

ESTILÍSTICA, AUTOBIOGRAFIA E GÊNEROS ORAIS EM *INFÂNCIA*, DE GRACILIANO RAMOS

Marcelo da Silva Amorim (UFRN)
marcsamorim@gmail.com

RESUMO

Gêneros que circulam na cultura oral – como histórias de Trancoso, cantigas de roda e outras narrativas do repertório popular – que ganharam especial destaque entre escritores de literatura brasileira parecem compor um quadro no qual se evidencia uma polarização com o estilo adotado por certos autores, sobretudo em nossa literatura de cunho regionalista. Na obra de Graciliano Ramos, este panorama – que nos apresenta, por um lado, uma voz narrativa de feição gramatical apurada, econômica e dotada de vários dispositivos normativos da linguagem escrita e, de outro, a manifestação vocal distensa, prosaica e até mesmo improvisada da dicção poética oral – nos mostra mais do que uma combinação insólita, curiosa ou fortuita. Sob a aparência de uma contingente contraposição, esconde-se, ao mesmo tempo em que se revela, um jogo entre discursos estéticos que se ocupam principalmente em construir significados universalizantes a partir da necessidade de atualização de fatos autobiográficos – e, portanto, particulares – relatados no presente do narrador enquanto sujeito que se construiu autodidaticamente. É através da representação da vida individual, mas comum à experiência coletiva, que o narrador de *Infância* nos resumirá sua trajetória, que inclui a descrição de várias fases que antecedem sua transculturação. Nosso trabalho neste artigo, ao elencar as composições de caráter oral em *Infância*, é identificar o papel que elas desempenham na obra de Graciliano Ramos e, em especial, verificar como funcionam os efeitos estilísticos ali alcançados e em que eles colaboram para colorir de significados a autonarrativa do Velho Graça.

Palavras-chave: Estilística. Autobiografia. autodidatismo. Graciliano Ramos

Ao descrever o ambiente de origem de um menino anônimo em *Infância*, Graciliano Ramos entrelaça os fios de uma trama que se torna engenhosa e propícia para a interação entre o protagonista-narrador e seu público leitor. Neste espaço narrativo, estabelecem-se vínculos significativos com a tradição oral de um Brasil dos fins do século dezenove – ex-monárquico e recém-libertado da escravidão. Em um mundo sertanejo tão hierarquizado quanto já combalido, divisa-se um protagonista em meio à sombra de uma casa grande que, mesmo decadente, ainda serve como palco sobre o qual se desenrolam as narrativas de diversos personagens, cujas vozes, no mais das vezes, nos apresentam atualizações inspiradas em histórias descendentes de remoto repertório de gêneros da literatura oral.

Em *Infância*, a presença de composições típicas do acervo oral põe-se na conta da urgência do autor em nos dar a conhecer o horizonte cultural do seu próprio meio social de origem. Tal necessidade propicia uma interação facilitada entre texto e leitor, à medida que se instala pelo esforço de pintar o quadro cultural que o menino – narrador-protagonista – começa olhar pelo retrovisor da memória, enquanto se desloca em direção às novas realidades que para ele se descortinam e que está tão prestes a alcançar com a aquisição das primeiras letras. Oriundo de um meio no qual o letramento se toma como mero instrumento por meio do qual o homem não se deixa enganar além da conta, logrando obséquios junto ao sistema, o menino deve fitar no horizonte a possibilidade de um futuro no qual a letra seja uma promessa para além “armas terríveis” (RAMOS, 2006, p. 95) descritas pelo pai. Assim, percebe-se que, no contexto de partida do protagonista, não se acredita o poder transformador à letra, relegando-a a um papel de duvidosa importância dentro das necessidades pragmáticas do núcleo familiar. Por outro lado, o relato de apropriação da leitura feito pelo narrador letrado descreve uma trajetória que conduz o protagonista em fuga para fora dos limites de seu meio cultural de origem, mas no qual não se deixa de atribuir a importância vital ao papel da cultura oral como cenário contra o qual se desdobram os eventos da dinâmica abrangente do aprendizado do personagem.

Na narrativa de *Infância*, portanto, estabelece-se um contraste pelo qual se aprecia uma dupla função. Neste relato confessional, o estilo empregado por Graciliano para representar a realidade pretérita ultrapassa os limites do sentido da mera interação social e crítica, franqueando ao seu leitor o acesso à narrativa, facilitada pelos gêneros por ele apropriados e ali incluídos. Seu texto, ao mesmo tempo, atinge um senso estético mais amplo, cuja base significativa é construir uma compreensão mais clara e real de sua própria realidade e das realidades daqueles que o circundam. O contraste da forma apurada – que costuma se manifestar

com as mesmas vinte palavras
girando ao redor do sol
que as limpa do que não é faca,

como tão acertadamente cantou Melo Neto (1979, p. 56) – torna-se quase um apelo a uma reflexão que deve trazer à discussão a própria maneira como se pode fazer literatura e se pode fazer a vida.

Não surpreende, portanto, que a estilística do texto de Graciliano exceda a fórmula demasiadamente previsível e antagonicamente incerta e subjetiva da “elaboração da mensagem por si mesma” (JAKOBSON, *apud* MARTINS, 1997, p. 2), para desembocar no sentido criado, certamente, por “uma convergência de causas linguísticas formais” – como lembra Mounin (*apud* MARTINS, 1997, p. 3) –, mas também, e talvez principalmente, por uma transgressão menos óbvia, cuja percepção compete ao lado oposto do processo de criação – o leitor. Com relatos orais encastoados na narrativa, *Infância* não nos apresenta apenas uma história que pretende “reconstruir uns anos de meninice perdida no interior” (MORAES, 1992, p. 177). Acrescenta-se ali a intenção de um resgate de um passado autobiográfico, feito pelo lado de dentro, uma abordagem endógena que põe aos cuidados da voz narrativa o próprio fato vivido, agora vigorosamente ressuscitado sob a forma de um “personagem” que tanto conta como ouve histórias – façanha demasiadamente árdua, senão improvável, para a figura de um narrador que pretendesse lograr, sem tal expediente, a ressignificação das representações de suas memórias. Assim, o con-

traste dos estilos – o de Graciliano e o das composições orais que elege – torna óbvia a intenção de *apresentar*, mais do que *representar*, seu passado atualizado pela necessidade urgente do presente do narrador.

Em decorrência da importância que o alfabeto exerceu na formação do homem e do escritor Graciliano Ramos, em *Infância*, ele figurará quase como um personagem. No presente do narrador, a condição de escritor se manifestará, em princípio, pelo rigor com a linguagem e pelo tratamento estilístico que chama a atenção para o próprio texto. Em seguida, passará pelo conteúdo narrativo epilinguístico e chegará às ponderações metaliterárias:

Meu avô [...] tinha habilidade notável e muita paciência. Paciência? Acho agora que não é paciência. É uma obstinação concentrada, um longo sossego que os fatos exteriores não perturbam. Os sentidos esmorecem, o corpo se imobiliza e curva, toda a vida se fixa em alguns pontos – no olho que brilha e se apaga, na mão que solta o cigarro e continua a tarefa, nos beijos que murmuram palavras imperceptíveis e descontentes. Sentimos desânimo ou irritação, mas isto apenas se revela pela tremura dos dedos, pelas rugas que se cavam. Na aparência estamos tranquilos. Se nos falarem, nada ouviremos ou ignoraremos o sentido do que nos dizem. E como há frequentes suspensões no trabalho, com certeza imaginarão que temos preguiça. Desejamos realmente abandoná-lo. Contudo gastamos uma eternidade no arranjo de ninharias, que se combinam, resultam na obra tormentosa e falha. Meu avô nunca aprendera nenhum ofício. Conhecia, porém, diversos, e a carência de mestre não lhe trouxe desvantagem. Suou na composição das urupemas. Se resolvesse desmanchar uma, estudaria facilmente a fibra, o aro, o tecido. Julgava isto um plágio. Trabalhador caprichoso e honesto, procurou os seus caminhos e executou urupemas fortes, seguras. Provavelmente não gostavam delas: prefeririam vê-las tradicionais e corriqueiras, enfeitadas e frágeis. O autor, insensível à crítica, perseverou nas urupemas rijas e sóbrias, não porque as estimasse, mas porque eram o meio de expressão que lhe parecia mais razoável. (RAMOS, 2006, p. 17-18)

Assim, a trajetória do autobiógrafo em *Infância* – descrevendo os passos da aquisição dos letramentos e colocando em pauta a questão literária pela síntese da criação artística – tem como um de seus motivos principais relatar por que e como Graciliano tornou-se o que é: um escritor. A condição de letramento presente

do narrador de *Infância* precisa ser explicada. Também para isso ele escreverá uma narrativa autobiográfica em que figura sua história de aprendizado das letras e parte do percurso que trilhou para ali chegar.

O narrador-protagonista principia a evocação do sistema de referência cultural em sua infância a partir das reminiscências extraídas nas aberturas de “nuvens espessas” (RAMOS, 2006, p. 7), quando Graciliano contava ainda com dois ou três anos de idade, segundo os cálculos de sua mãe. Muitas dessas lembranças destacam episódios em que figuram manifestações orais que são parte do cotidiano do menino:

Chamava-se José Baía e tornou-se meu amigo, com barulho, exclamações, onomatopéias e gargalhadas sonoras. Sentado, escanchava-me nas pernas e sacudia-me, sapateava, imitando o galope de um cavalo; em pé, segurava-me os braços, punha-se a rodopiar, cantando:

Eu nasci de sete meses,

Fui criado sem mamar

Bebi leite de cem vacas

Na porteira do curral. (RAMOS, 2006, p. 9-10)

A quadra constitui um fragmento de cantiga mais longa, rondilha do cancioneiro popular brasileiro, que talvez remonte às antigas cirandas ibéricas. Na voz de José Baía, a trova adquire valor autobiográfico, calhando às suas origens rurais. É certo que, na dicção sertaneja, os versos pares rimam entre si, pela apócope dos fonemas finais /r/ e /l/, fenômeno comum em algumas variedades dialetais do português do Brasil. Dessa forma, a versão apresentada pelo narrador difere da versão oral com a qual teria tido contato, mas cuja forma adaptou ao padrão formal da língua. A prosódia do canto, que faz rimarem “mamá” e “currá”, portanto, cede lugar à correção típica da representação ortográfica, revelando a preocupação e o zelo com a linguagem que marcam toda a obra de Graciliano.

A opção pelo registro “correto” da representação gráfica da quadra extrapola a cena autobiográfica em si, fazendo parte assim do significado essencial que se origina no presente narrativo. A fala de José Baía – conforme nos é apresentada –, mais do que sim-

plesmente indicar o universo das narrativas orais no qual se criou o menino de *Infância*, mostra a marcação da diferença pela atitude literária adotada pelo autor. Aqui se identifica uma pista inequívoca de que Graciliano jamais abandonará por completo os bens culturais de seu meio de origem. Deles irá servir-se no que se refere à construção do significado, mas, ao mesmo tempo, identificando-se ao padrão hegemônico no que tange à forma.

Com “barulho, exclamações, onomatopeias e gargalhadas sonoras” (RAMOS, 2006, p. 9), José Baía torna-se o primeiro professor e amigo de Graciliano. O caboclo constitui a fonte das canções e dos folguedos que apelam à experiência existencial do protagonista. O lúdico proporcionado pelos jogos e cantigas é valorizado por um narrador adulto como algo que a experiência compartilhada promove pela familiaridade da seleção lexical e pela adaptabilidade da linguagem empregada. José Baía, entretanto, que efetivamente se comunica com a criança como um pedagogo verdadeiro, encarna o vínculo com o sertão, a terra, os bichos, o linguajar próprio da condição social de vaqueiro, enfim, do meio no qual predomina uma estética vocal e simples, semelhante à do menino ainda “iletrado”.

Percebe-se a influência de tais indivíduos sobre Graciliano em sua própria escrita – ajustada do ponto de vista gramatical, linguístico e estético, mas extremamente econômica, despojada de excessos e floreios e sem “complicações eruditas” (RAMOS, 2006, p. 111), por vezes até mesmo iconicamente seca, objetiva e direta. A narrativa autobiográfica, conseqüentemente, resgata o significado pretérito em referência a si mesma, como se admitisse que suas características se fundam mesmo ali, na verdade da formação da própria personalidade do protagonista menino, mergulhado no mundo de tropeiros e ex-escravos recém-saídos das senzalas e ainda agregados à hierarquia patriarcal.

Através de “sua língua fácil e capenga” (RAMOS, 2006, p. 42), no ponto de vista do protagonista, José Baía constitui um liame entre a oralidade como sistema simbólico de expressão – transmissor de conhecimentos e tradições – e o cotidiano infantil,

que se concilia, de forma desejada e fácil, aos elementos contextuais e empíricos. O bem-estar, o prazer e a segurança advindos da interação do menino com José Baía surgem como consequência de ambos privarem de um vínculo cultural comum, que funciona como espaço para a realização dos encadeamentos de significados, fazendo com falem a mesma língua.

A figura do José Baía das cantigas e histórias reaparece no episódio do papa-lagartas, em que o menino, ouvindo uma frase do pai ao redor de uma fogueira, em uma noite fria, indaga-se a respeito do significado da expressão: “Que seria papa-lagartas? [...]. Se José Baía aparecesse ali, explicar-me-ia o papa-lagartas” (RAMOS, 2006, p. 41-42). O vaqueiro seria a garantia para instaurar o sentido da palavra. De nada adiantaria recorrer a outras pessoas – “Se meu pai não me esfriasse a curiosidade repetindo uma frase suja a respeito dos perguntadores, resolver-me-ia a interrogá-lo” – (RAMOS, 2006, p. 41), pois José Baía é que “era ótimo”, pois criava as condições mais favoráveis para a compreensão, como um otimizador do aprendizado. Para o menino, esta otimização só poderia ser explicada pelo fato sobrenatural de José Baía ter nascido prematuramente e ter bebido leite de sete vacas – lembrança repetida como refrão em quase toda referência ao vaqueiro. De fato, na crença de cunho supersticioso e popular, poderes especiais são mesmo atribuídos aos prematuros. Dessa forma, a supervalorização que a narrativa parece imprimir ao verso “nasci de sete meses” marca uma distinção de José Baía em relação a outros seres – um indivíduo que, tendo vindo ao mundo antes do tempo e nas condições precárias e vulneráveis de um sertanejo, se tornara um sobrevivente.

A identificação do protagonista com os “vivos mesquinhos, Amaro, José Baía, os moradores da fazenda” (RAMOS, 2006, p. 92) se faz pela submissão comum ao poder dos “grandes, temerosos, incógnitos” (RAMOS, 2006, p. 11), em especial com respeito à opressão que a todos iguala como vítimas:

Os caboclos se estazavam, suavam, prendiam arame farpado nas estacas. Meu pai vigiava-os, exigia que se mexessem desta ou daquela forma, e nunca estava satisfeito, reprovava tudo, com insultos e

desconchavos. Permanente, essa birra tornava-se razoável e vantajosa: curvara espinhaços, retesara músculos, cavara na piçarra e na argila o açude que se cobrira de patos, mergulhões e flores de baronesa. Meu pai era terrivelmente poderoso, e essencialmente poderoso. (RAMOS, 2006, p. 26)

A tal grupo de desvalidos é que o protagonista nos faz crer se identificar o protagonista, todos impotentes diante da arbitrariedade paterna, que coloca a todos indistintamente sob o mesmo jugo, a mesma condição rebaixante. Em sua primeira experiência com a justiça, como relata no episódio do cinturão, o protagonista, isento de culpa, é punido sem que ninguém pudesse interceder por ele. Diante do quadro de sevícias físicas e morais, as histórias e canções de José Baía parecem apontar para possibilidades redentoras, que satisfazem as aspirações infantis de libertação da autoridade da lei paterna e de toda a injustiça dos homens: “Muito me haviam impressionado, em narrativas de José Baía, as referências a orações fortes, especialmente à da cabra preta, de enorme virtude. Quem possui essa mandinga escapa às mais graves situações” (RAMOS, 2006, p. 60)

A oração, atribuída a São Cipriano, surge na narrativa de José Baía associada à realidade cultural sertaneja da emboscada – que evoca a disputa de poder –, do coronelismo, da tradicional violência da justiça tomada nas próprias mãos. Trata-se de uma simpatia, ação que se pratica de maneira supersticiosa para se obter algo que se deseja. Para o menino, porém, converte-se em um meio possível de fuga do flagelo comum em seu cotidiano de opressão brutal:

Eu desejava conhecer a reza valorosa. Ser-me-ia agradável passar uma hora em sossego, olhando o muro do quintal, ouvindo os sapos do açude da Penha, o descaroador do Cavalo-Morto. Não me reprenderiam. Caso me chamassem, conservar-me-ia sentado na prensa de farinha, silencioso. Podiam gritar. Avizinhar-se-iam de mim – eu me afastaria alguns centímetros, calmo, em segurança. E pregaria um susto à moleca Maria, puxando-lhe de leve o pixaim. Depois, defendido pelo feitiço enérgico, lançar-me-ia em contravenções importantes: vagaria nas ruas, invisível, jogando piões invisíveis, empinando papagaios invisíveis. (RAMOS, 2006, p. 60-61)

Apesar de o imaginário sertanejo invocar os poderes mágicos e suas fantásticas realizações para esconjurar a fatalidade de seu universo hostil, a reivindicação do protagonista nada tem de extraordinário ou sobrenatural. A identidade entre eles está no desejo de reaverem a dignidade e a liberdade de suas existências suprimidas pela hegemonia do poder autoritário e de escaparem à esfera de sua influência maligna. Todavia, a questão – que envolve autoridade, liberdade e dignidade – suscita para nós o presente do narrador e suas traumáticas experiências com o sistema oficial de justiça do país na década de 1930. Os desmandos da injustiça que acometem o Graciliano de *Memórias do cárcere* são os mesmos que se abatem sobre Fabiano e sua família em *Vidas secas* e sobre Paulo Honório em *São Bernardo* – cada um seviciado de uma forma diferente pela arbitrariedade, pela negligência dos poderes públicos, pela indiferença da sociedade, e cada qual reagindo de maneira diversa diante do sofrimento.

No capítulo “Samuel Smiles”, o protagonista menciona as histórias de Trancoso, que os contadores usavam para entreter o público. A designação “Trancoso” refere-se a Gonçalo Fernandes Trancoso, que, no fim do século XVI, compila, em um livro chamado *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, uma série de narrativas correntes na tradição oral ibérica. Segundo Cascudo (1988, p. 56), no Brasil, elas se alastraram rapidamente, especialmente nos estados nordestinos, onde a designação generalizou-se, aplicando-se a quase qualquer gênero de história popular. Em *Infância*, quem conta as histórias de Trancoso é Dona Agnelina, a professora de uma das pobres escolas do interior que Graciliano frequentou:

Essa professora atrasada possuía raro talento para narrar histórias de Trancoso. Visitava-nos, prendia-nos até meia-noite com lendas e romances, que estirava e coloria admiravelmente. Nada me ensinou, mas transmitiu-me afeição às mentiras impressas (RAMOS, 2006, p. 194).

Nas histórias de Trancoso figura o herói via de regra humilde e destituído de beleza física, em contraposição a representantes do clero ou proprietários de terras, que naturalmente se sentem su-

periores ao herói, mas que, ao final, sempre acabam por ele derrotados. Esse gênero de narrativa coloca em polos antagônicos classes sociais distintas e instaura uma tensão pelo desequilíbrio de dois ou mais opositores contra o herói solitário, que, mesmo assim, consegue vencê-los pela inteligência perspicaz. Um exemplo muito popular é a história “O caboclo, o padre e o estudante”, que Cascudo (2001, p. 237-238) chamará de conto de facécia ou exemplo. Em tal história, um padre, um estudante e um caboclo, viajando pelo sertão, recebem um queijo, que não sabem como dividir. O padre propõe que durmam e, ao acordarem, contem seus sonhos. Quem contasse o melhor sonho, ganharia o queijo. Percebendo o embuste, o caboclo acorda de madrugada e come o queijo. Pela manhã, o padre conta, na riqueza de detalhes que sua retórica permite, que sonhara com a maravilhosa escada de Jacó, que o levava ao céu. O estudante, querendo superar o padre, diz que sonhara já ter chegado ao céu muito antes do padre, indo recebê-lo por fim às portas celestiais. O caboclo, argutamente, diz ter sonhado que ficara na Terra e, olhando para o céu, vira o padre e o estudante muito felizes, rodeados de amigos e parentes, e que lhe gritavam lá de cima que comesse o queijo, porque eles não mais precisavam de alimento. Tamanha fora a realidade do sonho que ele se levantara à noite e cumprira a ordem.

Há muitas explicações para a extraordinária popularidade que esse tipo de narrativa ganhou entre a população sertaneja do Nordeste. Dentre elas, talvez a mais importante para o protagonista de *Infância* seja a compatibilidade do enredo com os elementos típicos do seu cotidiano rural. Tanto nas histórias de José Baía como nos contos de Trancoso de Dona Agnelina, parece haver uma integração harmônica do elemento sobrenatural à representação oral da realidade social do mundo do sertão, o que resulta em uma dimensão simbólica na narrativa que possui uma representativa função lógica no universo sertanejo.

Apesar de se tratarem de “mentiras impressas” das quais o pai tratou logo de afastá-lo, “As narrativas de D. Agnelina referiam-se a pequenos maltratados que se livravam de embaraços, às vezes venciam gigantes e bruxas” (RAMOS, 2006, p. 200). Para o

menino como para o homem sertanejo em geral, vencer padres, estudantes, fazendeiros, bruxas e gigantes consistia na superação, ainda que ao nível da narrativa, das suas dificuldades diárias, do sentimento de humilhação e rebaixamento diante das injustas relações com os poderes. Nesse sentido, o significado da valorização das histórias de Trancoso no livro encontra mais uma vez seu contraponto no presente do narrador, que a ressignifica a partir de seu ponto de vista constituído pelas experiências adquiridas não apenas pelo episódio em si, mas acumuladas pela vida afora. O “pequeno maltratado” é ao mesmo tempo o protagonista, o eu narrador e o homem comum, enquanto “gigantes e bruxas” são seus opressores: o pai, a mãe, os professores incompetentes e o sistema intransigente e egocêntrico. Dessa forma, é pelo sentido autobiográfico que se trazem à tona os bens culturais do meio de origem.

No universo folclórico de bruxas e gigantes, de crenças e lendas, onde o maravilhoso parece alcançar um espaço reservado, surgem as histórias do imaginário popular, veículo de superstições:

Não se distinguia nenhum ruído fora a cantiga dos sapos do açude da Penha – vozes agudas, graves, lentas, apressadas, e no meio delas o berro do sapo-boi, bicho terrível que morde como cachorro e, se pega um cristão, só o larga quando o sino toca. Foi Rosenda lavadeira quem me explicou isto. (RAMOS, 2006, p. 56)

– e as cantigas para embalar crianças:

Sapo Cururu
Da beira do rio.
Não me bote na água,
Maninha:
Cururu tem frio. (RAMOS, 2006, p. 56) (grifos do autor)

Na reelaboração da realidade do mundo e do cotidiano do homem sertanejo, a narrativa oral manifesta-se em vários formatos, dentre os quais as emboladas, que “firmavam-se nas mentes como artigos de fé” (RAMOS, 2006, p. 47)

Pedro Lauriano, Leodoro, Loriano.
Foi a lei republicana
Que inventou guarda local. (RAMOS, 2006, p. 48)

– e as canções de José da Luz:

*Assentei praça. Na polícia eu vivo
Por ser amigo da distinta farda.
Agora é tarde. Me recordo e penso.
Trabalho imenso, não se lucra nada.
[...]
Eu largo a farda, pego no capote,
Vou remar no bote: tudo é serviço.* (RAMOS, 2006, p. 88)

Ou ainda a cantiga em forma de alfabeto-poesia:

*A letra A quer dizer – amada minha;
A letra B quer dizer – bela adorada;
A letra C quer dizer – casta mulher;
A letra D quer dizer – donzela amada;
A letra E quer dizer – és uma imagem;
A letra F quer dizer – formosa deusa.* (RAMOS, 2006, p. 133)

– e episódios de chagança, ambos na voz da mãe do protagonista:

*Mestre piloto,
Onde está o seu juízo?
Por causa de sua cachaça
Todos nós estamos perdidos.
[...]
O capitão cheira a cravo;
O mar-e-guerra, a canela;
O pobre do cozinheiro
Fede a tisma de panela.* (RAMOS, 2006, p. 134)

No capítulo “Cegueira”, o protagonista declara que a mãe “tinha a franqueza de manifestar[-lhe] viva antipatia” (RAMOS, 2006, p. 129), chamando-o por dois apelidos infames: bezerro encourado e cabra-cega. Este último, fatalmente uma referência impiedosa à sua enfermidade nos olhos, evoca o diálogo de uma brincadeira infantil:

A outra alcunha era mais insultuosa que a primeira. Lembrava-me do jogo infantil e arrelhiava-me:

– *Cabra-cega!*
– *Inhô.*
– *Donde vem?*
– *Do mundéu.*

- Traz ouro ou prata?
- Ouro. (RAMOS, 2006, p. 130)

O narrador ainda reconstitui o conto da tradição oral chamado “O menino sabido e o padre”, que Cascudo (2001, p. 19) classificará como facécia, em uma tentativa de sistematizar as histórias segundo o assunto:

Nessa linguagem capenga, D. Maria matracava um longo romance de quatro volumes, lido com apuro, relido, pulverizado, e contos que me pareciam absurdos. De um deles ressurgem vagas expressões: *tributo*, *papa-rato*, maluquices que vêm, fogem, tornam a voltar. Tento arredá-las, pensar no açude, nos mergulhões, nas cantigas de José Baía, mas os disparates me perseguem. Lentamente adquirem sentido e uma historieta se esboça:

Acorde, seu papa...

Papa quê? Julgo a princípio que se trata de *papa-figo*, vejo que me engano, lembro-me de *papa-rato* e finalmente de *papa-hóstia*. É *papa-hóstia*, sem dúvida:

*Acorde, seu Papa-hóstia,
Nos braços de...* (RAMOS, 2006, p. 13-14)

Ao tentar reconstruir o termo “papa-hóstia”, surge a palavra “papa-figo”, personagem folclórico também presente no imaginário popular. Papa-figo seria um velho que sequestra crianças em um saco e estripa-as para comê-las ou vender seus fígados a leprosos ricos. Acreditando-se que o fígado era o órgão responsável pela produção do sangue, e sendo a lepra um mal do sangue, não uma doença da pele, surge a lenda de que os hansenianos consumiam fígados de criança para se regenerarem da doença. A presença do fígado em histórias populares remonta a 3200 anos, sendo registrada em um conto chamado “Dois irmãos”, atribuído ao escriba Anana, no tempo do faraó Ramsés Miamum. Esse elemento é ainda vivo nas histórias tradicionais do Brasil, herdeiras dos contos da tradição ibérica, como “Quirino, vaqueiro do rei” e “O boi leião” (cf. CÂMARA 2001, p. 15-17; 149; 194).

A tentativa de reconstituição do termo, entretanto, é apenas aparente. O narrador, na realidade, visa a revelar ou simular o próprio processo da lembrança. Por um complexo processo de seleção

das palavras e através do confessado “hábito de corrigir a língua falada” (RAMOS, 2006, p. 14), à procura da “forma exata da composição” (RAMOS, 2006, p. 15), o narrador chega ao seguinte fragmento:

*Levante, seu Papa-hóstia,
Dos braços de Folgazona.
Venha ver o papa-rato
Com um tributo no rabo.* (RAMOS, 2006, p. 15)

Os heptassílabos reconstruídos pelo narrador corresponderiam à fala de um menino no conto. A fala subverte a relação pactual que existe entre significante e significado, sendo fruto das lições erradas intencionalmente ensinadas pelo padre:

Um menino pobre foi recebido caridosamente em casa de certo Vigário amancebado. Temendo ver na rua os seus podres, o Reverendo ensinou ao pequeno uma gíria extravagante que baldaria qualquer indiscrição possível. Afirmou que se chamava Papa-hóstia e à amante deu o nome de Folgazona; gato era papa-rato, fogo era tributo. Esqueci o resto, e não consigo adivinhar por que razão tributo serviu para designar fogo. Seguros de que o rapaz não os denunciaria, o padre e a rapariga começaram a maltratá-lo. Não se mencionou o gênero dos maus-tratos, mas calculei que deviam assemelhar-se aos que meus pais me infligiam: bolos, chicotadas, cocorotes, puxões de orelhas. Acostumaram-me a isto muito cedo – e em consequência admirei o menino pobre, que, depois de numerosos padecimentos, realizou feito notável: prendeu no rabo de um gato um pano embebido em querosene, acendeu-o, escapuliu-se gritando. (RAMOS, 2006, p. 15)

O protagonista de *Infância* origina-se de um meio social fundado em uma cultura de forte substrato oral. Das várias características do pensamento e da expressão embasados na oralidade alistadas por Ong (1998, p. 46), destaca-se a que ensina que, “na cultura oral, a experiência é intelectualizada mnemonicamente”. Essa afirmação é aplicável tanto para as culturas não afetadas por qualquer tipo de escrita quanto para aquelas de vocação escrita e que conservam um significativo resíduo de oralidade. Assim, talvez não seja coincidência o fato de que os versos na fala do personagem do conto sejam metricamente ajustados. Sem meios permanentes para fixação do pensamento, as culturas orais desenvolvem mecanismos facilitadores da memorização, objetivando a conser-

vação dos dados. Mais uma vez, Ong (1998, p. 44-45) lembrará que “sabemos o que podemos recordar”. Nas culturas escritas, entretanto, recordar pode significar a consulta a materiais disponibilizados pela acumulação de dados gráficos; na cultura oral, o único meio de “trazer de novo à mente o que foi elaborado com tanta dificuldade” é “pensar pensamentos memoráveis” (ONG, 1998, p. 45).

Entretanto, o processo de restauração da fala do personagem do conto que Graciliano descreve revela a relação orgânica do protagonista de *Infância* com sua cultura. Se, por um lado, o narrador quer fazer crer que pode restaurar os versos ouvidos da mãe através do instrumento mnemônico, o padrão heptassilábico, por outro, a aparente dificuldade ao fazê-lo posiciona-o em seu presente “contaminado” pelos paradigmas da cultura escrita, que não depende exclusivamente da memória para a recuperação de dados. Ele, herdeiro de uma tradição já híbrida, compõe o quadro em que figura o protagonista imerso no universo oral, ao mesmo tempo em que dá mostras do enfraquecimento dos traços típicos da oralidade em seu presente na dificuldade que arquitetou pela restauração paulatina e laboriosa do fragmento.

O padrão pautado na oralidade repete-se na curiosa análise que o narrador faz de um episódio: “José conhecia lugares, pessoas, bichos e plantas. Uma vez enganou-se. Presumiu enxergar meu bisavô num cavaleiro encourado visto de longe: – Seu Ferreira de gibão, no cavalo de seu Afro” (RAMOS, 2006, p. 77). A fala proferida pelo moleque José é reelaborada pelo protagonista, que passa a repeti-la, convencido de que “ele havia se expressado bem” (RAMOS, 2006, p. 77). Expressar-se bem, apesar do erro de identificação de José, significa que Graciliano vislumbrara, no dito do moleque, certas características que a tornavam compatível à economia linguística das manifestações orais presentes em seu meio de origem:

Acabei por dividir a frase em dois versos, que a princípio declamei e depois cantei:

*Seu Ferreira de gibão,
No cavalo de seu Afro.*

Minha mãe se aborreceu, atirou-me os qualificativos ordinários. Estúpido, idiota. Mordi os beiços, fui esconder-me no armazém, olhar o beco. Mas, trepado na janela, as pernas caídas para fora, não esquecia o disparate e monologava, batendo com os calcanhares no tijolo:

*Seu Ferreira de gibão,
No cavalo de seu Afro.* (RAMOS, 2006, p. 77-8)

A divisão que o protagonista efetua da dicção de José evidencia sua métrica de sete sílabas. Trata-se, pois, de duas redondilhas maiores, que se decompõem da seguinte forma:

1	2	3	4	5	6	7	
Seu	Fe	rrei	ra	de	gi	bão	
No	ca	va	lo	de	seu	A	fro

O movimento rítmico dos versos é uma variante do ritmo alternante de sílabas fortes e fracas (configuração 1, 3, 5, 7), com acentuação em 3 e 7, cuja marcação faz-se pelos calcanhares do menino batendo no tijolo. O ritmo melódico – sucessão de segmentos discursivos determinados pelos ictos e pelas pausas melódicas – é exatamente o mesmo para os dois versos. Como o protagonista acrescentou música aos “versos”, o resultado pode ter se assemelhado às quadrinhas – estrofes cantadas de quatro versos com sete sílabas cada – comuns nos estados do Nordeste brasileiro. Vários teóricos, como Martins (1997, p. 175), explicam que a unidade melódica em língua portuguesa varia de seis a oito sílabas e atribui a esse fato a popularidade do heptassílabo.

Dessa forma, o padrão setessilábico, que se repete na fala do menino vingativo e na cantiga derivada do engano do moleque José, é uma qualidade da oralidade que integra o cotidiano do protagonista. O importante é notar que o mecanismo e sua apresentação trazem à discussão questões sobre a origem do protagonista, o processo de lembrança do narrador, a forma como se resgata o significado passado da memória, conjugando-o ao ponto de vista do narrador no presente, entre outras coisas. Como o próprio conteúdo do que é lembrado, importa registrar *como* é invocado aquilo que realmente afetou sua constituição enquanto ser humano e como escritor. Graciliano mostra que os caminhos da memória constroem-se também pelos caminhos percorridos pelo homem

como indivíduo, cuja capacidade forja-se no meio de origem, e que a lembrança é um exercício que se pode resolver de múltiplas formas, dependendo do instrumento de que se dispõe. O testemunho do autor incorpora à narrativa a “receita” de seu próprio fazer-se, como quem se certifica de que pode fazer algo porque sabe de onde vem enquanto narrador. Reconstruir a história do menino vingativo ou retrabalhar a fala do moleque José representa uma metáfora da própria narrativa, do próprio processo de evocação da memória autobiográfica.

Se o autobiografar-se literário é voltar o olhar para trás a partir de um presente que suscita significados, por meio da escrita artística, torna-se importante para o autodidata autobiógrafo relatar o meio de origem semiletrado – o da mãe, que “lia devagar, numa toada inexpressiva, fazendo pausas absurdas, engolindo vírgulas e pontos, abolindo esdrúxulas, alongando ou encurtando as palavras” (RAMOS, 2006, p. 67); o dos empregados e agregados escravos da fazenda, que sequer eram alfabetizados; o dos professores ineptos e despreparados, cujo conhecimento muitas vezes era mais precário do que o dos próprios aprendizes. Ao descrever seu ambiente originário de letramento deficitário, o narrador começa a desviar a atenção do leitor para a pergunta inevitável: se Graciliano provém de um meio de vocação tão escassamente letrada, como ele pôde ter adquirido níveis de letramento tais a ponto de tornar-se um dos mais importantes escritores de seu tempo?

O motivo autodidata, afinal, entra em ação. Se o protagonista encontra-se sozinho em sua jornada, a narrativa tende a colocar maior ênfase sobre sua própria responsabilidade com relação ao aprendizado. No relato, será possível perceber que se centra sobre o protagonista o foco das ações de apropriação dos bens culturais exógenos ao seu meio. É ele quem buscará pares que lhe certifiquem a adequação do consumo desses bens, como se verá, entre eles, o ato de ler. Mas para que seja mais legítima sua procura, é necessário que sua narrativa valorize o caráter não-letrado em seu meio de origem, ponto de partida para aquisição dos novos bens. Obviamente que, se ele os pudesse encontrar em seu próprio meio,

não haveria motivo para lançar-se à aventura do autodidatismo: sua movimentação cultural seria muito provavelmente endógena.

Hébrard dirá que a autobiografia do autodidata remete ao performativo, constituindo um ato de escrita, que não deve ser confundido com o fato de que tal ato se apresente como narrativa:

Essa narrativa é para ser lida, em sua ordenação cronológica, apenas como metáfora do autodidatismo, como ordenamento lógico deste [...]. Logo, a autobiografia do autodidata esboça uma 'figura' da movimentação cultural através de sua narrativa. (HÉBRARD, 2001, p. 41).

Então, a autobiografia do autodidata conteria a descrição do trajeto da sua movimentação cultural, uma síntese do seu processo de socialização e de como a percepção do mundo nele se interioriza. Até este momento do relato, o narrador conta que entra em contato com tal mundo através das cantigas, histórias, lendas e outros formatos de narrativas oralizadas, quase todas veiculadas através de um suporte não impresso. É por meio desse corpo de reelaborações coletivas ou individuais que o homem do sertão acessa sua realidade cultural. É nesse universo, em que a feição do oral adquire dimensões tão extensas, que se inscreve o protagonista de *Infância*.

Todavia, em uma configuração de meio social mais abrangente que o núcleo familiar, o suporte impresso concorre de forma essencial para a formação do horizonte cultural dos indivíduos. Assim, pode-se considerar o meio abrangente, com o qual o protagonista logo tomará contato, como um espaço heterogêneo, de vocação híbrida: influenciado pela cultura do escrito e, ao mesmo tempo, com uma presença ostensiva da cultura oral. O narrador relatará o trânsito do protagonista de um âmbito a outro, provendo detalhes nos episódios em que ocorrem os seus contatos mais diretos com a cultura escrita, como as experiências a partir das leituras efetuadas por terceiros. Naturalmente que os pontos indicados na narrativa para o início da nova prática é, como diz Hébrard, metafórico, no sentido de que não se pode tomá-los como estanques com relação à intensa vivência das outras manifestações orais. Na realidade, a narrativa cria momentos emblemáticos de passagem

que devem ser compreendidos mais como uma dinâmica de transculturação e menos como episódios isolados. Assim, ao invés de uma desaculturação do meio de origem, seguida de uma aculturação nos novos meios de chegada, o que ocorrerá é uma transculturação na qual todas as experiências conviverão de forma às vezes harmônica, às vezes conflituosa, mas sempre lembradas a partir do ponto de vista do presente avaliativo do narrador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, Marcelo da Silva. *Autobiografia e autodidatismo no projeto literário de Graciliano Ramos*. Natal: Edufrn, 2012.

CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. 17. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

_____. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

HÉBRARD, Jean. O autodidatismo exemplar: como Jamerey-Duval aprendeu a ler. In: CHARTIER, Roger. (Org.). *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, 35-73.

LAPA, M. Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. 6. ed. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1970.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1997.

MELO NETO, João Cabral de. Graciliano Ramos. In: _____. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, p. 56.

MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

ONG, Walter J. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas: Papyrus, 1998.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. 38. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *Memórias do cárcere*. 36. ed. 2 vols. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *São Bernardo*. 81. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Vidas secas*. 100. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

TAVARES, Odorico. *Bahia: imagens da terra e do povo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.