



A POESIA DO CANTO: DA FENOMENOLOGIA DE BACHELARD A GRACILIANO RAMOS^v

Jurema da Silva ARAÚJO*
Maria Edileuza da COSTA**

RESUMO

Atidos à temática **memórias da infância**, analisamos o conto **Um cinturão**, do livro **Infância** (2003), de Graciliano Ramos, que narra, em tom memorialístico, a descoberta do mundo dos adultos. O livro, primeiramente publicado pela Editora José Olympio em 1945, hoje está em sua quadragésima oitava edição, pela Record, tendo sido levado a público em países como Argentina, França, Portugal, Holanda e Inglaterra. O conto narra um episódio dramático na vida de um menino: surrado, encolhido entre caixotes, ele compreende que aquela fora sua primeira aproximação com a justiça, no máximo entendimento que Júlio Cortázar (2006) afere: o de **intensidade**, ou seja, o pulsar da substância narrativa, núcleo ao redor do qual orbitam os demais elementos. O enfoque analítico desvenda a relação da memória com o canto a serviço da imaginação poética, pleiteada por Gaston Bachelard em sua **Poética do espaço** (1978), sugerindo, assim, uma topoanálise do conto mencionado. Considerando a fenomenologia da imaginação de Bachelard (1978), analisamos os percursos da memória do narrador do conto a partir da adesão, enquanto leitores, à imagem poética do espaço íntimo do canto. Perseguindo esse propósito, nos debruçamos sobre o entendimento da imagem poética do canto para diluir o emaranhado narrativo que permite acessar, na virtualidade admissível, as múltiplas texturas com as quais as memórias da infância se revestem.

Palavras-chave: Conto. Graciliano Ramos. Memória.

^v Artigo recebido em 2 de maio de 2016 e aprovado em 21 de junho de 2016.

* Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN). E-mail: <ella.jurema@hotmail.com>.

** Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPA); Pós-doutora pela Universidade Estadual do Piauí - Bolsista PNPd. Professora adjunto IV do Departamento de Letras Vernáculas da UERN, professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Ensino (PPGE), professora e vice-coordenadora do Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS – UERN). E-mail: <edileuzacosta@ig.com.br>.

1 INTRODUÇÃO

Por que então descreveríamos a
geometria de uma tão pobre solidão?
Gaston Bachelard

Edgar Morin (2005, p. 8) argumenta, apropriadamente, que “O mundo em que vivemos talvez seja um mundo de aparências, a espuma de uma realidade mais profunda que escapa ao tempo, ao espaço, aos nossos sentidos e ao nosso entendimento”. Essa espuma da realidade da qual nos fala Morin (2005) torna-se mais viscosa na medida em que pensamos a literatura não apenas como a criação artística de um indivíduo, mas como um conjunto de imagens poéticas que estetizam e trazem à tona as memórias.

Não à toa, Tzvetan Todorov, em seu **A literatura em perigo** (2009), questiona: o que pode a literatura? Para o crítico, a literatura pode muito. Ela ajuda-nos a conhecer o mundo e a nós mesmos, permitindo que nos conectemos com personagens, com o artista, com outros leitores. A literatura carrega, pois, um papel revelador, possibilitando que consigamos reavivar memórias antes empoeiradas, cuja estetização pela palavra permite polir, lustrar e dar novo brilho. Apoiado nesse mote, o texto analisa um detalhe do conto **Um cinturão**, de Graciliano Ramos (2003): o canto.

A imagem poética do canto é como a chama que reaviva memórias e confronta o leitor com a criança que narra. A memória seria, se nos permite a metáfora, uma casa com seus vários compartimentos. Se estiver há muito tempo fechada, o cheiro de bolor é inevitável. Mas, se as suas janelas e portas forem abertas, permitindo a passagem de ar e de luz, criaturas ganham forma, passeando por seus cômodos e enchendo de vida o que antes fora uma vasta escuridão. Reside nisso, pois, o mérito do discurso literário: o tom memorialístico de algumas narrativas permite-nos o acesso a acontecimentos significativos, alguns tristes, mas que, com o apurado tratamento estético de autores como Graciliano Ramos, revestem-se de uma beleza singular. E, embora alguns quartos permaneçam fechados, para ter acesso, o leitor deve encontrar brechas, esgueirar-se por paredes, diluir-se e escorrer por fechaduras.

Nesse sentido, o enfoque dado ao conto de Graciliano estará em constante movimento pendular entre a literatura e a memória. Antes de atingirmos o ponto central da análise, a toponálise, convém discutir três categorias: conto, espaço e memória. O conto é a materialidade com a qual trabalhamos; o espaço, especificamente o canto, constitui a imagem poética, ao mesmo tempo densa e fluida, que nos permitirá ter contato com a memória, esta figurando como substância viva da infância do escritor alagoano e em movimento contínuo.

2 O MENINO GRACILIANO ENTRE CANTOS E MEMÓRIAS

*Débil e ignorante, incapaz de conversa
ou defesa, fui encolher-me num canto,
para lá dos caixões verdes.*
Graciliano Ramos

Os críticos literários pouco se entendem quando o objetivo é conceituar o conto. Alguns classificaram-no, por exemplo, como um romance em menor escala. É consenso, entretanto, que o conto moderno surgiu com Edgar Allan Poe. Foi o escritor americano o primeiro a propor para o conto um conjunto de regras. Conforme Cíntia Moscovich (2005, p. 01),

A visão muito particular que tinha¹ da poesia — da sua poesia — reflete-se inequivocamente nas páginas de ficção ou de ensaios que escreveu, todas visando criar em seu leitor uma impressão particular, um clima cuidadosamente premeditado — a afamadíssima teoria da unidade de efeito.

De acordo com a escritora e jornalista gaúcha (MOSCOVICH, 2015), o autor de **O Corvo** afirmara que, se por um lado o compromisso da poesia é com o belo, o compromisso do conto é com a verdade, ou seja, com a satisfação do intelecto, afastando-se das superficialidades do poema. É nesse sentido que Moscovich (2015) afirma que Poe almejava criar em seu leitor uma emoção particular por ele premeditada, a teoria do efeito.

O argentino Julio Cortázar assegura que, sobre a forma do conto, “não há tais leis; no máximo cabe falar de pontos de vista, de certas constantes que dão

¹ Referindo-se a Allan Poe.

uma estrutura a esse gênero tão pouco classificável” (2006, p. 150). Cortázar (2006) se aproxima das ideias de Poe na medida em que delas se afasta, pois o autor de **Histórias de Cronópios e de Famas** parte do efeito para a intensidade. Ambos, Poe e Cortázar, concordam que essa modalidade narrativa apresenta um grau de intensidade, que este argentino também denomina tensão, a qual deve se manifestar desde as primeiras palavras. Para ele, “[...] um conto é um organismo, um ser que respira e palpita, e que sua *vida* consiste – como a nossa – em um núcleo animado inseparável das suas manifestações” (CORTÁZAR, 2006, p. 123).

Intensidade para Cortázar (2006) é a passagem primordial, aquela em torno da qual as demais gravitam, eliminando todas as ideias e as situações intermediárias. Assim, podemos inferir que **Um cinturão** (RAMOS, 2003) instaura um tema familiar, a educação das crianças, de modo intenso: a educação transmitida pelo pai do narrador é de amedrontamento, rispidez e grosseria. A intensidade desse conto reside na surra sofrida pelo pequeno narrador. Nesse sentido, ajusta-se ao entendimento de Cortázar (2006, p. 153) ao afirmar: “Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta”.

Desde as suas primeiras linhas, somos conduzidos ao desfecho do acontecimento banal do desaparecimento do cinturão de Sebastião, o pai. A imagem culturalmente construída sobre a infância, como fase a ser resguardada de qualquer sofrimento físico e psicológico, é subitamente contrariada, apontando para um ambiente árido de afetos. A surra do menino pode ser interpretada como a de tantos outros, ou seja, o relato da agressão sofrida pelo protagonista do conto pode ser aproximado da violência física e psicológica a que muitas crianças, dos mais diversos estratos sociais, estão sujeitas, como afirmou o próprio autor, em passagem extraída de Gimenez (2009, p. 234):

Quer isto dizer que julgue interessante o que narrei? Não, tudo aquilo é chinfrim, mas parece-me referir-se não apenas a um indivíduo, mas às crianças de classe média da minha terra – e, assim, julgo diluir-me no decorrer da narração, confundir-me com outros tipos. Ignoro se consegui essa despersonalização, mas é certo que, se prolongasse as memórias, cairia num egocentrismo besta.

Nesse ponto, é conveniente salientar que a memória individual do autor se dissolve em uma memória coletiva – Graciliano usa a palavra **despersonalização** –, cujas camadas e texturas estão atreladas ao tecido social amplo. As memórias coletivas são memórias individuais e vice-versa. A preocupação de Graciliano com questões sociais foi uma escolha que guiou sua produção. Em **Vidas Secas** (RAMOS, 1997), por exemplo, há a aquiescência dos sofrimentos impingidos ao sertanejo pela seca, entendida em seu caráter profundo: não apenas como fator ambiental, mas como fenômeno socialmente construído – conforme Durval Muniz de Albuquerque Junior (2011), o sertão, a seca, são sofisticadas construções imagéticas pautadas no discurso de dominação e segregação.

Signatário do Romance de 30, a crítica social adquire nas obras de Graciliano um tom dramático. Afastando-se das escolhas estéticas dessa tônica literária – embora não as abandonando –, o escritor desmembra-se das questões sociais e adota o estilo de narração com forte apelo memorialístico. Contudo, e neste ponto reside a perenidade de sua obra, Graciliano não abdica do viés dramático: ele desloca a narração do drama social para o drama pessoal. Nesse empreendimento, a memória funciona como um reduto, como refúgio estético. Assim, ao narrar em **Infância** (RAMOS, 2003) os dramas de uma criança, o autor aproxima as memórias individuais dos quadros sociais mais dilatados.

A escrita de Graciliano, apesar de contida, transborda matéria humana. O escritor alagoano atravessa o oceano de representações do Romance de 30 para aprofundar-se nos dramas que emanam das páginas confessionais. Ou seja, se “a perspectiva dramática do autor já não cabia, por força das pressões históricas, no romance dos anos 40, reconcentrou-se nas memórias” (GIMENEZ, 2009).

De **Um cinturão** (RAMOS, 2003) compreendemos que surrar crianças era uma conduta corriqueira dos pais² e, deste modo, não causa espanto a negação do mundo exterior buscada pela criança. Essa constatação é amparada pela passagem: “Situações deste gênero constituíram as maiores torturas da minha

² No primeiro parágrafo do conto, lemos: “Batiam-me porque podiam bater-me, e isto era natural” (RAMOS, 2003, p. 30).

infância, e as consequências delas me acompanharam” (RAMOS, 2003, p. 32). Aviltado de si mesmo e, em certa medida, resignado com a própria condição, o menino busca refúgio nos cantos da casa. “Conservar-me-ia ali desmaiado, encolhido, movendo os dedos frios, os beijos trêmulos e silenciosos” (RAMOS, 2003, p. 33).

Aniquilado perante aquele pai impositivo, o pequeno azeita seu mundo onírico com imagens de uma poesia árida: caixotes e aranhas. Imagens estas que reverberam, por exemplo, em **Vidas Secas** (RAMOS, 1997) com a escolha estética pela linguagem enxuta, pelo cenário causticante e pelo silêncio que perpassa a relação entre pais e filhos. Esse silêncio também se faz sentir em **Um cinturão**: “Naturalmente não me lembro da ferrugem, das rugas, da voz áspera, do tempo que ele consumiu **rosnando** uma exigência” (RAMOS, 2003, p. 31. Grifos nossos). A palavra **rosnar** significa, em nosso entendimento, a zoomorfização da personagem, isto é, destituí-la da característica humana da fala para a desarticulação fonética e semântica, o que prova a animalização do pai, seu embrutecimento e o distanciamento da relação familiar.

Assim, “pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio” (BACHELARD, 1978, p. 183). Não podemos, como leitores que somos, inferir até que ponto os acontecimentos do passado, ou, mais apropriadamente, as imagens poéticas vivenciadas por Graciliano reverberam na obra **Infância** (RAMOS, 2003), uma vez que o escritor experiente narra os episódios com a visão do menino porque a imaginação se esvai nas criptas da memória e o nome do menino, do pequeno narrador, não é mencionado.

A condição de leitores nos permite tão somente conectar pontos relevantes para a compreensão desse mosaico de memórias, recorrendo a pistas do próprio texto, como esta: “minhas primeiras relações com a justiça foram dolorosas e **deixaram-me funda impressão**” (RAMOS, 2003, p. 31. Grifos nossos). Podemos dizer que o julgamento sem defesa do menino mais tarde desemboca em suas **Memórias do cárcere** (RAMOS, 1954).

A memória, para as finalidades deste texto, é compreendida como um conjunto plural de significados bastante primitivos que caminham lado a lado

com a imaginação, não sendo possível precisar claramente o que seja memória ou imaginação (BACHELARD, 1996). Deste modo, apesar do tom memorialístico de **Infância** (RAMOS, 2003), não é possível demarcar os limites que separam memória e ficção, pois

A imaginação matiza desde a origem os quadros que gostará de rever... Para ir aos arquivos da memória, importa reencontrar, para além dos fatos, valores... Para reviver os valores do passado, é preciso sonhar, aceitar essa grande dilatação psíquica que é o devaneio, na paz de um grande repouso (BACHELARD, 1996, p. 99).

Graciliano era o primogênito de Sebastião e Maria Augusta. Sua mãe, então com quatorze anos, deu à luz ao pequeno Graça em 1892. Introspectiva e inquiridora, a infância do menino foi, em certa medida, solitária como a de todas as crianças, repleta de imaginação, memória e poesia. E, se em sua produção, o menino Graciliano é tudo, é porque a infância é o poço de tudo (BACHELARD, 1996). A memória afasta-se do tempo exatamente porque se ergue contra ele e assegura a continuidade das imagens, dos sons, dos perfumes, das formas. Conforme o excerto:

Não consigo reproduzir toda a cena. Juntando vagas lembranças dela a fatos que se deram depois, **imagino** os berros de meu pai, a zanga terrível, a minha tremura infeliz. **Provavelmente** fui sacudido. O assombro gelava-me o sangue, escancarava-me os olhos (RAMOS, 2003, p. 32. Grifos nossos).

Embora embotadas pelos anos, as memórias permanecem como parte de nós e a um estalo ressurgem em molduras luminosas, confrontando-nos com o que há de mais doce ou com a lembrança mais dolorosa. A rememoração pela palavra revive e nos liberta do que está entorpecido em nossa memória, como demonstra a passagem: “uma cólera doida agita coisas adormecidas cá dentro” (RAMOS, 2003, p. 33).

Nossa análise enlaça duas pontas: espaço e memória. Sobre o espaço, podemos dizer que toda criança possui o seu esconderijo do mundo, aquele lugar especial ao qual ela se volta para se refugiar ou para fantasiar. Esse esconderijo é uma riqueza íntima de cada criança. A literatura está povoada de crianças e seus esconderijos. São porões, sótãos, quartos, casas abandonadas, jardins, caixotes.

A criança busca um lugar cujo sentido de pertencimento, acolhimento e negação do mundo esteja presente, uma forma de se voltar ao aconchego do

útero, nossa primeira casa. A respeito desta, corroboramos com as ideias de Bachelard (1978, p. 199) ao referir a casa como nossa “concha inicial”, ou seja, a casa representa um abrigo do mundo. Nesse ponto, a topoanálise, entendida como o estudo dos lugares físicos de nossa vida íntima, adquire matiz, não uma coloração superficial, mas o verniz da dialética que opera como enraizamento. Assim, a casa é o canto do mundo, um onirismo consoante e, desse modo,

No teatro do passado que é a nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso (BACHELARD, 1978, p. 202).

Em **O Pequeno Príncipe** o menino de cabelos de ouro tem o seu asteroide B 612. Alice tem a toca do coelho que a transporta para o **País das Maravilhas**. E o menino de Graciliano tem seu canto. Pobre menino, espichado entre as cores do mundo sensível e as sombras do mundo exterior, tão hostil, recolhe-se nos cantos da casa. Sua casa é seu continente, a casa-universo, a casa-diagrama, sua concha do mundo.

A complexidade do conto analisado, se pensarmos na sua estrutura, reside em duas instâncias enunciativas: tempo e personagem, pois uma incide sobre a outra. A primeira circunscreve temporalmente a narrativa e a segunda diz respeito à narração autodiegética. Isso significa que, ao narrar as próprias reminiscências, o menino de Graciliano dá novos contornos às próprias vivências, adensando a narrativa porque não podemos precisar até que ponto memória e ficção – imaginação – se misturam, se borram mutuamente. É conveniente, pois, discorrer brevemente sobre ambas.

Conforme Gérard Genette (1995), a narrativa literária é um discurso e não poderia deixar de sê-lo. Nesse discurso, podemos diagnosticar que “A narrativa é uma sequência duas vezes temporal: há o tempo da coisa contada e o tempo da narrativa” (GENETTE, 1995, p.31). Ou seja, um tempo está enxertado no outro e a eleição da sequência na qual os episódios serão narrados depende das escolhas narrativas do narrador, no caso em apreço, do menino. É oportuno destacar que o tempo da narrativa não pode ser atualizado pelo leitor em um tempo que não seja o da leitura, e

(...) a sua temporalidade é, de alguma maneira, condicional e instrumental, produzida, como todas as coisas, no tempo, existe no espaço e como espaço, e o tempo necessário para a **consumir** é aquele que é preciso para a **percorrer** ou **atravessar**, como uma estrada ou um campo. O texto narrativo, como qualquer outro texto, não tem outra temporalidade senão aquela que toma metonimicamente de empréstimo à sua própria leitura (GENETTE, 1995, p. 32-33. Grifos do autor).

Há, portanto, esse tempo metonímico, essa parte que vale como o tempo verdadeiro, esse falso tempo a que Genette (1995, p. 32) chama de *erzählzeit*. Cumpre-nos destacar que os estudos da ordem temporal de uma narrativa requerem que confrontemos a ordem das disposições dos acontecimentos – ou “segmentos temporais” para Genette (1995, p.33) – com a ordem de sucessão dos mesmos acontecimentos na história, indicada explicitamente pela própria narrativa – quando o narrador indica que fará uma volta no tempo ou mesmo uma antecipação – ou inferida de indícios indiretos – quando se interpreta que o narrador fez o movimento de antecipar ou retroceder no tempo sem uma indicação direta, mas sentida e lida nas sutilezas da narração.

O tempo, em Genette (1995) não é discutido pelo viés filosófico – como fizeram magistralmente Santo Agostinho e Paul Ricoeur, por exemplo – ou como algo subjetivo, embora pontue estas direções. Genette (1995) estuda os fenômenos aparentes, aqueles que se mostram na narrativa como efeitos da ordem: analepses, para designar os regressos, e prolepses, para designar antecipações.

Desta feita, quando o narrador afirma: “As minhas primeiras relações com a justiça foram dolorosas e deixaram-me funda impressão. Eu devia ter quatro ou cinco anos, por aí, e figurei na qualidade de réu” (RAMOS, 2003, p. 30), entendemos que o tempo da narração é sincrônico, mas a coisa narrada, ou seja, a narrativa é diacrônica. Genette (1995) chama a localização e a medida das diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a ordem da narrativa de **anacronias** narrativas. Ele refere ainda que essa localização sugere implicitamente a existência de um grau zero, estado de perfeita coincidência entre o tempo da história e o tempo da narrativa, embora tal estado seja mais uma referência hipotética que real.

Ao confrontarmos as anacronias com a substância narrada, isto é, as memórias, o conto é elevado a um grau duplamente complexo, especialmente se levarmos em consideração que as reminiscências do menino de Graciliano

tendem a ser, como ele mesmo referiu, as histórias de tantos outros meninos em igual situação. Assim, as marcas narrativas de tempo servem para situar a leitura, mas, também, são sinais sutis de memórias há muito guardadas e revividas e reatualizadas com a narração, como depreendemos do trecho a seguir:

Certa vez minha mãe surrou-me com uma corda nodosa que me pintou as costas de manchas sangrentas. [...] Irritada, ferira-me à toa, sem querer. Não guardei ódio a minha mãe: o culpado era o nó. Se não fosse ele, a flagelação me haveria causado menor estrago. E estaria esquecida. A história do cinturão, que veio pouco depois, avivou-a (RAMOS, 2003, p. 30-31).

Sobre a construção da personagem, convém ressaltarmos o que se segue. Os estudos acerca da personagem de ficção têm suas bases na obra **Arte Poética**. Nela, Aristóteles (1984) chama a atenção para a íntima semelhança entre a personagem e a pessoa humana, referindo-se mais uma vez à arte como imitação ou representação. Ele diz: “A epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações” (ARISTÓTELES, 1984, p. 241).

O caráter representativo da personagem é apresentado já na etimologia da palavra. Personagem deriva do latim *persona*, que significa máscara, e do grego *prosopon*, que significa rosto e é uma recorrência no teatro para designar o jogo entre falso e verdadeiro (MIGUEL, 2015). A máscara utilizada pelos atores no teatro da Antiguidade Clássica marcava a diferença entre o ator pessoa e o papel representado, a personagem. Na dramaturgia posterior, personagem e ator tendem a se identificar progressivamente. Conforme Rute Miguel (2015, p.01), “a personagem é sempre um ser que domina no hemisfério do imaginário, apresentado por um ator real que salienta e evidencia alguns aspectos visuais e auditivos da figura que pretende representar”.

Conforme Wood (2011, p. 95) “O mais difícil é a criação da personagem de ficção”, isso porque a construção da personagem lida com representações. Sobre a personagem de ficção, Aristóteles (1984, p. 242) afirma: “os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores”. Recapitulando as considerações iniciadas por Aristóteles (1984), Antonio Candido (2011) apresenta discussão acerca da personagem no romance. Para ele, o romance é revestido por uma tríade indissociável: enredo, personagens e ideias, e a personagem “representa a possibilidade de adesão afetiva e

intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção, transferência, etc.” (CANDIDO, 2011, p. 54). É ela, a personagem, o que há de mais vivo no romance. Mas a personagem não é a parte essencial do romance, pois não existe separada das demais e só adquire seu significado pleno dentro do contexto, dentro da construção estrutural.

Entendida como **ser** fictício, essa designação para personagem soa como um paradoxo, pois, conforme questiona Candido (2011, p. 55), “como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe?”. Mas é justamente sobre esse paradoxo que repousa a criação literária, retomando o problema da verossimilhança: a verossimilhança do romance depende dessa possibilidade do ser fictício, ou seja, “algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial” (CANDIDO, 2011. p. 55). Não raro, algumas personagens vivem para além do romance, para além do seu criador. Não é este o caso de Capitu, Macabeia, Gabriela, Emma Bovary, Raskólnikov, Gregor Samsa, Elizabeth Bennet, Hamlet, e o menino de **Infância** (RAMOS, 2003), por exemplo?

Certas concepções filosóficas e psicológicas – como o marxismo e a psicanálise – revolucionaram o conceito de personalidade, pois propuseram um desvendamento das aparências no homem e na sociedade e influenciaram a concepção de homem e personagem nas mais diversas atividades criadoras: romance, poesia, teatro, cinema etc. O conceito de personagem não é um conceito estático. Assim,

Essas considerações visam a mostrar que o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica da caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é **criada**, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro (CANDIDO, 2011, p. 58. Grifos nossos).

No conto em apreço, a narração é autodiegética (GENETTE, 1995), o que significa que o narrador é uma personagem envolvida na narrativa. Nosso narrador é o menino, um ponto periférico nas relações familiares, conforme depreendemos da passagem na qual ele relata o agir do pai: “Os modos brutais,

coléricos, atavam-me; os sons duros morriam, desprovidos de significação” (RAMOS, 2003, p. 31).

A sua narração privilegia o registro da experiência subjetiva, ocorrida na infância, cujo alcance e extensão se prolongam durante a vida do escritor. Sobre sua descrição física, nada sabemos. Por outro lado, é abundante em caracterização psicológica. Nesse sentido, a personagem nos toca de algum modo porque ler Graciliano é não permanecer indiferente. Sobre o menino, o conto **Cegueira** assim nos mostra:

Sem dúvida o meu aspecto era desagradável, inspirava repugnância. E a gente da casa se impacientava. Minha mãe tinha a franqueza de manifestar-me viva antipatia. Dava-me dois apelidos: bezerro-encourado e cabra-cega. / Bezerro-encourado é um intruso. Quando uma cria morre, tiram-lhe o couro, vestem com ele um órfão, que, neste disfarce, é amamentado. A vaca sente o cheiro do filho, engana-se e adota o animal. Devo o apodo ao meu desarranjo, à feiura, ao desengonço. Não havia roupa que me assentasse no corpo: a camisa tufava na barriga, as mangas se encurtavam ou alongavam, o paletó se alargava nas costas, enchia-se, como um balão (RAMOS, 2003, p. 139).

O conto de Graciliano, de modo especial, reflete as preocupações da crítica com a personagem de ficção porque ela reatualiza o repertório de imagens poéticas que fazem parte do discurso memorialístico. Da leitura do conto uma passagem permaneceu e inquietou: o menino surrado encolhido atrás dos caixotes, no canto da casa. “Débil e ignorante, incapaz de conversa ou defesa, fui **encolher-me num canto**, para lá dos caixões verdes” (RAMOS, 2003, p. 31. Grifos nossos). É sobre essa imagem poética, o canto, que nossa análise recai, expressando o interesse pela topoanálise e sugerindo, pois, “que a emergência dos sentidos aconteça através da constituição de camadas de imagens que permanecem retidas na memória do sujeito” (ANDRADE, 2012, p. 1). Para Bachelard (1978, p. 286),

Eis o ponto de partida de nossas reflexões: todo canto de uma casa, todo ângulo de um aposento, todo espaço reduzido onde gostamos de nos esconder, de confabular conosco mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um aposento, o germe de uma casa.

A escrita de Graciliano é, em grande medida, cinematográfica. São quadros que focalizam elementos narrativos. A perspectiva da criança difere da perspectiva do adulto. Se no cinema temos a câmera baixa ou o movimento de baixo para cima para focalizar a perspectiva infantil, em **Um cinturão** (RAMOS,

2003) as adequadas escolhas linguísticas dão ao leitor o ponto de vista do pequeno narrador, especialmente pelo adjetivo **enorme**:

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 (RAMOS, 2003, p. 31).

O ponto de vista da criança traz à tona certos excessos linguísticos que Graciliano comumente rejeitava e que não faz parte do seu repertório estilístico: enorme, extraordinariamente, rede infinita, zanga terrível, tremura infeliz. Para o miúdo, tudo era vasto, intenso, enorme. A linguagem, então, sonha: “Para grandes sonhadores de cantos, de ângulos, de buracos, nada é vazio, a dialética do cheio e do vazio corresponde apenas a duas irrealidades geométricas” (BACHELARD, 1978, p. 289).

O canto representa a imobilidade do ser que se irradia por um aposento imaginário em torno do corpo físico. Esse corpo se imagina protegido, escondido, refugiado pelas duas barreiras congruentes que são a parede, embora o ângulo de abertura represente a porta de acesso a, ainda presente, vulnerabilidade do ser. Assim, o narrador se apresenta:

Achava-me num deserto. A casa escura, triste; as pessoas tristes. Penso com horror nesse ermo, recordo-me de cemitérios e de ruínas mal-assombradas. Cerravam-se as portas e as janelas, do teto negro pendiam teias de aranha. Nos quartos lúgubres minha irmãzinha engatinhava, começava a aprendizagem dolorosa (RAMOS, 2003, p. 34).

Sobre esse acontecimento, é oportuno retomar o que Bachelard (1978) afirma. Para o filósofo, os poetas têm muito a dizer sobre a vida que se encolhe nos cantos, sobre esse universo dobrado, voltado a si próprio. Ao se recordar das portas, janelas, ruínas e teias de aranha, Graciliano dá ao devaneio da criança toda a sua atualidade: são imagens de sua solidão traídas pelo esquecimento, abandonados no canto como a criança impotente. Mas essas imagens ressurgem com a força de um relâmpago: “E ali permaneci, miúdo, insignificante, tão insignificante e miúdo como as aranhas que trabalhavam na telha negra” (RAMOS, 2003, p. 35). A teia de aranha, tomada como imagem poética, emerge como uma metáfora para a memória. Assim como a memória, ela é tecida de modo complexo, por vezes imbrincada, e seu alcance e extensão não podem ser mensurados. “É mais que uma coloração que se estende sobre

as coisas, são as próprias coisas que se cristalizam em tristezas, em saudades, em nostalgias” (BACHELARD, 1978, p. 291). Nesse ponto, reconhecemos em Bachelard e Graciliano um ponto conciliador, uma vez que, “inicialmente, o canto é um refúgio que nos assegura um primeiro valor de ser: a imobilidade. Ele é a certeza local, o local próximo da minha imobilidade. O canto é uma espécie de meia-caixa, metade paredes, metade portas” (BACHELARD, 1978, p. 287).

O canto funciona, no conto em análise, como uma negação da vida, da dura vida imposta pelo autoritarismo e pela violência dos adultos, uma recusa, um esconderijo. As horas no canto são horas de silêncio. São partes do indivíduo, rastros da memória, da própria história de vida e independente dela. Conforme trecho de carta enviada por Graciliano Ramos a Raúl Navarro, tradutor argentino, para ser anexado a um conto em vias de publicação em Buenos Aires em novembro de 1937, “Os dados biográficos é que não posso arranjar, porque não tenho biografia” (MAIA, 2008. p. 123).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mas, salvo os leitores de canto entre os
quais estamos nós, quem continuará a
leitura desses ninhos de poeira?
Gaston Bachelard

Ao escolhermos esse percurso, tomamos ciência de que outros foram deixados para trás. Acreditamos que esta análise fale mais das ideias do leitor que as do autor, pois estas são fagulha no imenso rastro luminoso que é a memória e seus caminhos. Nesse sentido, aderimos ao entendimento de Bachelard (1978) sobre a adesão do leitor na atualização da imagem poética.

Parece-nos pertinente responder à questão: “Como o acontecimento também singular e efêmero que é o aparecimento de uma imagem poética singular pode reagir sobre outras almas [...]?” (BACHELARD, 1978, p. 184-185). Ocorre que essa imagem poética – emergida das memórias do escritor, de seus devaneios em certa medida, e, portanto, jamais alcançada, mas pressentida pelo leitor –, a imagem do canto, não está impressa na materialidade do livro, mas deslocada do plano narrativo para a percepção do leitor que adere à matéria viva que é o conto.

Pautados em Bachelard (1978), interpretamos a imagem poética do canto como substância volátil que apenas acontece com a adesão do leitor e escapa às determinações psicanalíticas ou à excessiva racionalidade da ciência. Concordando com Cortázar (2006, p. 123), “[...] um conto é um organismo, um ser que respira e palpita, e que sua **vida** consiste – como a nossa – em um núcleo animado inseparável das suas manifestações”.

Por meio de uma incursão no tempo e na construção da personagem, compreendemos o modo como esses elementos estão incrustados à narrativa e permitem alcançar as diversas camadas da memória. Conforme a discussão, o tratamento estético que Graciliano conferiu às suas memórias revela a preocupação do escritor com a materialização dos dramas humanos, uma vez que as vivências do menino se misturam às histórias de muitas crianças.

Essa postura demonstra que, apesar do deslocamento da crítica social para a autobiografia, o autor não se afasta completamente das questões coletivas: a surra sofrida pelo menino Graciliano e por tantos outros antevê a coerção do Estado – vista também na figura do Soldado Amarelo de **Vidas Secas** (RAMOS, 1997).

A imagem da criança encolhida no canto confronta-nos com a forma como a educação infantil é concebida pelos adultos: impositiva e violenta – seja essa violência física, com as surras, ou simbólica, com gritos e ameaças. Ao lermos a palavra **casa** os fonemas logo nos remontam a uma saudade, uma memória embotada, um estilhaço da infância. Ao lermos **canto**, somos levados à estreiteza do ângulo no qual o menino se encolhe amedrontado e é essa a força da imagem poética levantada por Bachelard (1978) em contraposição à racionalidade, pois a fenomenologia da imaginação é isto: liar com a potência de uma palavra feita imagem.

A imagem poética confronta-nos ainda com o que temos de mais humano: nossa memória. Caminhando lado a lado com a imaginação, a memória vai além das sinapses cerebrais. Ela está camuflada em gestos, texturas, formas, cores, perfumes, sons e toques que vivem fora do corpo biológico e que independem dele. A memória está pronta a nos atingir em sobressalto. Ela nos acompanha.

São os olhos do pequeno narrador a nos mostrar a perspectiva da criança, esse tão denso modo de ver e participar do mundo que não se afasta

da visão crua e pessimista que forma o amálgama da obra do escritor alagoano. Através deles, uma leitura do canto é possível, o canto como essa congruência de vazios e inteirezas. O canto como o caminho estreito no qual encontramos a poesia de Graciliano.

**THE CORNER POETRY:
FROM PHENOMENOLOGY OF BACHELARD TO GRACILIANO RAMOS**

ABSTRACT

Stuck to the subject of **childhood memories**, the text examines the tale **A belt** of the book **Childhood**, Graciliano Ramos, who narrates, in memories shade, the discovery of the world of adults. The book, first published by Editora José Olympio in 1945, today is in its 48th Edition, for the Record, having been carried out in countries such as Argentina, France, Portugal, Holland and England. The tale tells of a dramatic episode in the life of a boy: beaten, shrunk between crates, he understands that his first approach to justice, maximum understanding that Julius Cortázar (2006) measures: the **intensity**, in other words, the pulsating narrative substance, nucleus around which orbit the other elements. The analytical approach reveals the relationship of memory with the corner at the service of poetic imagination, sought by Gaston Bachelard in his **Poetics of space** (1978), suggesting analysis of the construction of space of the tale mentioned. Considering the phenomenology of imagination Bachelard (1978) , we analyzed the paths of the story of the narrator 's memory from the membership , as readers , the poetic image of the inner corner of the space. In pursuit of this purpose, the text deals with the understanding of the poetic image of the tangled narrative thinning that allows access, in virtuality admissible, the multiple textures with which childhood memories are.

Keywords: Tale. Graciliano Ramos. Memory.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste**. São Paulo: Cortez, 2011.

ANDRADE, Leandro. **Ferramentas (1)**: toponálise. 1º de junho de 2012.

Disponível em:

<<http://lounge.obviousmag.org/literarquiteturas/2012/06/ferramentas-1-topoanalise.html>> Acesso em 07 jul. 2015.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril S.A. Cultural, 1984.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Joaquim José Moura Ramos (et al.). São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 181-349. (Coleção Os Pensadores).

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio (et. al.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 53-80.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja Editora, 1995.

GIMENEZ, Erwin Torralbo. Graciliano Ramos: uma poética da insignificância. **Revista Estudos Avançados**, São Paulo, v. 23, nº 67, p. 231-250, 2009.

MAIA, Pedro Moacyr. **Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamín de Garay e Raúl Navarro**. Salvador, EDUFBA, 2008. p. 123.

MIGUEL, Rute. Personagem. In: CEIA, Carlos. **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=364&Itemid=2> Acesso em 03 jun. 2015.

MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria**. Trad. Edgar de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MOSCOVICH, Cíntia. **De Poe a Piglia: em busca das teorias sobre o conto e o encontro de uma gramática do silêncio**. 2005. Disponível em: <<http://www.minicontos.com.br>> Acesso em 05 ago. 2015.

RAMOS, Graciliano. **Infância**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.