

ESTILO, AUTOBIOGRAFIA E AUTODIDATISMO: GRACILIANO RAMOS E OS SENTIDOS DE *INFÂNCIA*

Marcelo da Silva Amorim
(Universidade Federal do Rio Grande do Norte)

RESUMO

Neste artigo, pretende-se indicar como as composições orais de que se apropriou Graciliano Ramos em sua narrativa *Infância* instituem efeitos ao mesmo tempo estilísticos e interativos para um público leitor, com significados construídos a partir da necessidade de atualização de fatos autobiográficos no presente do narrador e na sua constituição enquanto sujeito autodidata.

PALAVRAS-CHAVE: Estilística; autobiografia; autodidatismo; Graciliano Ramos

Graciliano Ramos, ao descrever o contexto de origem do protagonista anônimo de *Infância*, entrelaça os fios de uma engenhosa urdidura que se torna uma eficiente interface para a interação entre o protagonista-narrador e seu público leitor. Trata-se de um espaço, dentro do sistema de representação, em que se estabelecem vínculos significativos com a tradição oral de um Brasil apenas recentemente saído do regime monárquico escravocrata do século dezenove. Em um mundo sertanejo hierarquizado, cujos sinais de declínio já se tornavam evidentes, flagra-se o protagonista entretido à sombra de uma casa grande que, embora decadente, ainda figurava como palco no qual se catalisavam as narrativas de diversos seres viventes – como diria o próprio Graciliano – a maior parte dos quais relatam histórias que representam atualizações a partir do repertório de composições da literatura oral.

A presença de composições típicas do acervo oral em *Infância*, entretanto, torna-se justificável pela urgência que tem o autor de

descrever o horizonte cultural do seu meio social de origem. Sua necessidade enseja a interação facilitada com o leitor, ao mesmo tempo em que se impõe pelo intuito de mostrar o contexto cultural que o narrador-protagonista começa a deixar para trás, enquanto se move em direção ao novo mundo que se descortina para ele com a aquisição das primeiras letras. Urge atestar que o protagonista procede de um meio em que se discute o letramento apenas como “armas terríveis” (RAMOS, 2006, p. 95) – instrumento prático, por meio do qual o homem não se deixa enganar além da conta, logrando obséquios junto ao sistema. O contexto de onde parte o protagonista rumo à especialização do aprendizado, dessa forma, negligencia o poder transformador da letra, relegando-a a um papel secundário nas necessidades pragmáticas do núcleo familiar. Por outro lado, o relato de apropriação da leitura como processo de simbolização, feito pelo narrador letrado, descreve um caminho que conduz o protagonista em fuga para além dos limites de seu meio cultural de origem, mas no qual não se deixa de atribuir a importância especial ao papel da cultura oral como *background* contra o qual se desdobram os eventos da dinâmica abrangente do aprendizado do personagem principal.

Dessa forma, estabelece-se um contraste que apresenta uma dupla função na narrativa de *Infância*. A forma como Graciliano representa a realidade passada neste relato confessional ultrapassa os limites do sentido da mera interação social e crítica, franqueando o acesso ao leitor, facilitado pelos gêneros por ele apropriados e incluídos na narrativa, para atingir um senso estético mais abrangente, cuja base significativa é a construção de uma compreensão mais lúcida e real de sua própria realidade e das realidades daqueles que o circundam. O contraste da forma apurada, que fala “com as mesmas vinte palavras / girando ao redor do sol / que as limpa do que não é faca”, como diria Melo Neto (1979, p. 56), convida a uma reflexão que põe em pauta a própria maneira como se faz ou se pode fazer literatura.

Assim, a estilística do texto de Graciliano excede 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, por certo, por “uma convergência de causas linguísticas formais”, como lembra Mounin (*apud* MARTINS, 1997, p. 3), mas também por uma transgressão menos óbvia, cuja percepção cabe ao extremo oposto do processo de criação – o público leitor. Com seus encaixes de relatos orais na

narrativa, *Infância* não traz apenas uma história que quer “reconstruir uns anos de meninice perdida no interior” (MORAES, 1992, p. 177). Inclui-se ali um resgate de um passado autobiográfico feito pelo lado de dentro, uma abordagem endógena que coloca sob os auspícios da voz narrativa o próprio fato vivido, agora vigorosamente ressuscitado –façanha improvável, senão impossível, para a figura de um narrador que no máximo conseguiria, sem recorrer a tal expediente, ressignificar as representações de suas memórias. Assim, o contraste dos estilos – o de Graciliano e o das composições orais que seleciona – torna óbvia a intenção de *apresentar*, mais do que representar, seu passado atualizado pela premente necessidade do presente do narrador.

Em consequência 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, como a que segue:

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 beiços 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 freqüentes 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)

Como bem diz Cândido (1992, p. 52), ao lembrar o avô, Graciliano fala sobre si mesmo e sobre a forma como lida com a sua vocação de artista, um artífice da linguagem. Basta-nos ler a mesma passagem como se nela figurasse o autor para constatarmos que se trata do *modus operandi* do próprio processo da escrita da obra, de como um projeto literário é feito com obstinação, interrupções, avanços, retrocessos, eliminando-se enfeites, recebendo-se críticas, finalmente chegando-se a um modo de expressão razoável, porque naturalmente imperfeito, devido ao tremendo senso de autocrítica de Graciliano.

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. Ou seja, 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. Nesse sentido, a trajetória do autobiógrafo assemelha-se à do autodidata: ambos voltam seus olhares para o passado com o intuito de passar suas vidas a limpo, registrando os eventos incisivos de suas experiências.

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, como a seguir:

Chamava-se José Baía e tornou-se meu amigo, com barulho, exclamações, onomatopeias 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) (grifos do autor)

A quadra é um fragmento de uma cantiga maior, na realidade uma redondilha do cancioneiro popular brasileiro, talvez procedente de 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 supressão dos fonemas finais [r] e [l], fenômeno comum em algumas variantes dialetais do português brasileiro. Dessa forma, a versão apresentada pelo narrador fatalmente difere da versão oral que teria ouvido, mas cuja forma adaptou à variante formal da língua. A prosódia do canto, que faz rimarem “mamá” e “currá”, portanto, cede lugar à correção ortográfica, revelando a preocupação e o zelo extremos com a linguagem que marcam toda a obra de Graciliano.

A opção pelo registro da correção gráfica da quadra é algo que extrapola a cena autobiográfica em si, fazendo parte do significado essencial que emerge no presente narrativo. A fala de José Baía, conseqüentemente, mais do que simplesmente indicar o universo das narrativas orais no qual se criou o menino de *Infância*, mostra a marcação da diferença pela atitude literária construída pelo autor. Há aqui uma pista segura de que Graciliano jamais abandonará completamente os bens culturais de seu meio de origem. Irá servir-se dele no que se refere à construção do significado, mas se identificará culturalmente ao padrão hegemônico com relação à forma.

Com “barulho, exclamações, onomatopeias e gargalhadas sonoras” (RAMOS, 2006, p. 9), torna-se José Baía o primeiro professor e amigo de Graciliano. Apesar de referir-se a Dona Maria a passagem – “Na verdade, os melhores [mestres] que tive foram indivíduos ignorantes. Graças a eles, complicações eruditas enfraqueceram, traduziram-se em calão” (RAMOS, 2006, p. 111) –, bem poderia aplicar-se a José Baía, cujas canções e folguedos apelavam à experiência existencial do protagonista. O prazer obtido nos jogos e nas cantigas é valorizado pelo narrador adulto como algo que a experiência compartilhada proporciona pela familiaridade da seleção lexical, pela adaptabilidade da linguagem empregada. Mas José Baía, que efetivamente se comunica com a criança como um verdadeiro pedagogo, é um vínculo com o sertão, com a terra, com os bichos, com o linguajar próprio da condição social de vaqueiro da fazenda, enfim, do meio físico onde predomina uma estética propriamente vocal e popular, como a do menino ainda “iletrado”.

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

A partir do ponto de vista do protagonista, José Baía constitui, através de “sua língua fácil e capenga” (RAMOS, 2006, p. 42), um elo entre a oralidade como sistema simbólico de expressão – que transmite conhecimentos e tradições – e o cotidiano infantil, que se concilia, de maneira imediata, aos elementos contextuais e empíricos. O bem-estar, o prazer e a segurança advindos da interação do menino com José Baía são consequência de privarem ambos de um nexos cultural comum, que funciona como espaço para a realização dos encadeamentos de significados, fazendo com que os dois 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? Sem os malditos sapatos duros como pau, decidir-me-ia a entrar, sair, informar-me. Certamente não me ligariam importância. E os sapatos me incomodavam os dedos, esfolavam os calcanhares. Onde estariam as minhas alpercatas? Na roupa estreita, movia-me com dificuldade. Em geral eu usava camisa, saltava e corria como um bichinho, trepava nas pernas de José Baía, que nascera de sete meses e fora criado sem mamar. José Baía era ótimo, talvez por não ter mamado e haver nascido de sete meses, o que devia ser uma exceção. Se José Baía aparecesse ali, explicar-me-ia o papa-lagartas. (RAMOS, 2006, p. 41-42)

O amigo 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”, já que criava as condições mais favoráveis para a compreensão, como um otimizador do aprendizado. Tal otimização, para o menino, apenas poderia explicar-se pelo sobrenatural fato de que José Baía nascera prematuramente e bebera leite de tantas vacas, mote que se repete em quase toda referência em que figura o vaqueiro. Na crença de cunho supersticioso e popular, atribuem-se poderes especiais ou paranormais aos prematuros. Dessa forma, a hipervalorização que a narrativa parece promover de “nasci de sete meses” marca a distinção de José Baía dos outros seres, especialmente como um indivíduo que, tendo vindo ao mundo antes do tempo e nas condições precárias do sertão, vulnerável mais que outros, ainda assim conseguira sobreviver e chegar à vida adulta.

Tavares anota uma versão com duas quadras mais, nas quais se percebem o tom anedótico e a característica popular da canção:

Açúcar de dez engenhos
 Foi pouco para me criar
 Santo Antônio estava deitado
 Na porteira do curral
 Alevante Santo Antônio
 Deixa meu gado passar
 Santo Antônio quer beber leite
 Por que não vai vaquejar? (TAVARES, 1951, p. 63)

Efetua-se a identificação do protagonista com os “viveres mesquinhos, Amaro, José Baía, os moradores da fazenda” (RAMOS, 2006, p. 92) 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)

É a esse grupo de desvalidos que o protagonista identifica-se e julga pertencer, todos impotentes diante da arbitrariedade e dos desmandos paternos, que coloca a todos indistintamente debaixo do

mesmo jugo, da 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 atendem às 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, desdenha emboscadas, suprime inimigos, anda afoito pelos caminhos, emudece as armas de fogo. No perigo, transforma-se num toco. Ou some-se, evapora-se — e diante do bacamarte fixo na forquilha da tocaia apresenta-se a imagem de Nosso Senhor crucificado. (RAMOS, 2006, p. 60)

A oração, que em geral é atribuída a São Cipriano, surge na narrativa de José Baía associada à realidade cultural sertaneja da emboscada, da tocaia — que evoca a disputa de poder —, do coronelismo, da tradicional violência da justiça tomada nas próprias mãos. Trata-se, sobretudo, de uma simpatia, ação que se pratica de maneira supersticiosa para se obter algo desejado. Para o menino, todavia, converte-se em um meio possível de fuga do flagelo mais imediato de 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 repreenderiam. 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. Demorar-me-ia nas esquinas, escutando histórias curiosas, deitar-me-ia nas calçadas, juntar-me-ia aos garotos sujos e turbulentos. Permanecendo isolado, incorporar-me-ia a todos os grupos. E se avistasse Padre João Inácio, correria para ele, examinar-lhe-ia a magrém disfarçada na batina ruça, o olho duro imóvel na órbita negra. Passeariamos como dois amigos. (RAMOS, 2006, p. 60-61)

Ao passo que o imaginário sertanejo invoca os poderes mági-

cos da mandinga e suas realizações fantásticas para afastar a fatalidade de seu universo hostil, a reivindicação do protagonista nada tem de extraordinário ou sobrenatural. A identidade entre eles se encontra no desejo de reaverem a dignidade e a liberdade de suas existências cerceadas pela hegemonia do poder autoritário e escaparem à esfera de sua influência. A questão que envolve autoridade, liberdade e dignidade, entretanto, suscita naturalmente o presente do narrador e suas experiências traumáticas com o sistema oficial de justiça do país na década de 1930. A injustiça que acomete o Graciliano de *Memórias do cárcere* é a mesma que se abate sobre Fabiano e sua família em *Vidas secas* e sobre Paulo Honório em *São Bernardo* — cada qual vitimado de uma forma diferente pela arbitrariedade, pela negligência dos poderes públicos, pela indiferença da sociedade, e cada um reagindo de maneira diversa diante da carência e do padecimento.

Ainda falando sobre as narrativas orais que circulavam em seu meio de origem, 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).

Contos de exagero e imaginação, nos quais os elementos extraordinários em muito extrapolam o verossímil, 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 superiores 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 solitá-

rio, 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. Tãmanha 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, Lorianio.
Foi a lei republicana
Que inventou guarda local. (RAMOS, 2006, p. 48) (grifos do autor)

– 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)
(grifos do autor)

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)
(grifos do autor)

– e episódios de chegada, 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 tisna de panela. (RAMOS, 2006, p. 134) (grifos do autor)

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 arreliava-me:
– *Cabra-cega!*
– *Inhô.*
– *Donde vem?*
– *Do mundéu.*
– *Traz ouro ou prata?*
– *Ouro.* (RAMOS, 2006, p. 130) (grifos do autor)

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 roman-

ce 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 adquierei 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) (grifos do autor)

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 leição” (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)(grifos do autor)

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 conseqüência admirei o menino pobre, que, depois de numerosos padecimentos, realizou feito notável: prendeu no rabo de um gato um pano embebido em notrosene, 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 conservação 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)(grifos do autor)

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 artis-

tica, 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 ex-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 relembradas a partir do ponto de vista do presente avaliativo do narrador.

ABSTRACT

In this article, we intend to show how the oral compositions employed by Graciliano Ramos in his narrative *Infância* create effects that are both stylistic and interactive for its readers' understanding, with meanings that are constructed from a need to update autobiographic facts in the present of the narrator as well as in his constitution as an autodidactic subject.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Marcelo da Silva. *Autobiografia e autodidatismo no projeto literário de Graciliano Ramos*. Natal, RN: 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". Roger Chartier, org. *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. 35-73.
- LAPA, M. Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. 6. ed. Rio de Janeiro: Livraria 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: Papirus, 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: Livraria José Olympio, 1951.

Recebido em: 30/05/2013

Aprovado em: 10/06/2013