

# Memórias de uma *Infância* infeliz: Violência, opressão e... “Um cinturão”

## *Memories of an unhappy Infância: Violence, oppression and ... “Um cinturão”*

**Helton Marques**

Possui Graduação, Mestrado e Doutorado em pela Universidade Estadual Paulista  
“Júlio de Mesquita Filho” - UNESP, Campus de Assis.

**Resumo:** O principal objetivo deste artigo é apresentar uma análise do capítulo-conto “Um cinturão”, do romance *Infância*, de Graciliano Ramos, publicado em 1945, com a intenção de refletir sobre a figura do narrador adulto que reelabora, por meio de uma narrativa memorialista, um episódio de sua infância, que o marcou profunda e negativamente, constituindo-o e caracterizando alguns de seus comportamentos e modos de narrar. Para uma melhor compreensão do assunto e uma contextualização mais completa da narrativa analisada, em alguns momentos serão destacados alguns excertos que não pertencem propriamente a esse capítulo-conto, mas ao romance do qual faz parte. Desse modo, portanto, será possível levantar algumas ideias sobre como a linguagem verbal, presente em uma narrativa memorialista, constitui o sujeito e viabiliza a reelaboração de alguns episódios vivenciados durante a infância.

**Palavras-chave:** Infância; violência, memória; aspectos do conto.

**Abstract:** The main purpose of this article is to present an analysis of the chapter-short tale “Um cinturão”, of the novel *Infância*, by Graciliano Ramos, published in 1945, intending to reflect about the adult subject who remembers, through a memorialist narrative, an episode from his childhood, that constituted him deeply and negatively, defining and characterizing some of his behaviors and ways of narrating. For a better understanding of the subject and a more complete contextualization of the narrative, in some moments some excerpts from the novel *Infância* will be transcript. Thus, it will be possible to develop some ideas about how verbal language, present in a memorialist discourse, constitutes the subject and enables the evocation of unhappy episodes experienced during childhood.

**Keywords:** Childhood; violence; memory; aspects of the short tale.

*Em Graciliano Ramos, o menino Graciliano é tudo. Seus heróis são o menino, sua timidez é a do menino, seu pessimismo é o do menino, sua revolta é a do menino. Em uma palavra: o sentido que tem do humano é o que o menino adquiriu no contato com os homens que o cercavam, com quem travou as primeiras relações, de quem recebeu as primeiras ordens, que conheceu nas suas inúmeras fraquezas. Os homens...*  
Octávio de Faria, “Graciliano Ramos e o sentido do humano”.

Publicado em 1945, o livro *Infância* é considerado por alguns críticos literários como um livro de memórias, sendo por vezes até mesmo compreendido como uma espécie de autobiografia, na qual se encontram várias passagens significativas da infância do próprio Graciliano Ramos, que poderiam contribuir com uma melhor compreensão de sua obra ficcional, como afirma, por exemplo, Álvaro Lins:

Ele [Graciliano Ramos] não tem pena de seus personagens, porque está projetado neles, e dispõe de forças suficientes para de si mesmo não ter pena nenhuma. Este fenômeno de criação literária, nos romances do Sr. Graciliano Ramos, aparece agora devidamente esclarecido na revelação da sua infância por intermédio de um livro de memórias. Sim: é em *Infância* que poderemos encontrar a significação de *São Bernardo* e *Angústia*. As memórias da vida real explicam o mundo de ficção do romancista. (LINS, 2015: 81).

Por outro lado, *Infância* também é considerado por alguns críticos como um romance, cujo narrador autodiegético anônimo, por meio de suas memórias, reelabora episódios e relata experiências, negativas e traumáticas na maioria das vezes, ocorridas no período entre “[...] dois ou três anos.” (RAMOS, 1970: 24), até os onze anos de idade.

Já outros estudiosos da literatura consideram *Infância* uma mistura de fatos biográficos e elementos ficcionais, como, por exemplo, o crítico literário Wilson Martins, que afirma ser impossível saber

[...] onde terminam as memórias e onde começa o romance em *Infância*. Literariamente, é um livro onde o poder expressional do autor, a segurança com que maneja a língua, atinge o seu ponto culminante; e quanto à parcela do romanesco que nele concorre é o próprio autor que nos adverte: “Desse antigo verão que me alterou a vida restam ligeiros traços apenas. E nem deles posso afirmar que efetivamente me recorde. O hábito me leva a criar um ambiente, imaginar fatos a que atribuo realidade”. [...] Há, assim, muito de romanesco nas memórias de infância do Sr. Graciliano Ramos. (MARTINS, 1978: 43).

Autobiografia potencial ou romance, o que se deve levar em consideração é a presença desse narrador adulto que, de posse daquilo que lhe privavam durante a infância, ou seja, o lugar de fala, retorna como sujeito capaz de escrever sua própria história de vida. Assim, conquista seu direito à voz e mobiliza o poder da palavra escrita para se “vingar” daqueles que o oprimiram durante sua infância.

Neste aspecto, *Infância* aproxima-se tanto de *São Bernardo* (1934) como de *Angústia* (1936), pois apresenta um narrador que, de certa forma, “cura-se” pela palavra, reelaborando episódios negativos e revivendo experiências traumáticas por meio do discurso memorialista, de maneira análoga ao que ocorre, respectivamente, com Paulo Honório e Luís da Silva, que também narram as lembranças de um passado perturbador marcado por episódios de violência e opressão.

No caso de *Infância* ser considerado um livro autobiográfico, então o relato elaborado pelo autor revela uma infância infeliz, marcada por momentos de profunda humilhação vi-

venciados quando era criança. Desse modo, Graciliano, por meio da escrita de suas memórias, também estaria exercitando o ato de cura pela palavra, exorcizando os demônios de um passado de violências e humilhações, o que contribui para um melhor entendimento sobre a presença da temática da violência em seus escritos, que são geralmente alimentados pela memória do artista.

Como afirma Álvaro Lins,

Não será significativo que em *Infância* não apareçam os instantes agradáveis, felizes, ilusões e sonhos do menino Graciliano Ramos? Que tenham sido conservados pela memória, de preferência, os momentos de infelicidade, tristeza e solidão, as humilhações e decepções da infância? É que os primeiros foram superficiais e efêmeros, talvez porque menos frequentes, logo esmagados pelos segundos, mais constantes; e foram estes que permaneceram, que lhe marcaram a natureza humana. Quando se decidiu a escrever um livro de memórias, a sensibilidade reagiu em toda a sua exacerbação; e exprimiu-se pela exteriorização daquilo que nela se gravara mais profundamente. (LINS, 2015: 83).

Caso *Infância* seja considerado um romance, então o narrador anônimo possui a mesma natureza de Paulo Honório e Luís da Silva, ou seja, é um sujeito ficcional que se coloca na posição de narrador de suas próprias experiências do passado, no caso, o passado remoto da infância que permanece como elemento constitutivo, sendo a principal força motriz atuante no presente e determinante no processo de construção da narrativa.

Carlos Drummond de Andrade, encantado com o trabalho literário de *Infância*, chegou a enviar uma carta a Graciliano Ramos, na qual revela sua admiração pela narrativa e destaca as principais qualidades artísticas do texto, expondo seu ponto de vista sobre o livro que, de acordo com o poeta, trata-se, antes de tudo, de uma obra literária, e não um livro genuinamente autobiográfico:

Até o mais espinhoso dos amigos – ou dos críticos – reconhecerá em *Infância* a obra de arte que ela realmente é. Nada lhe falta, nada lhe sobra. A palavra justa exprimindo sempre uma realidade psicológica ou ambiente; a notação precisa, a dosagem sábia, a economia absoluta de efeitos, notações, recursos. Enfim, um desses livros que a gente desejaria ter tutano para escrever, e que lê com uma admiração misturada de raiva pelo danado que conseguiu compô-la: raiva que é o maior louvor, tanto vem ela impregnada de entusiasmo e prazer. (MORAES, 2012: 216).

De modo geral, a maneira de se ler *Infância* parece constituir o principal elemento definidor de sua natureza. Autobiografia ou romance, o que se deve realmente levar em consideração é a força geradora da narrativa, isto é, a memória do artista, com suas experiências, angústias e frustrações.

Esses elementos da vida real de Graciliano aparecem representados em todo o seu universo ficcional, de forma mais explícita em alguns textos do que em outros, como ocorre, por exemplo, em *Infância*, “[...] um ‘livro terrivelmente encrocado.’” (MORAES, 2012: 215), segundo o próprio autor. Na verdade, de acordo com Dênis de Moraes, *Infância* seria um livro “Encrocado em todos os níveis: demorara quase seis anos para exorcizar fantasmas e expurgar

mágoas, usufruindo da liberdade ficcional.” (MORAES, 2012: 215, *grifo nosso*).

Dessa forma, é possível afirmar que Graciliano Ramos, por meio da reelaboração literária de suas experiências de infância, tematizou a relação de seu eu-menino com as diversas formas de manifestação da violência no patriarcal sertão nordestino. O contexto sócio-histórico pós-abolição surge, então, como cenário das experiências do menino protagonista, que inclusive conheceu muitos ex-escravos, como, por exemplo,

[...] negra Vitória e Maria Moleca, voluntariamente escravas porque não tinham em que empregar a liberdade [...]. Antes da abolição alguns pretos haviam abandonado a casa, sido presos pelo capitão-do-mato, fugido novamente. Meu avô os deixara em paz, julgando-os malucos e ingratos. Como se arranjariam? Ali estavam quietos.” (RAMOS, 1970: 147-149).

De acordo com o filósofo Yamandú Acosta, em *La constitución del sujeto en la filosofía latinoamericana*, todo sujeito é, antes de tudo, constituído em meio aos vários discursos e práticas discursivas, dentre as quais se destacam as práticas sociais e históricas:

El sujeto de la enunciación es un sujeto de discurso. Sin olvidar que el discurso es una práctica que hace parte de un universo que puede identificarse como universo discursivo, no debe perderse de vista que este último hace parte de un universo histórico-social, por lo que está atravesado por las relaciones, tensiones y conflictos de las prácticas constitutivas de esa totalidad, las que expresa y en las que interviene desde su propio nivel. Claramente no es un sujeto trascendente, esencial o metafísico, sino que es empírico e histórico, y su condición de sujeto de la enunciación hace que, sin dejar de ser individual, sea al mismo tiempo colectivo, en razón de las mediaciones y relaciones que hacen a la complejidad de la dialéctica histórica entre lo social y lo individual. (ACOSTA, 2010: 09).<sup>1</sup>

Tendo em vista as conclusões do filósofo, é possível afirmar que todo sujeito é inquestionavelmente histórico e, com isso, toda enunciação sempre carrega marcas do contexto de produção, sendo, portanto, enunciação individual e coletiva ao mesmo tempo, como ocorre com o narrador de *Infância*, por exemplo, que, através de uma narrativa memorialista, apresenta uma infância contextualizada na época em que a sociedade brasileira era organizada segundo os princípios da família patriarcal, cujo núcleo de referência era o patriarca, detentor do poder de voz e comando: “Era um patriarca refletido e oblíquo, escriturava zeloso os seus escorregos sentimentais.” (RAMOS, 1970: 152).

Segundo Paula Sibilia, no capítulo “Eu *narrador* e a vida como relato”, do livro *O show do eu: a intimidade como espetáculo*, a linguagem verbal constitui subjetividades, pois viabiliza a construção de narrativas e significações pessoais, além de possibilitar a reelaboração de expe-

1. Tradução: O sujeito da enunciação é um sujeito de discurso. Sem esquecer que o discurso é uma prática que faz parte de um universo que pode se identificar como universo discursivo, não se deve perder de vista que este último faz parte de um universo histórico-social, pois está atravessado pelas relações, tensões e conflitos das práticas constitutivas desta totalidade, as que expressa e nas quais intervém desde seu próprio nível. Claramente não é um sujeito transcendente, essencial ou metafísico, mas empírico e histórico, e sua condição de sujeito da enunciação faz com que, sem deixar de ser individual, seja ao mesmo tempo coletivo, em razão das mediações e relações que fazem a complexidade da dialéctica histórica entre o social e o individual.

riências passadas e a organização de eventos cronologicamente, pondo certa “ordem” no caos. (SIBILIA, 2008).

Além disso, as narrativas também possibilitam a autorreferenciação, na medida em que o sujeito narrador pode fazer referência a si mesmo e se situar em um tempo e espaço diferentes do momento em que se encontra quando narra. De acordo com a autora, “[...] é justamente nesses discursos autorreferentes, aliás, que a experiência da própria vida ganha forma e conteúdo, adquire consistência e sentido ao cimentar em torno de um *eu*.” (SIBILIA, 2008: 32).

Desse modo, o sujeito narrador de *Infância*, ao tomar seu eu-menino como referência de sua própria narrativa, busca uma melhor compreensão de si próprio, narrando as humilhações e os episódios de violência que sofreu quando criança. Todas as lembranças negativas dessa fase da vida constituem, portanto, a memória de um narrador que, com o poder da palavra escrita, pode vingar-se de todos aqueles que o maltrataram na infância, por meio do exercício da escrita de si.

De modo geral, a narrativa desse “livro encencado” apresenta um narrador adulto que, durante sua infância, não possuía seu lugar de fala e era constantemente maltratado e humilhado pelos outros ao seu redor, principalmente pelos próprios pais, que são, a propósito, caracterizados durante a narrativa como sujeitos hostis, violentos e até mesmo monstruosos, que causam sensações negativas no menino oprimido, como revelam, por exemplo, os excertos transcritos a seguir:

Sozinho não me embaraçava, mas na presença de meu pai emudecia. Ele endureceu algumas semanas, antes de concluir que não valia a pena tentar esclarecer-me. Uma vez por dia o grito severo me chamava à lição. Levantava-me, com um baque por dentro, dirigia-me à sala, gelado. E emburrava: a língua fugia dos dentes, engrolava ruídos confusos. [...] E o côvado me batia nas mãos. (RAMOS, 1970: 121).

Minha mãe tocou a linha esquiva dos beijos naquela surpresa que tingia a substância rara [...]. 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. [...]. 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, 1970: 52-55).

A narrativa de *Infância* também retoma a imagem dos “olhos maus”, recorrente na obra de Graciliano Ramos, para caracterizar os pais do protagonista anônimo: “Meu pai e minha mãe conservavam-se grandes, temerosos, incógnitos. Revejo pedaços deles, rugas, olhos raivosos, bocas irritadas e sem lábios, mãos grossas e calosas, finas e leves, transparentes.” (RAMOS, 1970: 28, grifo nosso).

Em outra passagem, o que chama a atenção é a reiteração da imagem dos olhos maus e brilhantes usada para caracterizar a mãe do menino protagonista, dessa vez com um brilho nos olhos associado à cólera e à loucura: “[...] 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, 1970: 30, *grifos nossos*).

Essa mesma personagem de “olhos maus”, em outros momentos, aparece com olhos que “[...] se esbugalhavam, parados, frios, indecisos.” (RAMOS, 1970: 52), que retoma a imagem dos “olhos vidrados” e imóveis de Madalena, em *São Bernardo*, e do “olho de vidro” de padre Inácio, em *Angústia*.

No ensaio “Violência, voyeurismo e literatura”, do livro *Linguagens da violência*, Ermelinda Ferreira afirma que “[...] A temática do olhar tem sido incorporada à literatura brasileira urbana como forma de refletir sobre as possibilidades e os limites da linguagem num contexto cultural dominado pela imagem e pelo que as imagens têm veiculado preponderantemente: a violência.” (FERREIRA, 2000: 260).

Embora esta conclusão esteja mais vinculada aos dias de hoje e à “literatura brasileira urbana”, já é possível verificar na obra de Graciliano Ramos a presença da temática do olhar não apenas nos romances cujo cenário é predominantemente o urbano, como em *Angústia*, por exemplo, mas também naqueles que se passam no sertão nordestino.

Criado, então, por “[...] dois entes difíceis [...]” (RAMOS, 1970: 30), o menino protagonista torna-se o narrador adulto de sua própria história de *Infância*, marcada por vários momentos de humilhação e violência, praticadas, na maioria das vezes, por sujeitos adultos, sobretudo pelos próprios pais. Dentre esses vários momentos lembrados pelo narrador, certamente o episódio narrado no capítulo “Um cinturão” destaca-se devido à intensidade da violência sofrida pela criança maltratada.

Fabio Cesar Alves, em *Armas de papel*, reflete sobre o passado da infância marcada por maus-tratos, o qual retorna por meio da memória, viabilizando o novo contato com o que já foi vivenciado pelo narrador. De acordo com o autor,

A obra *Infância* (1945) traz diversos episódios que mostram a familiaridade do garoto com a violência doméstica, como o conhecido episódio do cinturão (“Um cinturão”), e o capítulo que diz respeito a Venta-Romba, “mendigo brando” preso arbitrariamente pelo pai do menino quando este exercia a função de juiz, substituto, o que contribui para que a criança aumente a desconfiança em relação à autoridade. (ALVES, 2016: 74).

Em relação ao capítulo “Um cinturão”, pela forte tensão do episódio narrado e pela estrutura circular fechada e bem definida, vale destacar que já foi considerado um d’Os *Cem melhores contos brasileiros do século*, livro organizado por Ítalo Moriconi e publicado em 2001. Desse modo, torna-se viável desenvolver uma análise literária do episódio a partir de alguns dos principais elementos que caracterizam o conto enquanto gênero literário, a fim de mostrar como a passagem de violência e opressão ganha mais tensão e força expressiva por meio dessa forma narrativa.

De maneira concisa, o episódio desenvolve-se por meio da memória de um narrador adulto que, quando criança, é castigado violentamente pelo pai, o qual, por não encontrar seu cinturão, culpa o filho pelo sumiço do objeto e o agride brutalmente, deixando as marcas da violência no corpo e nas lembranças do menino humilhado:

O homem não me 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. [...]. Onde estava o cinturão? A pergunta repisada ficou-me na lembrança: parece que foi pregada a martelo. A fúria louca ia aumentar, causar-me sério desgosto. Conserver-me-ia ali desmaiado, encolhido, movendo os dedos frios, os beijos trêmulos e silenciosos. [...]. A mão cabeluda prendeu-me, arrastou-me para o meio da sala, a folha de couro fustigou-me as costas. Uivos, alarido inútil, estertor. (RAMOS, 1970: 48-49, grifos nossos).

Como mostra o trecho, o narrador afirma que a pergunta do pai sobre “onde estava o cinturão” ficou-lhe “pregada” na lembrança, como se os gritos desse pai furioso e tirano ecoassem pelo tempo e retornassem como memória desagradável para o sujeito adulto que narra o episódio.

É importante destacar que esse “pregar” aparece formalmente representado na narrativa literária por meio da repetição da pergunta “onde estava o cinturão?”, a qual aparece cinco vezes ao longo do episódio. Com isso, o conteúdo tematizado é também formalizado e, portanto, constituinte da estrutura narrativa do conto.

Antes desse momento de tortura, no entanto, é possível observar o uso de um recurso linguístico denominado “pausa descritiva” para suspender a ação narrada e aproximar o leitor lentamente do ambiente em que a cena de violência acontecerá. Trata-se de um procedimento que gera a expansão do tempo do discurso em relação ao tempo da história, com o objetivo de aumentar a tensão do acontecimento seguinte:

Meu pai dormia na rede, armada na sala enorme. Tudo é nebuloso. Paredes extraordinariamente afastadas, rede infinita, os armadores longe, e meu pai acordando, levantando-se de mau humor, batendo com os chinelos no chão, a cara enferrujada. Naturalmente não me lembro da ferrugem, das rugos, da voz áspera, do tempo que ele consumiu rosnando uma exigência.” (RAMOS, 1970: 46, grifos nossos).

Como demonstra o trecho transcrito, a velocidade da narrativa diminui, aproximando-se a zero, e o narrador, recompondo um cenário distante no tempo e no espaço através de um discurso memorialista, em que “Tudo é nebuloso”, interrompe o fluxo narrativo para descrever, de modo subjetivo e hiperbólico, a “sala enorme” em que se encontrava com seu algoz.

De acordo com Genette,

O movimento mais ‘lento’, portanto, em que a velocidade da história é próxima a zero, é a pausa descritiva, onde o tempo, o elemento próprio da narrativa, imobilizando-se, torna-se espaço, como um braço de rio que, separando-se do leito de água corrente, torna-se açude, lago, lagoa. É nesses remansos que o fluxo narrativo se estanca por alguns instantes, permitindo-se que, em vez de se lançar a atenção para a frente – o que vai acontecer? –, olhe-se um pouco para os lados: em que lugar estamos? Com efeito, um modo de transmitir a impressão de espaço consiste em expandir o tempo do discurso e o tempo de leitura em relação ao tempo da história. Na narrativa, portanto, espaço é tempo distendido. (GENETTE, 1972: 53, grifos nossos).

De modo geral, essa “pausa descritiva”, como já destacado, colabora muito com a *tensão* na narrativa. Segundo Julio Cortázar, em “Do conto breve e seus arredores”, a tensão constituiu-se como um elemento essencial do conto, pois aproxima o leitor lentamente à história narrada, como foi possível observar no excerto transcrito, em que a ação cede lugar para a descrição, e, com isso, aumenta a *tensão* para o grande acontecimento do conto, isto é, a cena da surra com uma folha de couro devido ao sumiço de “Um cinturão”.

Além disso, também é importante destacar que as consequências dessa surra sofrida pelo menino protagonista da narrativa constituem o sujeito narrador adulto, determinam alguns de seus comportamentos e definem características intrinsecamente relacionadas ao trauma vivenciado na infância. Essas consequências aparecem em meio às lembranças do episódio traumático narrado pelo sujeito adulto, como mostra o seguinte excerto:

Situações deste gênero constituíram as maiores torturas da minha infância e as consequências delas me acompanharam. [...] 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, 1970: 47, *grifos nossos*).

Como é possível observar, o advérbio temporal “hoje” e os verbos conjugados no tempo presente do modo indicativo referem-se ao *tempo da enunciação*, isto é, ao momento em que o narrador encontra-se narrando um episódio traumático de sua infância, e este episódio, por sua vez, configura o *tempo do enunciado*, ou seja, a experiência traumática vivenciada pelo menino protagonista da narrativa.

Com isso, o sujeito que narra é e ao mesmo tempo *não é* o mesmo sujeito que protagoniza a história do conto, uma vez que o narrador adulto e o menino protagonista são o mesmo indivíduo em fases diferentes de sua evolução e aparecem literariamente circunscritos, cada qual por um tempo, espaço e poder de voz específicos.

O historiador francês Philippe Ariès, em seu livro *História Social da Criança e da Família*, refere-se ao fato de a infância já ter sido considerada como o período da primeira idade, que vai do nascimento até os sete anos. De acordo com Ariès, durante essa fase o sujeito era chamado de “*enfant*” (criança), que significa, etimologicamente, *não-falante*, pois, por não possuir os dentes firmes e bem formados, ainda não conseguiria articular bem os sons para formar palavras. (ARIÈS, 1981).

Desse modo, é possível concluir que a etimologia da palavra *criança*, em francês *enfant* (infância), representa, por si mesma, a condição de não detentora do poder de voz própria da criança, o que se relaciona com o menino protagonista do conto analisado, para quem o pai pergunta, gritando, sobre o cinturão, mas para a criança, por ser “Débil e ignorante, incapaz de conversa ou defesa, [...] [era-lhe] Impossível responder. Ainda que tivesse escondido o infame objeto, emudeceria, tão apavorado me achava.” (RAMOS, 1970: 46-47, *grifos nossos*).



Para reelaborar o episódio da surra presente em “Um cinturão”, o narrador utiliza-se de um léxico que enfatiza a ferocidade da cena vivenciada quando era criança. Os sintagmas apresentados vão progressivamente substituindo a concepção inicial de surra, apontada pelo narrador, para se transformar em algo desumano e monstruoso, como demonstram, por exemplo, as expressões “os golpes”, “violentamente”, “modos brutais, coléricos”, “os sons duros”, “a zanga terrível”, “a horrível sensação”, “a fúria louca”, “as pancadas”, “o martírio”, “fustigou-me”, “um homem furioso”, “açoitando-me”, “desespero”, “o suplício”, “a mortificação”, “o olho duro”, “gestos ameaçadores”, “cruel e forte”, todas expressões usadas ao longo da narrativa para enfatizar a brutalidade da violência sofrida pelo menino protagonista.

No livro *História Social da Infância no Brasil*, Marcos Cezar de Freitas afirma que a História do Brasil é marcada por uma forma de violência simbólica contra a criança, sobretudo durante o período em que a sociedade brasileira organizava-se em torno dos princípios do patriarcalismo, época em que as manifestações de violência contra a criança eram mais frequentes, ocorriam nos diversos espaços sociais e eram praticadas principalmente pelos adultos.

De acordo com o historiador,

“[...] a criança pode ter sido uma metáfora viva da violência numa sociedade que proclamou em inúmeras ocasiões sua destinação à civilização, mas que, via de regra, não cessou de embrutecer-se. [...]. A incompletude natural da criança é projetada como metáfora da nação inconclusa, e a ‘peculiaridade’ da nação inconclusa é o recurso argumentativo com o qual a história social da infância torna-se depositária dos exemplos de um cotidiano no qual tudo é fratura, fragmento e dispersão.” (FREITAS, 2011: 252-253, *grifos nossos*).

Tendo isso em vista, é possível afirmar que a narrativa de *Infância* representa formalmente esse clima de “fratura, fragmento e dispersão” de que trata Freitas, uma vez que o narrador adulto, em vários momentos de sua história, revela o traço de desorientação e fragmentação de suas lembranças.

Logo no início de *Infância*, por exemplo, o narrador problematiza a natureza de seu discurso memorialista, marcado por uma atmosfera de sonho, em que tudo começa a surgir em meio a “Nuvens”, que é, a propósito, o título do primeiro capítulo, o qual já apresenta traços que reaparecerão ao longo da narrativa:

A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. Ignoro onde o vi, quando o vi, e se uma parte do caso remoto não desaguasse noutro posterior, julgá-lo-ia sonho. Talvez nem me recorde bem do vaso: é possível que a imagem, brilhante e esguia, permaneça por eu a ter comunicado a pessoas que a confirmaram. [...]. Houve uma segunda aberta entre as nuvens espessas que me cobriam: percebi muitas caras, palavras insensatas. Que idade teria eu? (RAMOS, 1970: 23).

Segundo Freitas, o fenômeno da violência contra a criança na época da sociedade patriarcal brasileira pode ser compreendido com base nos princípios do patriarcalismo, marcado principalmente por diversos antagonismos, como, por exemplo, “[...] a casa-grande e a senzala,

o sobrado e o mocambo, o senhor e o escravo e assim por diante [...]. E essa sociedade é o produto da mistura permanente de suas brutalidades.” (FREITAS, 2011: 262).

Desse modo, a convivência de sujeitos que representam esses vários antagonismos em um mesmo espaço social acentua as diferenças sociais entre os polos opostos, gerando instabilidade e contribuindo com as práticas de violência pelos detentores do poder sobre os mais fracos, dentre os quais, a criança.

Outro ponto que merece destaque é que a violência sofrida e reprimida pelo menino protagonista da história retorna como narrativa memorialista com tom de denúncia, uma vez que, com o poder da palavra, o narrador adulto “grita” o que não conseguiu “gritar” quando criança, vingando-se por meio do contar o que sofreu. Trata-se, como define o próprio narrador, da “[...] explosão do medo reprimido”. (RAMOS, 1970: 48, *grifo nosso*).

Com isso, a narrativa do conto ilustra o retorno de uma experiência infantil negativa para o sujeito que narra, uma circularidade, representada inclusive formalmente, uma vez que o conto se inicia com o narrador destacando que suas “[...] primeiras relações com a justiça foram dolorosas [...]”. (RAMOS, 1970: 45) e se encerra com o parágrafo “Foi esse o primeiro contato que tive com a justiça.” (RAMOS, 1970: 49).

Assim, o último parágrafo, conciso e abrupto, retoma a afirmação do início do conto e conclui a narrativa, sugerindo, na própria estrutura formal, uma figura circular, fechada, a qual se relaciona com a circularidade representada tematicamente pelo retorno de uma lembrança de infância desagradável para o narrador. Desse modo, conteúdo temático e forma literária novamente se reafirmam ao longo da narrativa.

Essa estrutura formal esférica e fechada do conto, a propósito, aproxima-se da conhecida imagem criada por Julio Cortázar, no ensaio “Do conto breve e seus arredores”, do livro *Valise de cronópio*. Trata-se da imagem de uma “bolha de sabão”, pois, segundo Cortázar, o conto é esférico, fechado e “vive” por si só, com máxima tensão e significado, como se fosse solto de um pito de gesso pelo autor e tivesse autonomia para a manutenção de sua própria “vida”. (CORTÁZAR, 2006).

Nádia Battella Gotlib, em seu livro *Teoria do conto*, destaca inclusive que Cortázar concorda com o 10º mandamento do “Decálogo do perfeito contista”, de Horacio Quiroga, segundo o qual, “[...] para se escrever um conto, é necessário o autor pressupor um pequeno ambiente, fechado, esférico, do qual ele mesmo poderia ter sido uma das personagens.” (GOTLIB, 2006: 70).

Em “Um cinturão”, é possível perceber a configuração desse pequeno ambiente esférico e fechado, pois a cena principal da narrativa, ou seja, o episódio da surra, acontece na sala onde se encontram o menino protagonista e seu pai. Com isso, o ambiente fechado e limitado garante a circunscrição das duas personagens nesse único espaço, intimidador e opressor, contribuindo com a unidade de ação, a manutenção da tensão e a unidade de efeito.

Na verdade, além do pai violento e do filho maltratado, encontra-se presente no pequeno espaço da sala uma outra “personagem”, silenciosa e discreta, que praticamente passa despercebida durante a leitura do capítulo-conto: “Achava-me num deserto. [...] recordo-me

de cemitérios e de ruínas mal-assombradas. Cerravam-se as portas e as janelas, do teto negro pendiam teias de aranha. [...]. E ali permaneci, miúdo, insignificante, tão insignificante e miúdo como as aranhas que trabalhavam na teia negra.” (RAMOS, 1970: 48-49, *grifos nossos*).

No excerto, o narrador adulto desenvolve uma imagem em que seu eu-menino encontra-se reduzido à condição de inseto, “tão insignificante e miúdo” em relação ao pai violento, “[...] cruel e forte [...]” (RAMOS, 1970: 49). Porém, naquele tempo, apenas observa as aranhas trabalhando em suas teias negras, em uma posição de passividade e imobilidade perante o pai e até mesmo esses insetos.

Quando se torna adulto, no entanto, o menino oprimido transforma-se no narrador de sua história de infância e constrói sua própria “teia negra”, tecendo uma narrativa marcada por episódios de violência e humilhação por meio de suas lembranças. O fio condutor do texto é, portanto, a memória de um sujeito que não se encontra mais naquela posição de imobilidade, pois possui no tempo da enunciação a palavra escrita para desenvolver sua própria teia de lembranças.

Assim como as aranhas daquele tempo elaboravam suas teias e “observavam” a cena da surra, no tempo da enunciação o narrador também trabalha sua narrativa e, por meio da memória, pode “observar” seu eu-menino e até mesmo “reviver”, de certa forma, o episódio da agressão.

Essa imagem das aranhas e suas teias é recorrente na obra de Graciliano. Ao longo da narrativa de *Infância*, por exemplo, há outras passagens em que as aranhas tecendo suas teias ressurgem em meio às lembranças do narrador adulto, como mostram os seguintes excertos: “Durante a prisão, lembrava-me desses exercícios com pesar. Entretinha-me remexendo as maravalhas, explorando os recantos escuros, observando o trabalho das aranhas e a fuga das baratas.” (RAMOS, 1970: 113, *grifo nosso*); “Só eu me atrapalhava nela, os meninos comuns viam facilmente o fugitivo esconder-se na gruta, a aranha fabricar a teia.” (RAMOS, 1970: 142-143, *grifo nosso*).

Em *São Bernardo*, Paulo Honório sobe, certa tarde, à torre da igreja para ver Marciano caçar corujas, o qual “[...] surgia de esconderijos cheios de treva, o pixaim branco de teias de aranha [...].” (RAMOS, 2010: 120). Já em *Angústia*, a criada Vitória, que raras vezes conversa com Luís da Silva e seu papagaio, em um momento se refere às teias de aranha espalhadas pelos cantos da casa: “Julgando-me distraído, afasta-se nas pontas dos pés, olhando-me com o rabo do olho, e vai apanhar alfaces. Daí a pouco volta, entra no quarto, arrasta a cama, examina os cantos da parede: – Só vejo teia de aranha.” (RAMOS, 1982: 33).

Além de sugerir uma estreita relação entre o ato de narrar e o ato de tecer, a metáfora das “teias de aranha” também se relaciona com o clima de decadência presente nesses romances, visto que, tanto em *São Bernardo* como em *Angústia*, as casas dos narradores, com suas teias de aranha espalhadas pelos cômodos, lugar onde ambos se encontram escrevendo suas histórias, essas casas representam suas vidas interiores abaladas, suas subjetividades fragmentadas, funcionando como cenários expressivos de um universo interior também em ruínas.

Luís da Silva chega a fazer a seguinte afirmação, por exemplo: “Tenho vivido em numerosos chiqueiros. Provavelmente esses imóveis influíram no meu caráter [...]. Não esperem a

descrição destas paredes velhas que dr. Gouveia me aluga, sem remorso, por cento e vinte mil-réis mensais, fora a pena da água.” (RAMOS, 1982: 39, *grifo nosso*).

Com isso, é possível afirmar que existe uma relação de complementaridade entre os espaços exterior (objetivo) e interior (subjetivo) na obra de Graciliano. Por exemplo, as descrições dos espaços físicos, com hortas e pomares abandonados, plantações devastadas (*São Bernardo*); montes de lixo e água suja parada no quintal (*Angústia*); e cômodos cheios de teias de aranha (“Um cinturão”/*Infância*); todas essas descrições e elementos caracterizadores do entorno em que se encontram os protagonistas aparecem de forma reiterada ao longo das narrativas, representando sujeitos infelizes, com subjetividades abaladas, em contínuo processo de decadência.

Portanto, os cenários na obra de Graciliano Ramos são elementos expressivos e reveladores de universos interiores dilacerados, conturbados pelas angústias e experiências de violência acumuladas ao longo dos anos pelos narradores protagonistas. Se o espaço físico, exterior, também oferece imagens de um mundo caótico, em decadência e desordem, então para os narradores a literatura apresenta-se como possibilidade de salvação e (re)organização de um mundo completamente em caos, por via da palavra escrita e sua potência geradora de sentidos.

## Referências

ACOSTA, Yamandú. La constitución del sujeto em la filosofía latinoamericana. In: *Revista Dialéctica*, Nueva Época, número 42, 2010.

ALVES, Fabio Cesar. *Armas de papel: Graciliano Ramos, as Memórias do cárcere e o Partido Comunista Brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2016.

ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Tradução Dora Flaksman; Pref. Maisons-Laffitte. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1981.

CORTÁZAR, Julio. Do conto breve e seus arredores. In: \_\_\_\_\_. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FARIA, Octávio de. Prefácio. Graciliano Ramos e o sentido do humano. In: RAMOS, Graciliano. *Infância*. São Paulo: Martins, 1970.

FERREIRA, Ermelinda. Violência, voyeurismo e literatura. In: PEREIRA, Carlos Alberto Meseder et al. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

FREITAS, Marcos Cezar de (org.). *História social da infância no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2011.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Tradução de Ivonne F. Montoanelli. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2006.

LINS, Álvaro. *Sete escritores do Nordeste*. Recife: Cepe Editora, 2015.

MARTINS, Wilson. “Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor”. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). *Graciliano Ramos* (Coleção Fortuna Crítica 2). São Paulo: Civilização Brasileira, 1978.

MORAES, Dênis de. *O Velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. São Paulo: Record, 1982.

\_\_\_\_\_. *Infância*. São Paulo: Martins, 1970.

\_\_\_\_\_. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

***Submetido em: 30/09/2020***

***Aprovado em: 25/11/2020***