O campo educacional

O principal espaço em que o campo político se inscreve é o corpo. É através dele que o poder se impõe, limita e controla; mas é também no corpo que a resistência emerge de forma mais concreta, que o coletivo se inscreve no que há de mais singular. “O corpo, fincado na concretude histórica e instrumento de defesa e de ataque no embate de forças com as mais diversas formas autoritárias, vai além de si mesmo e se faz voz do vivido coletivo” (MIRANDA, 2009, p. 151). Na literatura de Graciliano Ramos há uma fascinação sobre o corpo, uma espécie de eco da antiga questão de Spinoza: o que pode um corpo? Em *Caetés*, a história particular se mistura à história coletiva mediante um episódio de canibalismo; em *Memórias do cárcere*, o corpo supliciado do prisioneiro é descrito em seu limite. Há ainda os corpos do assassino e da vítima em *Angústia*, os corpos como propriedade em *S. Bernardo*, os corpos nômades em *Vidas Secas*: a obra de Graciliano Ramos é um tratado de fisiologia. O que pode um corpo? Graciliano parece responder: sofrer, mas também resistir, morrer, mas também viver. O corpo sofre, o corpo resiste; no corpo se determina a morte, mas também é no corpo que flui a vida. O corpo é potência. Portanto, se “o corpo do sujeito – o do preso, mas também o do menino, o dos retirantes – é o lugar privilegiado onde se marca a história e se enuncia, em carne viva, sem subterfúgios, a violência desmedida do poder” (MIRANDA, 2004, p. 11), é também esse corpo o lugar em que se luta, em que se dão as metamorfoses revolucionárias; é ele o lugar onde se abrem as linhas de fugas, onde se faz possível a desterritorialização necessária para escapar (mesmo que provisoriamente) do poder.

Para seguir as linhas de fuga, acompanhar as desterritorializações que promovem a resistência, faz-se necessário antes de tudo compreender o funcionamento do poder sobre o corpo. Tal objetivo nos leva ao encontro de Michel Foucault. O filósofo francês procurou descrever como a dinâmica das relações de força se alterou ao longo das épocas e, conseqüentemente, de que maneira a apropriação do corpo e sua inevitável resistência também se metamorfosearam. Suas pesquisas caracterizaram dois tipos de sociedade: a

sociedade de soberania e a sociedade disciplinar. As primeiras tinham por característica a dominação e apropriação dos bens, dos produtos, do tempo, da fidelidade e, acima de tudo, do corpo dos súditos por um soberano legitimado por um poder transcendente (direito divino dos reis, conquista do território, hereditariedade) e que detinha também o privilégio de decidir sobre a vida e morte de seus subordinados. A essa organização da sociedade seguiu-se um outro tipo, a sociedade disciplinar, que se fez dominante por volta do século XVIII e atingiu seu apogeu no início do século XX<sup>11</sup>. A sociedade disciplinar procede por organização mais que apropriação, seu objetivo é gerir a vida ao invés de ordenar a morte, seus dispositivos abarcam meios fechados que procuram disciplinar os corpos ao invés de destruí-los. As disciplinas são “métodos que permitem o controle minucioso do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade - utilidade” (FOUCAULT, 2012, p. 133). Escolas, fábricas e prisões surgem atendendo a diferentes urgências e estabelecendo variáveis estratégias, mas sempre tendo como objetivo geral tornar os corpos dóceis, submetê-los ao jugo não de um soberano, mas de um poder relacional indeterminado, tornando-os úteis, obedientes (Cf. CASTRO, 2014, p. 103).

Para cumprir seu objetivo, a disciplina lança mão de diversos métodos e procedimentos. Em primeiro lugar, realiza a distribuição dos indivíduos no espaço, utilizando como técnicas que podem existir mutuamente, de forma complementar, ou em separado: a cerca, o quadriculamento, as localizações funcionais, a fila. Impõe o controle sobre as atividades, determinando minuciosamente o horário, a elaboração temporal do ato, relacionando corpo e gesto, articulando a díade corpo/objeto, evitando a ociosidade por meio do emprego exaustivo do menor espaço temporal. Organizando, também, as gêneses, ou seja, convertendo em lucro ou utilidade cada movimento do tempo que passa, acumulando em cada um dos indivíduos, na carne de seus corpos, durações rentáveis. Por fim, a disciplina instaura uma composição de forças que visa transformar cada corpo em engrenagem de uma máquina multissegmentar, processo que fica claro nas organizações militares onde cada soldado exerce uma função, mas também nas fábricas e, principalmente, nas escolas que “se torna[m] um aparelho de aprender onde cada aluno, cada nível e cada momento, se estão combinados como deve ser, são permanentemente utilizados no processo geral de ensino” (FOUCAULT, 2012, p. 159). O objetivo de tais técnicas é adestrar.

---

<sup>11</sup> Período histórico no qual se localiza a infância de Graciliano.

Foucault descreve três *instrumentos* que funcionam de modo a garantir o pleno sucesso do “bom adestramento”: a vigilância hierárquica, a sanção normalizadora e, espécie de combinação de ambos, o exame (FOUCAULT, 2012). O poder se serve de uma observação constante, geralmente assumindo organização piramidal, ou seja, em determinado dispositivo, quem tem posto mais alto vigia seu subalterno e assim por diante, alcançando dessa forma até mesmo as camadas mais baixas da estrutura. Essa vigilância hierárquica apresenta-se em um jogo do olhar, “onde as técnicas que permitem ver induzam a efeitos de poder, e onde, em troca, os meios de coerção tornem claramente visíveis aqueles sobre quem se aplicam” (FOUCAULT, 2012, p. 165). Em princípio, essa constante vigilância é inversamente proporcional à violência: o “Poder (...) é em aparência ainda menos ‘corporal’ por ser mais sabiamente ‘físico’” (FOUCAULT, 2012, p. 171), aludindo aí às tecnologias de controle minucioso do corpo no regime disciplinar. Mas desse sistema de vigilância deriva um mecanismo penal que pune e reprime comportamentos indesejados, de acordo com leis e regras próprias do dispositivo no qual os seres estão inseridos. Assim,

Na oficina, na escola, no exército funciona como repressora toda uma micropenalidade do tempo (atrasos, ausências, interrupções das tarefas), da atividade (desatenção, negligência, falta de zelo), de maneira de ser (grosseria, desobediência), dos discursos (tagarelice, insolência), do corpo (atitudes ‘incorretas’, gestos não conformes, sujeira), da sexualidade (imodéstia, indecência) (FOUCAULT, 2012, p. 172).

Essa “sanção” é perpétua e visa menos a expiar e reprimir do que a comparar, hierarquizar, homogeneizar, excluir, em suma, normatizar. Estabelece-se, então, a partir desse mecanismo, a noção de Normal. A homogeneidade torna-se regra, mas, não deixando a diferença de existir, ela passa a ser individualizada, catalogada e graduada com o objetivo de transforma-la em utilidade.

Combinando a vigilância hierárquica e a sanção normalizadora, a sociedade disciplinar concebe o instrumento do *exame*. Os seres submetidos ao exame são objetos utilizados em prol de uma verdade. É nele que a correlação saber/poder manifesta-se de forma mais clara. “O exame supõe um mecanismo que liga um certo tipo de formação de saber a uma certa forma de exercício do poder” (FOUCAULT, 2012, p. 179). Esse amálgama saber/poder se dá em três formas no exame: 1) O exame inverte a economia da visibilidade no exercício do poder, ou seja, se tradicionalmente o poder demonstra sua força através da própria aparição, no aparelho disciplinar ele se faz mais poderoso quanto mais invisível. A

técnica do exame transfere a visibilidade do poder para quem a ele é submetido, assim, objetiva os súditos organizando-os no domínio de seus espaços e exclui a emissão de poder de um campo identificável. 2) O exame faz também a individualidade entrar num campo documental, gerando o arquivo. Junto ao exame, surgem inúmeros procedimentos de registro e documentação que visam identificar, assimilar e descrever os diferentes níveis de diferença para que se possa incluí-la em um campo de utilidade. 3) O exame, cercado de todas as suas técnicas documentais, faz de cada indivíduo um “caso”. Normatizado, o indivíduo é comparado e incluído ou excluído em acordo com os traços de sua condição. Sua singularidade é classificada em acordo com os termos de um *status* que pré-determina sua existência. Portanto, com o exame, “se ritualizam aquelas disciplinas que se pode caracterizar com uma palavra dizendo que são uma modalidade de poder para o qual a diferença individual é pertinente” (FOUCAULT, 2012, p. 184). A consequência é que, se no regime de soberania a individualização era “ascendente”, ou seja, quanto mais alta a posição do sujeito na pirâmide social, mais alto seu destaque pessoal<sup>12</sup>, na sociedade disciplinar se dá o contrário: a individualização é “descendente”, sendo nas camadas mais baixas, onde o poder é mais anônimo e funcional, que acontece a individualização, fundada na separação pela “norma”. Desse modo, o louco é mais individualizado que o são, o delinquente mais que o cidadão, a criança mais que o homem (FOUCAULT, 2012, p. 184-185).

A escola, em acordo com esses conceitos, é um dos pilares da sociedade disciplinar. É talvez o dispositivo onde mais se sobressaiam as técnicas de adestramento descritas acima. A vigilância hierárquica se estabelece desde a figura do diretor até os próprios alunos, muitas vezes designados como “líderes de turma” ou “monitores” que têm por tarefa observar e delatar colegas; a sanção normalizadora se faz presente nas punições sobre os atrasos e o mau comportamento, nas medidas disciplinares relativas à postura incorreta, nos castigos físicos em casos extremos de desobediência<sup>13</sup>; já o exame assume talvez sua forma mais eficiente e duradoura na escola, onde avaliações são feitas a todo o

---

<sup>12</sup> Como no antigo regime aristocrático, onde a individualização do nobre se dava através das árvores genealógicas, relatos de feitos familiares, títulos etc.

<sup>13</sup> A prática de violência, hoje praticamente abolida do sistema educacional brasileiro, era extremamente comum, como atestam as próprias memórias de Graciliano, e perdurou durante boa parte do século XX.

tempo, avaliações essas não apenas de conteúdo, mas também de comportamento, de desempenho físico, e até mesmo diagnósticos médico-psiquiátricos<sup>14</sup>.

Em *Infância*, a escola é o território central. Conectada indissolúvelmente à apreensão da Linguagem, funciona como espaço concreto em complemento à abstração desta. É uma espécie de superestrutura, conectando-se a diversos outros espaços pelos quais o menino se desloca (Cf. COELHO, 2014, p. 161). Seu alcance ultrapassa a arquitetura física e se espalha como um diagrama em torno de todo o meio social, compreendendo por diagrama como o “funcionamento que se abstrai de qualquer obstáculo ou atrito... e que se deve destacar de qualquer uso específico” (FOUCAULT *apud* DELEUZE, 1988, p. 44), visando “impor uma conduta qualquer a uma multiplicidade humana qualquer” (DELEUZE, 1988, p. 43). Ora, tal conduta a ser imposta é a educação, entendida aí como instrução, mas também como adestramento. A loja do pai, a igreja, a própria casa são extensões do dispositivo escolar, impondo a disciplina, vigiando, punindo e examinando. Os frequentadores da loja, por exemplo, estão sempre ministrando lições ao menino (mesmo que errôneas, na maioria das vezes):

Ora, um dia, na loja, achava-me remoendo um jornal em voz alta, só para me familiarizar com a literatura, sem notar que me escutavam. De repente o meu conhecido avultou no papel. Temperei a goela e exclamei: Samuel Smailes. Um dos caixeiros censurou-me a ignorância e corrigiu: Samuel Símiles. Outro caixeiro hesitou entre Símiles e Simíles. Repeti que era Smailes, e isto produziu hilaridade (RAMOS, 2002, p. 195).

O controle é constante. A figura do padre João Inácio é um curioso exemplo, com seu olho postíco a funcionar como um panóptico, vigiando e normatizando, como bem chamou a atenção Willy Coelho (COELHO, 2014, p. 169). Em casa sempre há alguém para impor ao menino o aprendizado das letras. O *educar* está em todos os lugares. Insinua-se em qualquer conversa, impõe-se em toda tarefa. O recipiente principal para tal diagrama é o corpo:

Quando iam cicatrizando as lesões causadas pelo alfabeto, anunciaram-me o desígnio perverso – e as minhas dores voltaram. De fato estavam apenas adormecidas, a cicatrização fora na superfície, e às vezes a carne se contraía e rasgava, o interior se revolvía, abalavam-me tormentos indeterminados, semelhantes

---

<sup>14</sup> É bastante comum hoje, com o advento do “déficit de atenção”, médicos enviarem aos professores questionários interrogando-os sobre diversos comportamentos do aluno na escola, com vista a fechar um diagnóstico.

aos que me produziam as histórias de almas do outro mundo. Desânimo, covardia. A notícia veio de supetão: iam meter-me na escola (RAMOS, 2002, p. 104).

O anúncio de que seu destino será a escola causa no menino terror físico. O motivo: a escola descrita por Graciliano é equivalente ao cárcere: “não há prisão pior que uma escola primária do interior” (RAMOS, 2002, p. 188). Quando descobre que será encaminhado para a escola, o menino considera-se vítima de uma “injustiça”, já que se comportava bem, e “a escola, segundo informações dignas de crédito, era um lugar para onde se enviavam as crianças rebeldes” (RAMOS, 2002, p. 104). O simples ato de se vestir para ir à escola assume modos de tortura:

Trouxeram-me a roupa nova de fustão branco. Tentaram calçar-me os borzeguins amarelos: os pés tinham crescido e não houve meio de reduzi-los. Machucaram-me, comprimiam os ossos. As meias rasgavam-se, os borzeguins estavam secos, minguados. Não senti esfoladuras e advertências. As barbas do professor eram imponentes, os músculos do professor deviam ser tremendos. A roupa de fustão branco, engomada pela Rosenda, juntava-se a um gorro de palha. Os fragmentos da carta de A B C, pulverizados, atirados no quintal, dançavam-me diante dos olhos (RAMOS, 2002, p. 104).

O suplício do menino aumenta de intensidade quando ele penetra a estrutura física/arquitetônica escolar. Lá ele presencia a chegada de um outro garoto que “resistia, debatia-se, mordida, agarrava-se à porta e urrava, feroz. Foi difícil subjugar o bicho brabo, sentá-lo, imobilizá-lo” (RAMOS, 2002, p. 107). Compreendendo que era incapaz de agir de forma semelhante a esse garoto, constata o fato de que “tinham-me domado. Na civilização e na fraqueza, ia para onde me impeliam, muito dócil, muito leve, como os pedaços da carta de A B C, triturados, soltos no ar” (RAMOS, 2002, p. 108). Portanto, o menino estava adestrado, ao menos aparentemente, pois veremos que a verdadeira resistência ao poder não se dá de forma externa a ele, revoltando-se, esperneando-se, buscando escapar ileso de sua imposição, mas internamente, apropriando-se de seus instrumentos, invertendo-lhes o uso, profanando-os.

Talvez essa caracterização da escola em *Infância* tenha a particularidade do próprio contexto brasileiro e nordestino na passagem do século XIX ao XX. A precariedade estrutural, econômica e política do Brasil pós-colônia impede que a escola se torne um aparelho disciplinador sumamente eficiente. Por falta de diretores competentes, de alunos confiáveis e professores metódicos, a vigilância hierárquica não se estabelece de forma plena;

da mesma maneira, o exame não atinge completamente o objetivo de enquadrar e normatizar, pois sua eficácia fica comprometida em meio à completa desorganização espacial e institucional. A sanção existe, mas apenas baseada em castigos físicos. Assim é o retrato que Graciliano faz das escolas que frequenta, onde as crianças são em maior número que o espaço dá conta: “localizaram-me no corredor (...), pouco fiscalizado, quase despercebido” (RAMOS, 2002, p. 164); onde nos professores se percebe “tanta ignorância como em nós” (RAMOS, 2002, p. 187); enfim, um sistema onde, por ausência de exame adequado, “as minhas deficiências ocultaram-se” (RAMOS, 2002, p. 164). Talvez por isso, ao contrário de um dispositivo disciplinar bem estabelecido, usando da observação e da penalidade legal, no qual mais se controla o corpo do que se suplicia fisicamente, a violência é parte constante da escola do menino Graciliano. A palmatória, puxões de orelha e cocorotes fazem parte do cotidiano escolar, mas também um tipo de violência que, se não é física, é moral.

Exemplo disso é o episódio “Adelaide”. Este é o nome de uma prima do menino que, por ser oriunda de uma família rica, passa a ser maltratada por uma professora mulata e suas três tias, antigas escravas. Vítima de uma cólera desatinada das mulheres, que “da subserviência antiga passavam às ordens brutais, vingavam-se numa possível descendente de senhores remotos”, Adelaide é humilhada e “reduzida à condição de criada” (RAMOS, 2002, p. 167). O castigo é ininterrupto, baseado na imposição de tarefas domésticas que faziam uma inversão, no âmbito espacial da escola, das posições sociais pré-estabelecidas. Tal episódio demonstra que as relações de poder não são unilaterais, e se alteram de forma dinâmica dependendo do contexto. A menina, filha de senhores, tem uma ascendência hereditária que a eleva socialmente, mas que também a condena às arbitrariedades da professora e suas tias. Isso nos leva ao encontro de algumas preposições que Foucault estabelece sobre o poder em *A vontade de saber*: 1) O poder não é algo que se possui, compartilhe, guarde ou perca: “ele se exerce a partir de inúmeros pontos e em meio a relações desiguais e móveis” (FOUCAULT, 1988, p. 104); 2) As relações de poder são imanentes a outros tipos de relações (econômicas, sociais, políticas, sexuais etc.) e, longe de serem restritas a um papel proibidor, produzem e são produzidas diretamente onde atuam; 3) Não há “uma oposição binária e global entre os dominadores e os dominados, dualidade que repercute de alto a baixo e sobre grupos cada vez mais restritos até as profundezas do corpo social” (FOUCAULT, 1988, p. 104) – as relações de poder são múltiplas e atravessam todo o conjunto social, procedendo por redistribuições, alinhamentos, homogeneizações, convergências que reestruturam a todo o tempo tal conjunto; 4) As relações de poder são intencionais e não-subjetivas. O poder sempre mira algum

objetivo, mas tal disposição não provém de escolhas individuais ou mesmo grupais; 5) Se existe poder, existe também resistência, esta nunca lhe é exterior. Não é possível uma oposição ao poder proveniente de fora. As resistências são múltiplas e atuam de dentro, mediante diversos vértices revolucionários que se constituem nas próprias relações de poder (FOUCAULT, 1988, p. 102-106).

Atravessado pelas relações de poder, o menino toma ora a posição de objeto ora a de observador, presenciando e vivenciando inúmeras situações onde elas se exercem: assiste a decadência de seu pai, antes fazendeiro próspero, causada pela seca; estranha a morrinha e o carrapato “forças evidentemente maiores que as de meu pai” (RAMOS, 2002. p. 26) – o poder é imanente até mesmo ao campo meteorológico; vê cangaceiros hesitarem diante de sua mãe, mulher “animosa [que] atirava, montava, calejara na vida agreste” (RAMOS, 2002, p. 219) – não se possui o poder, ele se constitui por relações, muitas vezes desiguais; observa figuras como Adelaide se submeterem aos mandos e desmandos de pessoas de classe social mais baixa – o poder não é exclusiva e unicamente relação entre dominador e dominado; sofre ele mesmo as consequências da imposição de um saber, representado pela figura do Barão de Macaúbas, mas indeterminado quanto a sua origem, que tem por objetivo adestrar e disciplinar – o poder independe de escolhas individuais ou coletivas, embora sempre atue com um objetivo determinado.

Mas, então, como resistir? No modelo da escola, instância imanente que se faz presente em todo o livro, em tal dispositivo opressor fortemente territorializado, nesse emaranhado de linhas de poder e saber, onde o desejo poderia emergir? Sem o desejo, nada se produz. Sua ausência tem por consequência a dessubjetivação, o assujeitamento de que fala Foucault (Cf. FOUCAULT, 1984), ou seja, a submissão e obediência do sujeito em relação ao discurso do Outro, no caso de *Infância*, à instituição escolar. O assujeitamento impõe uma verdade sobre si para o sujeito. No caso das crianças submetidas ao regime educacional sórdido de que trata Graciliano, essa verdade imposta é a da ignorância, da incapacidade. O resultado são seres insensíveis e imóveis, aparentemente “adesejantes”. Toda uma lógica de controle da vida por meio do corpo entra em questão. Esse “biopoder” que se exerce sobre os corpos e a vida tende a reter os fluxos libidinais e inibir o processo do desejo. Esmagados pelo poder, sufocados pelo saber, os seres humanos transformam-se em autômatos, mortos-vivos. Onde não há desejo, não há vida. É esse o retrato de uma escola no interior do sertão nordestino:

O lugar de estudo era isso. Os alunos se imobilizavam nos bancos: cinco horas de suplício, uma crucificação. Certo dia vi moscas na cara de um, roendo o canto do olho, entrando no olho. E o olho sem se mexer, como se o menino estivesse morto. Não há prisão pior que uma escola primária do interior. A imobilidade e a insensibilidade me aterraram. Abandonei os cadernos e as auréolas, não deixei que as moscas me comessem. Assim, aos nove anos ainda não sabia ler (RAMOS, 2002, p. 188).

Nessa “prisão”, onde a “imobilidade” e a “insensibilidade” produzem como resultado um aluno “morto”, muitas vezes a única resistência possível aparenta ser a evasão. O menino abandona os “cadernos” e o desejo de ler, mas isso só em um primeiro momento. Pois a escola também proporciona linhas de fuga. É característica de todo dispositivo possuir diversas facetas que possibilitam inúmeros trajetos. Portanto, a escola transforma-se em fábrica, em cárcere, em quartel, mas também em força de resistência.

Uma escola é um estabelecimento das organizações do ensino, que por sua vez são uma realização da instituição da educação. Acontece que uma escola não só alfabetiza, não só instrui, não só educa dentro dos objetivos manifestos do organizado e do instituído, mas também prepara força de trabalho (alienado), ou seja, uma escola também é uma fábrica. Por outro lado, uma escola, de acordo com a concepção de ensino que ela tenha, também consegue manter os alunos presos durante seis a oito horas por dia, além de ensiná-los a ler e escrever, o que fundamentalmente lhes ensina é a obedecer, e o que basicamente lhes transmite é um sistema de prêmios e punições, especialmente de punições. Neste sentido é que uma escola é também um cárcere. Mas, além disso, o que a escola ensina é uma série de valores do que deve ser construído, do que deve ser destruído, ensina formas de exercício da agressividade. Então, de alguma maneira, também se pode dizer que uma escola é um quartel ou uma delegacia de polícia (...). Mas uma escola também é um âmbito onde se tem a ocasião de formar um agrupamento político-escolar, um clube estudantil (...); numa escola também se pode aprender a lutar contra a exploração, a dominação, a mistificação (BAREMBLITT, 2002, p. 33-34).

É nesse sentido que antes afirmávamos, com Deleuze e Agamben, que o dispositivo é um emaranhado de linhas de força que, voltadas para si mesmas, sendo investidas de forma inversa, possibilitam sua própria profanação e conseqüente engenho de uma linha de fuga revolucionária. Mas por qual linha de fuga o menino se embrenha? Qual a propriedade da escola que ele profanará em prol de sua revolução? Como vimos no primeiro capítulo, uma dessas linhas é a Literatura: “como o olho humano, a vigilância da norma parece ter um ponto cego. E é por ele que a literatura se imiscui no campo da linguagem do menino” (COELHO, 2014, p. 177). Mostramos como o menino aos poucos transforma a linguagem opressora em estilo literário. Mas seu percurso estético é acompanhado paralelamente, como também já deixamos entrever anteriormente, por um percurso ético. Literatura e política se entrelaçam. Outras forças compõem esse enorme plano composicional

rizomático que é *Infância*: um dispositivo se metamorfoseia em outros vários, dependendo de sua configuração. A resistência aos dispositivos engloba também para o menino uma esfera jurídica que lhe levará ao encontro do coletivo. É repensando a questão da justiça, da autoridade que o menino irá se deparar com o outro em suas diversas relações com o poder: uns subjugados, outros se impondo. Portanto, se “nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer” (RAMOS, 2011, p. 12), resta saber como o menino lida com esta última em *Infância*.

## 2.2 - O campo jurídico

A linha que o menino percorre através das instituições logo apresenta uma bifurcação que o irá confundir e que ele perseguirá durante toda a infância: essa bifurcação é a Lei/Justiça. Seja em lugar de objeto ou de observador, o menino experimentará com cada vez mais frequência as vicissitudes do plano jurídico. O encontro com a Lei e a dúvida sobre a Justiça atravessa todo o plano de composição de *Infância*, nas surras no âmbito familiar, na truculência e na rigidez dos processos educacionais, na violência e na punição sofrida nas mãos das autoridades.

Em “O cinturão”, o narrador-personagem descreve o que considera como uma de suas “primeiras relações com a justiça”, que foram “dolorosas e deixaram funda impressão” (RAMOS, 2002, p. 29). No episódio, predomina a reflexão presente sobre um fato do passado, enfatizada pelos comentários do narrador no tempo da enunciação. O acontecimento é o seguinte: o pai do menino dorme em uma rede, ao acordar, dá falta de seu cinturão. Culpando o filho pelo desaparecimento do objeto, fustiga-o com um chicote, não antes de interrogá-lo de forma peremptória. O medo e a culpa impulsionam um sentimento ainda inédito para o menino, pois, segundo o narrador-personagem, o que mais lhe atormentou não foi o castigo físico, e sim a posição de réu que enfrentava pela primeira vez.

Onde estava o cinturão? Impossível responder. Ainda que tivesse escondido o infame objeto, emudeceria, tão apavorado me achava. Situações desse gênero constituíram as maiores torturas da minha infância, e as consequências delas me acompanharam. O homem não perguntava se eu tinha guardado a miserável correia: ordenava que a entregasse imediatamente. Os seus gritos me entravam na cabeça, nunca ninguém se esgoelou de semelhante maneira. (RAMOS, 2002, p.30).

Fica evidente no trecho a natureza de julgamento a que a sabatina imposta pelo pai corresponde. A autoridade familiar lhe impõe a culpa por um ato desconhecido e, incapaz de se defender perante o questionamento “Onde está o cinturão?”, resta-lhe o pavor e a resignação. Como em um tribunal, o menino é interrogado, julgado, declarado culpado e punido. A esse evento o narrador denomina “primeiro contato com a justiça”. Mas cabe aqui indagar o que exatamente Graciliano chama de justiça.

Na história da filosofia, o conceito de justiça se divide em dois campos distintos por definição: o primeiro a entende como conformidade de um comportamento em relação a uma norma pré-estabelecida, ou seja, a justiça como julgamento moral sobre as ações da pessoa humana frente a uma dada lei, que pode ser natural, divina ou positiva; já a segunda definição pensa a justiça como a “eficácia de uma norma (ou sistema de normas), entendendo-se por eficiência de uma norma certa capacidade de possibilitar as relações entre os homens” (ABBAGNANO, 2012, p. 682), o que a sugere como sendo juízo sobre a própria norma. Esta última acepção é problemática, pois se se pressupõe a justiça como valor absoluto, sendo uma instância superior de julgamento sobre cada situação, recai-se no insolúvel problema da própria definição do que é justo e injusto, ou seja, retorna-se à estaca zero. A tendência durante boa parte da história da filosofia foi referenciar a justiça a algum objetivo externo tido como fundamental, podendo ser esse objetivo a felicidade, a paz entre os homens, a liberdade, a utilidade. No entanto, tal proposição gera diversos outros problemas. Sendo a justiça “aquilo sem o que os valores deixariam de ser valores” (COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 71), submetê-la à felicidade, à liberdade, à paz, à utilidade pode transformá-la em parcialidade e egoísmo, ou seja, torná-la injusta. Como, por exemplo, sacrificar uma vida em prol de outras tantas, abdicar de um ser humano tendo em vista o bem-estar geral? Não seria isso injusto com o sacrificado? O impasse parece insolúvel.

Voltemos à dupla definição de justiça: enquanto legalidade, instância judiciária e enquanto valor, virtude. Embora estejam próximas, muitas vezes é impossível conciliá-las. Transgredir uma lei imposta pela justiça legal, em um primeiro momento, é ser injusto. Mas, e se o motivo for salvar uma vida? Pode-se ser justo contrariando uma lei injusta. Portanto, a justiça não se reduz à legalidade. Existe um juízo de valor que concerne à prática humana e está além das leis e das imposições do Estado. Inclusive, as próprias leis pressupõem o valor. Se elas existem, mesmo que parcialmente derivam e se estabelecem a partir de uma certa ideia (muitas vezes errônea) de justiça como virtude. Mas, em que se baseia essa justiça se, como já

vimos, ela não pode se referir a um objetivo externo, por mais valoroso que for, que seja passível de egoísmo e parcialidade? A felicidade é egoísta, mas a felicidade de todos é justa. A justiça então se baseia em um princípio de igualdade. No entanto, essa igualdade não pode ser tomada ao pé da letra. A igualdade justa não é incondicional, mas sim existe em acordo com a diferença. Se imaginarmos duas pessoas, um cadeirante e um não-cadeirante, não seria justo lhes oferecer o mesmo assento, por melhor que seja, em um estádio de futebol se aquele não puder ver o jogo na mesma situação de conforto que este. Da mesma maneira, em uma situação de troca de objetos, pressupõe-se justo mais a igualdade de condições entre os sujeitos que trocam do que entre os próprios objetos a serem trocados. Não seria justiça fazer uma troca desvantajosa com uma criança, mesmo que esta a solicite. Ao invés de busca por igualdade, classifiquemos a justiça como virtude, como escolha ética, como busca por *equidade* (COMTE-SPONVILLE, 1995). A justiça enquanto legalidade é abstrata, a justiça enquanto equidade é concreta, existe a partir da prática. A justiça como equidade só se demonstra enquanto ato, mesmo que tal ato seja ilegal e “injusto” do ponto de vista jurídico.

Voltemos a Graciliano. O episódio do cinturão expõe a justiça enquanto legalidade. Mesmo que não seja submetida à esfera jurídica propriamente dita (não é norma expressa a violência como punição a uma criança), tal justiça deriva da implícita lei familiar que permite ao pai punir o filho como bem queira. É uma justiça que se impõe pelo *poder*. O poder é mesmo a condição de existência da legalidade, já que sua existência se baseia na capacidade de punir em caso de transgressão. O mecanismo legal implica, por meio do poder e em caso de transgressão, o estabelecimento do tribunal, tendo este a tarefa de julgar, sentenciar e punir. A justiça legal é inseparável do castigo, e não só o castigo externo, imposto pela autoridade, mas também o castigo executado por um legislador interno que estabelece a noção de culpa. É o que o menino de *Infância* sente: culpa. No episódio do cinturão, a violência é física é secundária, e em momento algum há o questionamento do que é justo e injusto. A punição perpetuada pelo pai é, para o menino, justiça.

Nietzsche, em sua incursão sobre o tema do castigo e da culpa em *Genealogia da moral*, afirma ser impossível falar de ‘justo’ e ‘injusto’ em si, dado que tais qualificações só podem provir da instituição de uma lei que as delimite. A própria violência não pode a priori ser taxada de injusta, já que “em suas funções básicas, a vida atua ofendendo, violentando, explorando, destruindo, não podendo ser concebida sem esse caráter” (NIETZSCHE, 2009, p. 60). A justiça então surge de afetos ativos, contrários ao ressentimento. A justiça é fruto da

*vontade de poder*, que se impõe como lei sobre os mais fracos. Ou seja, Nietzsche segue a definição de justiça como adequação do comportamento à norma e propõe ser tal norma a *vontade de poder*. Obviamente, adentrar no conceito nietzschiano de *vontade de poder* nos joga em um campo obscuro e controverso. Mas queremos nos servir do conceito aqui não apenas para constatar a imposição da vontade dos outros sobre o menino, como também para mostrar como ele próprio reverte a balança da justiça utilizando sua própria vontade de poder.

Antes de Nietzsche, alguns filósofos<sup>15</sup> já haviam concluído a impossibilidade do justo e do injusto em um estado natural, sem formação de sociedade. A justiça é humana, a justiça é histórica. Não há justiça sem leis, sem cultura, sem coletividade. Mas, da mesma maneira, é impossível conceber uma sociedade que exista completamente desprovida de justiça. Sem dúvida, todas as sociedades são injustas em algum grau, mas também justas. Quem governa e detém a hegemonia das decisões, ou seja, não apenas a figura do governante, mas também aqueles que detêm a “força” (seja esta econômica, política, física, social etc.) são os que impõem sua “justiça” como legalidade sobre os governados. Daí a relação força/justiça: há a necessidade da força para que a justiça seja efetiva, mas também a necessidade da justiça para que a força não se transforme em tirania. Mas essa justiça capaz de direcionar a força não é a justiça legal, mas sim a justiça como virtude. E esta não é obrigação e exclusividade apenas dos que governam: é uma escolha ética e, se seu fundamento é a equidade, deve ser praticada por todos. Os fortes que detêm a *vontade de poder* e, por consequência, determinam e engendram a justiça como virtude, não devem ser confundidos com as figuras que detêm o poder da lei, os poderosos social e economicamente. Os fortes justos são os homens e mulheres de afetos ativos, avessos à negatividade e ao ressentimento. Por isso a impossibilidade de se praticar ou mesmo pensar a justiça desprovida de luta política. O fraco de quem fala Nietzsche não é a minoria, o pobre, o marginalizado social, mas sim aquele incapaz de se colocar ativamente, de se impor e lutar pelos seus direitos, em suma, o homem do ressentimento. Mesmo o mais desapaixonado é capaz de afetos ativos, mesmo o mais excluído é capaz de resistir.

Portanto, a justiça com a qual afirma o narrador ter tido o primeiro contato é a justiça enquanto lei, mas esse próprio narrador não a distingue entre virtude e legalidade. Por que ele faz isso? A intenção é transmitir a própria incoerência com a qual o menino lidou no

---

<sup>15</sup> Notadamente David Hume e Baruch Spinoza. Cf. COMTE-SPONVILLE, 1995.

tempo do enunciado. Voltamos aqui à “confusão moral” identificada por Wilson Martins na obra de Graciliano: na dúvida sobre a Lei e a Justiça ecoa a impossibilidade de distinguir Bem e Mal (Cf. MARTINS, 1978). A desorientação do menino frente às categorias é inevitável, e o caminho até a consolidação de uma ética é longo, para não dizer infinito, sendo talvez o principal problema abordado por Graciliano em toda sua obra<sup>16</sup>. Mas isso não quer dizer que o escritor não vislumbre horizontes e tome posição. Dentre os múltiplos caminhos de *Infância*, a narrativa da transição que o menino engendra partindo da máquina abstrata da lei em direção ao agenciamento da justiça é um dos principais.

No episódio do cinturão, ainda sem distinção, a justiça de que fala o autor é uma lei que se apresenta de maneira puramente formal. Lei anterior a qualquer especificação que a legitime, que só se apresenta ao fustigar a carne. Daí o terror gerado pela interrogação categórica “Onde está o cinturão?” ser maior que o medo do castigo físico em si. O desconhecido se apresenta impondo a culpa e, ao mesmo tempo, executando a sentença. Deleuze descreve o funcionamento dessa lei em uma passagem de *Proust e os signos*. Como sempre, o principal lugar onde se inscreve o poder e se demonstra a lei é o corpo.

Nada nos possibilitando conhecer, a lei só nos mostra o que ela é marcando nossa carne, já nos aplicando a sanção; eis, então, o fantástico paradoxo: como não sabíamos o que queria a lei antes de receber a punição, só podemos obedecer a lei como culpados, só podemos lhe responder por nossa culpabilidade, visto que ela só se aplica às partes como que disjuntas, tornando-as ainda mais disjuntas, desmembrando-lhes os corpos, arrancando-lhes os membros. Rigorosamente incognoscível, a lei só se dá a conhecer quando aplica as mais duras sanções ao nosso corpo supliciado (DELEUZE, 2010, p. 125).

Réu de uma justiça desconhecida, o menino se exaspera com a culpa. Antes, diz, “batiam-me porque podiam bater-me, e isto era natural” (RAMOS, 2002, p. 29), a dor física desaparecia e depois de uma surra o sofrimento acabava-se; dessa vez o flagelo permaneceria, reverberado com a pergunta “onde está o cinturão? ”, num açoite pior que o do chicote. A perturbação do menino se dá justamente pelo deslocamento da violência gratuita para o campo do castigo. Antes da punição, o julgamento. Ao lhe interrogar sobre o cinturão, o pai convoca o menino a responder no lugar de réu, a receber a sanção da lei, e o que atormenta o pequeno é não saber qual é essa lei. “Onde está o cinturão? ”: o que a lei quer de mim? O inquisidor reclama a confissão do menino. Como diz Foucault, há uma proximidade sinistra

<sup>16</sup> Cf. a esse respeito a tese de Gustavo Silveira Ribeiro, *O drama ético na obra de Graciliano Ramos: leituras a partir de Jacques Derrida* (2012).

entre confissão e tortura, e “tanto a ternura mais desarmada quanto os mais sangrentos poderes têm necessidade de confissões (...). Confessa-se – ou se é forçado a confessar” (FOUCAULT, 1988, p. 68). A confissão se confunde com uma verdade sobre nós mesmos, um saber que não notamos ser imposta pelo poder. Daí a insignificância proporcionada pelo sentimento de culpa com que se depara o menino, mesmo não conhecendo a natureza de sua penalidade. O saber do Outro anula o saber sobre si mesmo. Preso nessa corrente saber/poder, a subjetivação é impossível. Depois o pai encontra o cinturão entre as dobras da rede em que repousava e, apesar do remorso, se afasta do filho sem dizer uma palavra. Mas a justiça/lei já havia afirmado a culpa do menino, e o adulto-narrador a reterritorializa no presente:

Onde estava o cinturão? Hoje não posso ouvir uma pessoa falar alto. O coração bate-me forte, desanima, como se fosse parar, a voz emperra, a vista escurece, uma cólera doida agita coisas adormecidas cá dentro. A horrível sensação de que me furam os tímpanos com pontas de ferro (RAMOS, 2002, p. 30-1).

Assim como em *O processo* de Kafka, em *Infância* existe uma lei imanente que “só se determina ao se enunciar, e só se anuncia no ato de punição: enunciado direto sobre o real, direto sobre o corpo e a carne” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 83). A interrogação sobre o que seria o agenciamento que compõe a máquina dessa lei, abstrata sem ser transcendente, e se essa lei é a justiça compõe a temática de *Infância*. No episódio do cinturão, ainda incapaz de determinar os componentes da máquina com a qual teve contato, o menino entra num devir-aranha, que o leva a buscar na pequenez e insignificância uma linha de fuga. “E ali permaneci, miúdo, insignificante, tão insignificante e miúdo como as aranhas que trabalhavam na telha negra. Foi esse o primeiro contato que tive com a justiça”. (RAMOS, 2002, p. 32).

Mas a verdadeira linha de fuga proporcionada pelo acontecimento do cinturão é o tremor que sofre a autoridade. O pai, ao descobrir que punira o filho injustamente, se resigna e se afasta, com isso sua posição é abalada, sua “figura imponente” vem abaixo. Mesmo que depois o pai “cruel e forte” retome sua força, por um momento o menino o vê desprovido de poder, fora de sua posição autoritária. Mais tarde, em episódios como “Venta-Romba” e “Criança infeliz”, essa posição abalada da autoridade possibilitará ao menino posicionar-se diante da máquina da lei, ao perceber nela falhas profundas.

Mas quando ainda não compreendia as vicissitudes da lei, em determinado momento o menino-protagonista tenta se reterritorializar no campo da autoridade, agindo

como punidor, conforme demonstrado no episódio “O moleque José”. O negrinho nomeado no título, filho de uma antiga escrava que foi recolhido pela família Ramos, comete uma traquinice irrisória e é interrogado pelo pai do menino-protagonista, que resolve punir José devido à teimosia em negar o ato transgressivo. Novamente o julgamento, a exigência de confissão, a culpa e a punição se mostram para o menino protagonista, mas dessa vez ele é (ao menos no princípio) espectador e testemunha. Ao ver o companheiro apanhar de chicote, “excitado por uma viva sede de justiça”, conservando-se “perto da lei”, e “desejando a execução da sentença rigorosa” (RAMOS, 2002, p. 79), tenta ajudar na punição, no que é pego pelo pai e acaba fazendo parte do castigo antes destinado apenas ao moleque José.

Aí me veio a tentação de auxiliar meu pai. Não conseguiria prestar serviço apreciável, mas estava certo de que José havia cometido grave delito e resolvi colaborar na pena. Retirei uma acha curta do feixe molhado, encostei-a de manso a uma das solas que se moviam por cima da minha cabeça. Na verdade apenas toquei a pele do negrinho. Não me arriscaria a magoá-lo: queria somente convencer-me de que poderia fazer alguém padecer. O meu ato era a simples exteriorização de um sentimento perverso, que a fraqueza limitava. Se a experiência não tivesse gorado, é possível que o instinto ruim me tornasse um homem forte. Malogrou-se – e tomei rumo diferente. (RAMOS, 2002 p. 80).

A justiça aqui é confundida com o próprio ato de castigar. Ao querer se convencer “de que poderia fazer alguém padecer”, o menino vislumbra na lei que se mostra na execução do suplício uma lógica que o elevaria à posição de autoridade. Tentativa falha de se reterritorializar na justiça como lei. Quando a tentativa malogra, por não saber o menino quais os componentes exatos do agenciamento justiça/punição, ele se vê novamente no lugar de réu, sendo punido ao lado do negrinho devido a sua tentativa de fazer justiça. A interrogação sobre a justiça continua obscura e contraditória. Linha dura que continua a fustigar como o chicote do pai. Vítima das arbitrariedades da lei, o menino recorre a instâncias superiores, buscando em uma transcendência a justificação dos atos de “justiça” que se lhe impõem. É a “vontade de Deus”:

Nesse tempo, em razão de culpas indecisas, costumavam prender-me algumas horas na loja. Sentenciavam-me sem formalidades, mas o castigo implicava falta. E ali, no silêncio e no isolamento, adivinhando o mistério dos códigos, fiz compridos exames de consciência, tentei catalogar as ações prejudiciais e as inofensivas, desenvolvi à toa o meu diminuto senso moral. Atrapalhava-me perceber que um ato às vezes determinava punição, outras vezes não determinava. Impossível orientar-me, estabelecer norma razoável de procedimento. Mais tarde familiarizei-me com essas incongruências, mas no começo da vida elas me apareciam sem disfarces e me atenazavam. Mexia-me como se andasse entre cacos de vidro. Julgando inúteis as cautelas, curvei-me à fatalidade. Corroboravam esta disposição certas frases ouvidas na sala de jantar e na cozinha: “Que há de se fazer? Foi vontade de Deus. Estava

escrito”. Ainda hoje suponho que meus poucos acertos e numerosos escorregos são obras de um destino irônico e safado, fértil em astúcias desconcertantes. Resignava-me, encolhido junto ao balcão, provisoriamente em segurança. Estava escrito, era vontade de Deus. (RAMOS, 2002, p. 89).

Há de se compreender que a lei é pura expressão:

Enfim, não é a lei que se enuncia em virtude das exigências de sua fingida transcendência, é quase o contrário, é o enunciado, é a enunciação que faz a lei, em nome de um poder imanente daquele que se enuncia: a lei se confunde com o que diz o guardião, *e os escritos precedem a lei*, longe de ser dela expressão necessária e derivada (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 84).

Longe de derivar de alguma instância transcendente, a lei, como manifestação do poder, é imanente: se faz, como vimos, mediante o próprio ato de se exercer, ou seja, imprimindo-se na própria carne, como na *Colônia Penal*, de Kafka. Se a lei é pura expressão, e não há origem ou determinação de quem ou o que a expressa, cabe a pergunta: *para* quem ou para o *quê* ela existe? Impossibilitado de compreender essa imanência da lei, a justificativa do menino recai sobre a transcendência da “vontade de Deus”. Mesmo a voz narrativa no presente afirma que “ainda hoje” considera seus atos justificáveis por um destino trágico, pré-estabelecido. Então, seria impossível escapar da fatalidade, do jugo da lei arbitrária? Como se desterritorializar, sair da máquina abstrata da lei para adentrar os agenciamentos concretos da justiça?

Ao sugerir no texto que ainda no presente tudo parece obra do acaso, Graciliano indica algo bem diverso: o caminho ético, a passagem à justiça, é antes de tudo um processo interminável. Dois episódios gêmeos de *Infância* são determinantes para demonstrar tal movimento: “Chico Brabo” e “Fernando”. Esses dois homens e os episódios que tratam deles são praticamente duplos um do outro. Começemos por Chico Brabo, que aparece numa fase cronologicamente anterior a Fernando. Farmacêutico educado, generoso e atencioso com as crianças, Chico era vizinho da família Ramos. Solteiro, quem fazia o serviço doméstico em sua casa era um menino de dez anos chamado João. Contraditoriamente às ações bondosas que praticava às vistas do público, em casa Chico Brabo espancava e berrava com João. Como muito do que é descrito em *Infância*, tal contradição confundia profundamente o menino-protagonista.

Duas figuras me perseguiram (...): o sujeito amável, visto na rua, e a criatura feroz da sala de jantar. Discrepâncias avultavam, acumulavam-se – e era difícil admitir que

alguém fosse tão generoso e tão cruel. (...) Chico Brabo parecia-me dois seres incompatíveis. Em vão tentei harmonizá-los (RAMOS, 2002, p. 142).

Em “Fernando”, episódio dentre os últimos do livro, ocorre exatamente o oposto. Fernando era uma espécie de bandido local, do qual o menino-protagonista cresceu “ouvindo as piores referências” (RAMOS, 2002, p. 205). No entanto, um dia, vendo que o pessoal que trabalhava na loja dos Ramos abre uma caixa e deixa uma tabua cheia pregos no chão, Fernando a recolhe e lhe entorta os pregos para que nenhuma criança se machucasse ao pisar nela. Essa atitude espanta o menino-protagonista:

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 monstro, semelhante a Nero, receava que as crianças ferissem os pés. Esqueci as torpezas cochichadas, condenei o dicionário vermelho que tinha bandeiras e retratos. Talvez Nero, o pior dos seres, envergasse os pregos que poderiam furar os pés das crianças (RAMOS, 2002, p. 209).

É nesse ponto que o menino-protagonista sai “da máquina abstrata da lei, que opõe a lei ao desejo como o espírito ao corpo, como a forma à matéria, para entrar no agenciamento maquínico da justiça, quer dizer, na imanência mútua de uma lei decodificada e de um desejo desterritorializado” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 96). Essas palavras de Deleuze e Guattari referem-se à possibilidade de saída do personagem K de *O processo*, de Kafka, por meio da moratória ilimitada que lhe é proposta por um dos personagens. Retirar-se do âmbito da lei abstrata que insiste na sua investigação sem motivos para adentrar na esfera da justiça, que é um processo ilimitado e contínuo (Cf. KAFKA, 2013). Esse é o mesmo movimento de *Infância*. No início, como em “Um cinturão”, quando o menino tem o primeiro contato com a lei, um mecanismo abstrato que só mostra sua razão de existir ao efetivar a punição, ele se perde na tentativa de compreensão dessa lei, procura uma transcendência que a explique, um Bem ou Mal que determine as pessoas em sua volta. Sua confusão faz com que denomine essa lei Justiça. Em “Fernando”, que na verdade é o culminar de um processo que já vinha acontecendo em todo o livro em episódios como “Padre João Inácio”, “Inferno” e “Chico Brabo”, o menino-protagonista (e também o adulto-narrador, que refaz o trajeto do menino e, portanto, os vivencia com um olhar diferente) encontra a máquina da justiça e seus agenciamentos imanentes, que não se devem a algo exterior, nem transcendência nem abstração, mas a seu próprio desejo.

Quando entra no agenciamento maquínico da justiça, o menino-protagonista adquire uma visão diferenciada sobre as ações da autoridade e da lei sobre outras pessoas. Assim, em “Venta-Romba” e “Criança Infeliz”, o menino-protagonista torna-se testemunha ao invés de vítima da lei. Sua visão da autoridade já é de repugnância. Vamos nos deter mais pormenorizadamente nesses episódios.

Venta-romba era um mendigo folclórico, conhecido em toda a cidade. Um dia, acostumado a pedir esmola aos Ramos, ele entra sem bater na casa da família. A mãe do personagem-narrador, mulher “animosa”, que “atirava, montava” e “calejara na vida agreste” (RAMOS, 2002, p. 219), pede que o homem se retire e manda o moleque José no encalço do marido, naquela altura juiz substituto da cidade. Venta-romba se atrapalha e deixa passar “o momento de se retirar” (RAMOS, 2002, pg.219). Quando o patriarca da família Ramos chega, acompanhado de um soldado, manda prender Venta-romba, que não acredita em sua sorte:

Meu pai atalhou-o. Antes de qualquer sindicância, tinha se resolvido. Enganara-se com os exageros do moleque, enviara um bilhete ao comandante do destacamento. A fraqueza o impelia a decisões extremas. Imaginara-se em perigo. Reconhecia o erro, mas obstinava-se. Misturava o sobressalto originado pela notícia ao enjôo que lhe causava a figura mofina – e desatinava. Propendia a elevar o intruso, imputar-lhe culpa e castiga-lo. De outro modo o caso findaria no ridículo.

- Está preso, gaguejou, nervoso, porque nunca se excitara naquela espécie de violência.

Alguém gaguejou tossiu na sala, um boné vermelho apareceu no fim do corredor. Insensível, Venta-Romba tropicava como um papagaio, arrimava-se penosamente à ombreira da porta. Deteve-se, largou uma exclamação de surpresa e dúvida. E quando a frase se repetiu, balbuciou descorado:

- Brincadeira de seu major (RAMOS, 2002, p. 220).

Como muitos dos episódios de *Infância*, “Venta-Romba” eleva ao plano principal da narrativa um personagem despossuído em conflito com a autoridade, aparentemente poderosa e impassível. O propósito de Graciliano é trazer à tona uma história não oficial, protagonizada pelos oprimidos destituídos de voz: “recalcadas pelo poder dominante, regiões sombrias da ordem estabelecida atingem o primeiro plano do texto que torna visível a violência contra os excluídos, então revelados em sua alteridade e desolação” (MIRANDA, 2004, p. 10). Mas o diferencial desse episódio é que aqui não há mais por parte do menino

uma confusão ética que o impede de discernir entre Bem e Mal, entre justo e injusto. Em eco à perturbação do mendigo que, não entendendo o que acontecia, se punha a perguntar “por quê?”, o menino reflete: “era o que eu também desejava saber (...). Por quê? Como se prendia um vivente incapaz de ação? Venta-Romba movia-se de leve. Não podendo fazer mal, tinha de ser bom. Difícil conduzir aquela bondade trôpega ao cárcere, onde curtiam pena os malfeitores” (RAMOS, 2002, p. 23). Aqui o menino já discerne entre o certo e o errado, e um senso do que seria a virtude da Justiça direciona sua compreensão. A arbitrariedade do poder é questionada, já não há uma transcendência que a justifique, o que há são atos legais de violência. A partir do momento que a máquina abstrata, vazia de sentido, é intuída, sua desmontagem tem início. Na pele do pai, a autoridade, refletindo algo que desde o “cinturão” já se iniciara, aparece fraca e desajeitada, mesmo ao executar ações de brutalidade e demonstração de poder. Refletindo no presente os acontecimentos do passado, o sentimento que fica é de remorso, já não é de dúvida. Remorso por não ter agido, feito justiça.

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, 2002, p. 224).

Diante do acontecimento, a constatação de uma “iniquidade”, ou seja, o contrário de “equidade”, definição que encontramos para a Justiça como virtude. Perante a injustiça, o que dói é a covardia, a impossibilidade de agir. Sendo a Justiça ato, ele sabe que foi injusto ao não agir, “cúmplice”. Já encontramos aqui uma subjetivação ética, mesmo que ainda não atuante. A semente da resistência está plantada.

Mas escapar à dominação pode ser perigoso. Como rebelar-se sem ser esmagado pelo poder? Desterritorializar-se, dizíamos, mas pode acontecer que as linhas de fuga levem à violência, à tristeza e à morte. Graciliano conhece o perigo da revolta cega. No capítulo “A criança infeliz” o narrador descreve a desgraça de um colega de escola que é alvo de ofensas e castigos sem causa aparente.

No colégio havia um aluno particularmente desgraçado. Diziam que não prestava, embora se recusassem de ordinário a especificar suas faltas, cochichadas com gestos de repugnância. À tarde, na hora de recreio que enchia de algazarra a calçada e a rua, afastavam-se dele, ostensivos, e se alguém transgredia essa dura norma, arriscava-se a nivelar-se ao réprobo. Acatávamos uma possível opinião da maioria, apesar de

nunca havermos discutido o assunto: cada um supunha a condenação firmada e receava comprometer-se. O rapaz avizinhou-se dos grupos, esboçava um sorriso cínico, ingeria-se nas conversas, de balde. Os mais taludos afrontavam-no, olhavam-no com desprezo, cuspiam, voltavam-lhe as costas. Esse procedimento nos fornecia um princípio de convicção; e como a vítima se resignava e baixava a cabeça, admitíamos sem esforço a culpabilidade (RAMOS, 2002, p. 235).

Essa criança infeliz mostrará ao menino que a injustiça pode ser institucionalizada, e assim como a lei não tem fundamento transcendente, o castigo e a culpa provêm de todos os lugares. Condenada sem crime, além da repugnância dos colegas, a criança infeliz também era desdenhada pelo diretor e pelo pai. Sofria com a palmatória gratuita, e também com as pancadas paternas. O narrador-personagem treme ante o paralelo com sua própria situação, e sente pena: “coitado. Que valiam, diante daquela desgraça cocorotes e puxões de orelha, logo esquecidos? A comparação revelou que me tratavam com benevolência. Infeliz” (RAMOS, 2002, p. 239). Preso e amordaçado pelas linhas de força do poder, a criança infeliz busca a saída por meio de uma desterritorialização radical que o leva primeiro a adentrar o sistema oligárquico, tirando daí vantagens que a alçam à posição de autoridade. Tornando-se criminoso, ela se volta contra os antigos opressores e se vinga, mas tal linha de fuga o leva em direção à morte:

Deixei-o no colégio, perdi-o de vista. E reencontrei-o modificado. Ao iniciar-se no crime, andaria talvez pelos quinze anos. Atirou num homem à traição, homiziou-se em casa do chefe político e foi absolvido pelo júri. Realizou depois numerosas façanhas; respeitaram-lhe a violência e a crueldade. Sapecou os preparatórios num liceu vagabundo. Na academia obteve aprovação ameaçando os examinadores. Bacharelou-se, fundou um jornal. Como o velho diretor, seu carrasco, fechara o estabelecimento e curtia privações, deu-lhe um emprego mesquinho e vingou-se. Caprichou no vestuário: desapareceram as nódoas, a formiga, o mofo. E teve muitas mulheres. Foi em casa de uma que o assassinaram. Deitou-se na espreguiçadeira, adormeceu. Um inimigo, no escuro da noite, crivou-o de punhaladas (RAMOS, 2002, p. 239).

Aqui o lugar do réu é intuído como uma linha de fuga desterritorializante. No entanto, é linha de fuga que leva à morte. A injustiça inicial que esmaga a criança infeliz acaba por construir um transgressor violento da lei, que produz um movimento contrário à máquina abstrata legal, mas acaba por perder-se, morrendo na mão dos inimigos.

Segundo Deleuze e Guattari, “a escrita tem esta dupla função: transcrever em agenciamentos, desmontar os agenciamentos” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 87). É notável no episódio do “Moleque José” a intervenção do adulto-narrador no que diz respeito ao limite que a fraqueza lhe impunha e a possibilidade de vir a se tornar um homem forte,

caso houvesse conseguido punir o negrinho sem ser ele mesmo punido. Impor a lei é tarefa de “homens fortes” e morais capazes de exercer essa força sobre os outros. Podemos então conjecturar que a lei, embora formulada tendo em vista um coletivo sobre o qual faz valer seu poder, é por natureza uma potência que se manifesta no singular, pressupondo sempre uma autoridade, real ou imaginária, que sirva de instrumento para sua manifestação. Mas vimos acima que, se a lei (ou seja, a justiça enquanto legalidade) precisa da força para se exercer, é necessário que a justiça enquanto virtude se faça presente para impedir a tirania. A Justiça também é tarefa de homens fortes, mas não de homens tirânicos. Ela se efetua pela vontade de poder (o que também podemos chamar de Desejo) que se ergue por sobre o ressentimento característico da lei. Como equidade, a Justiça enquanto virtude só pode existir como um ato. Ela é, antes de tudo, uma práxis, uma experimentação que vai sempre em direção ao outro. Desse modo, o egoísmo da criança infeliz não proporciona justiça, mas vingança.

*Infância* é o processo de desmontagem da máquina abstrata da lei e a passagem ao agenciamento maquínico da justiça. A máquina abstrata define-se por sua ausência de sentido, como se fosse uma máquina já toda montada, dada, mas quebrada, incapaz de funcionar. Já o agenciamento maquínico é um procedimento que se configura justamente pela desmontagem de tal máquina: “o agenciamento não vale como uma máquina se montando, de funcionamento misterioso, nem como máquina toda montada, que não funciona, ou não funciona mais: ele só vale pela *desmontagem* que opera da máquina e da representação, e funcionando atualmente, ele só funciona por e na sua desmontagem” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 89). E tal desmontagem se dá, antes de mais nada, no campo social. Não por meio de uma crítica inócua, que codificaria e territorializaria os agenciamentos, logo os remetendo novamente à máquina abstrata, mas procedendo, como dissemos, por experimentação, desterritorializando e decodificando, transformando todo processo interno e psíquico em uma perspectiva social e política. Se a Lei é singular, a Justiça é coletiva.

Mas qual o componente que executa essa passagem do individual para o coletivo, da máquina abstrata da Lei ao agenciamento maquínico da Justiça? Já dizíamos antes: a vontade de potência, o Desejo. “Ali onde se acreditava que havia lei, há de fato desejo e somente desejo. A justiça é desejo, e não lei” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 91). O desejo constrói agenciamentos e também os desmonta, territorializa e desterritorializa. Polívoco, o desejo é múltiplo de sentidos, portanto, parte de todos os lados, tanto daqueles que reprimem por justiça quanto dos que são reprimidos por ela. Há uma contiguidade no

desejo que faz com que a justiça esteja sempre *na sala ao lado*, num espaço outro, mas vizinho. Enquanto a lei é hierárquica, a justiça é adjacente. Todos estão incluídos na justiça, mesmo que estejam afastados da lei. Por isso a justiça é política e se dá sempre a partir do estabelecimento de uma ligação contínua. “O ‘contato’ com a justiça, a contiguidade, substitui a hierarquia da lei” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 96).

Os personagens de Graciliano estão sempre atentos às manifestações contíguas do desejo: em *Angústia*, Luís da Silva ouve os gemidos da vizinha na parede do quarto, apaixona-se por Marina ao observá-la de seu quintal; nas *Memórias do Cárcere*, as celas vizinhas escondem desejos homossexuais, e as mulheres estão no pavilhão ao lado, com o qual os homens se comunicam através de um buraco na parede. Da mesma maneira, em *Infância* o menino compreende a justiça quando ouve na casa vizinha Chico Brabo espancar o pequeno João, quando Venta-Romba é expulso por não pertencer ao local em que a família do juiz substituto come. A justiça se demonstra quando é o outro quem sofre: “a crise é contínua porque é sempre ao lado que isso se passa” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 96). Deixar a máquina abstrata da lei é compreender que a justiça é um processo contínuo e ilimitado, é abandonar qualquer ilusão de transcendência em prol de uma imanência do desejo. “Não há nada a julgar no desejo, o juiz é ele mesmo todo feito de desejo. A justiça é somente o processo imanente do desejo” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 93). Desmontar a máquina da lei é tarefa contínua, assim como formar o agenciamento da justiça é colocar peça ao lado de peça de maneira ilimitada. Ser justo então é desejar ser justo, o que só se dá em processo.

Caso houvesse tido sucesso em sua empreitada de punição, como no episódio do Moleque José, Graciliano diz, seria um homem forte, *homem-da-lei*, autoridade moral, poder individual. Como malogrou, tomou rumo diferente, de *homem-da-justiça*, sujeito ético, força política. *Infância* mostra bem esse deslocamento do pessoal ao coletivo, na medida em que narrador vai aos poucos saindo das situações e reflexões privadas e cada vez mais lança seu olhar para o outro e a comunidade que o envolve. Se o primeiro contato com a lei é a experiência íntima da surra pelo cinturão, logo mais tal embate se estenderá ao moleque José, à prima Adelaide, à irmã natural Mocinha, culminando com os episódios envolvendo o mendigo Venta-Romba e a criança infeliz, onde finalmente uma ideia de Justiça como virtude se formará no menino. Em *Infância*, o que Graciliano pretendia era “fazer um livro a respeito da bárbara educação nordestina” (RAMOS, 2011, p. 538). Os acontecimentos pessoais rememorados no livro servem então como ponto de partida para os outros diversos estratos

que circundam os primeiros anos de vida de qualquer criança nordestina: estratos sociais, políticos, econômicos.

Difícilmente acharia em minha vida qualquer passagem que despertasse interesse. Quer isto dizer que julgue interessante o que narrei? Não, tudo aquilo é chinfrim, mas parece-me referir-se, não a um indivíduo, mas às crianças da classe média da minha terra – e assim, julgo diluir-me no decorrer da narração, confundir-me com outros tipos (RAMOS, 2014, p. 170).

Como livro de memórias, *Infância* não reflete apenas os acontecimentos políticos do tempo do enunciado, como também os do tempo da enunciação. A ideia para a escrita de *Infância* surge quando Graciliano está preso, em 1936, como aparece em *Memórias do cárcere*. Encarcerado sem acusação pelo regime Vargas, sofrendo mais uma vez as arbitrariedades da lei, a memória remonta um passado distante, onde as vivências pessoais formam um bloco só com os acontecimentos políticos. Nesse embate, o eu se desfaz em prol de um nós, e o escritor fala por um povo que falta. Relembrar é, antes de tudo, resistir. Esse é ponto de partida para o próximo capítulo.

### 3 - O AGENCIAMENTO COLETIVO DE ENUNCIÇÃO: memória e devir

A terceira característica de uma literatura menor é seu funcionamento como agenciamento coletivo de enunciação. Ao contrário de uma literatura maior, na qual a enunciação é individualizada, dada através de mestres, na literatura menor, devido à escassez de talentos individuais, “o que o escritor sozinho diz já constitui uma ação comum, e o que ele diz ou faz é necessariamente político, mesmo que os outros não estejam de acordo” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 37). Escrever, portanto, é abdicar do *eu* em prol de um *nós*. Em *Ficção e Confissão*, Antonio Candido defende a tese de que, limitado pela forma ficcional tradicional, Graciliano Ramos buscou na autobiografia sua última forma de expressão, “como consequência de uma marcha progressiva e irreversível, graças à qual o desejo básico de criação permanece íntegro, e a obra resultante é uma unidade solidária” (CANDIDO, 2012, p. 97). O crítico observa em Graciliano uma tendência natural e necessária à memória, visualizando nessa passagem uma complementariedade fundamental à obra romanesca do autor, abandonada no auge de *Vidas Secas*:

Depreende-se, pois, que as reminiscências não se justapõem à sua obra, nem constituem atividade complementar, como se dá na maior parte dos casos. Pertencem-lhe, fazem parte integrante dela, formando com os romances um só bloco, pois são essenciais para a compreensão da mesma ordem de sentimentos e ideias, dos mesmos processos literários que observamos neles. A autobiografia foi um caminho que escolheu e para o qual passou naturalmente, quando a ficção já não lhe bastava para exprimir-se (CANDIDO, 2012, p. 92).

Como afirma Candido, os livros de memórias se integram aos romances, dando continuidade a uma mesma lógica, ampliando e problematizando as mesmas questões abordadas na parte ficcional da obra. *Infância e Memórias do cárcere* evidenciam um método de rememoração que já aparecia em seus romances, com exceção de *Vidas Secas*: a recapitulação da vida por meio da escrita. Nos livros em primeira pessoa, os personagens-narradores são, em algum grau, escritores. João Valério, de *Caetés*, reconstitui seus dias com Luísa ao mesmo tempo em que elabora um romance-histórico; em *S. Bernardo*, a necessidade de lidar com o passado leva Paulo Honório, homem prático e indiferente à literatura, a se

lançar à escrita de suas memórias; Luís da Silva, protagonista de *Angústia*, é um homem de letras fracassado que recapitula sua experiência e busca dar ordem a seus pensamentos confusos na escrita de notas desconexas. Nesses três romances, os personagens são autores memorialistas. Em *Infância e Memórias do cárcere*, Graciliano reconfigura seu projeto literário, transformando-se em personagem de suas próprias memórias. Os personagens-autores dão lugar ao autor-personagem.

Graciliano uma vez afirmou: “nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou” (SENNA, 1978, pg. 55). Baseando-se no conhecimento concreto e experimentado para elaborar sua literatura, dizia não possuir imaginação e censurava em colegas como Jorge Amado e José Lins do Rego o excesso de fantasia que leva ao irrealismo. Para Graciliano, há duas concepções de literatura que se opõem, e ele sabe muito bem a qual delas sua obra pertence:

A preocupação de Graciliano centraliza-se na oposição entre uma visão transfiguradora do material romanceável e outra fincada no solo concreto, resguardando a ficção dos voos da imaginação e atendo-se à transposição de uma experiência vivenciada. Obviamente, Graciliano defenderá a segunda postura (...) [ele] parece condenar na obra de Jorge Amado os excessos de imaginação, compreendendo que os livros do escritor baiano respondem à necessidade de ficção e fantasia do público leitor (...). Mais tarde, quando Graciliano trava contato com o romance *Usina*, a condenação será direcionada para José Lins do Rego na abordagem do mesmo aspecto: o romance cuja matéria se afasta da experiência vivida pelo romancista (BULHÕES, 1999, p. 69-70).

Graciliano insurge contra essas literaturas “imaginativas” por meio de uma escrita calcada na recriação de fatos experienciados. Em *Memórias do cárcere*, quando se compara a José Lins do Rego e destaca a grande capacidade de invenção do colega pernambucano, salienta: “eu seria incapaz de semelhante proeza: só me abalanço a expor coisa observada e sentida” (RAMOS, 2011, p. 41). Mesmo em seus romances, Graciliano prima pela narrativa fundada na experiência concreta. A célebre recomendação que faz à irmã que inicia na literatura é mais um exemplo de tal postura literária: “só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos” (RAMOS, 1994, p. 213).

Como aproximar essa literatura do pensamento de Deleuze e Guattari, autores que afirmam com frequência que não se deve fazer literatura da própria experiência, que não há

grande artista ou escritor que fale de si mesmo, para quem “escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas” (DELEUZE, 2011, p. 12)? Em uma leitura superficial, essa concepção filosófica da criação literária se afasta da prática de escrita memorialística em Graciliano. Para os filósofos, a vivência singular de um indivíduo não interessa como obra artística, deve-se escrever o mundo e não a limitada cena privada de nossas próprias vidas. Mas esse aparente apego de Graciliano à experiência vivida esconde uma concepção literária que não se restringe à observação crua do real. É o que percebemos na espécie de poética que abre as *Memórias do cárcere*, onde o escritor distingue a verossimilhança da verdade, pois “coisas verdadeiras podem não ser verossímeis” (RAMOS, 2011, p. 14), e esclarece seu procedimento como memorialista:

Não me agarram métodos, nada me força a exames vagarosos. Por outro lado, não me obrigo a reduzir um panorama, sujeitá-lo a dimensões regulares, atender ao paginador e ao horário do passageiro do bonde. Posso andar para a direita e para a esquerda como um vagabundo, deter-me em longas paradas, saltar passagens desprovidas de interesse, passear, correr, voltar a lugares conhecidos. Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance, como se os enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo; ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isto me parecer conveniente (RAMOS, 2011, p. 14).

O escritor, portanto, retrabalha, à sua maneira, a experiência que passa para o papel e, em maior ou menor grau, modifica o real quando o transcreve para sua obra. Podemos mesmo dizer que qualquer artista, seja qual for sua prática estética, cria uma realidade outra que atravessa o vivido ao mesmo tempo em que o condensa em sua obra, seja esta classificada como autobiográfica ou não. Obviamente, memória e imaginação são também afetadas pelos materiais específicos de cada artista. No caso da literatura, a intermediação da linguagem é mais um agente transfigurador, não apenas da realidade vivida, mas também do próprio pensamento. É através das palavras que se faz a experiência.

Encontra-se nessa concepção de escrita calcada no real a dificuldade de se determinar o lugar do eu que escreve. Como fugir do egocentrismo ao se escrever como autor-personagem? Essa é uma pergunta constante na obra memorialística de Graciliano, a qual ele tenta responder afastando-se do individualismo e indo em direção a uma abordagem política e impessoal. Para Graciliano, recorrer à experiência vivida não significa prender-se ao personalismo, pelo contrário, é em busca de uma memória coletiva que o escritor recorre à infância ou à temporada como prisioneiro do regime Vargas. Para isso, faz-se necessário a reescrita da realidade, não apenas sua representação. O eu se torna um entrave nesse projeto:

Desgosta-me usar a primeira pessoa. Se se tratasse de ficção, bem: fala um sujeito mais ou menos imaginário; fora daí é desagradável adotar o pronomezinho irritante, embora se façam malabarismos por evitá-lo. Desculpo-me alegando que ele me facilita a narração. Além disso não desejo ultrapassar o meu tamanho ordinário. Esgueirar-me-ei para os cantos obscuros, fugirei às discussões, esconder-me-ei prudente por detrás dos que merecessem patentear-se (RAMOS, 2011, p. 16).

Nessa contundente exposição de seu método, Graciliano se encontra com aquilo que postula Deleuze: “a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu” (DELEUZE, 2011, pg. 13). Nos textos do escritor, a impessoalidade do *ele(s)* sobrepuja a identidade do “pronomezinho irritante” *eu*. O deslocamento do autor-personagem para a margem determina o projeto estético-político que destacamos no primeiro capítulo desta dissertação e que nos parece ser o eixo que orienta a obra de Graciliano Ramos: a escrita como voz do despossuído, como iluminação dos cantos obscuros da sociedade – a literatura, como diz Deleuze, por um povo que falta:

Graciliano, firme na sua disposição de ir contra a amnésia histórica e social, torna efetiva talvez como nenhum outro escritor entre nós, a possibilidade de uma prática política do texto artístico. Daí o papel fundamental desempenhado pela memória em seus livros. Operadora da diferença e trabalhando com pontos de esquecimento da história oficial, ela se formula como atividade produtiva, que tece com as ideias e imagens do presente a experiência do passado, sempre renovada, refeita, recriada – vida e morte, vida contra a morte (MIRANDA, 2004, p. 11).

Rememorar é antes de mais nada um ato de criação, onde o passado, reencontrado no presente, remete ao futuro. Na crônica de *Linhas tortas* denominada “Alguns tipos sem importância”, há o trecho célebre: “Todos os meus tipos foram constituídos por observações apanhadas aqui e ali, durante muitos anos. É o que penso, mas talvez me engane. É possível que eles não sejam senão pedaços de mim mesmo e que o vagabundo, o coronel assassino, o funcionário e a cadela não existam” (RAMOS, 2002a, p. 192). Os personagens são aquilo que o próprio Graciliano *poderia* ter sido. O escritor almeja o possível porque, fora desse possível, não há vida, os personagens deixam de existir. Se ele capta aqui e ali os trejeitos, as falas e o caráter que ajudam a formar os tipos referidos, tais características se misturam a outras, tornam-se miscelâneas inatribuíveis, emergem como criações. O escritor é ele mesmo vários: encarna devires, segue múltiplas linhas de fuga, desterritorializa-se. Através de sua caneta ecoam infinitas vozes. A literatura atinge sua potência coletiva quando o escritor se torna imperceptível, quando sua individualidade dá lugar a essas vozes que seriam inauditas de outra maneira, quando o pronome pessoal dá lugar ao artigo indefinido, em suma, quando se

estabelece um agenciamento coletivo de enunciação. Neste capítulo, buscaremos compreender como isso se dá em *Infância*.

### 3.1 - Memória e tempo

Para se pensar o agenciamento coletivo de enunciação, deve-se, antes de mais nada, compreender a função da memória e sua conexão com o tempo. A memória, para Deleuze, não é a formação de um arquivo, o erigir de um monumento, não é a restituição de algo passado, mas sim uma cartografia, o deslocamento por sobre um mapa, um movimento em constante construção (Cf. HUR, 2013). Tal definição de memória se constitui a partir de uma concepção de tempo diferente da tradicional, linear, em que passado, presente e futuro são segmentos sucessivos e distintos. Deleuze propõe uma outra forma de tempo, caótica, descontínua e difusa. É o tempo das narrativas, em que diferentes intensidades e deslocamentos pelo passado, presente e futuro instituem um complexo emaranhado de rizomas, muitas vezes contraditórios e paradoxais. O tempo, visto dessa maneira, é multiplicidade ao invés de continuidade, produção ao invés de estabilidade, vivência subjetiva ao invés de contagem objetiva: é o tempo de *Aion* (Cf. DELEUZE, 2000). Deleuze estabelece tal estrutura do tempo explorando três sínteses temporais: o hábito, a memória e a repetição enquanto eterno retorno.

A primeira síntese do tempo constitui-se pelo hábito e diz respeito ao presente. Deleuze retoma aqui postulações de David Hume, e conecta o hábito à imaginação, na medida em que reúne as imagens captadas e faz uma espécie de contração delas, dando origem ao presente. Ao ser sempre uma expectativa pela repetição de algo já dado, nesse presente do hábito também se encontram o passado e o futuro. O hábito é, nessa medida, formador do sujeito; é a partir da repetição inerente a ele que a subjetividade emerge, sempre em conexão com o exterior. A consciência não detém a primazia do conhecimento, pois este se dá a partir de um agenciamento entre o campo experiencial e a consciência, constituindo o que Deleuze chama de “empirismo transcendental”. Esse conceito inverte a ideia de que a consciência é que dá sentido aos objetos, propondo que, pelo contrário, é o exterior que afeta a consciência. Tal concepção não se confunde com a fenomenologia, na qual a consciência se volta para os fenômenos sem que deixe de existir como entidade autônoma, com primazia sobre o real; tampouco com um relativismo radical, que proponha uma externalidade absoluta, um sem

fundo indiferenciado como o único plano de existência. Emergindo a partir do real, a subjetividade deleuziana é o resultado de agenciamentos entre o sujeito e o mundo, de encontros que constituem acontecimentos. Portanto, a consciência é inseparável do campo externo, que lhe constitui a partir das afecções que proporciona. Partindo desse empirismo transcendental, a subjetividade não tem por propriedade a identidade, a personalidade do eu único, mas sim a diferença e a impessoalidade de um *nós* múltiplo (Cf. DELEUZE, 2000). Compreenderemos melhor essa relação subjetividade-mundo ao expor as outras sínteses do tempo.

Na segunda síntese temporal, a externalidade do passado surge como fundamento do tempo. Sendo o hábito o constituidor do presente, este ainda é intratemporal; portanto, faz-se necessário a introdução de um outro tempo, externo ao presente, que o fundamente e dê razão à sua passagem: este é o passado, o tempo da memória (Cf. LAPOUJADE, 2015). Se na primeira síntese Deleuze apropriou-se do conceito de hábito, forjado por David Hume, ele parte agora de Bergson e seu conceito de *duração* para estabelecer as relações entre memória e tempo. A principal tese bergsoniana em que Deleuze se apoia é a de que o passado não passa, mas se conserva. Enquanto os presentes se sucedem infinitamente, o passado se mantém sempre como passado, e não como um presente que deixou de ser. O passado é uma espécie de mundo paralelo ao presente, que o acompanha e recolhe em si cada presente que deixa de ser. Passado e presente coexistem, se atualizando ao mesmo tempo em que são. Essa coexistência entre passado e presente denota a multiplicidade inerente ao tempo, o que define o conceito de duração. O tempo é duração pois nele não há linearidade e sucessão, mas sim “a coexistência de múltiplos planos temporais distintos” (HUR, 2013, p. 183). Sendo o passado esse *outro mundo* de onde retiramos nossas lembranças, “o próprio presente não é senão a ponta extrema, extremamente contraída, de todo o nosso passado” (LAPOUJADE, 2015, p.73). Isso inverte a relação presente-passado, já que o passado não é uma dimensão do presente, mas o presente uma dimensão do passado, sendo este que fundamenta o tempo, e o presente funciona como uma repetição constante do nosso passado em aspectos diversos. O passado então preexiste ao presente, e a memória se torna sua condição genética, na medida em que avalia os elementos do passado que perduraram, relacionando-os com os novos elementos que surgem no aqui e agora. “A memória então é multiplicidade contínua, com diferentes graus de contração e distensão, multiplicidade de lembranças e perceptos coexistentes, passado(s) e presente coexistem e produzem-se simultaneamente” (HUR, 2013, p. 184). Assim, essa multiplicidade do tempo e a dobra existente entre presente e passado

geram igualmente múltiplas recordações e realidades, dependendo da configuração que se estabeleça entre a subjetividade carregada de passado e o mundo presente (DELEUZE, 2000, p. 108). Portanto, enquanto o hábito é uma síntese passiva, a memória é uma síntese ativa; se o hábito é a fundação do tempo na medida em que o traz à tona, a memória é seu fundamento, já que torna possível a passagem do tempo por meio das ligações que efetua entre os instantes e da instauração de um passado articulado ao presente (HUR, 2013, p. 186).

Mas também a segunda síntese deve ser superada. Assim como o hábito, a memória também está presa no círculo de Eros, no gozo que persiste e insiste, mas nunca se satisfaz: “o presente pretende o prazer; o hábito erige o prazer em princípio empírico, mas o prazer só vê suas pretensões (parcialmente) satisfeitas em função de um objeto que os engendra, os mensura e os anima – a saber, o falo” (LAPOUJADE, 2015, p. 77); o falo aqui remete a virtualidade de sua existência ao passado puro, que pretende ser reencontrado pelo presente. A memória funciona como fundamento na medida em que oferece os objetos virtuais que julgam as pretensões do hábito que se encarnam nos objetos reais. Prender-se nessa busca inalcançável de um passado absoluto, de uma origem essencialista, é dar seguimento ao triste círculo de Eros, onde a falta determina a busca. Memória e hábito, sínteses do passado e do presente, são, ainda, duas faces de *Cronos*, do tempo linear.

Se a segunda síntese deve ser superada, é porque os deslocamentos incessantes do objeto virtual, seus disfarces múltiplos, atestam uma desordem no fundo da memória. É o que leva Deleuze a dizer que o fundamento é essencialmente “dobrado”: não se pode remontar rumo a um fundamento sem já ser tomado pelo sem-fundo (LAPOUJADE, 2015, p. 80).

Para escapar a esse caos da ausência de fundamento do ser, o sujeito cindido em duas partes desiguais, em sua atividade presente com os objetos reais e em sua passividade fantasmática com os objetos virtuais, dobra-se no círculo de Eros que faz com que ele se retroalimente “com suas perdas e reencontros – [n]uma salvação pela memória, inesgotável fonte de retomadas e melancolia” (LAPOUJADE, 2015, p. 80).

Como, então, romper esse círculo? Livrar-se das amarras de um objeto perdido imemorial a ditar as pretensões do presente? A multiplicidade do tempo de *Aion*, sua capacidade de romper com a linearidade do tempo de *Cronos* só se erige por meio de uma terceira síntese que engloba também o futuro. Como ela funciona? Em primeiro lugar, devemos compreender que a repetição é inerente ao tempo. Na primeira síntese, o hábito

funciona como uma repetição de instantes e de elementos conjugados, o que dá forma ao presente; a memória, na segunda síntese, é também repetição das multiplicidades temporais em seus diversos planos coexistentes. Deleuze, então, formula a terceira síntese partindo da repetição como eterno retorno, tratando este como gênese do futuro. A repetição deleuziana não se confunde com seu uso corrente pelo senso comum: não está associada à reprodução do Mesmo, à cópia da identidade, à reincidência do semelhante. Para Deleuze, o que se repete é a diferença, o que emerge é sempre um novo e a repetição é, antes positividade que negatividade. Se para a história da filosofia a diferença sempre esteve anexa ao idêntico, na medida em que só existe em contraposição a este, como uma espécie de deformação do original, para Deleuze ela deve ser vista por si só, funcionando como potência criadora. Deleuze, dessa maneira, traz para primeiro plano o que na filosofia platônica era considerado como fator degradante: o *simulacro*, a cópia da cópia. O simulacro funciona como um “o dispositivo que torna possível a articulação entre diferença e repetição” (HUR, 2013, p. 187), já que ele atualiza a multiplicidade e o novo na medida em que se repete.

Deleuze conecta o simulacro ao eterno retorno nietzschiano. Como de costume quando lê outros filósofos, Deleuze modifica à sua maneira o conceito original, concebendo o eterno retorno como repetição da diferença e criador do novo. O eterno retorno funciona como um processo seletivo. “Apenas retorna o que tem força, o que foi capaz de passar pela prova seletiva do tempo. As formas fracas, pequenas, as forças reativas, o negativo, não retornam, não superam a prova seletiva” (HUR, 2013, p. 187). Esse retorno do diferente rompe com o círculo de Eros, mas foge também à linearidade. Na terceira-síntese, por meio da conjunção círculo-linha, o tempo assume uma forma espiralada, descentralizada, rizomática. O que emerge desse tempo é pura positividade: são os devires, a multiplicidade. Tem lugar então uma nova memória, voltada para o futuro ao invés do passado; não a memória da sensibilidade, mas a memória da vontade.

Dessa forma, a terceira síntese do tempo abre uma brecha, uma rachadura, uma fissura para o futuro, em que vai além das outras duas sínteses do tempo, o hábito e a memória-tempo, e instaura uma abertura para a indeterminação, o acaso e o acontecimento. O eterno retorno é a potência de afirmar, do novo, do descentramento, da divergência, do caos e do futuro; ou seja, é a afirmação de um futuro incondicionado a se produzir e a se criar. Pode-se entender então que a repetição do eterno retorno é a produção de uma memória ligada ao novo, à diferença e à criação (HUR, 2013, p. 188).

Apesar da exposição linear aqui feita, as três sínteses temporais coexistem. Ao romper com a ideia de um tempo unidimensional, Deleuze rompe com o próprio conceito de tempo. Não há tempo, mas temporalizações; o tempo deixa de ser uma entidade metafísica externa para se tornar uma fabricação de ritmos, de sínteses, tais como as descrevemos. Elas podem ser entendidas também como movimentos de território: “assim é possível distinguir a síntese do hábito e os ritornelos territoriais (territorialização), a síntese da memória e os ritornelos do natal (desterritorialização relativa), a síntese do pensamento puro e os ritornelos do caosmo (desterritorialização absoluta)” (LAPOUJADE, 2015, p. 97). Esses movimentos, essas sínteses, são propriedades de uma subjetividade que carrega dentro de si múltiplos tempos, dobras e planos e que compõe uma história de vida igualmente emaranhada, rizomática. A subjetividade não é uma identidade, não é constituída por uma essência, por uma verdade única: ela é multiplicidade.

A memória não é restituição de um eu, mas a experimentação, não apenas de passados diversos, mas de um futuro virtual, impregnado de possíveis. Lembrar não apenas de quem fui, mas de todos aqueles que não fui e também dos que posso ser. Lembrar é também instituir linhas de fuga que atravessam todos os tempos e enunciá-las em regimes coletivos de enunciação. Quem lembra não é um eu, mas um nós. A memória é, também, criação.

### 3.2 - A memória da escrita

Na cronologia da obra de Graciliano, *Infância* é publicado após *Histórias de Alexandre*<sup>17</sup>, livro este imediatamente posterior à *Vidas secas*, e dá início à guinada definitiva ao memorialismo que caracteriza os escritos tardios do escritor<sup>18</sup>. Quando Antonio Cândido propõe o movimento gradual de passagem da ficção à confissão, ele não deixa de notar, ao

---

<sup>17</sup> Na nota no início de *Histórias de Alexandre*, diz o autor: “As histórias de Alexandre não são originais: pertencem ao folclore do Nordeste, e é possível que algumas tenham sido escritas” (RAMOS, 2015, p. 7). Portanto, já aparece aqui um direcionamento dado à memória.

<sup>18</sup> Embora, por convenção e didatismo, adotemos a usual separação entre obra ficcional e autobiográfica, devemos ver com cuidado tal distinção, pois, como ressaltamos mais acima, as fronteiras entre o autobiográfico e o ficcional são sempre tênues, seja em romances ou livros de memórias (Cf. MIRANDA, 2009).

menos no que diz respeito a *Infância*<sup>19</sup>, a fatura imaginativa que faz parte da escrita do passado:

Talvez seja errado dizer que *Vidas Secas* seja o último livro de ficção de Graciliano Ramos. *Infância* pode ser lido como tal, pois a sua fatura convém tanto à exposição da verdade quanto da vida imaginária; nele, as pessoas parecem personagens e o escritor se aproxima delas por meio da interpretação literária, situando-as como criações (CANDIDO, 2012, pg.69).

Podemos compreender esse deslocamento da obra proposto por Candido como um movimento desterritorializante da literatura de Graciliano. O escritor abandona o território romanesco e reterritorializa-se na escrita memorialista. Obviamente, não há aí a exclusão do ficcional, mas uma reconfiguração do material literário, que passa a ser estruturado a partir da biografia. Os acontecimentos vivenciados pelo autor são reinterpretados por meio da linguagem, transmutam-se, tornam-se criações. No caso de *Infância*, o olhar infantil é a principal ferramenta para realizar tal processo de metamorfose.

No entanto, o lado ficcional das memórias de Graciliano durante muito tempo não foi considerado por grande parte da fortuna crítica do escritor. Gustavo Silveira Ribeiro demonstra como diversas leituras especializadas privilegiam o aspecto biográfico contido em *Infância*, inclusive tentando justificar a obra do escritor como um todo se utilizando dos episódios e personagens presentes no livro de memórias, apresentando-o como relato estritamente documental.

Procurando apenas o substrato dos episódios e sensações reais vividas pelo autor, os estudos críticos (...) concentraram-se na busca e interpretação da vertente documental das memórias de Graciliano, deixando de lado, entre outras coisas, as reflexões que o narrador faz acerca da matéria narrada; assim também, por fim, é preciso concluir que esse conjunto de críticos não estudou com todo o detalhe possível, dadas as suas escolhas metodológicas, os recursos literários utilizados no texto para reelaboração escrita da vida que tem lugar em *Infância*. (RIBEIRO, 2012, pg. 42).

Como vimos em nossa exposição sobre a memória e o tempo, reelaborar a vida por meio da escrita implica necessariamente um processo inventivo e imaginativo, pois mesmo que fosse essa a intenção, retomar e descrever completamente a experiência vivida é impossível. Por mais precisos que tentemos ser, algo nos escapa da realidade factual quando

---

<sup>19</sup> Quando se refere a *Memórias do cárcere*, Candido tende a ver o livro como documento (Cf. CANDIDO, 2012, p. 71).

tentamos transcrevê-la. Toda narrativa é uma criação. Mesmo que retome uma determinada experiência vivida, a narrativa a remodela de tal forma que, ao invés de apreendê-la, acaba por criar outra de natureza completamente diferente. Todo refazer é fazer o/de novo. Deleuze e Guattari afirmam que todo e qualquer artista faz uso de uma “fabulação criadora [que] nada tem a ver com uma lembrança mesmo amplificada, nem com um fantasma” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 201) para construir suas obras. O artista não cria, portanto, reproduzindo uma experiência do passado, nem mesmo tentando transcrever uma vivência presente: ele almeja sempre algo além do pessoal, algo além de seu próprio tempo. O que o artista vislumbra é o futuro: ele “é um vidente, alguém que se torna [devém]” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 202). Longe de ser por intermédio de uma repetição do Mesmo, de uma busca pelo passado a ser capturado na escrita, é por meio do eterno retorno da diferença, inserindo-se na terceira-síntese temporal conceituada por Deleuze, que o escritor encontra o cerne do fazer literário. Obviamente, o vivido pode servir de objeto e ferramenta para tal espécie de visionário, afinal, o passado retorna; mas o produto resultante do trabalho do escritor, o diferente que emerge da linguagem, é uma criação que ultrapassa qualquer biografia. É próprio da arte dizer respeito antes ao coletivo que ao indivíduo. O puro relato de uma experiência pessoal não é capaz de atingir a polissemia inerente à arte. Se reduzimos a vida a nossas histórias particulares, enquadrando-a em uma narrativa linear de início, meio e fim; ou se a suspendemos no tempo, remetendo tudo a uma origem, a um eterno teatro representado sempre pelos mesmos papéis, isso nada tem a ver com a potência que a arte capta da Vida. Se a vida particular, com nossas neuroses, fantasmas e vivências, é registrada, contabilizada e valorada de acordo com o tempo de *Cronos*, a vida da arte existe em um tempo que não pode ser reduzido a passado, presente e futuro: a literatura, como todas as artes, é um percurso por entre o tempo de *Aion*. É isso o que quer dizer Deleuze quando afirma: “a escrita é uma passagem de vida que atravessa o vivível e o vivido” (DELEUZE, 2011, p. 11).

Vimos como Deleuze, ao conceitualizar o tempo de *Aion*, concebe três sínteses temporais que se permutam para compor o emaranhado múltiplo da tessitura da memória. Da mesma forma, em *Infância*, Graciliano complexifica a relação passado/presente/ futuro por meio de uma narrativa que joga com os tempos do enunciado e da enunciação, dando a eles vozes que conversam, se distinguem e se confundem na mesma medida. Fabulação e tempo convergem na produção da escrita. Escrever é hábito, memória e retorno da diferença; é presente, passado e futuro. Graciliano afirma a respeito dos acontecimentos que relata em

*Infância*: “e nem deles posso afirmar que efetivamente me recorde. O hábito me leva a criar ambientes, imaginar fatos a que atribuo realidade” (RAMOS, 2002, pg. 23). Quando afirma ser o hábito que o leva à fabulação, o escritor naturalmente se refere ao hábito de escrever, ao ofício de literato. O ato da escrita se dá no presente, constituindo, ao mesmo tempo em que se dá, o próprio sujeito que escreve. O ato presente de escrever é paradoxalmente passivo: ele não se torna ativo até que busque no *outro mundo* do passado sua matéria-prima. É o passado que fundamenta o escritor: embora seja este quem funde a escrita no presente, é a memória que possibilita o hábito de escrever. Mas essa memória é múltipla e configurada a partir da conexão escritor/mundo estabelecida no presente do hábito. Portanto, quando se escreve, presente e passado, hábito e memória, se conjugam, criando novas realidades que, no contexto literário, podemos chamar de realidades-ficções. É o que percebemos no processo fabulador de Graciliano, ressaltado nos capítulos de abertura de *Infância*, já apontados como espécie de síntese do livro e do procedimento memorialístico do escritor:

Os três primeiros capítulos são pedaços dos capítulos subsequentes – vasos, miniaturas que, emparelhados, dão forma a um vaso maior: o livro de Graciliano Ramos. Os vasos menores – os capítulos iniciais – estilhaçam-se num emaranhado de fatos, pessoas, objetos de lembranças, sintetizando *Infância* e a poética memorialística de Graciliano (OLIVEIRA, 1992, p.42).

O capítulo de abertura, “Nuvens”, é arquitetado em torno da imprecisão da memória e sua atuação como deformadora do passado. O que resta de objetos remotos, recriados na imaginação, é uma espécie de cópia malfeita ou, remetendo aqui a Deleuze, um *simulacro*: “não conservo a lembrança de uma alfaia esquisita, mas a reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma” (RAMOS, 2002, p. 7). A memória, além de reproduzir de maneira duvidosa as imagens que se lhe fixam, é cheia de lacunas, espaços vazios preenchidos por soluções de continuidade: pessoas, lugares, situações “aparecem hoje como rasgões num tecido negro” (RAMOS, 2002, p. 9). O uso do advérbio *hoje* enfatiza o caráter reflexivo da memória e situa no tempo um narrador que se volta para o passado a partir do presente. No entanto, fica claro ao longo do livro, que essas demarcações de tempo dão conta de uma temporalidade bem mais intrincada do que seria a de um mero olhar revisionista sobre os fatos vivenciados na infância. O que destaca Wander Melo Miranda a respeito do uso dos advérbios *antes* e *agora* nas *Memórias do cárcere* se mostra também em *Infância* e de forma ainda mais complexa:

No *antes* que emerge no presente da escrita como um *agora* retroativo, afirma-se tanto a dualidade inerente ao registro temporal, quanto a da voz narrativa que, em razão da referida postura do narrador frente ao narrado, entrelaça o Graciliano personagem dos fatos vivenciados ao Graciliano encarregado de narrá-los. A distinção entre passado e presente, interno e externo, que remete à relação entre o modelo empírico e sua encenação autobiográfica, não se coloca em termos opositivos rígidos e excludentes (MIRANDA, 2009, p. 122).

Essas impressões vacilantes e obscurecidas do passado prosseguem no capítulo “Manhã”, embora aqui o narrador já seja capaz de ajuntar algumas referências concretas, mesmo que ainda confusas e cambiantes:

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. Às vezes as peças se deslocavam – e surgiam estranhas mudanças. Os objetos se tornavam irreconhecíveis, e a humanidade, feita de indivíduos que me atormentavam e indivíduos que não me atormentavam, perdia os característicos (RAMOS, 2002, p. 17).

A memória do narrador que se lembra no presente se confunde com a memória do menino que viveu o passado. O narrador recorda o que o menino não lembrava, vai preenchendo lacunas inapreensíveis pela criança nos tempos da infância. Se a inconstância é tanto das coisas como das pessoas, o narrador remonta cenários e tipos, buscando compreender o que o menino não compreendia. Assim, fala dos pais, compara seu ofício de escritor ao artesanato de urupemas do avô, revisita e reconstrói a antiga fazenda da família. Mas essa reescrita da vida não se potencializaria se continuasse nesse ciclo individual e melancólico, onde, como afirmávamos com Deleuze, o sujeito se vê repartido entre os objetos atuais do presente e os objetos virtuais do passado, tentando, por meio da memória, uma espécie de salvação de sua própria ausência de fundamento. Preso à memória, à segunda síntese temporal, o escritor que apenas se lembra não foge ao ciclo de Eros: ele permanece preso ao gozo de um passado distante e à melancolia de um presente incapturável.

É no capítulo “Verão” que passamos a compreender mais precisamente o funcionamento do processo fabulador-memorialístico de Graciliano. Nesse fragmento de *Infância*, “torna-se evidente como, para o autor, não interessa o mero registro ou transposição fotográfica da realidade externa, mas a sua (re)construção através dos mecanismos conjugados da imaginação e da memória” (MIRANDA, 2009, p. 45). A reconstrução de um

cenário de seca lancinante perpassa as lembranças mais vagas, mas se efetiva apenas mediante a captação de imagens primordiais, mais criadas que necessariamente vividas.

Desse antigo verão que me alterou a vida restam ligeiros traços apenas. E nem deles posso afirmar que efetivamente me recorde. (...) Sem dúvida as árvores se despojaram e enegreceram, o açude estancou, as porteiras dos currais se abriram, inúteis. É sempre assim. Contudo ignoro se as plantas murchas e negras foram vistas nessa época ou em secas posteriores, e guardo na memória um açude cheio, coberto de aves brancas e de flores (...). Certas coisas existem por derivação e associação; repetem-se, impõem-se – e, em letra de fôrma, tomam consistência, ganham raízes. Dificilmente pintaríamos um verão nordestino em que os ramos não estivessem pretos e as cacimbas vazias. Reunimos elementos considerados indispensáveis, jogamos com eles, e se desprezamos alguns, o quadro parece incompleto (RAMOS, 2002, p. 23).

As coisas que se repetem e se impõem são aquilo que é selecionado pelo eterno retorno, o que retorna porque possui a força necessária para fazê-lo. Apontam para o futuro mais do que remetem ao passado, integram processos de diferenciação mais do que de semelhança: são devires, desterritorializações. Deleuze e Guattari, em *O que é a Filosofia?*, conceituam tais elementos como *blocos de sensações*: “pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos com sensações. Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações” (DELEUZE; GUATTARI, 2010a, p. 196). As sensações são a própria matéria-prima da qual a arte é feita. Mas o que é a arte, em tal concepção?

Para os filósofos, a arte é, junto da ciência e da filosofia, uma das formas de pensamento que desafia o caos. O seu método de enfrentamento, no entanto, difere consideravelmente das outras formas: a filosofia tenta conservar o infinito característico do caos por meio da construção de um plano de imanência ao qual pertencem conceitos e acontecimentos erigidos mediante personagens conceituais; a ciência abdica do infinito em prol da referência: traça um plano de coordenadas que define estados de coisas por meio de funções e proposições sob o olhar de observadores parciais; a arte tenta igualar o infinito mediante a criação de um finito: em um plano de composição ela superpõe blocos de sensações que emergem em figuras estéticas. O que a arte faz é retirar um pedaço do caos e emoldurá-lo, visando manter e perpetuar sua virtualidade em um plano de composição. “A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.193). Ela conserva o sorriso de uma moça na tela pintada, a paisagem descrita num romance, mas também conserva a si mesma. Embora, de fato, só perdure enquanto resistem seus materiais, a tinta, o papel etc., a arte, no breve instante em que existe, já alcança a

eternidade. A conservação da arte não é do tipo industrial, que acrescenta uma substância que faz perdurar a coisa; a arte existe em si, é pura sensação e “não é dependente do espectador ou do auditor atuais, que se limitam a experimentá-la, num segundo momento, se têm força suficiente. E o criador então? Ela é independente do criador pela autopoisição, que se conserva em si” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 193).

Portanto, nas páginas de “Verão”, está conservada a seca nordestina. Graciliano persegue a sensação dessa seca que ele conheceu quando menino, mas o fruto artístico que resulta dessa busca de nenhuma maneira é semelhante a experiência da infância. Os blocos de sensações são compostos por *perceptos* e *afectos*. Tais componentes são o infinito da arte, aquilo que congela o caos e o eterniza. Perceptos não são percepções, porque não dependem do estado daquele que os experimenta. Afectos não são afetos pelo mesmo motivo. Desse modo, os perceptos e afectos que compõem a sensação são válidos em si mesmos e estão além de qualquer vivido. O objetivo da arte para Deleuze e Guattari é retirar o percepto das percepções, os afectos dos afetos: dar a criação vida própria, uma autossuficiência que, mesmo com o esfacelamento da matéria, seja eterna, ainda que durando apenas um instante.

Graciliano não rememora os fatos de sua infância, ele faz deles um retrato do infinito – seus olhos de homem transformam-se novamente em olhos de menino e, em meio à experiência e à linguagem de homem maduro, são as sensações da criança que permeiam as páginas. Perceptos arrancados de percepções vividas, que capturam os tempos de seca na sensação de “uma longa noite, um dia imenso e enervante, favorável à modorra. Frio e calor, trevas densas e claridades ofuscantes” (RAMOS, 2002, pg. 17); afectos abstraídos de afecções, que, diante da falta d’água, deixam “a boca enxuta, os beiços gretados, os olhos turvos, queimaduras interiores” (RAMOS, 2002, pg. 24). O calor, a sede, a modorra, a morte: sensações, perceptos e afectos. Tais sensações provém da vivência do escritor, mas superam-na, tornam-se uma experiência por si só. Uma vida que, exposta na linguagem, extrapola qualquer limite do vivível. Por isso, a busca de qualquer fonte biográfica torna-se irrelevante, porque o que se vislumbra na arte é o tempo futuro. O eterno retorno da diferença se dá na escrita na medida em que o passado que retorna por meio da memória traz consigo elementos sempre novos. O bloco de sensações criado por Graciliano, seus perceptos e afectos, se abre em múltiplos caminhos, em infinitas linhas emaranhadas. O principal veículo dessas sensações é o devir.

### 3.3 - Devires

Para Deleuze, o escritor é tanto médico quanto vidente. É médico porque o empreendimento de inventar um povo que falta, abdicar do eu, romper com o teatro edipiano, é uma saúde; é ele também vidente por perceber na vida algo mais que o mero vivido. Embora seja médico, não necessariamente o escritor goza de boa saúde, pelo contrário: geralmente ele é frágil, devido à força de arrebatamento de suas visões: “ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis” (DELEUZE, 2011, p. 14). Escrever é devir. É devir algo além de homem, além de escritor: é devir-animal, devir-criança, devir-mulher, até mesmo devir-imperceptível. Graciliano Ramos é exemplo de médico e vidente de saúde frágil, afeito a esses diversos e estranhos devires. Compõe *S. Bernardo* em convalescência de uma problemática cirurgia, experiência que depois iria transcrever nos contos “Paulo” e “Relógio do hospital”. Na cadeia, não se alimentava, construindo para si um legítimo corpo-sem-órgãos que experiencia e testemunha múltiplos atravessamentos de devires: dentre eles, o devir-imperceptível do prisioneiro, o devir-mulher dos homossexuais. Devires esses que nem o câncer que o leva à morte impede o aparecimento nas *Memórias do cárcere*. Em *Infância*, nos interessa um devir em específico: o devir-criança.

Para compreender o funcionamento do devir-criança em Graciliano, devemos, como já afirmamos reiteradamente, afastar-nos do biografismo estrito que tenta explicar a obra a partir da vida do autor, ou se utiliza do texto para iluminar posições pessoais daquele que escreve. Boa parte da fortuna crítica sobre o escritor alagoano recai nessa velha armadilha. Ainda que adotando posições diversas, ela parece ainda presa às vicissitudes do indivíduo e do particular. Isso pode ser ilustrado a partir das leituras que alguns desses críticos fazem das descrições duras e desprovidas de sentimentalismo de *Infância*, vendo nelas um ato de vingança de Graciliano contra os entes de seu passado, em vista das penúrias pelas quais o escritor passou. Nessa linha, Álvaro Lins escreve:

no mundo infantil do Sr. Graciliano Ramos a injustiça se erguia no horror dessa divisão: de um lado, crianças submissas e maltratadas, do outro lado, adultos, cruéis e despóticos (...) Seria impossível que esse ambiente de educação deformada, de crueldade e dureza, não se refletisse na imaginação do romancista, não influísse decisivamente na sua visão dos acontecimentos e dos homens (...) Porque não se

sentiu amado, nem teve uma infância de ternuras e afagos, o Sr. Graciliano Ramos reagiu com sentimentos de indiferença e desprezo em face de toda a humanidade. Ele não escreveu essas memórias apenas por motivos literários, antes para se libertar dessas lembranças opressivas e torturantes. Escreveu a história de sua infância porque a detesta com amargura. Não se achou, por isso, obrigado a complacências para com os outros. (LINS, 2002, p.141).

Outros críticos, como Gustavo Silveira Ribeiro, postulam que Graciliano recria o passado com a intenção de fazer um trajeto de reflexão e busca da compreensão do outro. A ficcionalização da infância serviria para que o autor justificasse para si os atos alheios, tendo em vista entendê-los e mesmo perdoá-los (Cf. RIBEIRO, 2012). Também essa perspectiva amarra Graciliano a si mesmo, reduzindo-o à sua própria individualidade, encarcerando-o novamente em um biografismo implícito. Pois, se ele recria o passado não para se vingar, mas para perdoar, isso ainda significa se fixar ao pronome pessoal, ao eu. Com Deleuze e Guattari, pretendemos demonstrar que, em suas memórias, Graciliano erige uma terceira pessoa que elimina a identidade e a personalização da escrita (Cf. DELEUZE, 2011) por meio de devires.

O que é devir? Devir não é imitar, não é ‘fazer-se de’; devir é “encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal, ou de uma molécula” (DELEUZE, 2011, p. 11). Para devir-criança ou devir-animal não basta, então, fingir-se criança ou animal, ou escrever como criança ou como animal: é preciso ser essa criança, ser esse animal, apagar a fronteira que afasta o homem de sua infância, que o afasta de sua animalidade. Devir é processo, movimento, pressupõe o inacabado. Sempre se devém em oposição. Não existe um devir-homem, já que o homem-europeu-branco é por si só um padrão maior. Devir é produzir movimentos moleculares em estruturas molares, tornar-se menor em relação ao registro maior.

Esses devires levam Graciliano a atingir a enunciação coletiva que dá à sua escrita uma dimensão política. Para devir-criança, o autor deve ficcionalizar. As memórias de um grande escritor são por si só impossíveis de se desvencilhar da ficção, até porque é impossível fazer um retrato exato do passado, já que mesmo na lembrança mais objetiva que busquemos há muito de construção fictícia. Assim, sobre Graciliano, afirma Ribeiro que “ao decidir 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 o seu. Como, de resto, esse olhar é irrecuperável na sua integridade, Graciliano tratou de inventá-lo” (RIBEIRO, 2012, p.53). Portanto, não são simples lembranças de infância que compõem o livro de Graciliano e

sim *blocos de infância* compostos de perceptos e afectos ficcionais. Mas onde enxergamos devires, a crítica muitas vezes viu personalismo, biografia explícita. Em *Infância*, tais apontamentos se concentram em dois pontos específicos: o zoomorfismo e o narrador.

O zoomorfismo é característica marcante em praticamente todos os livros de Graciliano Ramos. Em *Infância*, essa técnica narrativa está inserida em caracterizações de personagens os mais diversos. Amariles Guimarães Hill, em artigo de 1964, chamado “Expressividade em Graciliano Ramos”, afirma que “seria útil um levantamento cuidadoso do elemento bicho na obra graciliana, mantendo-se como centro *Infância*” (HILL, 1978, p. 258)<sup>20</sup>. De lá para cá, muito tem-se falado sobre esse aspecto da construção narrativa de Graciliano, mas diversas vezes recorrendo ao erro de caracterizá-lo genericamente de forma negativa, apegando-se à interpretação de que sua razão é se vingar daqueles que lhe fizeram mal por meio de descrições pejorativas (Cf. RIBEIRO, 2012, p.46).

Afirmamos que o objetivo de Graciliano não é se vingar nem perdoar, seu objetivo é fazer arte, erigir sensações por meio de perceptos e afectos. Sensações essas que são criadas a partir de devires; no caso do zoomorfismo, devires-animais. Há, em *Infância*, “berros animais ligando-se à fala humana” (RAMOS, 2002, pg. 11) e nessa amálgama não há semelhança entre o que é humano e o que é animal, estes desaparecem em prol de um terceiro termo. É talvez isso o que a crítica não conseguiu apreender no bestiário de Graciliano: se o escritor retrata os homens como animais, faz isso para transformar suas figuras em sensações que apenas se constituem por meio da aliança animalesca. Porque o que há de humano e animal em um devir não é parentesco, reprodução: é uma aliança que se estabelece e produz uma metamorfose que acomete tanto o homem quanto o animal. Os dois termos se transformam em um terceiro diferente. No episódio do cinturão, por exemplo, quando recebe na carne a sanção da lei paterna, o menino devém “miúdo, insignificante, tão insignificante e miúdo como as aranhas que trabalhavam na telha negra” (RAMOS, 2002, pg. 32). A aranha aí não é uma simples metáfora, um ser o qual o menino imita em busca de proteção, ela é uma forma aliada, cuja confluência o menino almeja. O devir-aranha é um puro afecto, uma potência que nesse trecho resume toda a pequenez e o medo de uma criança assustada. Da mesma maneira, quando compara D. Maria a uma “ave maternal” (RAMOS, 2002, p. 112), o escritor tenta captar, mediante a comparação animalesca, a sensação de segurança e fidedignidade que o menino sentia aos cuidados da bondosa professora.

---

<sup>20</sup> Esta parte do nosso estudo deve bastante à catalogação do zoomorfismo em *Infância* feita por Hill.

Mas são em outras caracterizações menos generosas que o elemento animal predomina em *Infância*. Personagens como Chico Brabo, descrito como “solteiro, de meia-idade, grosso, baixo, na cara balofa e amarelenta uma barba ruiva, olhos miúdos e de porco” (RAMOS, 2002, p. 137); Teotônio Sabiá, que carcarejava ao invés de falar e tinha pernas finas como as do pássaro que havia lhe rendido o apelido; e, sobretudo, Fernando, que era como uma lesma vertebrada, compõem um verdadeiro bestiário. Mas, mesmo no retrato pejorativo desses personagens, o animal está sempre associado à afectos e perceptos que o escritor captura por meio da escrita. Nas surras que Chico Brabo aplicava em João, sua imaginação desenhava “um corpo lento [que] se desenroscava, [um] toucinho da papada [que] tomava consistência” (RAMOS, 2002, p. 141). Teotônio Sabiá vivia em uma gaiola e tinha filhos indistintos, como pequenos pássaros. A descrição do desafeto Fernando transmite toda a corrupção e repugnância que envolve a figura, e cria em nós, leitores, o mesmo asco que leva o narrador a afirmar que Fernando “é uma das recordações mais desagradáveis que me ficaram” (RAMOS, 2002, p. 205). A sensação de nojo se evidencia quando lemos:

sujeito magro, de olho duro, aspecto tenebroso. Não me lembro de o ter visto sorrir. A voz áspera, modos sacudidos, ranzinza, impertinente, Fernando era assim. E junto a isso qualquer coisa de frio, úmido, viscoso, que me dava a absurda impressão de uma lesma vertebrada e muito rápida. (RAMOS, 2002, p. 205).

Fernando não é uma lesma, e uma lesma não é como Fernando: o devir-lesma de Fernando forma uma coisa singular que não é homem nem é lesma. É a própria sensação de corrupção que o constitui. Dotado de índole criminosa, esse humano-gastrópode tem por prática se aproveitar de meninas pobres, e uma dessas vítimas é da família dos roedores:

Lembro-me da Ratinha, linda criatura. Em noites de festa vestia roupas vermelhas, mostrava duas rosas vermelhas nas bochechas, sorria com um sorriso vermelho, era toda uma vermelhidão triunfante – e isto a perdeu. A Rata velha tinha olhos de rato, dedos finos de rato, focinho de rato, modos de rato. O Rato irmão era um rapaz miúdo, narigudo, inquieto. A Ratinha se diferenciava da família, não se distinguia das moças de consideração. Engelhou e envelheceu num beco escuro (RAMOS, 2002, p. 207).

Há nesse zoomorfismo mais que meras metáforas depreciativas: há um estudo social. Os devires estão sempre em conexão com o coletivo. Assim, há uma família dos ratos da qual provém a vítima de Fernando, assim como uma família de pássaros chefiada por Teotônio Sabiá. No entanto, o devir-animal não atinge toda sua potência política em tais

personagens. Deleuze e Guattari distinguem três espécies de animais: os animais familiares, os animais de estado e os animais de bando. Se o primeiro e o segundo grupo se caracterizam pelo egocentrismo e familismo, o terceiro é o grupo do contágio, da multiplicidade (DELEUZE; GUATTARI, 2012b). Os bichos retratados por Graciliano em *Infância*, em sua maioria, incluem-se no primeiro grupo, eles não constituem uma matilha, um bando: eles são edipianizados, adestrados, animais domésticos e parasitas. E sua intenção, quando trata de tais personagens, é mostrar justamente isso, daí o humor cruel de suas caracterizações, confundido pela crítica como vingança. Não vingança, mas um certo desprezo tácito é o que lemos no bestiário de *Infância*. Graciliano despreza a ignorância social, o sentimentalismo e o individualismo desses seres, muitas vezes repugnantes. Mas há também momentos em que a força grupal é retratada por meio de imagens animais: “para visões coletivas não haveria melhor imagem que a das formigas e a das abelhas – como tais lhe pareceram homens cavando ao chão; e o seu povo mirim fantástico ‘falava baixinho, zumbindo como abelhas’. Ou ainda na afirmação de que ‘os filipinos (o povo) são fortes como as formigas’” (HILL, 1978, p. 257). Quando escreve, Graciliano se metamorfoseia em todos esses animais, mesmo os mais abjetos, capta neles as sensações que causavam as pessoas ao redor do menino-personagem: nisso consiste o devir-animal em *Infância*. No entanto, este tipo particular de devir já havia sido alcançado em toda sua potencialidade por Graciliano em *Vidas Secas*, por meio da inigualável criação da cachorra Baleia. Em *Infância*, é partir da desconstrução da ideia tradicional de narrador, que a principal potência política e coletiva de Graciliano Ramos no livro, o devir-criança, acontece.

A questão das vozes que se alternam na narrativa das memórias também já foi estudada várias vezes pela crítica. São elas: a voz do adulto-narrador no tempo da enunciação e a voz do menino-personagem, sujeito do enunciado. O primeiro, situado no presente, é o homem que analisa e reflete as ações e impressões que o segundo vivencia. Por exemplo, em um trecho do capítulo “Verão”, o olhar do menino-protagonista, acerca da seca que assolava o pai e a família, é o seguinte:

as nascentes secavam, o gado se finava no carrapato e na morrinha. Estranhei a morrinha e estranhei o carrapato, forças evidentemente maiores que as de meu pai (...) Explicavam a sisudez, o desgosto habitual, as rugas, as explosões de pragas e as injúrias (RAMOS, 2002, p. 26).

Dando seguimento direto à passagem, o adulto-narrador, então no tempo presente, comenta:

Hoje acho naturais as violências que o cegavam. 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, perseguido pelo verão, arruinado pela epizootia, indeciso, obediente ao chefe político, à justiça e ao fisco, precisava desabafar, soltar a zanga concentrada (RAMOS, 2002, p. 26-7).

A voz do menino-protagonista, característica do passado, representa o ponto de vista da criança sobre os acontecimentos, pessoas e lugares pretéritos, caracterizando-se pelo espanto e fragilidade que ela sente em sua relação com o mundo. Já o adulto-narrador, estabelecido no presente, mediador do passado, é dono de uma visão analítica e crítica das experiências do menino, situadas no tempo dos acontecimentos. Em vários momentos, tais vozes se misturam, constituindo um novo tipo de narrador que, voltando-se para o passado e escrevendo no presente, vislumbra o futuro. Exemplos dessa complexidade narrativa são os capítulos gêmeos, “Chegada à vila” e “A vila”, que relatam a mudança da família Ramos do campo para a cidade. O primeiro é focado nas impressões do menino-personagem, o segundo, nas reflexões do adulto-narrador. “Ambos apresentam o mesmo ambiente e as mesmas pessoas, mas entre os textos há pouca ou nenhuma semelhança, formal ou mesmo de conteúdo” (RIBEIRO, 2012, p.66). Em “Chegada à vila”, o texto transparece a sensação de estranhamento e fascínio do menino em vista das novidades que a mudança da família lhe apresenta. Graciliano busca captar esse espanto através do olhar fragmentado do menino-protagonista, utilizando como técnica narrativa uma “enumeração quase caótica de pedaços da realidade” (RIBEIRO, 2012, p. 67). O que o menino enxerga são estilhaços: de pessoas, de animais, de construções. Já em “A vila”, a perspectiva muda. É a reflexão crítica do adulto-escritor-narrador que dá o tom das descrições, aqui mais voltadas para uma visão de conjunto do que calcadas nos detalhes. O maravilhamento do menino é substituído pela rígida análise do adulto, que delinea de maneira abrangente e acurada a geografia, os hábitos, e mesmo o caráter da vila de Buíque. Depois de situar a disposição espacial do lugar, que com suas cinco ruas “tinha a aparência de um corpo aleijado” (RAMOS, 2002, p. 45), Graciliano faz uma apresentação sumária dos moradores da vila. Dentre esses personagens, destacam-se seu Afro e d. Maroca, pessoas vistas com desprezo pelo resto da população por não se enquadrarem em seus padrões de moralidade. Eles levam o narrador à autorreflexão característica dos relatos no tempo da enunciação:

Espantaram-me a desconsideração e a frieza que envolviam essas criaturas (...). Contudo esse julgamento absurdo acompanhou-me. 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, 2002, p. 51).

São essas reflexões morais características do adulto-narrador que levaram a crítica, de modo geral, à repartição entre vingança e perdão que destacamos anteriormente. Para ambas as visões, o papel do narrador é semelhante. Do ponto de vista dos que veem *Infância* como memórias de ressentimento, a cisão dos tempos narrativos entre a criança e o adulto serve para punir aqueles que foram responsáveis pelas desgraças na infância do escritor, por meio de caracterizações animalescas dos personagens observados pelo menino-protagonista ou reflexões amargas do adulto-narrador<sup>21</sup>. Já do lado dos que leem *Infância* como obra do perdão e do esquecimento, a divisão de vozes teria como objetivo proporcionar sobre os fatos um olhar revisionista e ético, de um adulto que procura encontrar sentido nos atos pretéritos tanto da criança que ele foi quanto dos adultos que o cercavam.

Propomos uma maneira diferente de compreender essas vozes. O narrador duplo não é um ser cindido pelo tempo, dividido entre criança e adulto, entre passado e presente. Se fosse assim, estaria ainda preso ao círculo melancólico de Eros, buscando no passado um fundamento para seu ser. Em acordo com as sínteses temporais elaboradas por Deleuze podemos fazer a seguinte associação: menino, passado, memória; adulto, presente, hábito; devir-criança, futuro, eterno retorno do diferente. Enquanto o menino traz à tona o passado distante da infância através da memória, e o escritor adulto, no tempo presente, busca apreender esse passado por meio do hábito da escrita, o devir-criança funciona como a unificação dessa criança e desse adulto, do presente e do passado, existindo no porvir, na potência da virtualidade. Desse modo, *Infância* não é um retorno ao passado mediante sua reescrita no presente: o livro é a captação do Tempo mesmo, incluindo sua dimensão futura. Assim como Proust, que ao final de *Em busca do tempo perdido*, constata que a arte traz um tempo que não é o tempo vivido, mas o tempo redescoberto, o tempo em si mesmo, Graciliano não recria seu passado, mas sim torna visível sua força invisível (Cf. DELEUZE, 2010b). Assim, o narrador de *Infância* rompe a barreira entre o presente e o passado, e não

---

<sup>21</sup> Conferir, nesse sentido, a dissertação de Maria de Lourdes Oliveira, *Cacos da memória: uma leitura de "Infância", de Graciliano Ramos*. Por exemplo, o seguinte trecho: “através das terríveis armas das letras, já adulto, dominando com perfeição o código verbal escrito, ele revida, através da escrita, os ataques físicos que injustamente recebera quando criança” (OLIVEIRA, 1992, p. 79).

apenas reflete sobre o já vivido, mas o revive no próprio hoje, vislumbrando o amanhã. Há uma intrínseca complexidade temporal que o leva a determinar o passado pelo presente e o presente pelo passado. Na verdade, eles são um só. Sujeito tanto do enunciado quanto da enunciação, o narrador de *Infância* é a terceira pessoa que destitui Graciliano de dizer eu. Essa terceira pessoa é o devir-criança do autor, uma criança que “coexiste conosco, numa zona de vizinhança e ou num bloco de devir, numa linha de desterritorialização que nos arrasta a ambos [homem e criança] – contrariamente à criança que fomos, da qual nos lembramos ou que fantasmamos, a criança molar da qual o adulto é o futuro” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 97).

Em sua biografia sobre Graciliano, “Um homem bruto da terra”, Valentim Facioli associa o pavor gerado pela educação nordestina descrita em *Infância* com a vivência também traumatizante no regime do Estado Novo (GARBUGLIO; BOSI; FACIOLI, 1987, p.25). A tarefa de escrever *Infância* se impõe antes da tarefa de escrever sobre a experiência da prisão, mas isso acontece pela necessidade do escritor de remontar um passado que o faça compreender o presente, e que também lance luz ao futuro. Retomar a “bárbara educação nordestina” (RAMOS, 2011, p. 538) é uma forma de resistir à também bárbara e arbitrária ditadura varguista. Portanto, devir criança não é retornar ao passado infantil, mas sim encontrar a infância na própria idade em que se está. Trata-se de uma involução criadora. Graciliano não é uma criança quando escreve *Infância* e nem mesmo tenta, por meio da memória, reencontrar a criança que foi. Devir é sempre um processo molecular: “a moça e a criança não devém, é o próprio devir que é criança ou moça” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 74). Dessa maneira, o devir-criança que o toma é uma potência do próprio homem-adulto-escritor de 53 anos. A desterritorialização que esse devir acarreta o levará à infância, ao interior do Nordeste, ao aprendizado das letras; mas também o arrastará de volta ao presente, à vida adulta, à ebulição política presenciada de perto na prisão e na capital do país, ao fazer literário de escritor. Todo o livro *Infância* gira em torno desse reflexo mútuo entre passado, presente e futuro instaurado pelos devires. Conforme demonstramos no capítulo anterior, instituições como prisão, lei e justiça, são dispositivos com os quais o escritor se depara insistentemente em sua recriação do passado. O embate do menino com tais forças faz eco com a experiência carcerária na vida adulta, e é comum encontrarmos no livro passagens como essa:

Vivíamos numa prisão, mal adivinhando o que havia na rua, enevoada longos meses. Conhecíamos o beco: da janela do armazém, trepando em rolos de arame, víamos, em dias de sol, matutos de saco no ombro, cavalos amarrados num poste grosso, transeuntes que se chegavam cautelosos ao muro, espiavam os arredores e se afastavam depois de molhar o tijolo vermelho (RAMOS, 2002, p. 55).

Já em *Memórias do cárcere*, lemos o seguinte trecho:

Amanhecia. Uma das paredes laterais do galpão fechava-se, inteiriça; havia na outra janelas altas, inatingíveis. Por uma larga porta víamos, através das barras, as cercas de arame. (...) Chamaram-me a atenção forquilhas de numerosas pontas, arbustos secos feitos cabides, onde se penduravam canecos de lata, formando cachos barulhentos. Homens de zebra mexiam neles, distribuíam rápidos vasilhas nas mesas (RAMOS, 2011, p. 430).

Há nas duas passagens uma certa semelhança no que tange à perspectiva. O olhar do menino, alheio, distante, a observar o mundo com curiosidade, se mistura a um outro olhar, que busca nos detalhes as marcas de sua impotência diante de um agenciamento opressor, territorializado, repleto de linhas duras. Os canecos de lata, as cercas de arame, os homens de zebra são peças desse agenciamento tanto quanto os matutos de saco no ombro, os cavalos amarrados, a vista além do muro. Em ambos os trechos, menino e homem se fazem presentes na mesma medida; presente, passado e futuro são espectros de uma mesma realidade. Talvez o que a crítica de modo geral não conseguiu compreender é que, mais que uma volta ao passado sob o olhar crítico do adulto, *Infância* é uma busca pela percepção da criança. O escritor já no fim da vida encontra no devir criança uma nova potência criativa: “uma criança que secou consegue fazer-se de criança melhor ainda porque não emana mais dela qualquer fluxo de infância” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 71-72).

O devir não tem ponto de partida nem de chegada, ele se dá sempre “pelo meio”. Isso quer dizer que não é a ligação entre dois pontos distantes (homem e criança) nem a contiguidade desses pontos que institui o devir, mas sim o traçar de uma linha sem começo e sem fim. O devir é um percurso sem origem e sem destino. “Um devir não é um nem dois, nem relação de dois, mas entre dois, fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p.97). O devir é um bloco ao invés de um ponto, ele existe em uma zona de vizinhança, uma fronteira que demarca cada elemento ao mesmo tempo em que os torna indiscerníveis. Dessa forma, “o devir é uma antimemória” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 97), sua composição rizomática se opõe à arborescência da lembrança que remete à origem, à reterritorialização em uma genealogia, em um trauma

etc. Em um devir, não se opera por lembranças, “mas por blocos, blocos de idades, blocos de épocas, blocos de reinos, blocos de sexos, formando igualmente devires entre as coisas, ou linhas de desterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 98). Por isso Graciliano escreve *Infância* em blocos, capítulos que são como contos. Não há linearidade em seus relatos, eles atravessam diversos momentos diferentes da infância. As referências históricas são esparsas e quando aparecem é justamente para demonstrarem seu caráter rizomático:

Fatos antigos se renovavam, confundiam-se com outros recentes, e as notícias dos jornais determinavam perturbações nos espíritos. Debatiam-se Canudos, a Revolta da Armada, a Abolição e a Guerra do Paraguai como acontecimentos simultâneos. A república, no fim do segundo quadriênio, ainda não parecia definitivamente proclamada (RAMOS, 2002, p. 47).

A antimemória (ou devir) coletiva funciona da mesma maneira que a individual. Desloca-se de acontecimentos pretéritos a fatos recentes, sofrendo abalos provocados por outros, reescrevendo-se a todo instante. Não queremos dizer com isso que o devir não atravessasse pontos fixos que o retraiam, já que toda desterritorialização inclui também movimentos de reterritorialização. A história em si é um vetor que tende a paralisar o devir, reduzindo suas linhas a pontos localizáveis e coordenadas dentro de um sistema arborescente e memorial. Mas a função da arte é justamente implodir os sistemas pontuais, usando-os contra si mesmos: “um sistema pontual será mais interessante à medida que um músico, um pintor, um escritor, um filósofo se oponha a ele, e até o fabrique para opor-se a ele, como um trampolim para saltar” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 99). Graciliano sabe as dificuldades que enfrenta ao se propor recriar por meio da história. Há sempre o risco do sonho, do escapismo que cega, e também a armadilha de um excesso de realidade que pode vir a subjugar toda criação. Nas *Memórias do cárcere*, lemos:

Uma frase repetida, que se despojara de significação, martelava-me: o estado guerra ia ser prorrogado. Isto me aborrecia. Para o diabo o estado de guerra. Imaginei-me em país distante, falando língua exótica, ocupando-me em coisas úteis, terra onde não só os patifes mandassem. Logo me fatiguei dessas divagações malucas e dei um salto para trás, vi-me pequeno, a correr num pátio branco de fazenda sertaneja, a subir na porteira do curral, a ouvir os bodes bodejarem no chiqueiro. De qualquer forma, enveredando no futuro ou mergulhando no passado, era um sujeito morto. Necessário esquecer tudo aquilo: o porão, o carro de segunda classe, o tintureiro, os cubículos, a recordação da infância, o país distante e absurdo, refúgio impossível (RAMOS, 2011, p. 404).

Ao ser levado em direção ao suplício na Ilha Grande, um futuro virtual surge no horizonte ao mesmo tempo em que do passado emergem recordações da infância. No entanto, tais deslocamentos não permitem ao sujeito escapar ao presente hediondo – “era um sujeito morto”. Enquanto sonho ou evasão, a imaginação e a memória são inúteis. Necessário traçar linhas de fuga, mas de outra natureza: “é sempre sobre uma linha de fuga que se cria, não, é claro, porque se imagina ou se sonha, mas, ao contrário, porque se traça algo real, e compõe-se um plano de consistência. Fugir, mas fugindo, procurar uma arma” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 158). As verdadeiras linhas de fuga serão traçadas na escrita, é a partir dela que o passado, o presente e o futuro vão constituir a máquina de guerra contra o sistema elaborada por Graciliano Ramos. Resistir é característica intrínseca ao devir. Devir é se multiplicar. Não é mais um sujeito quem fala, mas todo um conjunto social, político e histórico. Tratando das mazelas educacionais nordestinas e brasileiras, Graciliano fala pelas crianças em formação por um sistema torpe, mas também pelos presidiários e resistentes à ditadura Vargas. Agenciamento coletivo de enunciação, as memórias de Graciliano Ramos são memórias do mundo.

Em que sentido o enunciado é sempre coletivo, mesmo quando ele parece emitido por uma singularidade solitária como aquela do artista? É que o enunciado não remete jamais a um sujeito. Ele não remete mais a uma dupla, ou seja, a dois sujeitos dos quais um agiria como causa ou sujeito de enunciação, e o outro como função ou sujeito de enunciado. Não há um sujeito que emite o enunciado, nem um sujeito cujo enunciado seria emitido. (...) Mas de qualquer maneira que esta relação seja concebida, não acreditamos que o enunciado possa ser reportado a um sujeito, duplicado ou não, clivado ou não, refletido ou não (...). Ora, quando um enunciado é produzido por um Celibatário ou uma singularidade artística, ele só o é em função de uma comunidade nacional, política e social, mesmo se as condições objetivas dessa comunidade não estão ainda dadas no momento fora da enunciação literária (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 150-151).

De certa forma, *Infância e Memórias do cárcere* são duas faces de uma mesma moeda. Os dois livros de memórias são escritos de resistência contra estruturas de poder que definem a sociedade brasileira, são componentes do agenciamento produzido por Graciliano, sua máquina de guerra contra o Aparelho de Estado que representa a ditadura Vargas e o coronelismo nordestino. Essa máquina de guerra também inclui a filiação do escritor ao Partido Comunista, suas atuações políticas. Nesse ponto, o leitor poderia intervir: ‘Mas então vocês remetem novamente a obra de Graciliano a sua biografia?’. Respondemos: sim, mas não da maneira tradicional. A vida atravessa e mesmo produz a arte, mas esta não se resume a representar a primeira. “Viver e escrever, a arte e a vida, só se opõem do ponto de vista de

uma literatura maior” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 77). Em uma literatura menor, vida e arte são sinônimos. Portanto, no agenciamento literário Graciliano Ramos, há mais que um projeto ético e estético: há um projeto de vida.

Em Graciliano, há um desejo de memória, uma vontade de se lembrar que não se confunde com o ressentimento. Graciliano não rememora sua experiência seguindo o imperativo da dor e do sofrimento, como quiseram vários de seus críticos; a memória de Graciliano é a memória de Nietzsche, como lida por Deleuze: memória afirmativa, é lembrar-se porque se quer lembrar. Essa é a memória da vontade, a memória do desejo. Um desejo de se lembrar e escrever por quem não tem lugar nem voz na história oficial. “As memórias têm esse caráter luminoso de resgate criador de uma experiência compartilhada em meio às trevas, de conjunção solidária da mão que desenha a letra miúda no papel amassado com outras mãos, inaptas ao trato da palavra escrita que resguarda e transforma o vivido” (MIRANDA, 2009, p. 17). Graciliano supera o memorialismo como monumento de si por meio da criação de linhas de fuga que escapam à história oficial. Esgueirando-se pelos cantos, como o próprio escritor diz, ele se mostra intempestivo e dá voz à uma realidade outra, em que os excluídos da história oficial assumem o protagonismo. Esses por quem o escritor fala não existem aos olhos do poder; embora possam estar incluídos como cidadãos em uma nação chamada Brasil, não há (e nunca haverá) uma comunidade constituída por eles. São um povo que falta, pois, ser parte de um povo é sempre estar em processo, em uma linha de fuga sempre desviante. É essa falta, essa fuga permanente a própria potência que move a literatura, ela só existe em apelo a essa comunidade por vir. Escrever por esse povo que ainda falta é a tarefa da qual se incumbem Graciliano Ramos.

## O ACONTECIMENTO GRACILIANO RAMOS

Esta cartografia de *Infância* é, como não poderia deixar de ser, inacabada. Qualquer mapa que se desenhe não passa de um esboço do território que ele almeja representar. É da natureza da terra escapar por todos os lados, mover-se, transmutar-se em algo novo, tornando, cedo ou tarde, o mapa obsoleto. Mas a imperfeição do mapa é também sua força: caminhos traçados erroneamente podem levar à atalhos inesperados, um longo passeio pode ser mais proveitoso que um trajeto direto. Neste mapa, muitas das veredas que entrevimos pelo caminho não foram inteiramente traçadas, há algumas pelas quais nem mesmo andamos. Difícil apontar quais são essas veredas, embora possamos intuí-las e o fato de sabermos que existem, múltiplas, impor a necessidade de voltarmos ao caminho, adentrarmos novamente na vastidão de Graciliano, Deleuze e Guattari. Mas não é esse o objetivo, não há como concluir uma viagem que se dá pelo meio, que não tem início nem fim. Se a potencialidade do mapa está em sua incapacidade de representar o seu objeto, talvez devamos leva-lo à condição de simulacro, transformar ele mesmo, por que não, em um território a ser explorado, sem remetê-lo a um original do qual ele é a cópia. Nesta dissertação, tentamos criar um simulacro de Graciliano Ramos. Não nos importa a essência, o profundo, o transcendental ou o inconsciente. Nos interessa o que está à altura da pele. É na superfície que se dá o acontecimento.

Deleuze, partindo dos estoicos, diz que entre os corpos materiais não há relação de causa e efeito: todos são causas uns para os outros, uns em relação aos outros. Essas “causas” produzem efeitos de natureza completamente diferente da dos corpos: os efeitos são incorporais. Desprovidos de matéria, os incorporais não possuem qualidades ou propriedades físicas; não são adjetivos nem substantivos, mas verbos; não sendo estados de corpos, são acontecimentos. Escrever é um acontecimento. Entre o corpo do escritor e o corpo da linguagem se dá o efeito incorporeal que é a própria escrita. Assim, como uma faca que trespassa a carne produz o efeito de cortar, a linguagem atravessa o homem e gera o acontecimento escrever. A literatura é isso: o efeito causado pelo encontro da linguagem-faca com o homem-carne. Foi esse acontecimento que tentamos captar, mesmo que apenas em um breve lampejo, nesta cartografia de *Infância*. Por meio da aproximação com a filosofia de

Deleuze e Guattari, intentamos evidenciar em Graciliano uma lógica da sensação, uma escrita física, efeito do encontro entre o real e a pele, que converge com um projeto político no conceito de literatura menor. A desterritorialização da língua que o escritor empreende em seu estilo, a ligação ao imediato-político demonstrada em seus livros por meio das duras análises de instituições formadoras e o agenciamento coletivo de enunciação criado em suas memórias para fazer falar todo um povo: essas facetas diversas nos orientaram em meio ao mapa que esboçamos da literatura de Graciliano Ramos. Não iremos desnecessariamente retomá-las aqui, idênticas, com o intuito de “concluir”. Vamos, pelo contrário, remetê-las à outra transformação. Através de outro olhar, diferenciá-las em sua repetição. João Cabral de Melo Neto compreendeu como poucos o estoicismo da literatura, a natureza do acontecimento, e em seu poema-homenagem a Graciliano Ramos, condensou em oito estrofes o que estendemos em mais de cem páginas:

Falo somente com o que falo:  
com as mesmas vinte palavras  
girando ao redor do sol  
que as limpa do que não é faca:

de toda uma crosta viscosa,  
resto de janta abaianada,  
que fica na lâmina e cega  
seu gosto da cicatriz clara.

\*\*\*

Falo somente do que falo:  
do seco e de suas paisagens,  
Nordestes, debaixo de um sol  
ali do mais quente vinagre:

que reduz tudo ao espinhaço,  
cresta o simplesmente folhagem,  
folha prolixa, folharada,  
onde possa esconder-se a fraude.

\*\*\*

Falo somente por quem falo:  
por quem existe nesses climas  
condicionados pelo sol,  
pelo gavião e outras rapinas:

e onde estão os solos inertes  
de tantas condições caatinga  
em que só cabe cultivar  
o que é sinônimo de míngua.

\*\*\*

Falo somente para quem falo:

quem padece sono de morto  
e precisa de um despertador  
acre, como o sol sobre o olho:

que é quando o sol é estridente,  
a contrapelo, imperioso,  
e bate nas pálpebras como  
se bate numa porta a socos.  
(NETO, 1987, p. 9)

A linguagem-lâmina de Graciliano é purificada – desterritorializa-se – no forte sol do Nordeste, em sua língua, seu povo, seus costumes. A crosta viscosa que esse sol repele da lâmina – do estilo – é composta por excessos de todo tipo: de ornamentos, de sentimentalismo, de orgulho, de autopiedade. O acontecimento que constitui essa escrita deixa uma marca, uma cicatriz clara. Deleuze dizia ser necessário nos tornamos dignos do que nos acontece, e citava como exemplo a frase de Joe Bousquet que, sobre a ferida de guerra que o aleijou, afirmava: “minha ferida existia antes de mim, nasci para encarná-la” (BOUSQUET *apud* DELEUZE; PARNET, 1998, p. 79). Em Graciliano, a ferida devém cicatriz. Essa cicatriz é a literatura. Cicatriz que remete à ferida de toda uma terra. Essa terra, o sertão-deserto, é um não território, um não lugar, um espaço liso por excelência, desterritorializado, onde por suas linhas abertas e sob seu sol forte, “que reduz tudo ao espinhaço”, atravessam nômades. São desses nômades que trata a literatura de Graciliano, é por eles que ele fala, em nome deles ele escreve. Fabianos acostumados às aves de rapina e gaviões que lhes sugam a vida em nome do Estado, da família, da religião, da moral, da lei. Mas o sertão-deserto ainda permite o cultivo, mesmo que apenas do “que é sinônimo de míngua”. Se no sertão-deserto os Fabianos encontram a morte severina: “que é a morte de quem se morre/ de velhice antes dos trinta, / de emboscada antes dos vinte, / de fome um pouco por dia” (NETO, 2016, p. 20), é também a partir dele que se produz a arte, que se encontra algo da vida além do vivido. Cruzar o deserto e retornar com os olhos vermelhos e os tímpanos perfurados de quem viu e ouviu mais do que pôde aguentar (DELEUZE, 2011, p. 14) é o empreendimento de todo artista, de todo escritor. Da experiência de morte se cria a vida. Graciliano não só atravessa o sertão como nos conta o que encontrou no caminho. Fazendo isso, se dirige àqueles que estão entorpecidos, que “padecem de sono morto”. Ele se dirige a nós. Sua literatura tem lugar entre aquelas que, como dizia Kafka, funcionam como uma espécie de machado que quebra o gelo que adormece nossa consciência. Ela é “despertador acre, sol sobre o olho, que bate nas pálpebras como se bate numa porta a socos”.

## BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Coord. Trad. Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BAREMBLITT, Gregorio. *Compêndio de análise institucional e outras correntes: teoria e prática*. Belo Horizonte: Instituto Félix Guattari, 2002.

BAREMBLITT, Gregorio. *Introdução à Esquizoanálise*. Belo Horizonte: Instituto Félix Guattari, 2003.

BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa*. Edição Revista e Ampliada. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRAYNER, Sônia (org.). *Fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BRUNACCI, Maria Izabel. *Graciliano Ramos: um escritor personagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Literatura em campo minado: a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição literária brasileira*. São Paulo: Annablume; 1999.

CÂNDIDO, Antônio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012.

CARPEUAX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (org.) *Fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do novelo: uma interpretação de Angústia, de Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1983.

CASTRO, Edgardo. *Introdução a Foucault*. Trad. Beatriz de Almeida Magalhães. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2014.

COELHO, Willy Carvalho. *Incomensurável comum: políticas da escrita em Graciliano Ramos*. Tese de doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

COMTE-SPONVILLE, André. *Pequeno tratado das grandes virtudes*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1995.

COUTINHO, Carlos Néelson. Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (org.) *Fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CRISTÓVÃO, Fernando Alves. *Graciliano Ramos: estruturas e valores de um modo de narrar*. Rio de Janeiro: Ed. Brasília/Rio, 1977.

DALGALARRONDO, Paulo. *Psicopatologia e semiologia dos transtornos mentais*. Porto Alegre: Artes Médicas, 2008.

DELEUZE, Gilles. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevista concedida em vídeo a Claire Parnet. Vídeo. Editado no Brasil pelo Ministério de Educação, “TV Escola”, série Ensino Fundamental, 2001.

DELEUZE, Gilles. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Transcrição integral do vídeo para fins exclusivamente didáticos. In: <http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/abc.prn.pdf>. s/d.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Trad. Cláudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado (Coord.). Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D’água, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Antônio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Two regimes of madness*. Ed. David Lapoujade, trad. Ames Hodges e Mike Taormina. New York: Semiotext(e), 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2, vol. 1*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 2011a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2, vol. 2*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 2011b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2, vol. 3*. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2, vol. 4*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2, vol. 5*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 2012c.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed. Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva: 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

FELDMANN, Helmut. *Graciliano Ramos: reflexos de sua personalidade na obra*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1967.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2013. (Ditos e escritos, vol. III).

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I – a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2012.

FREIXIEIRO, Fábio. O estilo indireto livre em Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (org.) *Fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. *Antologia & Estudos: Graciliano Ramos*. São Paulo, Ática, 1987.

GOMES, Arthur Parreiras. *O narrador nos tempos da hipermodernidade: a cartografia e o romance*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: PUC minas, 2010.

GRAÑA, Roberto. *A carne e a escrita: um estudo psicanalítico sobre a criação literária*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2005.

GUATARRI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34. 2012.

HILL, Amariles Guimarães. Expressividade em Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (org.) *Fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HUR, Domenico Uhng. Memória e tempo em Deleuze: multiplicidade e produção. In: *Athenea Digital*, v.13(2), p. 179-190. Disponível em: <http://atheneadigital.net/article/download/v13-n2-hur/1088-pdf-p>, acesso em 07/09/2016.

KAFKA, Franz. *Obras escolhidas*. Trad. Marcelo Backes, Guilherme da Silva Braga; introdução Luís Augusto Fischer. Porto Alegre: L&PM, 2013.

LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Trad. Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015.

LEBENSZTAYN, Ieda; SALLA, Thiago Mio. Conversas com Graciliano Ramos: calado e prosador do inferno (Prefácio). In: *Conversas*. Ieda Lebensztayn e Thiago Mio Salla (Org.). Rio, São Paulo: Record, 2014.

- LEITÃO, Cláudio. *Líquido e incerto: memória e exílio em Graciliano Ramos*. Niterói: Editora UFF, 2003.
- LINS, Álvaro. Valores e misérias de Vidas Secas. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio, São Paulo: Record, 2002.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- MALARD, Leticia. *Ideologia e realidade em Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1976.
- MERCADANTE, Paulo. *Graciliano Ramos: o manifesto do trágico*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- MIRANDA, Wander Melo. *Graciliano Ramos*. São Paulo, Publifolha, 2004. (Folha explica).
- MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- NETO, João Cabral de Melo. Graciliano Ramos. In: GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. *Antologia & Estudos: Graciliano Ramos*. São Paulo, Ática, 1987.
- NETO, João Cabral de Melo. *Morte e vida severina: um auto de natal pernambucano*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- OLIVEIRA, Maria de Lourdes. *Cacos da memória: uma leitura de "Infância", de Graciliano Ramos*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1992.
- PEREIRA, Manuel da Cunha. Homenagem a Graciliano. In: BRAYNER, Sônia (org.) *Fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio, São Paulo: Record, 2002b.
- RAMOS, Graciliano. *Caetés*. Rio, São Paulo: Record, 1994b.
- RAMOS, Graciliano. *Cartas*. Rio, São Paulo: Record, 1994c.
- RAMOS, Graciliano. *Conversas*. Ieda Lebensztayn e Thiago Mio Salla (Org.). Rio, São Paulo: Record, 2014.
- RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio, São Paulo: Record, 2002.
- RAMOS, Graciliano. *Insônia*. Rio, São Paulo: Record, 2002e.
- RAMOS, Graciliano. *Linhas Tortas*. Rio, São Paulo: Record, 2002a.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. Rio, São Paulo: Record, 2002c.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio, São Paulo: Record, 2002d.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- RIBEIRO, Gustavo Silveira. *Abertura entre as nuvens*. São Paulo: Annablume, 2012a.
- RIBEIRO, Gustavo Silveira. *O drama ético na obra de Graciliano Ramos: leituras a partir de Jacques Derrida*. Tese de doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- SANTIAGO, Silviano. *Em Liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SOUZA, Bruno Henrique Alvarenga. *O dispositivo: leituras de Foucault, Deleuze, Agamben e Serres*. Outramargem: revista de filosofia, Belo Horizonte, n.3, 2º semestre de 2015, p. 66-80.
- SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- ZOURABICHIVILLI. *O Vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003.