

**CENTRO DE ENSINO SUPERIOR DE JUIZ DE FORA
JOSÉ APARECIDO DA SILVA**

**PLURALIDADE DE OLHARES CRÍTICOS DANDO VOZ A SILÊNCIOS DE
INFÂNCIA, ROMANCE DE GRACILIANO RAMOS**

Juiz de Fora
2015

JOSÉ APARECIDO DA SILVA

**PLURALIDADE DE OLHARES CRÍTICOS DANDO VOZ A SILÊNCIOS DE
INFÂNCIA, ROMANCE DE GRACILIANO RAMOS**

Dissertação apresentada ao Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, Área de Concentração: Literatura Brasileira.
Linha de Pesquisa: Literatura Brasileira – Tradição e Ruptura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Nogueira Schmitt

Juiz de Fora
2015

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca CES/JF - CES/JF

Silva, José Aparecido da
Pluralidade de olhares críticos dando voz a silêncios de
infância, romance de Graciliano Ramos / José Aparecido da
Silva – 2015.
124 f.

Dissertação (Mestrado em Letras)-Centro de Ensino
Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.
Bibliografia: f. 105-109

1. Ramos, Graciliano, 1892-1953 – Crítica e interpretação.
2. Crítica literária. I. Centro de Ensino Superior. II. Título.

CDD B869

FOLHA DE APROVAÇÃO

SILVA, José Aparecido. Pluralidade de olhares críticos dando voz a silêncios de **Infância**, romance de Graciliano Ramos. Dissertação apresentada ao Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, realizado no 2º semestre de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Nogueira Schmitt

Prof. Dr. Rodrigo Fialho Silva

Prof.^a Dr.^a Vanda Arantes do Vale

Examinado(a) em: 18/11/2015.

Dedico este trabalho com muito amor, à
minha esposa Jussara.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, com saudades, ao Senhor José Mota Sacramento (*in memoriam*), que, em tempos longínquos e numa ação altruísta, possibilitou meu ingresso na vida estudantil.

Agradeço à minha irmã Solange por manter a continuidade dos meus estudos em épocas difíceis.

Agradeço imensamente à minha esposa Jussara pelo apoio incondicional a essa jornada e pela compreensão de minha ausência.

Registrem-se os agradecimentos à minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Nogueira Schmitt, que, pela sua erudição e dedicação, conduziu-me com mestria no desenvolvimento desta pesquisa.

A mente que se abre a uma nova idéia
jamais voltará ao seu tamanho original.
Albert Einstein

RESUMO

SILVA, José Aparecido da. **Pluralidade de olhares críticos dando voz a silêncios de infância, romance de graciliano ramos**. 114 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

Esta pesquisa tem como escopo tecer considerações sobre o romance de Graciliano Ramos, **Infância**, cuja arquitetura textual emprega uma mescla de realidade com ficção, abrindo, assim, múltiplas possibilidades de análise. Para tanto buscam-se como fundamentação teórica olhares críticos que levam o leitor a ouvir as vozes do texto, que, paradoxalmente, tornam-se audíveis por meio do silêncio do narrador-personagem. Teorias críticas contemporâneas constituem-se elementos ancilares desta dissertação. Dos teóricos alemães Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser a estética da recepção é requisitada para o trânsito entre os vazios deixados pelo silêncio que habita o narrador-personagem. Por se tratar de um romance memorialista de ficção, recorre-se a conceitos de Marcel Proust como forma de presentificação do passado na tessitura de um romance que acorda lembranças. A pesquisa parte de reflexões sobre a cultura, em geral, de onde decorrem as particularidades regionais tão perceptíveis em **Infância** que levam à consideração da obra como regionalista, com base nos parâmetros indicados pela crítica. A narrativa, com seus monólogos memoriais, direciona ao aporte teórico do fluxo da consciência, conceito defendido por Robert Humphrey. Como última análise, é considerada a teoria atual da transculturação narrativa, proposta pelo crítico uruguaio Ángel Rama, dando relevo a dois dos três níveis que constituem o processo do trânsito entre culturas, a saber, o da cosmovisão e o da linguagem.

Palavras-chave: Infância. Silêncio. Transculturação. Memórias. Leitor.

ABSTRACT

This research aim to do some considerations about Graciliano Ramos novel, **Infância**, whose textual architecture use a mix of reality and fiction, thereby opening multiple possibilities of analysis. For that they seek as theoretical foundation critical glances that lead the reader to hear the voices of the text, which, paradoxically, become audible through the silence of the narrator-character. Contemporary critical theories constitute ancillary elements of this work. From the german theorists Hans Robert Jauss and Wolfgang Iser the aesthetics of reception is required for transit between the gaps left by the silence that inhabits the narrator-character. Because it is a memoirist fiction novel, refers to Marcel Proust's concepts as a way to presentification last in the fabric of a novel that awakens memories. The research start of reflections about culture, in general, from which are derived the regional particularities as noticeable in **Infância** that lead to consideration of the work as regionalist, based on parameters set by the critics. The narrative, with its memorials monologues, directs the theoretical support of the stream of consciousness, a concept championed by Robert Humphrey. Finally, the current theory of transculturation narrative is considered, proposed by the uruguayan critic Ángel Rama, giving relief to two of the three levels that compose the process of transit between cultures, namely the worldview and language.

Keywords: Infância. Silence. Transculturacion. Memories. Reader.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

ILUSTRAÇÃO 1 Manuscrito do esboço de Infância	60
--	----

LISTA DE SIGLAS

UNIR	Universidade Federal de Rondônia
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 A CULTURA E O REGIONAL	14
2.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A TRADIÇÃO REGIONALISTA.....	20
2.2 IDENTIFICAÇÃO DO ESTILO REGIONALISTA EM INFÂNCIA	28
3 CAMINHOS E DESCAMINHOS TRILHADOS PELO LEITOR	37
3.1 BREVES NOTAS HISTÓRICAS.....	39
3.2 MEMÓRIAS REMOTAS E A LINHA DO TEMPO NO ROMANCE.....	40
3.3 O PAPEL DO LEITOR NA RECEPÇÃO DE INFÂNCIA	43
3.4 MULTIPLICIDADE DE MEMÓRIAS EM INFÂNCIA	56
3.5 LABIRINTOS MENTAIS NO FLUXO DA CONSCIÊNCIA DO NARRADOR	68
4 PROCESSOS TRANSCULTURAIS NA TESSITURA DO ROMANCE	82
4.1 A TRANSCULTURAÇÃO NO MICROCOSMO DO NARRADOR-PERSONAGEM.....	90
4.2 A COSMOVISÃO DESENCADEANDO MEDOS.....	94
4.3 A LINGUAGEM NA DECODIFICAÇÃO DA DIVERSIDADE DE REGISTROS	98
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS	105
APÊNDICE A	110
ANEXO A	113

1 INTRODUÇÃO

Em **Infância**, romance de Graciliano Ramos, abrem-se possibilidades de abordagem que tornam instigante o estudo da obra. Há uma sobreposição, na tessitura narrativa, entre o ficcional e a realidade, pois o romance relata as memórias do autor entremeadas com elementos de ficção que preenchem lacunas de continuidade e criam elos com a realidade, formando, assim, uma narrativa completa e coerente. Para fins de desenvolvimento desta pesquisa, considera-se **Infância**, por conseguinte, uma obra memorialista ficcional. A pesquisa tem como objetivo, estabelecer um contraponto entre o silêncio do narrador-personagem e as muitas vozes anunciadas pelos olhares críticos. Entendido como regionalista, o romance permite análises sob pontos de vista histórico, social, cultural, literário, pedagógico (métodos pedagógicos utilizados no sertão nordestino no século XIX), infanto-psicológico (relação e traumas entre pais e filhos), religioso, e possivelmente outros. A este estudo, no entanto, importa ouvir os diálogos literários que a obra acomoda.

Na segunda seção desta pesquisa, apresenta-se o primeiro diálogo que se inicia com uma consideração sobre a cultura. Buscar-se-á a verificação da origem do termo e sua semântica nos séculos XVIII, XIX e na atualidade. Inevitavelmente, ao se falar em cultura de maneira generalizada, alcança-se a cultura regional, existente desde os primórdios da humanidade e típica de cada grupo social. Uma cultura regional certamente afeta sua literatura, criando estilos próprios regionais, o que caracteriza um regionalismo cultural. Nessa trilha, a pesquisa procurará iniciar um diálogo do romance **Infância** com os traços de literatura sertanista regional, observando o uso da linguagem típica, o homem sertanejo, a paisagem rural, a fauna, a flora, a seca, os costumes locais, a medicina do sertão, a vestimenta, os utensílios, a arquitetura, a música, a política e a religiosidade.

Na terceira seção vários diálogos serão apresentados. Iniciar-se-á pela forma em que o silêncio, provocado pelo abandono e pela falta de uma identidade na família e na sociedade na qual vive, envolve o narrador-personagem. Esse olhar sobre o personagem é fundamental para se criar o contraponto: vozes e silêncio. Algumas datas, julgadas aqui relevantes, na vida do autor, Graciliano Ramos, também serão apresentadas nessa seção. O romance possui muitas indicações de espaço, carecendo o tempo ser preenchido pelas análises do texto. Desse modo, e dentro dos recursos que o romance oferece, será traçado o tempo romanesco da

obra. Diante de múltiplas possibilidades interpretativas que o romance **Infância** oferece, o leitor terá relevo nessa seção por exercer importante papel na recepção da obra. Baseando-se nos conceitos de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, que tratam da relação leitor-texto, será considerada a estética da recepção como recurso que esclarece a influência do texto sobre o leitor, ao preencher os vazios do discurso narrativo, conforme sua recepção. A influência do texto sobre o leitor será percebida no estudo do capítulo **Jerônimo Barreto**, no qual o narrador-personagem se deixa permeiar pelo mundo da literatura, que lhe traz surpreendentes consequências positivas.

Será considerada também na terceira seção, a nata capacidade humana de operar múltiplos tipos de memórias. O foco estará na memória involuntária proustiana, conhecida da obra de Marcel Proust, **Em busca do tempo perdido**, na qual o autor relaciona as súbitas memórias involuntárias às sensações sinestésicas. Em **Infância** há trechos onde o narrador-personagem relata situações que envolvem a relação sentido-memória, deixando margem para uma aproximação das experiências obtidas por Marcel Proust. Buscar-se-á uma sondagem nos profundos da consciência do narrador-personagem em seus momentos de angústia, quando, em total desespero e abandono, vê-se preso em redemoinhos mentais que giram entre o seu passado e seu presente, levando-o a perder-se em seus pensamentos numa fracassada introspecção. Para abalizar teoricamente o estilo da narrativa, serão utilizados os conceitos de Robert Humphrey em seus estudos sobre o fluxo da consciência na narrativa.

Na quarta seção, que encerra o desenvolvimento da pesquisa, será explorada a teoria de Ángel Rama, que aborda a plasticidade cultural refletida na literatura. Rama utiliza o termo transculturação para descrever de modo mais apropriado as influências culturais manifestas na literatura, em três níveis, a saber, o nível da estrutura narrativa, da linguagem e o da cosmovisão. O romance **Infância**, por seu regionalismo, oferece um adequado ambiente textual passível de investigação sob a ótica de Rama, onde os dois últimos níveis serão abordados.

Com uma justaposição dos olhares críticos considerados acima, a pesquisa procurará tornar audível as múltiplas vozes emanadas pela obra **Infância**, apregoadas no silêncio da criança que perde sua voz numa sociedade castradora e arcaica, mas que a resgata no universo da literatura.

2 A CULTURA E O REGIONAL

O entendimento do que vem a ser cultura remete a um vasto campo de considerações sobre seu significado, pois abrange um lastro não apenas espacial, mas social e histórico, tornando sua definição bastante complexa. Seu conceito varia conforme os pontos de vista, caminhos seguidos e conforme a área de conhecimento que o procura conceituar, possibilitando, portanto, inúmeras definições em diferentes graus de distinção, o que não as anula, mas concorre para um entendimento mais abrangente.

Para uma melhor consideração, seria necessário que o termo fosse analisado primeiramente quanto às suas origens linguísticas, que se considerassem as várias áreas do conhecimento humano sob múltiplos caminhos, que se atravessassem mares e se conhecessem povos desde sua antiguidade até a modernidade. Seria necessário também que se observasse o caráter transversal de cultura, ao passar pelos fundamentos da antropologia, da história, da sociedade, da sociologia, da literatura, das artes plásticas, da gastronomia, da dança, da geografia, da indumentária, da agricultura e pecuária, das tradições orais e escritas, das guerras, da religião, da habitação, do clima e de tantas outras áreas práticas humanas, o que seria uma proposta audaciosa e longa, que não nos cabe nesse momento.

Esta seção procurará se ater em alguns desses pontos, tecendo de início, considerações sobre o caráter linguístico. Inicialmente, percebe-se a presença do termo em várias áreas de conhecimento totalmente diferentes, como a da biologia, que o utiliza para descrever um conjunto de micro-organismos criados e mantidos num meio nutriente permitindo sua proliferação. Como variantes, fala-se também da **cultura física** como meio sistemático de desenvolvimento do corpo por meio de exercícios físicos; da **cultura de massa** que impõe costumes por meio de uma indústria cultural divulgada pelas mídias de amplo alcance demográfico; da cultura alinhada a nichos de processos organizacionais como a **cultura empresarial**, que se refere ao conjunto de práticas internas adotadas por uma empresa em suas regras de negócios. Há ainda a cultura revestida por uma visão política. Tratar de **cultura política** está além do escopo dessa pesquisa, mas, para efeito de ampliação do uso do termo, faz-se entender que cultura política possui definição específica. Rodrigo Patto Sá Motta, Doutor em História pela Universidade de São Paulo-USP, declara que o conceito de cultura política “[...] pode ser caracterizado como o

conjunto de normas, valores, atitudes, crenças, linguagens e imaginário, partilhados por determinado grupo, e tendo como objeto fenômenos políticos” (1996, p. 95).

O termo cultura oferece, no entanto, dificuldades intrínsecas quanto à sua definição, quando observadas sua origem e as variações em sua semântica ao longo do tempo. José Luiz dos Santos, antropólogo e cientista social, considera a origem do termo:

Cultura é palavra de origem latina e em seu significado original está ligada às atividades agrícolas. Vem do verbo latino *colere*, que quer dizer cultivar. Pensadores romanos antigos ampliaram esse significado e a usaram para se referir ao refinamento pessoal, e isso está presente na expressão da alma. Como sinônimo de refinamento, sofisticação pessoal, educação elaborada de uma pessoa, cultura foi usada constantemente e é até hoje (SANTOS, J, 2012, p. 26).

Ao longo dos séculos, entretanto, o significado do termo cultura afasta-se de suas raízes e assume outras formas, servindo como termo empregado nos meios intelectuais e artísticos. No século XVIII, em pleno Iluminismo, a França o utiliza dessa forma, segundo palavras de Denys Cuche, Doutor em etnologia pela Sorbonne:

Ele faz sua entrada com este sentido no *Dicionário da Academia Francesa* (edição de 1718) e é então quase sempre seguido de um complemento: fala-se da ‘cultura das artes’, da ‘cultura das letras’, da ‘cultura das ciências’, como se fosse preciso que a coisa cultivada precisasse ser explicitada.

A palavra faz parte do vocabulário da língua do Iluminismo, sem ser, no entanto, muito utilizada pelos filósofos. A *Enciclopedia*, que reserva um longo artigo à ‘cultura das terras’, não dedica nenhum artigo ao sentido figurado de ‘cultura’. Entretanto, ela não o ignora, pois o utiliza em outros artigos (“Educação”, “Espírito”, “Letras”, “Filosofia”, “Ciências”).

Progressivamente, cultura se libera de seus complementos e acaba por ser empregada só, para designar a “formação”, a ‘educação’ do espírito (CUCHE, 1999, p. 20).

Percebe-se nessas considerações uma progressiva migração do termo cultura de sua origem latina para o campo humanístico e intelectual. Ainda segundo Cuche (1999, p. 21), “No século XVIII, ‘cultura’ é sempre empregada no singular, o que reflete o universalismo e o humanismo dos filósofos: a ‘cultura’ é própria do Homem, além de toda distinção de povos ou de classes”. O termo cultura passa, então, a andar próximo de outro termo do vocabulário francês: civilização. Conforme Cuche (1999, p. 22), “Civilização é definida como um processo de melhoria das instituições, da legislação, da educação”. Cultura e civilização carregam em si uma

ruptura com a, até então, predominante esperança religiosa. Colocam o homem como ser pensante no universo, dando-lhe agora uma visão realista do mundo. Novas teorias sociais e biológicas, como a da evolução, proposta por Charles Darwin em 1859, colocam a humanidade numa sociedade sujeita a mudanças e à evolução em virtude dos estudos e conhecimentos do homem sobre si mesmo. Isso vai de encontro às crenças anteriores segundo as quais uma divindade interferiria na história das sociedades humanas.

Na Alemanha do século XVIII, o termo *kultur*, no sentido figurado, aparece como transposição exata de seu semelhante em francês. O entendimento e aceitação, no entanto, são diferentes em relação aos franceses. Na verdade, há uma verdadeira antítese em relação aos conceitos franceses em função do afastamento entre nobreza e burguesia: “A nobreza é relativamente isolada em relação às classes médias [...] a burguesia é afastada, em certa medida, de qualquer ação política” (CUCHE, 1999, p. 24). Esse afastamento cria inquietude entre os intelectuais alemães que contrapõem a superficialidade dos valores aristocráticos diante dos valores da burguesia. Para eles, portanto, “[...] tudo que é autêntico e que contribui para o enriquecimento intelectual e espiritual, será considerado como vindo da cultura; ao contrário, o que é somente aparência brilhante, leviandade, refinamento superficial, pertence à civilização” (CUCHE, 1999, p. 25). Uma mudança, no entanto, ocorre antes da Revolução Francesa, e a Alemanha revê seu conceito de cultura. Enfraquecida e fragmentada politicamente diante de Estados poderosos como a França e a Inglaterra, busca unificar seu povo por meio de sua cultura. Já no século XIX então, para a Alemanha, *kultur* tende a significar uma delimitação e consolidação das diferenças nacionais. Este conceito de unificação cultural predominou tão fortemente que seria usado posteriormente no regime nazista, para defender a criação de uma nação pura, étnica e culturalmente unificada.

Esses exemplos sucintos e atidos ao aspecto histórico ilustram uma evolução e refinamento de como o conceito de cultura tem sofrido variações de uso e de semântica ao longo dos séculos, até culminar em conceitos atuais e modernos, que, embora múltiplos, transmitem ideias mais refinadas, congruentes, primando e assumindo formas mais voltadas para o aspecto universal, social, antropológico e literário. Essa variação do conceito de cultura é natural, já que a própria cultura

comporta-se como algo dinâmico, acompanhando e atualizando-se conforme o movimento constante dos grupos sociais humanos.

Atentando para a atualidade, percebe-se que os estudos ainda não produziram uma definição clara e aceita por todos do que seja cultura e que dê conta da realidade, pois incluem-se aí as manifestações artísticas, como teatro, música, pintura, escultura; a comunicação em massa, como rádio, cinema, televisão; as manifestações populares, como festas e cerimônias tradicionais, lendas e crenças de um povo, sua vestimenta, sua alimentação, seu idioma, sua história, sua intelectualidade e conhecimento, sua literatura, ou seja, tudo aquilo que caracteriza uma população humana. Há, no entanto, duas concepções básicas que, sem o propósito de esgotar o tema, abordam a significação e abrangência do termo cultura: a primeira remete aos aspectos de uma realidade social, abordando a cultura de forma abrangente, generalizada, tratando da totalidade das características, sendo aplicada para distinguir povos de realidades sociais bem diferentes entre si, os quais possuem poucas ou nenhuma características em comum. É útil para comparar realidades sociais bem distintas, para distinguir, por exemplo, a cultura indígena brasileira da portuguesa, em seus contatos iniciais. A segunda refere-se aos aspectos mais específicos de cultura, assim como ao conhecimento, às ideias, à crença de um povo, à sua língua, à sua literatura, ao seu conhecimento filosófico, científico e artístico, além de outros mais. As culturas particulares compartilham cada vez mais características comuns em outras culturas. Com o efeito da globalização, mercados internacionais, comunicação mundial, busca de padrões internacionais de qualidade, massificação de comportamentos e outras interrelações entre povos, certas culturas têm sido cada vez mais influenciadas por outras, ocorrendo o efeito da transculturação e escasseando as ilhas culturais.

A tendência, portanto, é identificar uma cultura em sua totalidade, mas por meio de seus bens não diretamente materiais, conforme a segunda concepção de cultura considerada anteriormente, pois são nesses bens que uma cultura se manifesta com mais visibilidade. É o que declara José Luiz dos Santos:

Cultura é com frequência tratada como um resíduo, um conjunto de sobras, resultado da separação de aspectos tratados como mais importantes na vida social. Assim, extrai-se das atividades diretamente ligadas ao conhecimento no sentido amplo das áreas da ciência, da tecnologia, da educação, das comunicações, do sistema jurídico, do sistema político, às vezes a religião e os esportes. O que sobra é chamado de cultura. É como

se fossem eliminados da preocupação com cultura todos os aspectos do conhecimento organizado tidos como relevantes para a lógica do sistema produtivo. Sobram, por exemplo, a música, a pintura, a escultura, o artesanato, as manifestações folclóricas em geral, o teatro. Muitas vezes as políticas oficiais de cultura são especificamente voltadas para essas atividades, já que para as outras áreas da vida social que nós estamos aqui considerando como parte da cultura desenvolvem-se políticas específicas (SANTOS, J, 2012, p. 49).

Recorrendo ao conceito de Motta sobre cultura, percebe-se que este está em consonância com o de Santos, ao incluir no conceito de cultura, bens de mesma substância, ou seja, não diretamente materiais:

Cultura, então, seria o conjunto complexo constituído pela linguagem, comportamento, valores, crenças, representações e tradições partilhados por determinado grupo humano e que lhe conferem uma identidade. (MOTTA, 1996, p. 93).

Assim se vê que, para dar conta da realidade, o entendimento sobre cultura passa a ser uma área de mescla dos conceitos de totalidade cultural e seus aspectos específicos. Isso cria um conceito de dimensão cultural. Essa dimensão é a totalidade do conhecimento que uma sociedade tem sobre si mesma, sobre outras sociedades e sobre o mundo em que vive.

Pode-se deduzir, do percurso realizado pela proposta da indefinição de cultura decorrente da multiplicidade de figurações, que ocorre outro ponto importante a ser considerado: mesmo sob uma visão de totalidade, a cultura de uma sociedade pode ser fragmentada segundo regiões sócio-geográficas menores, cujas manifestações culturais são diferenciadas das demais e podem ser mapeadas, identificadas e estudadas separadamente. Cada sociedade tem seu modo próprio de organizar sua vida social, de utilizar os recursos naturais, de expressar seus costumes e suas formas de família, de habitar, de organizar o trabalho, de se vestir, de manifestar sua intelectualidade e suas artes, enfim, de manifestar sua realidade. Essa diversidade não é gratuita, mas é resultado de sua história e de seus contatos com outras sociedades de culturas diferentes. Assim, dentro de grandes sociedades, como numa nação, existem sociedades internas que podem ser tratadas como cultura e lógica próprias. Seus membros integrantes assumem uma identidade cultural, não só perante a grande sociedade na qual vivem, mas também segundo a cultura interna à qual pertencem.

Na sociedade brasileira, por exemplo, há uma sociedade nacional que, por sua vez, tem regiões com características culturais bem distintas. Isso é decorrente do processo de colonização pelo qual o país passou, pela associação de ameríndios nativos com a entrada de europeus (italianos, franceses, holandeses, espanhóis, portugueses), africanos, asiáticos (japão) e médio-orientais (judeus, árabes, turcos, libaneses). Registrem-se aqui as palavras de Darcy Ribeiro, antropólogo, escritor e político brasileiro:

A sociedade e a cultura brasileiras são conformadas como variantes da versão lusitana da tradição civilizatória europeia ocidental, diferenciadas por coloridos herdados dos índios americanos e dos negros africanos. O Brasil emerge, assim, como um renovo mutante, remarcado de características próprias, mas atado genesicamente à matriz portuguesa, cujas potencialidades insuspeitadas de ser e de crescer só aqui se realizariam plenamente (RIBEIRO, 1995, p. 20).

O povo brasileiro, no entanto, mesmo tão variado, mantém uma unicidade nacional, diferente de alguns países europeus com etnias diferentes que se envolvem em lutas internas:

Mais que uma simples etnia, porém, o Brasil é uma etnia nacional, um povo-nação, assentado num território próprio e enquadrado dentro de um mesmo Estado para nele viver seu destino. Ao contrário da Espanha, na Europa, ou da Guatemala, na América, por exemplo, que são sociedades multiétnicas regidas por Estados unitários e, por isso mesmo, dilaceradas por conflitos interétnicos, os brasileiros se integram em uma única etnia nacional, constituindo assim um só povo incorporado em uma nação unificada, num Estado uni-étnico. A única exceção são as múltiplas microetnias tribais, tão imponderáveis que sua existência não afeta o destino nacional (RIBEIRO, 1995, p. 22).

Apesar de manter uma unicidade nacional o Brasil adquiriu, ao longo de sua história, características culturais regionais distintas que sobreviveram ao longo do tempo por meio de tradições orais e/ou escritas. Essas características facilmente observadas, demarcam regiões culturais, propiciando nome e identidade cultural aos seus membros, permitindo até que sejam identificados por tais:

Por essas vias se plasmaram historicamente diversos modos rústicos de ser dos brasileiros, que permitem distingui-los, hoje, como sertanejos do Nordeste, caboclos da Amazônia, crioulos do litoral, caipiras do Sudeste e Centro do país, gaúchos das campanhas sulinas, além de ítalo-brasileiros, teuto-brasileiros, nipo-brasileiros etc. Todos eles muito marcados pelo que têm de comum como brasileiros, do que pelas diferenças devidas a adaptações regionais ou funcionais, ou de miscigenação e aculturação que

emprestam fisionomia própria a uma ou outra parcela da população (RIBEIRO, 1995, p. 21).

Nesse contexto pode-se então falar de regionalismo ou de tradições regionalistas, observadas nas diversas manifestações culturais que caracterizam uma cultura regional, tais como o sotaque, as expressões locais, a gastronomia, o folclore, a vestimenta, os hábitos sociais, os traços físicos e outros. A tradição regionalista pode ser observada também no meio intelectual, especificamente na literatura, que é o objeto dessa pesquisa.

2.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A TRADIÇÃO REGIONALISTA

Juntamente com o período do neorrealismo, movimento no qual as tendências nacionalistas se manifestam pela postura de denúncias, críticas sociais, assuntos urbanos e religiosos e delação de desigualdades sociais, configura-se o regionalismo, estilo no qual os romances exploram as tradições e as culturas regionais. Desse estilo participam vários escritores. Como alguns exemplos, citem-se os nomes de José de Alencar (1829-1877), Franklin Távora (1842-1888), Visconde de Taunay (1843-1899), Bernardo Guimarães (1825-1884), Graciliano Ramos (1892-1953), João Guimarães Rosa (1908-1967), Jorge Amado (1912-2001), Érico Veríssimo (1905-1975), José Lins do Rego (1901-1957) e Mário de Andrade (1893-1945). Em termos de regionalismo, há uma nítida proeminência do regionalismo nordestino, não só por ser um exemplo maior das desigualdades sociais, mas também pelo fato de a região conter distintas peculiaridades de cenários e cultura. O nordeste teve papel destacado na tradição regionalista, sendo o sertanismo uma das primeiras formas de regionalismo na ficção brasileira.

Um dos defensores do regionalismo nordestino foi Gilberto Freyre¹, ao criar o Centro Regionalista e realizar o Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo, na cidade de Recife, em 1926. No evento foi lido, pelo próprio Freyre, o Manifesto regionalista (FREYRE, 1996). O documento reivindicava e documentava

¹ Gilberto Freyre publicou o **Livro do Nordeste**, em 1924, e **Casa-grande e senzala**, em 1933. Outro momento importante para o romance regionalista foi a obra **A bagaceira**, 1928, de José Américo de Almeida. Registra-se também o romance **Vidas Secas**, 1938, de Graciliano Ramos, que apresenta estilo próprio e desperta muito interesse da crítica literária, tendo suas obras como objeto de estudos de áreas diversas. Os estudos cobrem desde aspectos psicológicos, sociológicos e ideológicos, até problemas estilísticos, de estruturação e de técnica narrativa.

formalmente um reconhecimento dos valores nacionais regionais do nordeste como salvaguarda dos valores nacionais ante a influência estrangeira cada vez mais intensa no Brasil. Sobre o manifesto, comenta Robson dos Santos, professor de Ciências Sociais da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), em sua tese de doutorado:

O objetivo explícito, entre outros, era compor uma defesa e a preservação de tradições rurais patriarcais nordestinas vislumbradas pelos intelectuais que gravitavam ao redor das ideias cristalizadas no Manifesto regionalista, redigido por Freyre, como as mais representativas da organização social e cultural do país e do que conformava a identidade e a “genética” cultural da nação (SANTOS, R, 2011, p. 400).

Robson dos Santos ainda acrescenta sobre a importância do Manifesto em resgatar as tradições, preservar a autenticidade brasileira: o resgate do regional consiste numa recuperação da identidade nacional, o que para nação brasileira é importante. Assim afirma:

É por meio de um itinerário cultural pelas tradições nordestinas que Freyre, no Manifesto regionalista, deseja destacar a necessidade de que sejam preservadas as práticas mais autênticas que definem a região e conformam a própria nação brasileira. Isso é feito a partir de um esforço de compreensão do universal por meio da apreensão de um particular extremamente delimitado e, além disso, socialmente vinculado. Sob os matizes do discurso de resgate dessas tradições parece residir, em certa medida, uma (re)interpretação da identidade nacional e dos valores “autênticos” e “inautênticos” que a informam naquele contexto e que parecem possuir estreitos vínculos sociais (SANTOS, R, 2011, p. 406).

Essas ações abriram o caminho para a literatura nordestina, conforme Almeida expressa:

A importância decisiva de toda essa agitação intelectual deriva não só da influência que exerceu sobre a criação literária dos anos subsequentes – notadamente sobre o romance de José Lins do Rego – como de seu caráter sintomático, revelando uma consciência regionalista altamente desenvolvida entre os nordestinos (ALMEIDA, 1981, p. 161).

A semana de Arte Moderna em 1922, trouxe, no entanto, novos rumos à literatura brasileira por defender os valores nacionais. A renovação da arte literária trouxe um contato mais direto da arte com a regionalidade, descobrindo o rico manancial de cultura e tradições locais que até então eram deprezadas em prol da cultura europeia. A tendência de então à literatura social e à descentralização da

cultura, deu lugar a novas formas artísticas regionais. Mas é na década dos anos de 1930 que ocorre uma verdadeira explosão na criação de romances regionalistas, tanto que se forjou a expressão **romance de 30** (RUFFATO, 2006), ao se referir ao conjunto de obras nordestinas da época. O crítico Antonio Candido, apesar de sua visão desfavorável sobre o regionalismo das décadas anteriores, admite sua popularidade e sua ação desencadeadora do interesse dos escritores:

O regionalismo, que desde o início do nosso romance constitui uma das principais vias de autodefinição da consciência local, com José de Alencar, Bernardo Guimarães, Franklin Távora, Taunay, transforma-se agora no “conto sertanejo”, que alcança voga surpreendente. Gênero artificial e pretensioso, criando um sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país, a pretexto de amor da terra, ilustra bem a posição dessa fase que procurava, na sua vocação cosmopolita, um meio de encarar com olhos europeus as nossas realidades típicas. Esse meio foi o “tonto sertanejo”, que tratou o homem rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso, favorecendo a seu respeito idéias-feitas perigosas tanto do ponto de vista social quanto, sobretudo, estético. É a banalidade dessorada de Catulo da Paixão Cearense, a ingenuidade de Gornélio Pires, o pretensioso exotismo de Valdomiro Silva ou do Coelho Neto de **Sertão**; é toda a aluvião *sertaneja* que desabou sobre o país entre 1900 e 1930 (CANDIDO, 2006, p. 120).

Já para os romances e escritores da década dos anos de 1930, sua crítica é favorável ao declarar a importância do regionalismo enquanto movimento, como instrumento de pesquisa humana e social: o regionalismo é um forte aliado às denúncias sociais, principalmente no Nordeste. A decadência rural nessa região é extrema, com uma estrutura social arcaica, agravadas pelo ciclo das secas, cujos efeitos repercutem sobre a vida social dos habitantes. Sob esse aspecto Candido destaca o regionalismo:

Romance fortemente marcado de Neo-naturalismo e de inspiração popular, visando aos dramas contidos em aspectos característicos do país: decadência da aristocracia rural e formação do proletariado (José Lins do Rego); poesia e luta do trabalhador (Jorge Amado, Armando Fontes); êxodo rural, cangaço (José Américo Almeida, Raquel de Queirós, Graciliano Ramos); vida difícil das cidades em rápida transformação (Érico Veríssimo). Neste tipo de romance, o mais característico do período e frequentemente de tendência radical, é marcante a preponderância do problema sobre o personagem. É a sua força e sua fraqueza. Raramente, como em um ou outro livro de José Lins do Rego, (**Banguê**) e sobretudo Graciliano Ramos (**São Bernardo**), a humanidade singular dos protagonistas domina os fatores do enredo: meio social, paisagem, problema político. Mas, ao mesmo tempo, tal limitação determina o importantíssimo caráter de *movimento* dessa fase do romance, que aparece como instrumento de pesquisa humana e social, no centro de um dos maiores sopros de radicalismo da nossa história (CANDIDO, 2006, p. 130).

Outro impulsionador do estilo regionalista foi o desgaste do indianismo² nos romances nacionalistas. Com isso, outro símbolo entra em cena: o sertanejo, tido como típico homem do interior que mantinha uma autenticidade, por ainda não ter sido tão afetado pelo contato externo. Aos poucos o indianismo é substituído pelo sertanismo. A figura sertaneja, por viver em regiões isoladas, sem grandes contatos com os centros urbanos e litorâneos, representava bem uma evolução relativamente autônoma, por isso mais autêntico. E, assim como o índio, o sertanejo é importante figura no cenário da formação do povo brasileiro.

Importante se faz nesse contexto compreender a aplicação do termo sertão e distinguir o sertanejo do caipira. O conceito de sertão surgiu na época da colonização brasileira. Para os colonizadores portugueses, sertão se aplicava às terras distantes do litoral, situadas em direção oposta, a oeste, e adentrada ao litoral, cujas terras eram ainda inexploradas, inabitáveis, não ocupadas pelo colonizador. Representavam o oposto da segurança que o litoral lhe trazia. Assim, as imagens que foram atribuídas ao sertão, ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, seguiam os moldes da cultura do colonizador, que imaginava esse espaço como seu reflexo invertido, seu avesso (JESUS, 2015). Em concordância, Ribeiro descreve de modo semelhante o sertão:

Para além da faixa nordestina das terras frescas e férteis do massapé, com rica cobertura florestal, onde se implantaram os engenhos de açúcar, desdobram-se as terras de uma outra área ecológica. Começam pela orla descontínua ainda úmida do agreste e prosseguem com as enormes extensões semi-áridas das caatingas. Mais além, penetrando já o Brasil Central, se elevam em planalto como campos cerrados que se estendem por milhares de léguas quadradas (RIBEIRO, 1995, 338).

Já a figura do sertanejo é assim definida por José Maurício Gomes de Almeida, doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ (UFRJ) (1981, p. 35): “Via de regra é um mestiço do branco com o índio, resultado de um processo de cruzamento étnico cujas origens se perdem nos primeiros tempos da colônia”. Sertanejo é o habitante do sertão.

² O indianismo é entendido como uma fase do romancismo brasileiro, no século XIX, onde o índio é idealizado como herói nacional, que lutou contra os colonizadores estrangeiros representando a pureza e a inocência do homem não corrompido pela sociedade. Foi um correlato do cavaleiro medieval no romantismo europeu (JOBIM, 2006).

Quanto ao caipira, este possui a mesma miscigenção do sertanejo, porém designada a um grupo social especificamente localizado. Antonio Candido, sociólogo e crítico literário, em seu estudo antropológico e social sobre o caipira, assim o descreve:

Entretanto, no presente trabalho o termo caboclo é utilizado apenas no primeiro sentido, designando o mestiço próximo ou remoto de branco e índio, que em São Paulo forma talvez a maioria da população tradicional. Para designar aspectos culturais, usa-se aqui, caipira, que tem a vantagem de não ser ambíguo (exprimindo desde sempre um modo de ser, um tipo de vida, nunca um tipo racial), e a desvantagem de restringir-se quase apenas, pelo uso inveterado, à área de influência histórica paulista (CANDIDO, 2010, p. 27).

Das terras devassadas pelas entradas e bandeiras dos séculos XVI, XVII e XVIII, surgiram não só novas terras anexadas à Coroa, mas também grupos sociais com variedades subculturais do tronco português, denominadas de cultura caipira (CANDIDO, 2010, p. 43). Devido à mobilidade característica desses grupos, a expansão alcançou as terras paulistanas, onde se fixaram com sua cultura e vida social típicas (CANDIDO, 2010, p. 45). Em seu estudo, portanto, o caipira é atido por Candido como um grupo social paulista, cuja cultura e meios de vida são peculiares. É o homem do campo, da roça, que vive a vida rural de São Paulo.

Quanto ao estilo regionalista, onde o sertanejo é o protagonista, é necessário também compreender os dois termos: sertanismo e regionalismo. Almeida esclarece a sutil diferença comparando exemplos de obras regionalistas e sertanistas, indicando que nem toda obra regionalista é sertanista:

Destarte, tanto podemos falar de sertanismo a propósito de criações românticas do tipo de **O Sertanejo** e **Inocência** como obras posteriores: **Dona Guidinha do poço**, **Pelo sertão**, **Os sertões**, **Vidas secas**, **Grande sertão: veredas** (para citar apenas alguns exemplos). Por outro lado o simples fato de **O tronco de Ipê** e **Til** serem romances românticos que transcorrem no meio rural não faz deles obras sertanistas. Tem tanto sentido empregar-se o termo no caso de **O tronco do Ipê** quanto de **Menino de Engenho**. Nem é sertanista toda a ficção rural, nem o sertanismo é monopólio romântico (ALMEIDA, 1981, p. 47).

Pelo comentário de Almeida, percebe-se que algumas obras resgatam o ambiente rural, do campo, como o romance **O tronco de Ipê**, que se passa no interior do Rio de Janeiro, e o romance **Til**, que se passa no interior de uma fazenda paulista. Tais romances, embora considerados regionalistas, não são sertanistas,

pois não tratam do sertão nordestino. Assim, Almeida coloca corretamente que nem toda ficção rural é sertanista, e nem o sertanismo detém toda a ficção rural. Sobre o regionalismo, Almeida ainda acrescenta:

Regionalismo é outro conceito que precisa ser bem compreendido, se se quer usá-lo com propriedade.

De vez que região implica uma parte dentro de um todo mais amplo – o país como tal – a arte regionalista *stricto sensu* seria aquela que buscaria enfatizar os elementos diferenciais que caracterizariam uma região em oposição às demais ou à totalidade nacional (ALMEIDA, 1981, p. 47).

O sertanismo, por sua vez, é o regionalismo da região sertaneja. Para Almeida (1981, p. 47) as melhores expressões de regionalismo nacional se situam em duas regiões: “Em consequência, são as regiões que apresentam fisionomia cultural melhor definida e diferenciada que suscitam, em nível mais profundo e coerente, a consciência regionalista. No Brasil, O Nordeste e o Rio Grande do Sul”.

Almeida indica os requisitos essenciais para uma obra ser considerada regionalista:

A única exigência de validade geral para que uma obra possa ser considerada justo título regionalista é a da existência de uma *relação íntima e substantiva* entre sua realidade ficcional e a realidade física, humana e cultural da região focalizada. O modo como na prática este relacionamento se efetiva vai variar de época para época, de escritor para escritor, de obra para obra (ALMEIDA, 1981, p. 266).

Afrânio Coutinho, ao comentar sobre o regionalismo de José de Alencar, também indica os elementos observados por ele, fortemente marcadas pelo abandono do aspecto urbano e retorno ao rural:

[...] E dentro de cada uma delas focaliza o aspecto interior, a vida agrícola e pastoril com suas peculiaridades, seus hábitos, seus costumes, suas tradições, as relações sociais aí verificadas, os pormenores da vida coletiva, abandonando o aspecto urbano das capitais que lhe serviu para outro tipo de romance (COUTINHO, 1986, p. 262).

Os elementos citados por Almeida e Coutinho, que caracterizam o regional, precisam estar presentes intensivamente na obra, pois corre-se o risco de se considerar indevidamente toda obra de ficção como regional. Lúcia Miguel Pereira, crítica literária, biógrafa, ensaísta e tradutora brasileira da primeira metade do século

XX, ao tratar dos aspectos do regionalismo, também define algumas diretrizes de identificação desse e adverte:

Se considerarmos regionalista qualquer livro que, intencionalmente ou não, traduza peculiaridades locais, teremos que classificar desse modo a maior parte de nossa ficção.

Para estudar, pois, o regionalismo, é mister delimitar-lhe o alcance: só lhe pertencem de pleno direito as obras cujo fim primordial for a fixação de tipos, costumes e linguagem locais, cujo conteúdo perderia a significação sem esses elementos exteriores, e que se passem em ambientes onde os hábitos e estilos de vida se diferenciem dos que imprime a civilização niveladora (PEREIRA, 1973, p. 44).

Além das referências sobre regionalismo citadas pelos autores acima, as obras regionalistas têm influências do Realismo, por descreverem a relação do homem com o meio em que vive, e do Naturalismo, por revelar com frieza de detalhes a realidade da natureza humana. Almeida insere esses dois elementos em seu comentário:

Do ponto de vista estético um fato comum a quase todos os escritores: a influência do Realismo-naturalismo, gerando nítida preocupação documental, não apenas no tocante ao meio físico e social, como à própria realidade linguística (ALMEIDA, 1981, p. 114).

Outro elemento intensivamente presente nas obras regionalistas é a exploração da linguagem. A linguagem constitui-se como forte veículo de manifestação de uma cultura regional. Nela pode estar contida uma longa história de transculturação, nas mudanças semânticas, nas mudanças de pronúncia dos fonemas, nos hibridismos (árabes, africanos, indígenas, espanhóis, portugueses, holandeses), nos termos oriundos da própria região e mais atualmente, nos anglicismos. Os dialetos, derivativos do falar de uma língua, surgem como uma linguagem dentro de outra, criando sub-regiões culturais dentro de uma maior. Podem ter tantas variações que se transformam em uma nova linguagem, dificultando a comunicação entre a população de um mesmo Estado. Palavras de mesma pronúncia, mas em regiões diferentes, assumem significados diferentes e dificultam o entendimento. A palavra “taioba”, por exemplo, conhecida como uma planta herbácea da família das Aráceas, assume significados diferentes em algumas regiões: no Nordeste, numa linguagem chula, refere-se à região glútea, no Norte, à prisão ou cadeia. (FERREIRA, 1999).

Os romances regionalistas tiram proveito das modalidades dialetais, para caracterizar plenamente uma região, criando personagens com fala própria da região ou cenário da trama. Confirmando esse uso, Almeida (1981, p. 137) comenta que “O narrador retira-se discretamente e deixa falar o personagem”. Acrescenta ainda:

O Naturalismo, acentuando o valor da observação acurada dos fatos presentes no ambiente retratado, suscita no escritor a preocupação de documentar com fidelidade, não só os tipos humanos e o meio social, como a própria linguagem usada naquele meio. Se se trata de escritor regionalista, as variantes dialetais passam a assumir uma nova importância na obra, e o discurso direto torna-se o meio por excelência para isso (ALMEIDA, 1981, 138).

Almeida comenta também sobre a forte relação entre a linguagem, o personagem e a região, uma vez que aquela assume caráter indicial em relação a aspectos de identidade e compleição do personagem inserido na categoria espaço:

Elemento importante de caracterização, a linguagem marca não só a posição social do personagem, como sua maior ou menor assimilação pelo espaço cultural sertanejo. A deformação linguística mais pronunciada nos personagens humildes – vaqueiros, moleques, escravos – expressa, em última análise, uma ligação mais direta com o meio regional, não mediada, como na classe abastada, pela educação que impõe padrões de fora (ALMEIDA, 1981, p. 141).

O uso da linguagem regional pode criar uma dificuldade estética na obra, pois nela convivem duas realidades diferentes: a do autor, ou narrador, que usa uma linguagem não regional, e a do personagem que está inserido no ambiente ficcional e usa a linguagem regional. Quando o autor ou narrador usa a linguagem culta padrão e deixa a linguagem regional apenas para a fala do personagem, cria-se um contraste muito grande entre as falas, dando a impressão de um aspecto híbrido à obra. Um recurso atenuador desse aspecto é obtido quando o narrador introduz em seu próprio discurso termos da região, mas grifados para salientar o caráter exótico e regional do termo. As obras sertanistas ilustram muito bem o uso da linguagem regional com toda sua variedade e sonoridade características, transportando a realidade regional para dentro do texto.

Com o intuito de exemplificar as características regionalistas, corroborar sua presença no romance brasileiro e como objeto de reflexão crítica literária, fixar-se-á o olhar em Graciliano Ramos, especificamente em sua obra **Infância**. Publicada em

1945, é composta de 39 textos memoriais curtos e escrita entre 1938 e 1944. Nesse período, 27 dos 39 textos foram vendidos por Graciliano e publicados avulsamente em vários jornais, assim nos informa Márcia Cabral da Silva, Doutora pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP):

Confrontando-se os dados da pesquisa com o manuscrito, observa-se que, de um conjunto de 39 capítulos compondo *Infância*, 27, ou seja 69%, foram previamente vendidos a jornais (Diário de Notícias, O Jornal, A Manhã, Diretrizes, Correio da Manhã, Jornal do Comércio) ou a revistas (Atlântico, Revista do Brasil, Vamos Ler, O Cruzeiro, Anuário Brasileiro de Literatura, Unidade) (SILVA, 2004, p. 54).

Uma compilação dos textos numa única obra ocorreria em 1945, numa coleção organizada e editada pela Livraria José Olympio, intitulada **Memórias, Diários, Confissões**. Em 1952 é editada uma segunda edição com o título **Infância – Memórias**, trazendo uma reformulação editorial na organização dos textos, visando a uma melhor formatação de apresentação das memórias do autor. No intervalo entre as publicações, os textos foram revistos por Graciliano Ramos (1981, p. 18), que adotava essa prática: “O hábito de corrigir a língua falada instiga-me a consertar o primeiro verso [...]”. Quaisquer diferenças entre as versões parecem ser naturais, como observado por Silva (2004, p. 54): “Parecem justificáveis, assim, os prováveis lapsos, omissões, acréscimos, que a narrativa possa conter; em outras palavras, os elementos relacionados ao modo de produção da narrativa”. Após as reformulações feitas por Graciliano Ramos, chegou-se a uma edição estática, mantida atualmente. A 17ª edição, de 1981, utilizada nesta pesquisa, está de acordo com as últimas atualizações.

2.2 IDENTIFICAÇÃO DO ESTILO REGIONALISTA EM **INFÂNCIA**

O romance **Infância** é uma obra de espaço definido dentro de um cenário regional e de tempos a serem preenchidos pelas análises do texto. O elemento espaço já a aproxima dos quesitos críticos quanto a enquadrar-se, ou não, no estilo regional, citados anteriormente. Os locais citados como cidades, vilas e cenários indicam ser reais, alguns existentes até os dias atuais. As cidades de Quebrangulo, Buíque, Viçosa e Palmeira dos Índios ainda persistem no mapa. Visto tratar-se de memórias, o autor, como um nativo regional, não teve necessidade de criar cenários típicos, linguagem local e outras peculiaridades para construir personagens e

ambientes regionais; isso é narrado naturalmente. Consegue uma narrativa vívida e transmite o ambiente regional com riqueza de detalhes para o leitor. Os fatos narrados no romance situam-se na região nordestina, no sertão das Alagoas e Pernambuco.

Com o intuito de destacar e corroborar no romance **Infância** as características identificadoras de regionalidade, reiteram-se as expressões de José Maurício Gomes de Almeida, Afrânio Coutinho e Lúcia Miguel Pereira, onde Almeida (1981, p. 266) considera que para uma obra receber o justo título de regionalista é necessária a “[...] existência de uma relação íntima e substantiva entre a realidade ficcional e a realidade física, humana e cultura da região localizada”. Ressalta também a linguagem como importante elemento que identifica a posição social do personagem e o grau de sua assimilação com o espaço cultural sertanejo (1981). Afrânio Coutinho estende sua visão um pouco mais ao se fixar nos detalhes cotidianos, como os hábitos, os costumes, as tradições, a vida agrícola e pastoril (1986). Lúcia Miguel Pereira acompanha o pensamento de Coutinho, apontando a caracterização de figuras típicas com seus costumes e linguagem locais, sem os quais haveria perda na significação regional (1973). Seguindo essas diretrizes, pode-se então buscar no romance em estudo elementos que atendam os requisitos da crítica e que, como um todo, comportem e identifiquem o estilo regionalista.

Iniciando a análise pela linguagem, é extensa a lista de termos e expressões presentes no romance. Embora alguns destes sejam esclarecidos em dicionários, a maioria é composta por termos herméticos, cuja utilização é praticamente desconhecida na linguagem de outras regiões. Em alguns trechos o entendimento da leitura exige dedicação do leitor, podendo deixá-la até mesmo indecifrável. Inicialmente destacam-se alguns termos isolados: encarquilhada, marrã, ramerrão, pachorrentas, aboiando, magote, cavalo-do-cão, aperrear, epizootia, carrapeta, vergastadas, esguelha, papa-lagartas, parecença, pachola, socavão, emboanças, tunco, cavaqueiras, encoivarar, atenazar, destampatório, trompaços, homiziar, tergirvesar, nauseabunda, esganiçava, arengado, alvacento, caraminholas, intróito, cambitos, encafuar-se, lusco-fusco, estrilar, desconchavo, pezunhando, farpela, saracotear, abavancar, pardavasco, enxofrado, ressumado³ (RAMOS, 1981). Há também expressões curtas que seguem o mesmo perfil dos termos descritos

³ As definições de alguns dos termos e expressões aparecem no Apêndice A.

anteriormente: empacavirados em bananeira, curvar ou endireitar o espinhaço, cavar na piçarra, papangus do carnaval, magote de safados, sem jaça, cor de alfenim. (RAMOS, 1981).

A marca da regionalidade é expressa também no estilo de escrita ao introduzir uma fala peculiar ao personagem do sertão. Frases cuja decodificação é clara para os nativos tornam-se desconexas para o leitor comum. A frase a seguir é de entendimento desafiador para esse último: “Sensações violentas obliteravam xique-xiques e mandacarus: essas plantas não se acomodariam junto à grande arapuca levantada em pernas de pau” (RAMOS, 1981, p. 47). O mesmo ocorre quando o narrador-personagem diz: “Joaquim Correntão esmerou-se no pano de boca, vistoso, com três deusas peitudas” (RAMOS, 1981, p. 236). Outro exemplo que aviva a regionalidade está presente quando o narrador-personagem, ao narrar o simples fato de vários homens cavarem buracos na terra, usa uma linguagem quase poética para descrever a cena bucólica:

O pátio, que se desdobrava diante do copiar, era imenso, julgo que não me atreveria a percorrê-lo. O fim dele tocava o céu. Um dia, entretanto, achei-me no meio do pátio, além do céu. Como cheguei ali não sei. Homens cavavam o chão, um buraco se abria, medonho, precipício que me encolhia apavorado entre montanhas erguidas nas bordas. Para que estariam fazendo aquela toca profunda? Para que estariam construindo aqueles montes que um pó envolvia como fumaça? Retraí-me na admiração que me causava o extraordinário formigueiro. As formigas suavam, as camisas brancas tingiam, enegreciam, ferramentas cravavam-se na terra, outras jogavam para cima o nevoeiro que formava os morros (RAMOS, 1981, p. 14).

Em outro momento, quando a família mudou-se para Buíque, Pernambuco, o narrador-personagem conhece o moleque José, do qual admira as atitudes de coragem e esperteza. Tentava imitá-lo, mas como não conseguia, imitava-lhe então a pronúncia, que certamente devia ser característica local (RAMOS, 1981).

O homem sertanejo é outro elemento típico do sertão nordestino, indicando sua regionalidade própria. No romance ele é mencionado pelas suas atitudes, pela sua mestiçagem e pelo seu trajar característico. É referido como cabra macambúzio, caboclo triste, matuto, cafuzo, caboré enxerido, cheio de prosápias, bodegueiro (RAMOS, 1981).

A flora e a fauna também são citadas no romance, caracterizando o típico *habitat* nordestino: pitombas, arribações, xique-xiques, pé-de-turco, vergôntes, caçuás, cruviana, mandacaru, mergulhões, flores de baronesa, aroeira, cajueiros,

sucupira, aceiro, palmas de ouricuri, sapo cururu, pé de jító, juazeiro, esteira de pipiri, guabiru ligeiro, flor de mulungu, craveiros, losna, baronesas e corolas abertas nas quais as mulheres viam formas que lembravam órgãos sexuais (RAMOS, 1981).

A paisagem rural é também descrita por meio do somatório de elementos característicos do meio agrícola e da natureza como berros de animais, pancadas, tiros, despojos de animais, cabrestos, carro de bois, prensa de farinha, descaroador de algodão, currais, chiqueiros, açudes, engenho de cana, arreeiros, feira na praça da cidade, cavaleiros, esporas, vazante das abóboras no inverno, morros, capinzais imensos, manhãs nebulosas (RAMOS, 1981). A atividade pecuária das fazendas, típica de áreas rurais, também está presente no romance:

Por toda a parte despojos de animais: ossos branquejando nas veredas, caveiras de bois espetadas em estacas, couros espichados, malas de couro, surrões de couro, roupas de couro suspensas em tornos, chocalhos com badalos de chifre, montes de látégos, relhos, arreios, cabrestos de cabelo (RAMOS, 1981, p. 25).

A seca nordestina é um importantíssimo elemento regional presente no romance, tanto que o capítulo **Verão** é dedicado para descrever uma terrível seca que assolou a região. O narrador-personagem atribui a seca a um castigo de Deus ao dizer que “Sossegaria quando os estragos, completos, abrandassem a cólera divina” (RAMOS, 1981, p. 137), e descreve os efeitos em seu corpo:

A boca enxuta, os beiços gretados, os olhos turvos, queimaduras interiores. Sono, preguiça – e estirei-me num colchão ardente. As pálpebras se alongavam, coriáceas, o líquido obsessivo corria nas vozes que me acalentavam, umedeciam-me a pele, esvaía-se de súbito. E em redor os objetos se deformavam, trêmulos. Veio a imobilidade, veio o esquecimento. Não sei quanto durou o suplício (RAMOS, 1981, p. 27).

Os costumes locais também são fortes identificadores de habitantes regionais e o nordestino do romance tem hábitos fortemente peculiares. São mencionados no romance o jogo de gamão e solo, o jogo infantil de cabra-cega, o costume de dormir numa cama de lona, o costume das mulheres fumarem cachimbo de barro, de dar vinho forte aos filhos à noite para fazê-los dormir e de bordar flores em pedaços de morim (RAMOS, 1981). Ao descrever alguns moradores de Viçosa, em Alagoas, o narrador-personagem menciona certa professora, que no relato, cita sucintamente uma atividade típica nordestina: a renda de bilros: “A professora tinha mãe e filha. A

mãe, caduca, fazia renda, batendo os bilros, com a almofada entre as pernas” (RAMOS, 1981, p. 199).

A medicina caseira e rural, que às vezes se confunde com superstições e religiosidade, também é retratada no romance. O personagem Chico Brabo, por exemplo, era conhecido por prescrever e vender remédios, embora não fosse médico: “No dia seguinte ofereceu-lhe uns pacotinhos de pó branco. Seguindo as prescrições dele, minha irmã curou-se” (RAMOS, 1981, p. 146). Em outro caso, quando o pai do narrador-personagem se encontrava enfermo “Vinha o Dr. Mota Lima, dava-lhe um vomitório de substância, encorajava-o pregando-lhe os óculos de míope (RAMOS, 1981, p. 174). Nesse caso havia a figura de um médico, mas usando medicina rudimentar da época. O próprio narrador-personagem, quando vítima de uma oftalmia, fez uso de medicina caseira:

De fato não havia medicação, mas punham-me às vezes nos olhos uma camada pegajosa de clara de ovo batida, imobilizavam-me na cama de lona. Isolaram o órgão deteriorado: a clara transformava-se numa espécie de resina, grudava as pestanas (RAMOS, 1981, p. 140).

Quando a mãe do narrador-personagem se encontrava grávida e enferma, alimentou-se de pirão escaldado de frango e bebia cachimbo, bebida feita de aguardente e mel de abelha, acrescida de cebola: “Em obediência à medicina bruta do sertão, adicionavam cebola à beberagem, o que a tornava repugnanante” (RAMOS, 1981, p. 131).

A vestimenta também está presente como identificador de países, povos ou regiões. Às vezes, por si só, identifica prontamente a região habitada. Um gaúcho ou um nordestino tipicamente vestidos são identificados inequivocamente. O narrador-personagem é detalhista ao descrever os trajes típicos da região do romance: saias de chita, roupa de cassineta, alpercatas, camisas brancas de algodão, aiós, borzequins amarelos, gibão roto (RAMOS, 1981). Ao descrever, por exemplo, o rapaz, José Baía, com quem brincava quando criança, descreve-o também pela vestimenta: “Calçava alpercatas, vestia camisa branca de algodão que usa o sertanejo pobre do Nordeste, áspera, encardida, ordinariamente desabotoada, as pontas das aberturas laterais presas em dois nós” (RAMOS, 1981, p. 12). Comparando suas roupas com as de José Baía, acrescenta: “As nossas roupas grosseiras pareciam-me luxuosas comparadas à de chita de Sinha Leopoldina, à

camisa de José Baía, suja, de algodão cru” (RAMOS, 1981, p. 29). Ao comentar sobre seu avô materno, lembra-se de sua roupagem característica do vaqueiro nordestino: “De perneiras, gibão e peitoral, as abas do chapéu de couro, repuxado para a nuca, a emoldurar-lhe o rosto vermelho, impunha-se” (RAMOS, 1981, p. 23). Quando comenta sobre seu bisavô repete as características da roupagem: “Meu bisavô só vestia couro no trabalho do campo” (RAMOS, 1981, p. 85).

Alguns utensílios também são citados: grajau, ciscador (ancinho), candeeiro de querosene, móveis de madeira rústica, marquesões pretos, camas de lona, redes, cabrestos, arreios de cavalo e urupemas (RAMOS, 1981).

A arquitetura pobre e grotesca das casas do sertão ficaram gravadas na lembrança da criança observadora. O romance cita alguns detalhes que chamaram a atenção do narrador-personagem: oitão (paredes laterais da casa), chaminés dos banguês (engenhos de açúcar movido à força animal). Ao mudar-se com a família para uma vila, o narrador-personagem vai observando a mudança da paisagem do percurso e se depara com “[...] duas filas de casebres desertos e entre elas cabanas de barro negro e palha seca [...]” (RAMOS, 1981, p. 45). Ao chegar à vila surpreende-se com a arquitetura por ele nunca vista:

De repente me vi apeado, em abandono completo, num mundo estranho, cheio de casas, brancas ou pintadas, sem alpendres, notáveis. Havia duas maravilhosas: uma de quadradados faiscantes, uma que se montava na outra. Avizinhei-me do sobradinho, fugi medroso e confuso: nunca teria podido imaginar uma casa trepada (RAMOS, 1981, p. 46).

A cultura regional é expressa também por música e outras artes. O narrador-personagem cita um verso de uma embolada, forma poético-musical cantada por dois cantores que fazem um duelo de ofensas rimadas, ritmadas e improvisadas. No relato, os ex-presidentes do Brasil, Marechal Floriano Peixoto e Marechal Deodoro da Fonseca, têm seus nomes alterados para Leodoro e Loriano:

Sem dúvida Floriano Peixoto e Deodoro da Fonseca eram grandes, tão grandes que, deixando a política, recebiam consagração popular e entravam nas emboladas:

*Pedro Paulino, Leodoro, Loriano.
Foi a lei republicana
Que inventou a guarda local* (RAMOS, 1981, p. 52).

No aspecto social e político, o romance **Infância** exhibe a conturbada, inquieta e difícil sociedade da época, que ainda não acostumada, vivia num hiato entre a monarquia e a recente república, juntamente com os negros que ainda estavam à deriva após a sanção da Lei Áurea. O romance cita fatos típicos das cidades nordestinas da época, onde prevalecia um ambiente político confuso, autoritário e violento. No capítulo **Fernando** é descrito um pouco da sociedade dessa época, onde o narrador-personagem, ainda criança, fica confuso, pois ainda não entende aquela realidade. Títulos honoríficos tinham grande poder, como “comendadores” e “capitães”. São citados os chefes políticos e fazendeiros com seus mandos e desmandos em ordens de assassinatos: “[...] os cabras ruins do velho Frade morriam em abundância, e a gente se habituava aos cadáveres que manchavam a cidade” (RAMOS, 1981, p. 216); “Só raramente em casos de ofensas pessoais, questões de família, se eliminavam membros da classe elevada” (RAMOS, 1981 p. 216). Havia ainda o domínio de oligarquias, surras, ameaças, justiça corrompida, desapropriações forçadas de terras, prostituição adulta e infantil, abuso sexual de menores, polícia corrupta e tirana, além da honra sertaneja prevalecente.

Na época começaram a surgir os cangaceiros, sendo que um deles chegou a visitar a fazenda onde morava a família do narrador-personagem, levando dinheiro da família consigo, proveniente de extorsão ou ameaças:

O outro visitante apareceu duas ou três vezes, cochilou demorado no copiar e sumiu-se levando algumas dezenas de mil-réis. Esse dinheiro significava o imposto dos proprietários rurais aos numerosos grupos de cangaceiros que percorriam o sertão, pouco exigentes comparados aos posteriores. Mediante algumas cédulas, uma novilha ou marrã, obtinham-se dedicações, amizades proveitosas (RAMOS, 1981, p. 24).

Como último elemento do rol de evidências regionais consideradas no romance **Infância**, é imprescindível mencionar a religiosidade, forte aliada do sertanejo como fonte de forças e fé pela sua penosa luta pela sobrevivência. No sertão nordestino, apesar da presença de outras denominações religiosas, a religiosidade mais observada é a católica, centralizada na figura do Padre Cícero Romão Batista, mais conhecido como Padre Cícero ou carismaticamente como Padim Ciço, Presbítero da Igreja Católica. Mas, a exemplo da medicina, está associada popularmente às superstições, credences e misticismos, levados ao extremo. É comum a presença de rezadeiras, de benzedadeiras, do uso de amuletos

de proteção, de altares familiares e de festas religiosas. No romance são citadas as fogueiras de São João, o sábado de Aleluia com a presença do Judas e o temor do inferno. O capítulo **Inferno** é dedicado aos questionamentos do narrador-personagem sobre a existência deste e as explicações pouco convincentes de sua mãe. A cultura religiosa do sertanejo inclui a forte crença na existência do inferno, um dos dogmas principais da Igreja Católica, como consta em seu catecismo 1035:

A doutrina da Igreja afirma a existência do Inferno e a sua eternidade. As almas dos que morrem em estado de pecado mortal descem imediatamente, após a morte, aos infernos, onde sofrem as penas do Inferno, «o fogo eterno» (632). A principal pena do inferno consiste na separação eterna de Deus, o único em Quem o homem pode ter a vida e a felicidade para que foi criado e a que aspira. (VATICANO).

O catolicismo do sertanejo, no entanto, vai além dos preceitos oficiais declarados da Igreja Católica, caracterizando-se por uma fé exacerbada, permeada com tradições locais e pela fanática espera de um messias. Ribeiro (1995, p. 354) descreve assim a religiosidade sertaneja: “O sertanejo arcaico caracteriza-se por sua religiosidade singela tendente ao messianismo fanático, por seu carrancismo de hábitos, por seu laconismo e rusticidade, por sua predisposição ao sacrifício e violência.” Ribeiro ainda acrescenta:

Uma outra expressão característica do mundo sociocultural sertanejo é o fanatismo religioso, que tem muitas raízes comuns com o cangaço. [...] O fanatismo baseia-se em crenças messiânicas vividas no sertão inteiro, que espera ver surgir um dia o salvador da pobreza (RIBEIRO, 1995, p. 355).

Para o sertanejo, a crença numa dicotomia céu/inferno, os castigos associados ao primeiro e anseios de salvação associados ao segundo, tem referências remotas na época da colonização e catequese jesuítica e capuchinha (POMPA, 2004). O inferno, no entanto, além da doutrina oficial católica, assume peculiaridades com conotações regionais e povoam o imaginário dos sertanejos. Associam o inferno, como local de sofrimento, à seca e às altas temperaturas do sertão brasileiro (NASCIMENTO, 2013). O diabo, figura presente na crença do inferno, também é associado à seca, às ventanias e redemoinhos, como responsável por tais fenômenos típicos da geografia e clima locais (RAMOS, 1981, p. 27-28). Ainda no capítulo **Inferno**, é feita uma descrição, pela mãe do narrador-personagem, do ambiente do inferno e dos sofrimentos daqueles que por lá estão. Uma

consideração dessa descrição será feita na subseção 4.2 A COSMOVISÃO DESENCADEANDO MEDOS.

Em outro trecho de tenras lembranças, o narrador-personagem menciona alguns hábitos familiares relacionados à religiosidade: “Em recordação imprecisa, revejo mulheres ajoelhadas em redor de um oratório” (RAMOS, 1981, p. 22). Já como criança e um pouco mais crescida, cita agora com detalhes a mesma cena, quando numa das visitas à fazenda de seu avô:

A religião de meu avô era segura e familiar. Revelava-se diante do oratório erguido na sala, sobre a mesa coberta de pano vistoso. Na gaveta desse altar guardavam-se macetes, chifres de veado, sovelas, pregos, torqueses, pedaços de couro em que se pulverizava fumo torrado. Em cima, na luz, entre fitas e flores secas, litografias piedosas, figurinhas santas esculpidas por imaginários rudes. O velho se ajoelhava na esteira, resignava-se, batia no peito, ouvia a ladainha que Maria Melo, sacerdotisa e mulher de vaqueiro, cantava numa espécie de latim (RAMOS, 1981, p. 133).

Este trecho retrata com detalhes um oratório doméstico e os ritos típicos da família. Veem-se também amuletos, objetos e ferramentas sobre o altar, provavelmente na esperança de serem abençoados. Em outra visita à fazenda do avô, o narrador-personagem descreve novamente a cena do mesmo oratório, fornecendo agora mais detalhes sobre o comportamento das pessoas ante o altar:

A gente de meu avô se reunia na sala, em torno da mesa que tinha nas gavetas bolas de cera e macetes de capar boi, e em cima, na glória, litografias e esculturas, Jesus e a Virgem Maria, santos e santas. Minha mãe embalava o filho novo na rede, junto à cama de couro cru, à luz da lamparina que esmorecia no copo. Maria Melo puxava a ladainha. O patrão, o velho cabreiro Ciríaco, diversos apaniguados, abatiam-se rezando, os joelhos sobre chapéus de couro. A patroa, caboclas da vizinhança, as negras da cozinha, sucumbidas na esteira, esmurrando o peito e cantavam. Os meus olhos doídos e purulentos escondiam-se num pano preto, lacrimejavam, enxergavam a custo vultos indecisos, as labaredas trêmulas das velas. Fragmentos do exterior confuso entravam-me nos ouvidos. Os armadores da rede calaram-se, as vozes enfraqueceram, a ladainha findou, as mulhres ergueram-se num frufu amarrotado, alpercatas e chinelos arrastaram-se, o clarão do oratório morreu, as paredes sem reboco enegreceram mais (RAMOS, 1981, p. 163).

O cenário religioso relatado mostra a sensibilidade e fé do nordestino, que deposita no divino a esperança de proteção, de chuvas e de ausência de fome. O futuro é incerto; o que lhe importa é a sobrevivência para cada dia. A religiosidade, portanto, é marcante na vida do sertanejo nordestino, conferindo-lhe as peculiaridades típicas do regionalismo.

Considerando as evidências textuais citadas acima, é possível demarcar a carga de identificadores regionais no romance **Infância**. Além disso, os elementos regionalistas referenciados por Maurício Gomes de Almeida, Afrânio Coutinho e Lúcia Miguel Pereira, encontram-se extensamente presentes, a saber, a forte relação entre a ficção e a realidade física e cultural da região, a linguagem, os detalhes cotidianos, os tipos e costumes locais que dão o conteúdo regionalista à obra.

3 CAMINHOS E DESCAMINHOS TRILHADOS PELO LEITOR

A partir do caminhar pela pesquisa percebe-se que o conteúdo sobrepõe o memorialismo. A obra cita temas universais diversos, como a morte, a religiosidade, a descoberta da sexualidade, as mulheres, os homens, a busca de uma identidade, os traumas infantis, o *booling*, a solidão, o silêncio, o medo, a fome e a desigualdade social, como alguns exemplos. Cita também temas regionais, como a seca, o método pedagógico ineficaz e opressivo, o cruel tratamento paterno segundo os costumes da região e a cultura típica. Problemas político-sociais também são encontrados no contexto, como a violenta política nordestina, as lutas e abusos de poder, a predominante sociedade patriarcal da época e até mesmo resquícios da recém extinta escravatura.

O narrador-personagem expõe seus mais tenros e inocentes sentimentos enquanto criança. Dessa maneira consegue em sua narrativa registrar sofrimentos, traumas e angústias contidos, ao mesmo tempo em que discerne e critica a sociedade da época e o sofrimento imposto pelos pais. Durante o percurso da narrativa observa-se o narrador-personagem a pensar e a narrar, coberto sob o véu de várias personalidades, ora como a criança do romance, ora como homem maduro, utilizando linguagem de adulto para descrever a criança.

É interessante observar que o narrador-personagem não se faz reconhecer pelo nome próprio, o que o remete a uma possível concepção de um ser que desconhece o tratamento dispensado ao humano. Isso fica evidente nos diálogos entre o personagem e seus pais, que o tratam com desprezo e repulsa, nunca o chamando pelo nome, mas dispensando um tratamento quase que impessoal, impondo-lhe afastamento e solidão. O menino sem nome, na obra, estando sem ambiente familiar, sem aconchego e afeto dos que lhe deveriam ser mais próximos,

com raros amigos e fechado em sua solidão, sofre pela falta de identidade e de um lugar na sociedade.

Espelho da rejeição, uma vez que a sofre e a reflete, ao devolvê-la aos educadores que se apresentam na figura de um pai violento, de uma mãe possuidora de humor instável, narra os acontecimentos sob o véu da angústia e da amargura. Sendo vítima da agressividade do pai e da distância de sua mãe, não tem alternativa, a não ser isolar-se, dentro de sua mente e de seus sentimentos contidos. Curiosamente é vítima também da carência de amigos. Num redemoinho mental e emocional, suas expressões são permeadas de profunda tristeza, revolta e aflição. Paradoxalmente, o romance **Infância** trata de uma criança sem infância.

A solidão, tema constante na trama, num processo circular, gera o silêncio ao mesmo tempo em que é plasmada por ele. A relação silêncio-solidão é gerada pelo afastamento familiar e social sofrido pela criança, que num processo reativo e autoprotetor, encontra segurança no silêncio, na medida em que sofre com a solidão demanda por ele. Instintivamente ou conscientemente, talvez, é no ambiente solitário e silencioso que encontra suas respostas para as questões familiares e sociais das quais não obtém respostas pelo diálogo.

Ao mesmo tempo, há várias circunstâncias de caráter social e humano que envolvem e desafiam o comportamento e julgamento precoce que o personagem faz de cada uma. Esse contexto, junto com a riqueza de detalhes, é entregue ao leitor, que, deixando de ser apenas um expectador de um cenário rico e cativante, torna-se envolvido e comprometido num diálogo com o personagem.

Por ser o narrador aquele que envolve a ficção com uma aura de realidade, aproxima-se do receptor a tal ponto de provocar emoções e reações durante a leitura. Não poucas vezes, a trama narrativa de **Infância**, desdobra-se em subenredos mentais, desencadeando no leitor o despertar de emoções contidas que abeiram ressentimentos e mágoas antigas, motivadas pela cumplicidade com o drama e a angústia do protagonista.

O romance **Infância** torna-se instigante ao leitor pelas múltiplas possibilidades interpretativas que se abrem no curso de sua leitura. Em cada passagem abre-se um rico leque de observações, análises e deduções, tanto críticas quanto pessoais, permitindo uma multiplicidade de leituras. Nesse aspecto, torna-se uma obra suscetível e receptiva aos olhares do leitor, que nela poderá trilhar vários caminhos e extravios, tanto emotivos quanto crítico-literários.

3.1 BREVES NOTAS HISTÓRICAS

Para tecer uma pequena narrativa histórica de Graciliano Ramos, será tomada como fonte de consulta desta subseção a obra de Denis de Moraes, Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e jornalista, que mapeou a vida e carreira de Graciliano em **O velho Graça**: uma biografia de Graciliano Ramos.

Graciliano Ramos de Oliveira (1892-1953), filho de Sebastião Ramos de Oliveira e Maria Amélia Ferro e Ramos, nasceu no dia 27 de outubro de 1892, na cidade de Quebrangulo, Alagoas, onde seu pai possuía uma modesta loja de tecidos (MORAES, 1996, p. 9). Na época do Império, a economia nordestina estava centrada na cana-de-açúcar de engenhos, substituída posteriormente pelas usinas. “À medida que o ciclo do açúcar perdia fôlego, o Nordeste algodoeiro-pecuário se firmava como alternativa mais vantajosa para a comercialização no exterior” (MORAES, 1996, p.8). No limiar da República, as atividades algodoeiras já eram predominantes. Como atividades de subsistência permaneciam a agricultura e pecuária, além do comércio nas pequenas vilas e cidades do sertão. Sebastião Ramos foi pecuarista e comerciante. Durante sua infância, Graciliano viveu em meio às atividades do pai, além de ter conhecido também a pecuária e as culturas algoeira e açucareira. Em nota, Moraes (1996, p. 67) afirma que Graciliano, para relembrar os tempos de infância, gostava de “[...] derramar um pouco de açúcar no mármore da mesa e incinerá-lo com o cigarro aceso, disso resultando um cheiro gostoso de engenho”.

Em 23 de junho de 1895, convencido por seu sogro, Pedro Ferro, fazendeiro bem sucedido no sertão pernambucano, Sebastião Ramos encerra as atividades da loja em Quebrangulo, Alagoas, e a família se muda para a região próxima à vila de Buíque, em Pernambuco, onde adquire a Fazenda Maniçoba, hoje Fazenda Pintadinho (MORAES, 1996, p. 9). Após o fracasso com a pecuária, a família, em data desconhecida, muda-se para a Vila de Buíque, Pernambuco, onde abrem um pequeno comércio e permanecem até obterem condições financeiras para fixarem residência em Viçosa, Alagoas.

Em 1899 ocorreu a mudança para Viçosa, Alagoas, tendo Graciliano então cerca de sete anos de idade. O pai Sebastião Ramos abre um novo comércio, uma loja de tecidos chamada Sincera (MORAES, 1996, p. 47).

Nesse ínterim, em 1902, com dez anos de idade, ocorre uma mudança significativa que iria definir a vida do futuro escritor: a leitura de romances. Sua primeira leitura foi a obra **O Guarani**, de José de Alencar (MORAES, 1996, p. 6). Inicia-se então sua paixão pela literatura. Em 24 de junho de 1904, quando contava com onze entre doze anos e ainda estudante do Internato Alagoano de Viçosa, publica seu primeiro conto, **O pequeno pedinte**, no jornal “Dilúculo”. (MORAES, 1996, p. 18). A partir daí, inicia sua carreira como escritor em jornais locais, conduzindo-o posteriormente à publicação de várias obras como **Caetés** (1933), **São Bernardo** (1934), **A terra dos meninos pelados** (1937), **Vidas Secas** (1938), **Brandão Entre o Mar e o Amor** (1942), **Histórias de Alexandre** (1944), **Infância** (1945), **Histórias Incompletas** (1946), **Insônia** (1947). Após sua morte, sua esposa Heloísa Ramos publica **Memórias do Cárcere** (1953), **Linhas Tortas, Videntes das Alagoas, Alexandre e outros heróis** (1962), **Cartas** (1981) e **Garranchos** (2012), organizado por Thiago Mio Salla (SITE OFICIAL).

Após uma carreira de escritor, professor e político, falece no dia 20 de março de 1953, aos 61 anos de idade, no Rio de Janeiro, vítima de câncer no pulmão. (MORAES, 1996, p. 303).

3.2 MEMÓRIAS REMOTAS E A LINHA DO TEMPO NO ROMANCE

No romance **Infância**, os capítulos são momentos ou fatos isolados, e a maioria deles pode ser lida separadamente, pois possui coesão interna; já alguns outros dependem de leitura de capítulos anteriores pois são citados personagens que, para compreensão do texto, necessitam de ser conhecidos previamente. Isso não interfere, no entanto, na leitura da obra que, no todo, mantém uma continuidade narrativa e cronológica. A idade do narrador-personagem compreende desde sua infância, com 2 ou 3 anos, até a puberdade, com 11 entre 12 anos.

A fim de estabelecer um *continuum* na narrativa, é importante identificar a sequência dos fatos e a idade correspondente do narrador-personagem nos capítulos do romance. No percurso do romance, percebe-se, mesmo que superficialmente, seu crescimento etário, começando com sua tenra infância e passando discretamente pela adolescência nos capítulos finais. Há pouquíssimas indicações de sua idade. Por exemplo, já nos primeiros parágrafos, o narrador-personagem declara que estaria com dois ou três anos. Um pouco mais adiante, sua

idade é novamente mencionada, quando declara estar com nove anos e ainda ser analfabeto. Já no final, percebe-se sua passagem pela puberdade, estando com onze ou doze anos.

O primeiro capítulo, **Nuvens**, constitui-se de breves relatos das mais remotas memórias do narrador-personagem, quando então estava com dois ou três anos de idade: “Que idade teria eu? Pelas contas de minha mãe, andava em dois ou três anos” (RAMOS, 1981, p. 9). O nome escolhido para o capítulo indica ser bem apropriado, pois o narrador-personagem admite em alguns relatos, ter dúvidas quanto à exatidão de algumas memórias, o que ele posteriormente comprova após a confirmação de pessoas neles envolvidas. Isso pode ser percebido em um destes relatos:

A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. Ignoro onde o vi, quando o vi, e se uma parte do caso remoto não desaguasse noutra posterior, julgá-lo-ia sonho. Talvez nem me recorde bem do vaso: é possível que a imagem, brilhante e esguia, permaneça por eu a ter comunicado a pessoas que a confirmaram. [...] De qualquer modo a aparição deve ter sido real (RAMOS, 1981, p. 9).

Ainda no mesmo capítulo, o narrador-personagem relata sobre a viagem de Quebrangulo para uma fazenda próxima à Vila de Buíque. Durante a viagem a família pernoita numa escola, da qual o narrador-personagem, com três anos de idade, tem fragmentos de memórias recuperados de momentos intercalados entre a sonolência e o despertar: “E a hibernação continuou, inércia raramente perturbada por estremecimentos que me aparecem hoje como rasgões num tecido preto” (RAMOS, 1981, p. 11). Já morando na fazenda de propriedade de seu pai, o narrador-personagem inicia suas memórias descrevendo lembranças ainda incertas:

Datam desse tempo as minhas mais antigas recordações do ambiente onde me desenvolvi como um pequeno animal. Até então algumas pessoas, ou fragmentos de pessoas, tinham-se manifestado, mas para bem dizer viviam fora do espaço. Começaram pouco a pouco a localizar-se, o que me transtornou. Apareceram lugares imprecisos, e entre eles não havia continuidade. Pontos nebulosos, ilhas esboçando-se no universo vazio” (RAMOS, 1981, p. 12).

A partir daí, a narrativa prossegue e encerra o primeiro capítulo citando com mais detalhes os momentos e pessoas que lhe marcaram a vida na fazenda. O segundo capítulo, **Manhã**, continua com a descrição, abrangendo também a

movimentação das pessoas na fazenda, a saber, vaqueiros, visitantes idosos, o avô, bisavós, ciganos e cangaceiros. Apesar dos detalhes descritos, o narrador-personagem continua reafirmando a dificuldade em resgatar e remontar as memórias:

Naquele tempo a escuridão se ia dissipando, vagarosa. Acordei, reuni pedaços de pessoas e de coisas, pedaços de mim mesmo que boiavam no passado confuso, articulei tudo, criei o meu próprio mundo incongruente. Às vezes as peças se descolavam – e surgiam estranhas mudanças. Os objetos se tornavam irreconhecíveis, e a humanidade, feita de indivíduos que me atormentavam e indivíduos que não me atormentavam, perdia os característicos (RAMOS, 1981, p. 20).

A seca na região se prolongou e com ela veio a perda dos animais, do pasto, das plantas e da água. O negócio da fazenda estava arruinado. O próximo capítulo, **Verão**, descreve os sofrimentos da seca, onde o narrador-personagem sentiu seus efeitos: “Um dia faltou água em casa. Tive sede e recomendaram-me paciência. A carga de ancoretas chegaria logo. Tardou, a fonte era distante – e fiquei horas numa agonia, rondando o pote, com brasas na língua” (RAMOS, 1981, p. 20). A narrativa parece indicar que os empregados estavam retirando água dos mandacarus para suprir a sede: “Amaro e José Baía, armados de facões, estariam enchendo cestos com pedaços de mandacaru?” (RAMOS, 1981, p. 28). Com a fazenda em prejuízo financeiro, a família agora se muda para a Vila de Buíque, para o centro da Vila, onde abrem um comércio de miudezas, ferragens, grãos, fumos, arames e produtos agrícolas em geral. A intenção final era levar a família para Viçosa, Alagoas, e a morada em Buíque seria passageira, até que tivessem condições financeiras para fazê-la. Os capítulos **Chegada à vila**, **A vila** e **Vida Nova** tratam dessa mudança que causa grande impacto no narrador-personagem. Apesar de ser uma pequena cidade, ele ainda não conhecia locais maiores que Quebrangulo e fazendas de gado. Na vila conhece botequins, festas, nova linguagem, casas de dois pavimentos, novas pessoas, novas vestes, policiais com uniformes coloridos, jogos, novas personalidades, enfim, nova cultura. Assim, descreve o impacto cultural em sua mudança de ambiente, trazendo consigo sua cultura e obrigatoriamente absorvendo uma nova. Os capítulos seguintes, até **Antonio do Vale** contêm as narrativas memoriais referentes à vila de Buíque.

Tendo condições financeiras, a família realiza a esperada mudança para Viçosa, Alagoas. O capítulo **Mudança** resgata esse acontecimento. A partir deste

capítulo e prosseguindo até o final da obra, o narrador-personagem relata suas memórias recuperadas de fatos ocorridos em Viçosa. Nesse ínterim, com dez anos de idade, ocorre uma mudança significativa que iria definir a vida do narrador-personagem, transformando-o num futuro escritor: a leitura de romances. No capítulo **Jerônimo Barreto**, o narrador-personagem se dedica a relembrar esse importante fato, quando solicita ao escrivão Jerônimo Barreto o empréstimo de sua vasta biblioteca. Sem titubear, este lhe empresta primeiramente o grosso volume de percalina vermelha da obra **O Guarani**, de José de Alencar. Inicia-se então sua paixão pela literatura. O capítulo **Mário Venâncio** narra a participação do narrador-personagem no jornal local, **Dilúculo**, e seu primeiro trabalho como escritor. O capítulo final, **Laura**, remete o narrador-personagem aos seus onze entre doze anos de idade. Encerram-se aí as memórias de infância.

3.3 O PAPEL DO LEITOR NA RECEPÇÃO DE **INFÂNCIA**

A estética da recepção é mais uma possibilidade de acercamento da obra de Graciliano Ramos, **Infância**. Considerada teoria contemporânea de literatura, trata, em linhas gerais, da interação entre o receptor e a obra, seja ela uma ópera, uma peça de teatro, uma música, uma pintura ou uma criação artística qualquer, cujo criador espera que o público aprecie. No caso da literatura, essa interação ocorre entre o escritor, o texto e o leitor, que é o foco dessa forma de abordagem. A teoria trata da reação de cada leitor dentro de suas postulações de mundo ou as que pretende postular.

Há diferenciações entre o tipo de recepção a ser estudada: a estética da recepção individual do texto mostra como o leitor recebe o texto e como este pode atingi-lo; a estética da recepção histórica do texto estuda como o texto foi produzido, estudado e recebido em cada época da história; a estética da recepção física estuda a reação e recepção do leitor ante à mudança do meio físico utilizado para a publicação do texto, como do papel aos *e-books*.

Há também pontos de vistas críticos diferentes sobre a obra escrita que interferem em como o leitor recebe o texto: há a defesa do conceito de que o texto é algo pragmático, criado e envolto em regras literárias, convenções e códigos, cuja interpretação e entendimentos já estão fixados, conduzindo o leitor a objetivos predeterminados, como os processos de antecipação de algum fato no enredo, a

frustração, a introspecção e a reconstrução, ou seja, como se houvesse contratos implícitos no processo da leitura. Há, no entanto, o contraponto de que o texto é algo que tem em si encerrada uma avaliação subjetiva e variada, aberta a inúmeros entendimentos pelo leitor, possibilitando-lhe vários sentimentos, ilações e mudanças pessoais advindas de valores, virtudes, conceitos e pontos de vista do autor entranhados no texto.

Durante décadas os estudos teóricos literários focalizaram o papel do autor, ou do texto, como elementos que encerram o sentido proposto pelo escritor. A partir da segunda metade do século XX, algumas correntes literárias focalizaram o papel do leitor, destacando-o como novo elemento no processo da leitura. Para a estética da recepção, principalmente pela teoria do efeito da leitura, o leitor e o ato da leitura enquanto processo de interação, passaram a ser elementos imprescindíveis tanto quanto o autor e a obra, e o foco de estudo são as relações externas e internas entre o texto e o leitor.

Dois expoentes teóricos alemães que esboçaram e defenderam a teoria da estética da recepção foram Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser. Este estudo baseia-se em seus conceitos para dialogar sobre o tema proposto. Embora tenham seguido focos diferentes, ambos convergem num ponto em comum que é defender a relação texto-leitor. Jauss considera as condições históricas que moldam, alteram e influenciam a recepção do leitor dentro de um contexto histórico-social. Iser, por sua vez, trata da teoria do efeito do texto sobre o leitor, aprofundando as relações de interação entre estes, partindo da premissa da existência de pontos vazios, existentes nos textos, preenchidos pelo leitor, conforme sua recepção. Mesmo o foco da teoria da recepção sendo o leitor, o autor continua como elemento importante na criação da obra, sem o qual obviamente não haveria recepção. O autor, pelo seu estilo, aspectos culturais, sociais, religiosos e ideológicos contamina o texto produzido com riqueza de conteúdos que favorecem, captam a atenção do leitor e o estimula à interpretação.

O ponto em comum entre os leitores é a realidade da existência e do mundo que os cerca, mas suas percepções sobre esses são diversificadas, conforme suas vivências e percepções. Na relação autor-obra-leitor, este último, ao realizar uma leitura, poderá assumir várias posições diferentes, desde fazer uma leitura cabal, concordando, ou não, com o texto, até se recusar a continuar a leitura. A reação imprevisível do leitor torna impossível descrever a experiência por ele vivida e como

cada leitor produz seu sentido a partir do texto. Típicos da natureza humana, a surpresa, a novidade, a antecipação do que virá, dão ao ser humano inúmeros caminhos e capacidades de produzir e relacionar novos elementos e de maneira tão diversa. A existência é complexa e precisa de signos para armazená-la e descrevê-la, o que é feito pela linguagem. A todo instante, a literatura exige interpretação por parte do leitor que a faz por meio de sua imaginação, entendimento e capacidade intelectual de relacionar a realidade com a ficção. Essa interpretação é influenciada por elementos do texto que fazem o leitor construir, reconstruir e destruir suas projeções. Ao fazer isso, preenche os possíveis vazios do texto com sua interpretação. Os vazios fazem parte da estrutura do texto e servem para orientar ou comandar a ação projetiva do leitor.

Percebe-se, portanto, que a teoria da Estética da Recepção apresenta um apontamento novo sobre o leitor: a influência do texto sobre ele. Pela sua complexidade e importância atuais, é apropriado um debruçar mais atencioso sobre a teoria de Jauss e Iser. Inicialmente, Iser define o conceito de interação entre texto e leitor, os dois polos da relação:

Como atividade comandada pelo texto, a leitura une o processamento do texto ao efeito sobre o leitor. Essa influência recíproca é descrita como interação. É difícil descrevê-la seja porque, neste ponto, a ciência da literatura oferece poucas diretrizes, como pelo fato de ser muito mais fácil captar os pólos desta relação do que o acontecimento por eles realizado (ISER, 1979, p. 83).

Iser ainda tipifica a interação conforme as contingências de interações, baseando-se nas relações humanas e a influência de um ser sobre outro, remetendo-as à relação texto-leitor:

1. A pseudocontingência domina quando cada parceiro conhece tão bem o plano de conduta do outro que tanto as réplicas, quanto suas consequências podem ser perfeitamente previstas, de que resulta uma conduta de papéis semelhante a uma peça bem encenada. Esta ritualização leva ao desaparecimento da contingência.

2. A contingência assimétrica domina quando o parceiro A renuncia à atualização de seu próprio 'plano de conduta' e segue sem resistência o parceiro B. Adapta-se e é ocupado pela estratégia de conduta de B.

3. A contingência reativa domina quando os 'planos de conduta' respectivos dos parceiros são continuamente encobertos pela reação momentânea ao que acaba de ser dito ou feito. A contingência torna-se dominante neste esquema de reação orientada pelo momento e impede as tentativas dos parceiros de expressar seus 'planos de conduta'.

4. Por fim, na contingência recíproca domina o esforço de orientar a sua reação de acordo tanto com o próprio 'plano de conduta quanto com as

reações momentâneas do parceiro [...] um é enriquecido pelo outro [...] (ISER, 1979, p. 84).

No primeiro caso há uma pseudocontingência, pois embora haja uma relação, não há influência alguma de um sobre o outro. No segundo há uma interação assimétrica, ou seja, um influencia totalmente o outro. No terceiro há uma interação reativa de ambos os elementos, impedindo qualquer influência de um sobre o outro. No quarto há uma reciprocidade de interação, isto é, um influencia o outro e ambos são enriquecidos.

A imprevisibilidade da interação é que provoca as reações, conforme argumenta Iser (1979, p. 84): “[...] é o efeito imprevisível sobre o outro que provoca tanto as colocações táticas e estratégicas, quanto aos esforços interpretativos”. Decorre daí que o desconhecimento do leitor quanto ao texto gera ações ou reações interpretativas de sua parte.

Valendo-se das indagações psicanalíticas sobre a comunicação entre os humanos, Iser conclui consequências essenciais para a avaliação sobre a curiosa interação e comportamento entre texto e leitor, por tratar-se de elementos distintos e estranhos entre si, semelhante à interação humana:

Meu campo de experiência, contudo, não é preenchido apenas por minha visão direta de mim (ego) e pela do outro (alter), mas pelo que chamarei de *metaperspectiva – minha visão da visão... do outro sobre mim*. De fato, não sou capaz de me ver como os outros me vêem, mas constantemente suponho que eles estão me vendo de um modo particularizado e ajo constantemente à luz das atitudes, opiniões, necessidades, etc. reais ou supostas dos outros quanto a mim (1979, p. 85).

Dando continuidade à reflexão, Iser (1979, p. 86) afirma: “Temos experiência do outro à medida que conhecemos a conduta do outro. Mas não temos experiência de como os outros nos experimentam”. Iser (1979, p. 86) ainda acrescenta: “Não posso experimentar tua experiência. Não podes experimentar a minha experiência. Nós dois somos invisíveis. Cada homem é invisível para o outro. A experiência é a invisibilidade do homem para o homem”. Assim, os relacionamentos interpessoais são baseados no desconhecido, que a psicanálise descreve como *No thing*, ou nada, coisa alguma. “Nossas relações interpessoais se fundam nesta *no-thing*, pois reagimos como se soubéssemos como os parceiros nos veem [...]” (ISER, 1979, p. 86). Nessas palavras, o crítico afirma a existência de um vazio na relação entre duas pessoas, pois ambas não sabem como são vistas uma pela outra.

Obviamente as relações texto-leitor diferem bastante desses modelos esboçados, pois falta a proximidade entre as partes. “Falta-lhe a situação face a face, em que se originam todas as formas de interação social” (ISER, 1979, p. 87). Nisso, “[...] o leitor, contudo, nunca retirará do texto a certeza explícita de que sua compreensão é a justa [...]” (ISER, 1979, p. 87). Ou seja, cada pessoa lê um texto e o recebe à sua própria maneira, diferente da dos demais. As consequências dessa interação são imprevisíveis, conforme descrito anteriormente, podendo alterar a visão de mundo, conceitos e códigos de conduta do leitor.

Para haver interação, no entanto, esse vazio precisa ser preenchido. “Do mesmo modo, são os vazios, a assimetria fundamental entre texto e leitor, que originam a comunicação no processo de leitura”, afirma Iser (1979, p. 88). Assim, as dificuldades precisam ser superadas e as barreiras transpostas. Na relação texto-leitor, o primeiro há de provocar mudanças no leitor, havendo recepção das projeções do autor. Caso o vazio seja preenchido com as projeções do leitor, não houve recepção e nenhum efeito do texto sobre o leitor foi produzido. Não há interação quando as projeções do leitor predominam independentemente do texto:

O fracasso significa o preenchimento do vazio (nada) exclusivamente com as próprias projeções. Como entretanto o vazio mobiliza representações projetivas, a relação entre texto e leitor só pode ter êxito mediante a mudança do leitor. Assim, o texto constantemente provoca uma multiplicidade de representações do leitor, através do qual a assimetria começa a dar lugar ao campo comum da situação (ISER, 1979, p. 88).

Havendo sucesso no preenchimento dos vazios ocorridos na relação texto-leitor, por meio de transformações ocorridas no leitor, há de se considerar ainda os vazios inerentes ao próprio texto, que possibilitarão novas possibilidades de interação com o texto. Esses vazios seriam espaços mentais, deduções, dúvidas e conclusões preenchidas pelo leitor no decorrer da leitura. Há também as negações, que são mudanças promovidas no texto, seja no enredo ou em códigos de conduta que prendem a atenção do leitor e o induzem a refletir, aceitar ou negar as negações. Esses elementos atuam como catalisadores de ações ou reações por parte do leitor.

Segundo Iser, a interação exige que no texto haja elementos de controle, pois a comunicação texto-leitor ocorre somente sob certas condições:

A eles, portanto, cabe levar a interação entre texto e leitor a um processo de comunicação, no fim do qual aparece um sentido constituído pelo leitor, dificilmente referenciável, que, no entanto, contesta o significado de estruturas de sentido anteriores e possibilita a alteração de experiências passadas (ISER, 1979, p. 89).

Os controles seriam os vazios e as negações do próprio texto, que contribuem para o processo de comunicação: “Os vazios e as negações contribuem de diversos modos para o processo de comunicação que se desenrola, mas, em conjunto, têm como efeito final aparecerem como instâncias de controle” (ISER, 1979, p. 91). Os vazios abrem perspectivas de representação do texto e o leitor é incitado a coordenar essas perspectivas. Os romances cujo enredo apresenta margem de dúvidas sobre fatos e situações abrem vazios para o leitor. As negações alteram o rumo do enredo e provocam o leitor a situar-se perante o texto.

A interação ocorre quando os vazios do texto são preenchidos por outro sistema (o leitor) e as negações lhe facultam tomar outras perspectivas, outras projeções e outros códigos de conduta. Ocorrendo esse fato, está iniciada a interação do leitor com o texto, possibilitando suas inúmeras reações:

O texto é um sistema de tais combinações e assim deve haver também um lugar dentro do sistema para aquele a quem cabe realizar a combinação. Este lugar é dado pelos vazios no texto, que assim se oferecem para ocupação do leitor. Como eles não podem ser preenchidos pelo próprio sistema, só o podem ser por meio doutro sistema. Quando isso sucede, se inicia a atividade de constituição, pela qual tais vazios funcionam como um comutador central da interação de texto com o leitor (ISER, 1979, p. 91).

Havendo também sucesso no preenchimento dos vazios inerentes ao texto, o leitor poderá então ter firmado uma relação de afinidade e reciprocidade com a criação literária, recebendo as projeções do autor, mas também acoplando as suas próprias, segundo seu modo individualizado de receber a obra.

Outro papel importante desempenhado pelos vazios no texto é por atuarem como indutores de conexão. Os vazios do texto surgem de indeterminações. Não se referem a lacunas ou falhas textuais, mas à ocupação, pelas projeções do leitor, de determinados pontos no sistema textual. Segundo Iser:

Eles indicam os segmentos do texto a serem conectados. Representam pois as ‘articulações do texto’, pois funcionam como as ‘charneiras mentais’ das perspectivas de representação e assim se mostram como condições para a ligação entre segmentos do texto (1979, p. 106).

O termo **charneira** é tão concorrente à ideia que se torna sígnico na decodificação do conceito de articulação textual proposto por Iser. Sendo a reunião de duas peças de madeira ou metal, encravadas num eixo comum, em torno do qual pelo menos um se movimenta, a representação conceitual é que haja um núcleo textual comum no qual podem ser encaixadas peças, ou ações mentais do leitor. Os vazios representam essas ligações ou conexões do texto. O texto em si possui sua própria conectividade de seus elementos, criando uma estrutura, enredos e argumentos, mas por meio dos vazios, permite o encaixe das projeções do leitor:

À medida que os vazios indicam uma relação potencial, liberam o espaço das posições denotadas pelo texto para os atos de projeção do leitor. Assim, quando tal relação se realiza, os vazios “desaparecem” (ISER, 1979, p. 106).

A conectividade entre os elementos do texto é fundamental para seu entendimento. Há, no entanto, diferenças quanto aos vazios, nos textos expositivos e nos ficcionais. No primeiro, onde há o pressuposto de algum objeto a ser descrito ou explicado, a existência de vazios é bem reduzida e mantém-se a conectividade do texto, a fim de se alcançar o objetivo, que é descrever um objeto. No segundo, a conectividade do texto é interrompida e abre um grande número de possibilidades no esquema do texto, criando muitos vazios e exigindo do leitor uma decisão seletiva.

No campo psicológico, a conectividade textual também é importante, caminhando ao lado do conceito de boa continuação da psicologia da percepção, que trata da ligação consistente de dados em forma de percepção. A quebra dessa boa continuação, pelos vazios, exige do leitor uma reconstrução mental, conforme afirma Iser:

Assim, por via de regra, a quebra da “boa continuação” pelos vazios provoca o reforço da atividade de composição do leitor, que tem agora de combinar os esquemas contrafactuais, opositivos, contrastivos, encaixados ou segmentados, muitas vezes contra a expectativa aguardada. Quanto maior o número de vazios, tanto maior será o número de imagens construídas pelo leitor (1979, p. 110).

Como já dito, o texto ficcional oferece maior número de vazios e interação leitor-texto. Iser defende, como exemplo, o caso dos folhetins, dos romances seriados, hoje conhecidos modernamente apenas como seriados. As técnicas de

descontinuidade, interrupção e prolongamento desses textos o tornam atraente, efeito que não seria sentido caso fosse lido na forma de um livro. “O suspense faz com que, não contando com a informação no momento indispensável, procuremos nos imaginar o prosseguimento da estória. Qual será sua continuação?” (ISER, 1979, p. 114). Outra técnica muito comum nesses textos é a introdução repentina de novos personagens ou ações inesperadas, contrariando o óbvio esperado pelo leitor. Tais vazios promovem uma interação no leitor, fazendo viver a realidade dos personagens e participar de suas experiências. Por não saber a continuação dos fatos, o leitor é induzido a um grande vazio, e, conseqüentemente, a muitas atividades imaginativas. Essa relação interativa entre texto e leitor permite-lhe a fruição do prazer ante a obra.

É perceptível o sentimento prazeroso resultante da admiração de obra, seja ela musical, teatral, plástica ou textual. Esta relação pode ser forte ao ponto de suscitar no admirador fortes emoções, seja pela admiração da obra, seja pela influência que ela exerce sobre este.

Jauss introduz os três conceitos comumente encontrados na retrospectiva histórica da estética da recepção: **poiesis**, **aisthesis** e **katharsis**. Segundo Jauss (LIMA, 2002, p. 100), **poiesis** tem a ver com “o prazer ante a obra que nós mesmos realizamos [...]”. Nessa realização, o criador retira do mundo sua estranheza e a converte em algo somente seu. A criação contempla uma série de percepções e sensibilidades do criador, que abstrai do mundo exterior seu modo pessoal de vê-lo e o transforma num objeto a ser admirado pelo próprio criador, revelando a sensação da criação. **Aisthesis** “designa o prazer estético da percepção reconhecedora e do reconhecimento perceptivo, explicado por Aristóteles pela dupla razão do prazer ante o imitado” (LIMA, 2002, p. 101). Refere-se ao prazer advindo da percepção sensitiva diante do imitado, ou aquilo que já foi criado por outro criador. O processo de admiração é complexo e exige do admirador sensibilidades receptivas para entender e captar os sentimentos do criador. Já **katharsis** refere-se ao “[...] prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções quanto à liberação de sua psique” (LIMA, 2002, p. 101). Tem também o determinante papel de “[...] libertar o espectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano, a fim de levá-lo, através do prazer de si no prazer do outro, para liberdade estética de sua capacidade de julgar” (LIMA, 2002, p. 101).

É plausível tentar observar os conceitos da estética da recepção nos processos de alfabetização do narrador-personagem, especificamente no capítulo **Jerônimo Barreto**, do romance **Infância**. O capítulo em questão descreve o primeiro contato do narrador-personagem com o mundo da literatura propriamente dita e os efeitos sentidos por ele ante a leitura.

No decurso do romance **Infância**, especificamente nos trechos onde o narrador-personagem menciona o período de sua alfabetização, observa-se que sua trajetória no mundo da leitura foi bastante penosa, traumática, humilhante diante dos colegas e professores, e decepcionante para si mesmo, representando um grande desafio interior a ser vencido. Até mesmo o pai, que em raras vezes tenta ajudá-lo na alfabetização, provoca experiências acompanhadas de rancorosas expressões de humilhação, deixando a criança ainda mais isolada e com sentimentos de inferioridade, dificultando seu aprendizado. Numa dessas ocasiões, tem gravado indelevelmente em sua mente uma experiência onde, ao mesmo tempo em que mostra sua ignorância, esta é suavizada pela ingenuidade de uma criança, quando, ao receber as primeiras lições do pai, se depara com os ditados: “A preguiça é a chave da pobreza – Quem não ouve conselhos raras vezes acerta – Fala pouco e ter-te-ão por alguém” (RAMOS, 1981, p. 109). Para ele Terteão era um homem. Não entendia ainda, evidentemente, as formas verbais e o uso de partículas. Essa dúvida o perseguiu por um bom tempo. Sua mãe não era muito diferente do pai, em relação às dificuldades dele no aprendizado. Ele mesmo declara sobre ela: “Em conformidade com a opinião de minha mãe, considerava-me uma besta” (RAMOS, 1981, p. 203).

Em suas passagens pelas várias escolas, não obteve êxito, sendo várias vezes humilhado pelos professores diante dos colegas de classe. O modo de descrever os professores também indica repulsa à suas figuras, servindo como catalisadores da dificuldade de aprendizado. Ao se referir, por exemplo, a um professor mulato, que usava pó-de-arroz, besuntava os cabelos e insistia em penteá-los continuamente na esperança de que ficassem lisos, o narrador-personagem afirma: “O desgraçado não se achava liso e alvamento, azedara-se, repentina aspereza substituíu a doçura comum” (RAMOS, 1981, p. 190). “Daríamos os nossos cabelos, trocaríamos as nossas figuras por aquela miséria que se acabrunhava junto à mesa” (RAMOS, 1981, p. 191). Uma resistência interna e aversão à leitura e à escrita predominaram sobre o prazer de aprender. Pela expressão do narrador-

personagem, “Aos nove anos, eu era quase analfabeto” (RAMOS, 1981, p. 199), percebem-se essas dificuldades. A escola era pavoroso lugar de sofrimento, como afirma:

O lugar de estudo era isso. Os alunos se imobilizavam nos bancos: cinco horas de suplício, uma crucificação. Certo dia vi moscas na cara de um, roendo o canto do olho, entrando no olho. E o olho sem se mexer, como se o menino estivesse morto. Não há prisão pior que uma escola primária do interior. A imobilidade e a insensibilidade me aterrorizam. Abandonei os cadernos e as auréolas, não deixei que as moscas me comessem. Assim, aos nove anos ainda não sabia ler (RAMOS, 1981, p. 200).

O asco aos livros fica evidente também no contato com o livro do Barão de Macaúbas – Abílio Cesar Borges – médico, diretor e proprietário de um internato para meninos na corte imperial e autor de livros didáticos: “Um grosso volume escuro, cartonagem severa. Nas folhas delgadas, incontáveis, as letras fervilhavam miúdas, e as ilustrações avultavam num papel brilhante como rastro de lesma ou catarro seco” (RAMOS, 1981, p. 126). Para o narrador-personagem, os contos didáticos utilizados pelo Barão em suas obras eram ridículos. Diante desses e de inúmeros outros relatos negativos e traumáticos, a criança se encontra desiludida com os métodos pedagógicos, os professores, o ensino e os livros.

Mesmo depois de superada a fase de aprendizagem e agora já alfabetizado, ainda resiste aos métodos pedagógicos, mas passa a apreciar profundamente a leitura de obras do gênero romances, aventuras e textos considerados não didáticos, dentro dos conceitos pedagógicos:

Eu precisava ler, não os compêndios escolares, insossos, mas aventuras, justiça, amor, vinganças, coisas até então desconhecidas. Em falta disso, agarrava-me a jornais e almanaques, decifrava as efemérides e anedotas das folhinhas. Esses retalhos me excitavam o desejo, que se ia transformando em idéia fixa (RAMOS, 1981, p. 220).

A citação anterior faz parte do capítulo de **Infância, Jerônimo Barreto** (RAMOS, 1981, p. 220), que narra o contato do narrador-personagem com o mundo da literatura, auxiliado pelo tabelião, Jerônimo Barreto, homem considerado culto, que lhe emprestava sua grande coleção de livros. O narrador-personagem desejava ansiosamente que Jerônimo Barreto lhe emprestasse os livros, mas tinha receio da recusa. Nesse ínterim, admirava secretamente a coleção, pois “Diariamente, percorrendo a Ladeira da Matriz, demorava-me em frente do cartório dele, enfiava os

olhos famintos pela janela, via numa estante, em fileiras densas, bonitas encadernações de cores vivas” (RAMOS, 1981, p. 221). Vencido o medo, bate à porta de Jerônimo Barreto e solicita o empréstimo dos livros, prometendo não sujar, amassar ou dobrar as folhas, mostrando suas mãos limpas. Jerônimo empresta-lhe de início **O Guarani**, de José de Alencar, e depois toda sua coleção. Nos seus sentimentos percebe-se o início do processo da *aisthesis* diante da obra, mesmo sem ter lido ainda o compêndio: “Retirei-me enlevado, vesti em papel de embrulho a percalina vermelha, entretive-me com D. Antônio de Mariz, Cecília, Peri, fidalgos, aventureiros, o Paquequer” (RAMOS, 1981, p. 222). O fato de possuir em mãos uma obra literária tão desejada já lhe propiciava prazer ante o criado, sentindo-se sublimado. O êxtase descrito pelo narrador-personagem remete a outra cena literária que aborda similarmente o sentimento de enlevação ante a posse de uma desejada obra literária. Embora as tramas sejam diferentes, as duas obras permitem uma aproximação quando o objetivo for destacar a *aisthesis*. Trata-se do conto “Felicidade Clandestina”, que dá nome à obra **Felicidade Clandestina**, de Clarice Lispector. No conto, a narradora-personagem relata sobre uma garota que tinha por pai um dono de livraria, em cujo acervo encontrava-se a obra **Reinações de Narizinho**, de Monteiro Lobato. O livro era objeto desejado pela narradora, que o pediu emprestado por várias vezes à garota, mas sempre que ia buscá-lo, esta criava várias desculpas para adiar o compromisso do combinado, torturando a pequena leitora, ávida pelo livro. Numa dessas tentativas, a mãe da garota descobre a maldade de sua filha e finalmente empresta o livro à narradora que, então, revela o sentimento de felicidade e êxtase quando detém a obra em suas mãos, o que está expresso no trecho que se segue, extraído da obra:

Como contar o que se seguiu? Eu estava estonteada, e assim recebi o livro na mão. Acho que eu não disse nada. Peguei o livro. Não, não saí pulando como sempre. Saí andando bem devagar. Sei que segurava o livro grosso com as duas mãos, comprimindo-o contra o peito. Quanto tempo levei até chegar em casa, também pouco importa. Meu peito estava quente, meu coração pensativo.

Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade (LISPECTOR, 1988, p. 9).

Em situação análoga, o narrador-personagem de **Infância** demonstra o mesmo sentimento, indicado pelo cuidado dedicado ao livro, embrulhando-o com as mãos limpas, pelo êxtase diante da resposta positiva do pedido de empréstimo. A possibilidade de tornar-se alguém semelhante a Jerônimo por meio de livros lhe proporcionava grande motivação, esperança, um novo rumo destinado à criação de um novo ser. A leitura lhe proporcionara intimidade com os personagens de **O Guarani**, assim como as demais obras que lhe foram emprestadas.

Curiosamente, ele não fazia progresso na escola por não conseguir ir além dos prolegômenos, mas progredia em conhecimentos gerais diante do vasto mundo que a literatura lhe proporcionara: “Jerônimo Barreto me fazia percorrer diversos caminhos: revelara-me Joaquim Manuel de Macedo, Júlio Verne, afinal Ponso du Terrail, em folhetos devorados na escola, debaixo das laranjeiras no quintal [...]” (RAMOS, 1981, p. 223).

Surdo às explicações do mestre, alheio aos remoques dos garotos, embrenhava-me na leitura do precioso fascículo, escondido entre as folhas de um atlas. Às vezes procurava na carta os lugares que o ladrão terrível percorrera. E o mapa crescia, povoava-se, riscava-se de estradas por onde rodavam caleças e diligências.

Conheci desse jeito várias cidades, vivi nelas, enquanto os pequenos em redor se esgoelavam, num barulho de feira. O rumor não me atingia. Em vão me falavam. Sacudido, sobressaltava-me, as idéias ausentes, como se arrancassem do sono. Olhavam-me estupefatos, devagar me inteirava da realidade (RAMOS, 1981, p. 224).

Diante dos novos conhecimentos adquiridos, o narrador-personagem, a criança, agora se compara com seus colegas de classe e se sente enaltecido, ao passo que percebe a frivolidade dos métodos escolares que impunha aos alunos a obrigação de decorar textos e repeti-los quando arguidos, mas sem absorver conhecimento:

Os meus novos amigos guardavam maquinalmente façanhas portuguesas, francesas e holandesas, regras de sintaxe – e brilhavam nas sabatinas. Segunda-feira estavam esquecidos, e no fim de semana precisavam repetir o exercício, decorar provisoriamente toda a matéria (RAMOS, 1981, 224).

Ele, no entanto, começa agora a produzir mudanças em sua personalidade em função da **katharsis** ocorrida. Percebendo, ou não, estava obtendo conhecimento, se modificando, amadurecendo, recebendo influências positivas das obras que lia e que transformavam suas convicções. Como as obras que leu eram

do gênero romance, ficções, ficou exposto a inúmeros vazios que o texto ficcional lhe proporcionara, exatamente como Iser defende. (ISER, 1979, p. 116). Recebendo a visão dos autores, sua mente ia amadurecendo e obtendo uma nova visão-de-mundo, comprovando o tipo de interação explicada por Iser: a contingência assimétrica, quando um elemento A influencia um elemento B. Da criança ignorante e analfabeta surge outra, porém mais sábia que as demais de sua idade. Sua mãe notou as mudanças com impaciência, assim como Jovino Xavier, seu professor. Os caixeiros viajantes que passavam pela loja do pai e o afligiam com zombarias, agora o consideravam um jovem esquisito. As mudanças tiveram grande impacto em seu modo de pensar e ver o mundo, tanto que agora se considerava distante da existência comum. Essa distância lhe permitia fazer comparações entre as pessoas que conhecia e os personagens sobre os quais leu, trazendo, assim, a ficção para a realidade, o que somente pessoas mais adultas seriam capazes de fazer. Isso pode indicar o grau das influências recebidas das leituras e o grau de maturidade atingida, embora ainda criança: “A existência comum se distanciava e deformava; conhecidos e transeuntes ganhavam caracteres das personagens dos folhetins” (RAMOS, 1981, p. 225). A obra também indica, no entanto, que um vazio pode ter ficado sem ser preenchido na mente do narrador-personagem, por não conseguir completar a leitura de **O menino da mata e seu cão piloto**, um conto religioso de 1920, editado por protestantes. Influenciado pelo medo e credices de sua prima Emília, desistiu de completar a leitura, o que lhe trouxe posterior arrependimento. Um dos capítulos de **Infância** recebeu o mesmo nome do folheto (RAMOS, 1981, p. 210). Mas esse pequeno detalhe de modo algum abalou sua autoconstrução de um novo ser. Seu passado de ignorância é agora inexistente e dele restou a declaração:

Minha mãe, Jovino Xavier e os caixeiros evaporavam-se. A única pessoa real e próxima era Jerônimo Barreto, que me fornecia a provisão de sonhos, me falava na poeira de Ajácio, no trono de S. Luís, em Robespierre, em Marat (RAMOS, 1981, p. 226).

O narrador-personagem agora vive mergulhado nos sonhos da leitura, mas dentro de uma nova realidade consciente e produzida pela sua interação com aquela. A presença desdenhosa de sua mãe, que tanto o afligiu e o desprezou, não é mais importante. Sua nova personalidade recém construída pode ser resumida em sua pequena fala: “**Mudei hábitos e linguagem**” (RAMOS, 1981, p. 225).

Em relação à **poiesis**, que relaciona o prazer ante a obra que nós mesmos realizamos, de certo modo pode-se relativizar esse sentimento com a autocriação do narrador-personagem, que seria sua nova personalidade, produto admirado por ele próprio. Sua nova personalidade é fruto de um trabalho de criação, cujas ferramentas foram a literatura e a receptividade como leitor diante do texto. A partir daí nasce o desejo de mudar. Passa a enxergar a necessidade de obter uma identidade, um lugar na vida social, de se desvencilhar da opressão familiar e do desprezo social. A leitura também o habilita a analisar o comportamento dos homens, obtendo lições de vida e de humanidade. Tais mudanças requerem reflexões, introspecções, esvaziamentos mentais e a substituição de conceitos por novos, ou seja, mudanças psicológicas difíceis de serem feitas. A criança reformulada, continua sendo vítima do desprezo, agora não por sua ignorância, mas por se impor diante dos que lhe afligiam, que reciprocamente são ignorados por ele. Isto lhe traz autoconfiança e prazer diante de sua autocriação.

O capítulo **Jerônimo Barreto**, do romance **Infância**, narra a passagem do narrador-personagem do mundo da escuridão e desprezo para o mundo da iluminação e da identidade pessoal via leitura. Como única alternativa, a literatura é abraçada por ele, que se deixa permear pelos códigos de conduta que a voz narrativa lhe oferece. A leitura opera mudanças em sua personalidade, trazendo-lhe maturidade, autoconfiança e conhecimento, o que lhe permite usufruir das sensações dos processos de **poiesis**, **aisthesis** e **katharsis**. Relacionando a ficção com a realidade, o narrador-personagem torna-se capaz de analisar o comportamento humano, o que lhe dá perspicácia para lidar com eles. Com o pressuposto das análises anteriores, encontram-se nesse romance fortes evidências que demonstram a aplicabilidade da estética da recepção como crítica literária contemporânea.

3.4 MULTIPLICIDADE DE MEMÓRIAS EM INFÂNCIA

O cérebro é considerado um mistério para a ciência, que ainda tateia superficialmente em desvendar o funcionamento desse órgão, tido como um dos mais importantes do corpo humano. Para estudá-lo, a ciência o investiga sob variados ângulos. Basta observar a complexidade do comportamento humano, que é formado segundo inúmeros fatores genéticos e sociais, para perceber a extensão do

universo da pesquisa. Apesar, no entanto, de tantos estudos, o entendimento das funções do cérebro continua um grande desafio.

Dentre os diversos aspectos de estudo, o que trata dos processos de memória é o mais relevante para esta pesquisa. Isso porque as memórias são muito utilizadas pelos escritores como lastro de suas obras, quando ensinam produzir seus retratos escritos a partir de memórias. É importante, portanto, conhecer, mesmo minimamente, os processos e os tipos de memória já mapeados pela ciência, como auxiliares no estudo da literatura. Não se pretende aqui fazer um estudo científico da memória, mas um estudo da presença dos processos de resgate da memória na literatura. A memória é a base do conhecimento, do aprendizado, da história, da identificação e do convívio social de cada indivíduo. Sem a memória não se tem noção da existência pessoal. A memória, a exemplo do cérebro, e por estar contida neste, também é plástica. A todo instante informações chegam ao cérebro e podem ou não ser gravadas na memória. Mesmo que gravadas, podem ser acrescentadas de outros dados, arquivadas por um curto ou longo período de tempo, ou podem simplesmente ser esquecidas. Podem estar relacionadas a algum episódio pessoal importante que marcou indelevelmente o indivíduo, como podem também estar gravadas sem que o indivíduo tenha consciência disso.

Sabe-se atualmente que a memória é classificada em vários tipos, conforme a complexidade e os processos neurais envolvidos. A classificação das memórias varia um pouco conforme o conceito de cada estudioso, mas para fins dessa pesquisa é relevante apenas saber que elas existem. São elas:

Memória Reflexiva: é aquela inconsciente que inclui hábitos e habilidades. Nela se incluem todas as habilidades motoras, sensitivas e intelectuais, bem como toda forma de condicionamento.

Memória Declarativa: é aquela que armazena e evoca informação de fatos e de dados levados ao nosso conhecimento através dos sentidos e de processos internos do cérebro, como associação de dados, dedução e criação de ideias.

Memória Operacional: é aquela sustentada pela atividade elétrica dos neurônios do córtex pré-frontal. Através dela pode-se determinar se uma dada informação é nova e convém guardá-la, ou se já deve ser evocada.

Memória Remota ou Permanente: é aquela em que os fatos podem permanecer por anos. Ela é estável e mantém-se inalterada mesmo com a ocorrência de danos cerebrais graves.

Memória Recente ou de Curta Duração: é aquela que retém informação por um período curto e pode ser comprometida em vários processos patológicos (REZENDE, 2008, p. 63).

A memória reflexiva é também chamada de não-declarativa ou implícita, e tem como exemplo fatos sobre os quais sabemos, mas não pensamos de forma consciente; a ação é automática, como andar de bicicleta. A memória declarativa é também chamada de explícita, e tem como exemplo fatos sobre os quais temos lembrança, como a cor de nossa casa. Comentando ainda sobre esse tipo de memória, Maria Gabriela Menezes Oliveira e Orlando F. A. Bueno declaram:

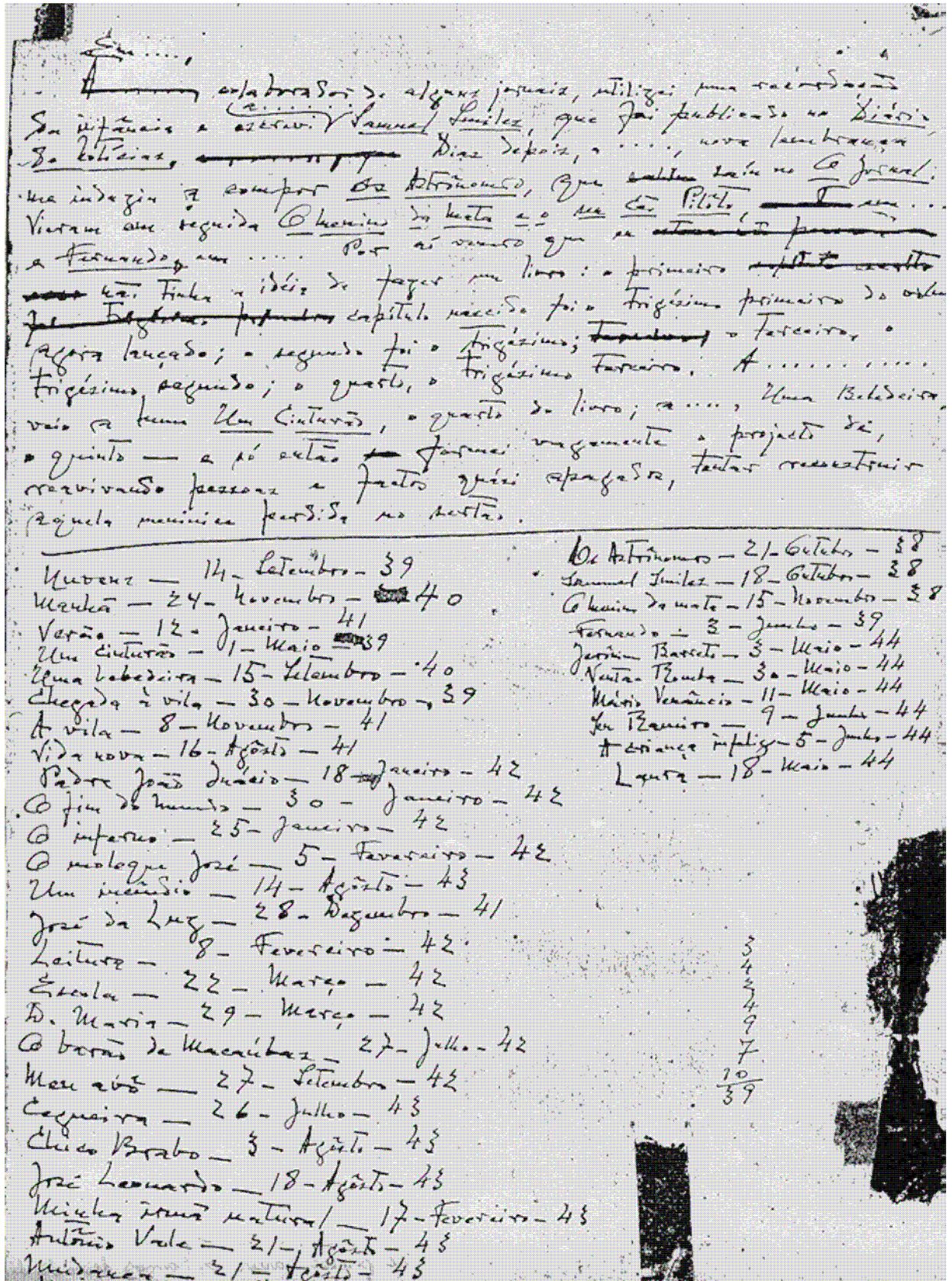
A memória declarativa é a habilidade de armazenar e recordar ou reconhecer conscientemente fatos e acontecimentos; a lembrança pode ser declarada, isto é, trazida à mente como uma proposição, ou não verbalmente como uma imagem (OLIVEIRA, M, 1993, p. 128).

A memória operacional é também chamada de procedimento: “A memória de procedimento é a capacidade de adquirir gradualmente uma habilidade percepto-motora ou cognitiva através da exposição repetida a uma atividade específica que segue regras constantes” (OLIVEIRA, M, 1993, p. 128). A memória remota é também chamada de permanente ou de longo prazo e tem como exemplo fatos ocorridos na infância. A memória recente é também chamada de curta duração ou de curto prazo, pois armazena uma quantidade pequena de informações recentes que podem ser facilmente esquecidas. Obviamente, a capacidade de uso dessas memórias varia entre os indivíduos, pois estão relacionadas às diferentes condições psico-físico-afetivas, às diferentes capacidades biológicas das células e às diferentes reações de cada um ante os fatos relacionados à memória.

Um tipo importante de memória também a ser considerado é a memória sensorial, que consiste em um sistema de retenção, por alguns segundos, das informações sensoriais que chegam ao cérebro. O cérebro se comunica com o exterior por meio dos sentidos, e a memória sensorial encarrega-se em processar inicialmente os dados sensoriais e encaminhá-los aos demais processos, que poderão culminar no armazenamento memorial a curto ou longo prazo, conforme as impressões e reações do indivíduo. Assim, percepções como odores, sabores, cores, imagens, sons, e toques, aparentemente sem importância, podem desencadear processos mais complexos de gravação na memória permanente. “O indivíduo é rodeado por diversos objetos, cores, luminosidades, sons, cheiros e sabores, então sua mente registra tudo o que é visto ou sentido através da visão, olfato, audição, tato e paladar, deixando rastros na memória” (SOUZA, 2010, p. 17).

Recentemente, um novo e curioso tipo de memória está sendo estudado pela psicologia, que são os *mind-pops*. Estes são estalos, lampejos ou soluços mentais involuntários. *Mind-pops* são frequentemente palavras ou frases que surgem do nada, geralmente durante uma atividade que não exija muita concentração, como lavar louça, banhar-se, escovar os dentes ou amarrar os sapatos, quando a mente está livre para divagar. Os estudos ainda são preliminares e têm sido conduzidos pela Universidade de Hertfordshire, na Inglaterra. As pesquisas iniciais indicam que os *mind-pops* são fenômenos comuns e reais, não aleatórios, e estão ligados, talvez subliminarmente, às nossas experiências pessoais e a acontecimentos recentes. A frequência de ocorrência do fenômeno varia entre os indivíduos, mas podem acelerar na resolução de problemas e contribuir para a criatividade. Segundo o estudo, memórias repentinas podem ajudar na criação mais rápida de conexões entre ideias díspares (JABR, 2012).

Com essas considerações sobre a memória, é razoável presumir que no processo de escrita do romance **Infância**, Graciliano Ramos tenha recorrido aos vários tipos de memórias anteriormente citados, para extrair delas sua matéria ficcional, haja vista a riqueza de detalhes dos fatos, o longo tempo decorrido entre sua infância e a época da escrita. Por exemplo, as memórias declarativas e as remotas foram necessárias para resgatar fatos longínquos no tempo. Razoável presumir também que, no processo de escrita, essas memórias tenham sido primeiro compiladas e organizadas, para então se proceder à composição da obra. É o que se percebe na figura a seguir, foto de um manuscrito do autor, constando o registro e o esquema de composição dos capítulos do romance **Infância**.

Fotografia 1 – Manuscrito do esboço de **Infância**

Manuscrito com as prováveis datas de composição dos capítulos de **Infância** (SILVA, 2004, p. 53).
 Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000315821&fd=y>>.
 Acesso em: 17 jan. 2015.

Infere-se do autor a utilização da memória operacional na habilidade da escrita. Percebe-se também que a memória sensorial foi importante no processo inicial de gravação dos fatos que, de alguma forma, sensibilizaram o autor, tanto que na obra, o autor cita as sensações de odores, cores, sons, sabores e toques. Não é descartada a hipótese de que Graciliano Ramos tenha experimentado também os *mind-pops*, pois a ideia de escrever **Infância** já estava em suas cogitações, mas os títulos surgiram enquanto estava no banheiro (MORAES, 1996, p. 177).

Além dos tipos de memórias anteriormente citados e estudados pelas ciências psicobiológicas, apresenta-se ainda outra vertente de estudo da memória, porém sob a égide da literatura, a saber, as memórias voluntárias e involuntárias. A primeira é análoga à memória declarativa, e a segunda à memória sensorial. O exemplo clássico de memórias involuntárias está contido no romance de Marcel Proust, de onde se originou o termo memória proustiana⁴. Marcel Valentin Louis Georges Eugène Proust (1871-1922), escritor francês, nascido em *Auteuil*, um subúrbio de Paris, escreveu o romance **Em busca do tempo perdido**, obra que explora os meandros da mente ao lidar com memória, tempo, qualidades sensoriais, sexualidade e arte. No romance, Proust afirma que a busca do passado pela memória voluntária conduz ao fracasso. Para ele o passado estaria perdido se não houvesse outro tipo de memória, nomeada por ele de memória involuntária, que independe da vontade humana e está sujeita ao acaso e às qualidades sensoriais. O personagem, portanto, recupera o seu mundo do passado, por meio da memória involuntária. Curiosamente, no entanto, o mundo ficcional do romance é estranho. O tempo é elemento fundamental no romance, mas é utilizado com platicidade e distorções inexplicáveis. Luciano Ferreira Gatti, Doutor em Filosofia pela Unicamp, em seu estudo sobre o romance e o tempo inacabado do passado, registra suas observações:

Nessa cidadezinha, o tempo não corre como em outros lugares presentes no livro. Não há nenhuma indicação precisa para situá-la. Sabe-se que o herói passa lá suas férias de Páscoa, mas essa é a única indicação

⁴ Apesar de qualificar-se como um tipo de memória involuntária, *mind-pops* diferem do exemplo proustiano clássico. A contrário dessa última, *mind-pops* estão mais relacionadas a palavras ou frases que a estímulos sensoriais. Geralmente surgem quando o indivíduo está em alguma atividade que dispensa muita concentração mental. Além disso, a memória proustiana é ativada por meio de um gatilho sensorial, ao passo que as *mind-pops* parecem vir do nada. (JABR, 2012).

temporal. Inverno e primavera misturam-se no mesmo dia. O próprio herói não tem uma idade definida. De manhã é criança e à tarde já é adolescente (GATTI, 2003, p. 202).

Pela complexidade e pluralidade do elemento tempo dentro do romance – tempo perdido, tempo que se perde, tempo redescoberto, tempo absoluto – seu estudo encontra-se, portanto, num patamar muito acima do escopo dessa pesquisa, cujo foco são as memórias, especificamente a involuntária.

A memória involuntária surge logo no início do primeiro volume, que servirá de base para o desenvolvimento do longo e complexo romance. Nele, durante suas férias de Páscoa, ainda criança e acompanhado dos pais, visitava seus parentes na aldeia de *Combray*⁵, passando muitos momentos na casa de sua tia *Leónia*. Observador metódico, explorou mentalmente, em seus contatos sociais e passeios, abundantes detalhes da aldeia e seus recantos, de seus parentes, da casa de sua tia e dos habitantes em geral, relacionando-os às sensações sensoriais. Muitos anos depois de sua infância e morando em outro local, ao retornar para casa num dia de inverno, sua mãe lhe oferece um chá junto com *madeleines*, o mesmo que saboreava na infância, na casa de sua tia, em *Combray*. Repentinamente, ao provar do bolinho, um enorme prazer envolve seu ser, algo diferente, extraordinário:

Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta as migalhas do bolo, tocou o meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção da sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos ao seus desastres, ilusória a sua brevidade, tal como o faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou antes, essa essência não estava em mim; era eu mesmo (PROUST, 1972, p. 47).

Juntamente com o prazer, sua memória retrocedeu de imediato ao tempo de infância, em *Combray*, quando saboreava o bolinho e o chá na casa de sua tia *Leónia*:

E de súbito aquela lembrança apareceu-me. Aquele gosto era o do pedaço de madeleine que nos domingos de manhã em *Combray* (pois nos domingos eu não saía antes da hora da missa), minha tia *Leónia* me oferecia, depois de o ter mergulhado no seu chá da Índia ou de tília, quando ia cumprimentá-la no quarto (PROUST, 1972, p. 49).

⁵ O cenário inspirador do romance foi a pequena cidade de *Illiers* posteriormente denominada *Illiers-Combray* em homenagem ao centenário de Proust.

O sabor resgatado da memória sensorial lhe proporcionara uma abertura enorme da memória involuntária. Esta é decisiva na estrutura do romance até o seu desfecho. É somente por meio dela que o narrador consegue se lembrar das memórias passadas que tanto desejava, mas que não foram recuperadas pelas memórias declarativas e de longo prazo:

E, como nesse divertimento japonês de mergulhar numa bacia de porcelana cheia de água pedacinhos de papel, até então indistintos e que, depois de molhados, se estiram, se delineam, se enchem de cores, se diferenciam, tornam-se flores, casas, personagens consistentes e reconhecíveis, assim agora todas as flores do nosso jardim e as do parque do Sr. Swann, e os nenúfares do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas moradias e a igreja e toda a Combray e seus arredores, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, da minha chávena de chá (PROUST, 1972, p. 50).

Memórias profundamente escondidas agora vêm à tona: “[...] e essas ruas de *Combray* existem num local tão recôndito da minha memória, pintado a cores tão diferentes das que revestem agora para mim o mundo [...]” (PROUST, 1972, p. 51). Proust associa então o surto de imagens ressurgidas às sensações, neste caso especificamente às de odor e sabor:

Mas quando mais nada subsistisse de um passado remoto, após a morte das criaturas e a destruição das coisas – sozinhos, mais frágeis porém mais vivos, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis – o odor, e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, lembrando, aguardando, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, e suportando sem ceder, em sua góticula impalpável, o edifício imenso da recordação (PROUST, 1972, p. 49).

Nesse contexto houve uma relação sinestésica entre odor/sabor e imagens. A segunda sensação foi produzida pelas primeiras; a memória sensitiva agiu como catalisador das outras memórias necessárias à recuperação de lembranças. No romance, Proust explora fartamente a sensibilidade: no primeiro volume de sete, com o título de “No caminho de Swan”, na primeira parte intitulada *Combray*, há uma profusão dos sentidos. Ao descrever pessoas, objetos, casas, catedrais, ambientes e paisagens por onde passou, Proust sobrecarrega a descrição com os sentidos. Cores, odores, sons, luzes, sombras, sabores, toques e texturas estão bastantes presentes e interligados:

[...] ia soluçar lá no alto da casa, ao lado da sala de estudos, sob os telhados, num pequeno quarto que cheirava a íris, também perfumada por uma groselha silvestre que crescera fora entre as muralhas e passava um ramo florido pela janela entreaberta (PROUST, 1972, p. 14).

Ao descrever a sineta da entrada da casa de sua tia-avó, explora o sentido da audição, entrelaçando-o com cor e forma, estabelecendo dessa forma uma relação sinestésica entre os sentidos:

Nas noites em que estávamos sentados à frente de casa, em redor da mesa de ferro, sob o grande castenheiro, e ouvíamos na entrada do jardim, não a sineta estridente e profusa que borrifava, que aturdiava, na passagem, com o seu ruído ferruginoso, inextinguível e gélido, a qualquer pessoa de casa que entrasse <<sem chamar>>, mas o duplo tinido tímido, redondo e dourado da campainha para os de fora, todos indagavam consigo: <<Uma visita, quem poderá ser?>> (PROUST, 1972, p. 16).

Ao referir-se ao Sr. Swann, um dos personagens do romance, Proust (1972, p. 22) descreve-o como homem “[...] perfumado pelo odor do grande castanheiro, do cesto de framboesas e de um quase nada de estragão”. Quando, sob as ordens de sua mãe, e a seu contragosto, subia para seu quarto de dormir, relata que a escada de madeira (1972, p. 16) “[...] exalava um cheiro de verniz que havia de certo modo absorvido e fixado aquela espécie particular de mágoa que eu sentia cada noite e tornava-se ainda mais cruel para minha sensibilidade [...]”, relacionando o forte cheiro do verniz à sua tristeza ao afastar-se de sua mãe. Ao descrever a hospedaria na Rua do Pássaro, em *Combray*, relaciona diretamente o cheiro à memória: “[...] a velha hospedaria do Pássaro Ferido, de cujos respiradouros saía um cheiro de cozinha que, intermitente e cálido, ainda sobe por momentos na minha memória – seria entrar em contato com o Além [...]” (PROUST, 1972, p. 51). A igreja de *Combray* é exaustivamente descrita, fixando-se nas formas geométricas de sua arquitetura, no campanário, nos vitrais irisados pelo sol, nas cores e formas das pedras, mármore e madeiras, nos móveis, na abóbada, na trama da tapeçaria e em inúmeros outros detalhes (PROUST, 1972, p. 61-69). Sobre o campanário da igreja, cuja imagem marcou fortemente sua mente, Proust (1972, p. 61-68) afirma: “[...] nenhuma delas domina toda uma parte profunda da minha vida como a lembrança daqueles aspectos do campanário de *Combray* [...]”. Ao avistar obras arquitetônicas semelhantes em outros locais, o campanário de *Combray* lhe vem à mente, indicando que, assim como os sabores e cheiros, imagens também lhe trazem à lembrança as memórias de *Combray*. Nesses casos citados não há indicação de

memória involuntária, mas percebe-se uma forte presença dos sentidos sensoriais em suas lembranças, uma plausível ligação entre ambos, indicando que, de alguma forma, os sentidos podem ter trazido as lembranças.

Gilles Deleuze, filósofo francês, ao abordar o romance sob um olhar filosófico, relaciona a memória involuntária aos signos. Basicamente, um signo é qualquer objeto ou elemento utilizado para transmitir uma dada realidade. O signo transmite essa realidade por meio de mensagens que precisam ser interpretadas conforme determinados códigos inerentes ao mundo ao qual o signo pertence. Estão presentes em toda nossa existência, fornecendo os meios para o aprendizado por meio da utilização dos sentidos, permitindo a possibilidade de abstração e conceituação do mundo, e influenciando o comportamento humano. Deleuze, em sua obra **Proust e os signos**, explana a utilidade dos signos no aprendizado:

Aprender diz respeito essencialmente aos signos. Os signos são objeto de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato. Aprender é, de início, considerar uma matéria um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados. Não existe aprendiz que não seja 'egiptólogo' de alguma coisa. Alguém só se torna marceneiro tornando-se sensível aos signos da madeira, e médico tornando-se sensível aos signos da doença. A vocação é sempre uma predestinação com relação aos signos. Tudo que nos ensina alguma coisa emite signos, todo o ato de aprender é uma interpretação de signos ou de hieróglifos. A obra de Proust é baseada não na exposição da memória, mas no aprendizado dos signos (DELEUZE, 2006. p. 4).

Ainda segundo o filósofo (DELEUZE, 2006. p. 4), os signos pertencem a mundos distintos: “Os signos são específicos e constituem a matéria desse ou daquele mundo [...]. Pode-se ser muito hábil em decifrar os signos de uma especialidade, mas continuar idiota em tudo o mais [...]”. Ou seja, cada indivíduo decifra os signos pertencentes ao seu mundo em especial, havendo, portanto, vários mundos. Assim, os mundos apresentam ao mesmo tempo unicidade e pluralidade:

A unidade de todos os mundos está em que eles formam sistemas de signos emitidos por pessoas, objetos, matérias; não se descobre nenhuma verdade, não se aprende nada, se não por decifração e interpretação. Mas a pluralidade dos mundos consiste no fato de que estes signos não são do mesmo tipo, não aparecem da mesma maneira, não podem ser decifrados do mesmo modo, não mantêm com o seu sentido uma relação idêntica (DELEUZE, 2006. p. 5).

Em sua abordagem sobre a obra de Proust, Deleuze (2006, p. 23) classifica os mundos na obra em quatro tipos: o da mundanidade, o do amor, o da arte e o das

qualidades sensoriais, sendo este último o de maior interesse por conter em si os signos relacionados à memória involuntária: “Os signos sensíveis muitas vezes nos fazem descobrir o tempo, restituindo-o no meio do tempo perdido”. Os signos sensíveis funcionam então como gatilhos da memória involuntária:

Em que nível, então, intervém a famosa memória involuntária? Ela só intervém em função de uma espécie de signos muito particulares: os signos sensíveis. Apreendemos uma qualidade sensível como signo; sentimos um imperativo que nos força a procurar seu sentido. Então, a memória involuntária, diretamente solicitada pelo signo, nos fornece seu sentido (como Combray para a madeleine, Veneza para as pedras do calçamento ...)” (DELEUZE, 2006. p. 50).

No processo da memória involuntária, há, portanto, uma associação sensorial entre o tempo passado e o tempo presente, permitindo ao indivíduo então ter subitamente no presente, a mesma sensação sentida no passado, trazendo as reminiscências como se fossem realidade:

Como explicar o mecanismo complexo das reminiscências? À primeira vista, trata-se de um mecanismo associativo; por um lado, semelhança entre uma sensação presente e uma sensação passada; por outro, contiguidade da sensação passada com um conjunto que vivíamos então, e que ressuscita sob a ação da sensação presente. Assim, o gosto da madeleine é semelhante ao que sentíamos em Combray; e ele ressuscita Combray, onde o sentimos pela primeira vez (DELEUZE, 2006, p. 52).

Como considerações finais sobre o estudo de Deleuze (2006, p. 57) da memória involuntária, registrem-se suas palavras que resumem bem a essência da memória involuntária: “Reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos. Esse real ideal, esse virtual, é a essência, que se realiza ou se encarna na lembrança involuntária”.

A partir das considerações anteriores, busca-se então um olhar de **Infância** a partir da memória proustiana. Inicialmente percebe-se no narrador-personagem, na ficção da obra, a dificuldade encontrada ao resgatar antigas memórias: “Esta obra de arte popular até hoje se conservou inédita, creio eu. Foi uma dificuldade lembrar-me dela, porque a façanha do garoto me envergonhava talvez e precisei extingui-la” (RAMOS, 1981, p. 19). De fato, algumas tiveram que ser reconstruídas: “De um deles ressurgem vagas expressões: tributo, papa-rato, maluquices que vêm, fogem, tornam a voltar” (RAMOS, 1981, p. 17). E ainda: “Desse antigo verão que me alterou a vida restam ligeiros traços apenas. E nem deles posso afirmar que efetivamente

me recorde. O hábito me leva a criar um ambiente, imaginar fatos a que atribuo realidade” (RAMOS, 1981, p. 26). Percebe-se em alguns trechos, no entanto, indícios, por parte do narrador-personagem, da relação entre sentidos sensoriais e memórias. Análogo ao romance de Proust, esse relaciona os sentidos sensoriais a algumas de suas memórias. Por exemplo, ao descrever o segundo local de residência da família em Buíque, a cozinha, menciona que “Havia um cheiro acre de lenha verde queimada; a fumaça da cozinha unia-se à poeira de água, engrossava a fuligem que tingia as teias de aranha” (RAMOS, 1981, p. 60). Ao falar sobre a amável professora D. Maria, lembra-se de sua agradável presença relacionada ao seu perfume: “Além disso, a extraordinária criatura tinha um cheiro agradável. As pessoas comuns exalavam odores fortes e excitantes, de fumo, suor, banha de porco, mofo, sangue. E bafo nauseabundo” (RAMOS, 1981, p. 118). Em outro momento, quando seu avô tentava frustradamente ensinar-lhe a ler, associou a figura e a voz desse aos sentidos sensoriais: “De repente o medo findava, uma bondade singular me envolvia, áspera, adstringente, manifesta na fala cavernosa e autoritária, no riso grosso e incômodo. Bondade espessa, com cheiro de curtume, de angico” (RAMOS, 1981, p. 133). Há, no entanto, uma memória especial relatada pelo narrador-personagem, um fato marcante, que deixa margem para inferir num instante, se não análogo, mas que se aproxima da memória involuntária, resgatada pela audição. O fato relevante encontra-se no capítulo **Um cinturão**. Nele, é relatada a violenta surra que o narrador-personagem recebe de seu pai, que o culpa injustamente pelo sumiço de um cinturão. É a primeira impressão que o narrador-personagem tem com a justiça dos homens: “As minhas primeiras relações com a justiça foram dolorosas e deixaram-me funda impressão” (RAMOS, 1981, p. 31). As memórias não são precisas: “Tudo é nebuloso [...]”. Naturalmente não me lembro da ferrugem, das rugas, da voz áspera, do tempo que ele consumiu rosnando uma exigência” (RAMOS, 1981, p. 32). O narrador-personagem tenta reconstruir a cena, basenado-se em fragmentos de memória correspondentes: “Não consigo reproduzir toda a cena. Juntando vagas lembranças dela e os fatos que se deram depois, imagino os berros de meu pai, a zanga terrível, a minha tremura infeliz” (RAMOS, 1981, p. 32). De qualquer modo, mesmo que não tenha todos os detalhes, a essência aterradora daquele momento ficou-lhe indelevelmente marcada:

[...] Situações deste gênero constituíram as maiores torturas da minha infância, e as consequências delas me acompanharam.

[...] Os seus gritos me entravam na cabeça, nunca ninguém se esgoelou de semelhante maneira (RAMOS, 1981, 33).

O narrador-personagem associa então aquele momento com o que mais lhe marcou, a saber, o som, o timbre, a intensidade e a ira, refletidos na voz do algoz paterno:

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

Onde estava o cinturão? A pergunta repisada ficou-me na lembrança: parece que foi pregada a martelo (RAMOS, 1981, p. 33).

Uma análise psicológica provavelmente associaria o evento a um trauma de infância, cujos medos são despertados ao se ouvir alguém falando em alto tom de voz, o que pode ser afirmativo. Para efeito deste estudo, no entanto, que busca pesquisar no romance, ligações com a memória proustiana, ressalta-se o fato de as lembranças serem recuperadas pelo narrador-personagem por meio de signos sensíveis, permitindo-lhe descobrir o tempo, reposicionando-o no meio do tempo perdido, em conformidade com os preceitos de Deleuze. O indicativo é de que o alto som de uma voz é interpretado pelo narrador-personagem como um gatilho, que lhe traz involuntariamente à lembrança aquele indelével e recôndito momento. Observa-se que o processo não ocorre por outro meio sensorial, como a imagem de um cinturão qualquer, que poderia resgatar memórias do narrador-personagem relativas ao ocorrido.

Associando-se, portanto, os respectivos trechos de **Infância** com a narrativa de **Em busca do tempo perdido**, observa-se situação análoga entre os narradores, que têm suas memórias remotas resgatadas involuntariamente pelos signos sensoriais. Desta forma, não se descarta a possibilidade de inferir que o **O cinturão** tangencia o modelo de memória involuntária de Proust.

3.5 LABIRINTOS MENTAIS NO FLUXO DA CONSCIÊNCIA DO NARRADOR

Como participante da crítica literária moderna, encontra-se o fluxo da consciência na narrativa, utilizado por romancistas e escritores que dão uma nova

dimensão na técnica da ficção. Fruto da criação de narradores modernos, propõe registrar os movimentos e o drama da consciência individual em seus profundos recônditos. Utilizando-se de conceitos da psicologia e filosofia, os narradores literários passaram a utilizar o fluxo da consciência junto a tradicionais técnicas de retórica, além de desenvolver técnicas de registro da consciência. Como resultado, gerou-se um estilo de escrita com peculiaridades próprias que modifica o discurso tradicional narrativo, alterando, como exemplo, a pontuação formal das frases e a formatação de unidades de texto, os parágrafos, que inserem o desenvolvimento de ideias relacionadas.

A expressão **fluxo da consciência** pertence ao meio psicológico, sendo cunhada por William James (1842-1910), psicólogo e filósofo norte-americano. Ao formular uma teoria psicológica, descobriu que pensamentos, lembranças e sentimentos existem fora da consciência e aparecem na forma de torrentes, em fluxo. O conceito foi então aplicado à literatura na busca de uma maneira de representar a percepção interior. Segundo Robert Humphrey (1976, p. 8), crítico também norte-americano, o pioneirismo no uso do fluxo da consciência como uma técnica narrativa é atribuído à escritora britânica Dorothy Richardson: “[...] ela inventou a descrição ficcional do fluxo da consciência”. Outros escritores relevantes no uso do fluxo da consciência são os romancistas Virginia Woolf, James Joyce e William Faulkner. Para a crítica literária, um termo tão vago e imaginoso tornou-se uma expressão salvadora para designar as muitas ocorrências dos processos psicológicos presentes nos romances, até então não plenamente classificados. A expressão não indicaria um método, mas uma técnica de descrição dos processos mentais cujo intuito é expor um instante da percepção interior do personagem ou do autor. Recorrendo aos estudos de Humphrey (1976, p. 1), a expressão **fluxo da consciência** é conhecida apenas como um rótulo literário, mas tem sua devida utilização quando “[...] reservado para indicar um sistema para a representação de aspectos *psicológicos* do personagem na ficção [...]”.

Fluxo da consciência pode suscitar interioridade, introspecção pessoal, revelações íntimas do ser, confissões secretas, experiências adquiridas e repesadas, exposição de personalidade oculta e descaracterização da *persona* de cada indivíduo. Já o conceito de consciência é extremamente complexo, sendo tratado pela metafísica e psicologia, ciências que ainda não obtiveram respostas satisfatórias sobre a consciência. Hoje ainda se procura no meio científico uma

definição de consciência, sua localização, em que momento é formada e o seu funcionamento. M. R. Bennett, filósofo e professor da Universidade de Sidney, Austrália, em seus estudos sobre a consciência expõe a grande ignorância e controvérsia existente no meio científico sobre esse atributo humano. Como exemplo de controvérsia, filósofos e neurocientistas entendem que o cérebro teria alguma propriedade capaz de lhe conferir a consciência. Como o cérebro coordena todas as atividades do corpo, coordenaria, também a consciência, tida como uma das partes do cérebro. Segundo Bennett, no entanto, quando filósofos e neurocientistas fazem essa atribuição comete-se um erro mereológico, que se refere à lógica da relação entre as partes e o todo:

Esta concepção é um exemplo particular daquilo que chamamos de 'falácia mereológica na neurociência', na medida em que envolve imputação ao cérebro – ou seja, a uma parte de um animal – de um atributo que só faz sentido imputar ao animal como um todo (BANNETT, 2003, p. 264).

Segundo Bannett, a afirmativa de que a consciência está no cérebro é um erro de lógica relacional, porque não se pode afirmar categoricamente que a consciência está no cérebro, como uma parte dele. A consciência ainda é algo sem explicação científica. Na verdade, Bannett (2003, p. 264) afirma haver um quase total desconhecimento sobre a consciência: “Muitos cientistas e filósofos argumentam que neste momento estamos quase completamente às escuras no que se relaciona com a natureza da consciência”.

A breve consideração anterior apenas intenta mostrar que o prosseguimento de um amplo estudo da consciência demandaria enveredar pelos caminhos da psicologia, filosofia e metafísica, o que estaria muito além do escopo dessa pesquisa. Para a arte da palavra, o interesse na consciência limitar-se-á, portanto, aos aspectos novelísticos e não às teorias psicológicas. Assim sendo, não é da preocupação dos romancistas tratar a consciência no nível científico, mas no leigo e próximo aos leitores, uma vez que, por via de regra, os próprios escritores também são leigos no cientificismo relativo à consciência. Além disso, e entremeando a questão, não se deve confundir consciência com palavras que denotam atividades mentais específicas, tais como inteligência, memória, raciocínio ou outros termos que limitam a ação cerebral. Desse modo, à parte das questões anteriores e para o

propósito literário, trata-se a consciência sob o ponto de vista leigo. Nesse nível, Humphrey assim considera a consciência:

Consciência indica toda a área de atenção mental, a partir da pré-consciência, atravessando os níveis da mente e incluindo o mais elevado de todos, a área da apreensão racional e comunicável. É com esta última que se ocupa quase toda a ficção psicológica (HUMPHREY, 1976, p. 2).

Outra assertiva de Humphrey (1976, p. 6) sobre a consciência é: “Portanto, a consciência é o *lugar* onde tomamos conhecimento da experiência humana”. Para os romancistas esse entendimento é o suficiente. Nessa amplitude limitada, mas adequada, registram os estados interiores de seus personagens, ou de si mesmos retratadas neste último, na forma de sensações, lembranças, sentimentos, concepções, imaginações, intuições e introspecções.

Para a compreensão da ficção do fluxo da consciência, não é prático tratar dos muitos níveis da consciência, pois exigiria inúmeras respostas de cunho metafísico e levantaria muitas questões sobre a psicologia dos escritores. Assim, convém supor a existência de níveis diferentes de consciência, do mais baixo ao mais alto, que, para o propósito da literatura, se resumiria em dois: o nível da pré-fala e o da fala, respectivamente. Isso está de acordo, pois segundo Humphrey (1976, p. 3) “A ficção do fluxo da consciência difere de qualquer outra ficção psicológica precisamente por dizer respeito aos níveis menos desenvolvidos do que a verbalização racional – os níveis à margem da atenção”. Diferentemente do nível da fala, a característica principal da pré-fala é o fato de não possuir uma base fundamentada em regras e ordenações. Nesse nível, a fala não é censurada, não é racionalmente controlada e nem é ordenada logicamente. Trata-se, comparativamente, a uma torrente de pensamentos desordenados, ou não, que fluem da mente do autor e registrados na ficção do romance. Essa íntima exposição do personagem, ou do autor neste retratado, objetiva apresentá-lo na forma de homem interior e demonstra uma preocupação com vida psíquica do indivíduo:

O problema da descrição do personagem é central à ficção da escola do fluxo da consciência. A grande vantagem e, conseqüentemente, a melhor justificativa para este tipo de romance reside em suas potencialidades para apresentar o personagem de uma maneira mais correta e realista (HUMPHREY, 1976, p. 7).

Feitas as considerações iniciais e pertinentes, entende-se portanto, de modo conciso, que a ficção do fluxo da consciência atua nos domínios do pensamento antes que sejam concretizados pela escrita do personagem ou do autor. Esta área produtiva da consciência é o foco do fluxo da consciência, cujos produtos são registrados na ficção literária. Nesta linha de pensamento, Humphrey afirma:

Com este conceito de consciência, podemos definir a ficção do fluxo da consciência como um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens (HUMPHREY, 1976, p. 4).

Para caracterizar o fluxo da consciência no romance os escritores usaram, e ainda usam, de variados recursos. Inicialmente a experimentação obteve seu lugar, mas à medida que a psicologia refinava seus conceitos sobre consciência, novas opções foram surgindo. A multiplicidade de opções conduziu à confusão, haja vista o fato de os meios de apresentação do fluxo da consciência variar muito de um romance para outro. Em seus estudos, Humphrey (1976, p. 21) se concentra em quatro técnicas básicas: “São elas: monólogo interior direto, monólogo interior indireto, descrição onisciente e solilóquio. Além dessas, existem ainda diversas técnicas especiais com as quais alguns escritores fizeram experiências”. Com base nas afirmações de Humphrey, entende-se que o fluxo da consciência é uma **técnica da ficção**, e para descrevê-la ou alcançá-la, os autores utilizam de vários recursos literários, ou técnicas, assim denominados por Humphrey.

Vale ressaltar que o monólogo interior não deve ser confundido com o fluxo da consciência, visto fazer parte do conjunto de técnicas para retratar o fluxo da consciência em si. Trata-se de um recurso para representar o conteúdo e os processos da consciência do personagem e descrever os processos mentais diversos, principalmente ocorridos no nível da pré-fala e antes de serem liberados no nível da fala; podem ocorrer em quaisquer outros níveis da consciência. Por contemplar os processos da consciência em sua fase incompleta, inicial, e antes de ser organizada com palavras deliberadas, apresenta os pensamentos numa formatação parcial ou inteiramente desarticulada, desordenada. O personagem se desdobra em dois, pois há um monólogo dele falando consigo mesmo. O foco do seu pensamento pode alterar e as ideias podem ser substituídas por outras repentinamente. Para salientar a incoerência e fluidez dos pensamentos, o autor

pode, mas não necessariamente, conforme seu estilo e técnica, abrir mão da pontuação. Outro recurso é reduzir a sintaxe ao mínimo, sem obediência à normalidade gramatical, com frases curtas e na primeira pessoa, explícita ou não. O tempo é irresoluto, podendo estar no passado, no presente ou ser incondicional. O narrador percorre mentalmente o tempo livremente, conectando o presente ao pretérito e vice-versa, indiferente à continuidade temporal. Diferenças significativas, todavia, surgem entre o monólogo interior direto e o indireto, e que precisam de ser melhor percebidas.

O **monólogo interior direto** apresenta-se como um monólogo sem a interferência do autor e a presunção da ausência de uma plateia. O autor ausenta-se quase ou por completo da narrativa, entregando a condução do texto à voz da consciência do narrador. O narrador não se dirige a ninguém, nem tampouco ao leitor, mas a si mesmo. Num momento de introspeção o narrador apresenta-se completamente sincero, expondo sua intimidade, ignorando a presença e expectativas do leitor. Evidentemente, todo autor escreve destinando seu trabalho a um público, mas no momento de revelar verdadeira textura da consciência do narrador, o leitor é abstraído e a cena é dominada pelo narrador em suas divagações da consciência. Apesar de caracterizar-se pela ausência de espectadores, a técnica considera a possibilidade de variações, sendo mais frequente nos casos onde o autor interfere casualmente no monólogo do narrador, sem no entanto produzir o efeito de deslocamento deste último para segundo plano, pois a linguagem do autor se funde com a do narrador. A técnica exige um refinamento de escrita suficiente para permitir que o leitor casual mal perceba a presença do autor. Segundo Humphrey (1976, p. 25) “O aparecimento do autor é mais frequente e necessário em monólogos de personagens psicologicamente complexos ou naqueles que descrevem um nível mais profundo da consciência”.

Já o **monólogo interior indireto** mantém as características do direto, diferindo desse, entretanto, por dar ao leitor a discreta ideia da presença de autor. O autor, com discrição, atua como intermediador entre a consciência do narrador e a do leitor, conduzindo-o por meio de suas inserções no texto, aparentemente vindas da consciência do narrador, quando na verdade provém do autor. Essa técnica admite o uso de alguns recursos adicionais, como a fala na terceira pessoa, exposições descritivas e coerência no monólogo, sem prejuízo, no entanto, para a fluidez e o realismo do estado da consciência do narrador. O monólogo interior

indireto pode ser combinado com outras técnicas, principalmente com o monólogo interior direto, dando ao autor a oportunidade de retirar-se da cena e deixá-la fluir livremente pelo monólogo interior direto, após apresentar ao leitor observações adicionais suficientes sobre a consciência do narrador. Vê-se que as técnicas do monólogo interior direto e indireto podem suavemente caminhar juntas.

A técnica mais usual e conhecida pelo leitor é a da **descrição onisciente**. Nessa técnica, a presença de uma autor onisciente é clara e constante, cabendo a ele descrever, utilizando os métodos convencionais de narração e descrição, os processos psíquicos e o fluxo da consciência do narrador. Trata-se de uma narrativa, cujo foco é a consciência, ou vida psíquica do personagem, transmitida pelo autor. A intenção é obter maior verossimilhança, ganhando a confiança do leitor e facilitando a leitura para o leitor mais casual, retirando desse, o que pode parecer uma decodificação do emaranhado mental do personagem. Nesse panorama, entra em cena o papel do autor-observador ou do personagem-observador. Sob o ponto de vista desses, a narrativa ou descrição são feitas então na terceira pessoa, diferentemente das duas técnicas anteriores, que utilizam a primeira pessoa. A exemplo do monólogo interior indireto, essa técnica pode ser combinada com outras técnicas básicas do fluxo da consciência, permitindo grandes variações de estilo. (HUMPHREY, 1976, p. 30).

Como última técnica básica, mas não menos importante, o **solilóquio** talvez seja a técnica mais flexível. Pode ser entendida como a técnica de representar os processos psíquicos do personagem, como as anteriores, sem a presença do autor, mas com a existência de uma plateia tácita. O ponto de vista continua sendo o do personagem, mas o nível de tratamento do psíquico é superficial, menos sincero e limitado. Consequentemente, a narrativa exige mais coerência, os pensamentos e ações precisam ser logicamente ordenados para transmitir sentimentos e ideias que se relacionam a alguma trama e ação, levando-se em consideração a existência da plateia existente.

Além das quatro técnicas anteriores, Humphrey considera também o drama e a forma de verso, mas de forma sucinta e com conotação mais informativa. Por não acomodarem os aspectos do romance em questão, desobriga-se uma consideração sobre essas duas últimas técnicas nessa pesquisa.

Percebe-se, enquanto isso, que as técnicas têm uma inter-relação. Isso permite que, num mesmo romance de fluxo da consciência, possam ser combinadas

e adequadas à complexidade que o romancista deseja empregar. Apesar da disponibilidade de técnicas específicas, Humphrey afirma que o fluxo da consciência é percebido mais pelo conteúdo do que pelas técnicas:

O romance do fluxo da consciência pode ser mais rapidamente identificado por seu conteúdo, que o distingue muito mais do que suas técnicas, suas finalidades ou seus temas. Por isso, os romances a que se atribui em alto grau o uso da *técnica* do fluxo da consciência provam, quando analisados, serem romances cujo assunto principal é a constância de um ou mais personagens: isto é, a consciência retratada serve como uma tela sobre a qual se projeta o material desses romances (HUMPHREY, 1976, p. 2).

Essa afirmação torna-se importante para inferir que, num texto podem estar presentes várias técnicas, combinadas, simultâneas, ou não, e talvez imperceptíveis para o leitor, mas evidentes quando analisadas sob a luz dos conceitos definidores do fluxo da consciência.

Considera-se o romance **Infância** como uma obra memorialista ficcional, onde o autor cria uma amálgama da realidade com a ficção. Utilizando extensas narrativas memoriais na primeira pessoa, com frases curtas e pensamentos desconexos, em alguns momentos revela confissões e o estado psíquico do personagem naquele momento. Essas características dão margem para que se observe o uso da técnica do fluxo da consciência, mesmo num nível superficial. O ponto de partida encontra-se em outra declaração de Humphrey:

Como nenhum escritor de fluxo de consciência registrou ostensivamente seus próprios processos psíquicos, toda ficção do fluxo de consciência é apresentada mais ou menos objetivamente. Isto é, o autor do romance do fluxo de consciência está sempre apresentando a consciência de um personagem criado e não a sua, por mais autobiográfico que possa ser o preconceito. Caso contrário, não seria responsável por uma arte criada, mas seria acusado de fazer uma 'escrita automática' passar por ficção (HUMPHREY, 1976, p. 58).

Em todo o percurso do romance o narrador-personagem expõe seus pensamentos. Assim, buscam-se momentos nos quais é apresentada a consciência do personagem, utilizando as técnicas do fluxo da consciência, "por mais biográfico que possa ser o preconceito". Como exemplo de um desses momentos, assim caracterizados, encontra-se o capítulo **Chico Brabo**. No trecho a seguir, observa-se o leitor se defrontar com os pensamentos do narrador-personagem:

Onde estava Chico Brabo? Qual dos dois era o verdadeiro Chico Brabo? Estarrecia-me esse desdobramento. Decerto havia nos filhos de Deus muito desconchavo e muita rabugem. Poucos chegavam, como D. Maria, a apresentar serenidade invariável, resistente a dores de barriga e enxaquecas. Mas, D. Maria, a velha professora quase analfabeta, aproximava-se da santidade. Os outros viventes possuíam virtudes e defeitos, com desvios e oscilações. Chico Brabo parecia-me dois seres incompatíveis. Em vão tentei harmonizá-los (RAMOS, 1976, p.148).

No capítulo **Chegada à Vila**, entretando, encontra-se uma melhor visualização do fluxo da consciência e suas técnicas, que, ratificando os estudos de Humphrey, estão associadas. O capítulo narra a chegada da família à Vila de Buíque, após se mudarem de uma fazenda próxima para a Vila, onde tudo era novo e desconhecido. Para o narrador-personagem, a mudança representou uma drástica alteração de ambiente, levando-o a perder-se mentalmente na Vila. O narrador-personagem então expõe seus medos e sua ansiedade, numa narrativa mental desordenada, mas em fluxo contínuo. O longo texto revela o redemoinho mental e o aflito estado psíquico daquele momento. Percebe-se inicialmente no texto o uso constante da primeira pessoa, excetuando-se a frase do pai do narrador-personagem, que está na terceira pessoa, em diálogo, e a resposta de D. Clara a respeito do gato, colocada em narrativa. As frases são curtas, os pensamentos desordenados, as ideias são substituídas imediatamente por outras, que por sua vez são substituídas pelas primeiras novamente, criando um ciclo mental. O tempo é indeciso, pois o narrador-personagem está no presente, mas constantemente retorna ao passado, voltando em seguida ao presente. Assim registra o narrador-personagem:

Era uma noite fria. Vozes misturavam-se na calçada, andava gente em redor de uma fogueira grande, no pátio. Estalavam brasas, labaredas cresciam, iluminavam pedaços de figuras, esmoreciam, e da sombra fumacenta vinham risadas longas. Meu pai, invisível, comentava: -- Parece um papa-lagartas.

Que seria um papa-lagartas? Se meu pai não me esfriasse a curiosidade repetindo uma frase suja a respeito dos perguntadores, resolver-me-ia a interrogá-lo. A frase me espantava sempre. Não queria convecer-me de que ouvia nomes tão feios, e quando me inteirava bem do sentido deles, afastava-me triste e humilhado, achando meu pai grosseiro e jurando emendar-me.

Pensei em dirigir-me a uma das pessoas ocultas na escuridão. Havia rebuliço: rinchos, passos, pancadas de tampas de baús. E as gargalhadas junto ao fogo. 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. A calça, o paletó e os sapatos pressagiavam acontecimentos volumosos. E palavras enigmáticas haviam-me despertado suspeitas vagas, medíocre entusiasmo por aventuras imprecisas e medo. Que iria suceder? Bom que José Baía estivesse comigo, papagueando na sua língua fácil e capenga, livrando-me de sustos.

A recordação dessa antiga cena mostra-me a casa virada, extravagância que mais tarde se reproduziu. Muitas vezes as ruas e os prédios se deslocaram, deixando-me perplexo, desnorteado. A porta da frente e o copiar não davam para o açude, como de ordinário, mas para os montes de lixo e o pé de turco. Houve uma pausa. As vozes, o rumor de malas arrastadas, as chamas da fogueira, os rinchos, as gargalhadas do papa-lagartas, sumiram-se. (RAMOS, 1976, p.44).

O trecho anterior indica uma pausa, em local indeterminado, na viagem da família para a vila de Buíque. O narrador-personagem, em meio à balbúrdia do local, entra num processo de atordoamento e confusão mental. O cenário lhe causa medo: vozes, movimento de pessoas, fogueira, fumaça, cavalos, escuridão, frio, gargalhadas e ruídos. O pai, cuja presença deveria lhe oferecer a sensação de segurança, é, no entanto, indiferente. O narrador-personagem, ao lembrar-se da atitude do pai, de sempre repreendê-lo ante a interrogações, encontra-se desamparado. Na ausência do pai, demonstrada pela indiferença, transfere seu desejo de segurança ao amigo José Baía que poderia lhe explicar o que seria papa-lagartas. Para o narrador-personagem, José Baía, que, nascido de sete meses e criado sem mamar, parece representar um baluarte, um herói, capaz de lhe fornecer refúgio, proteção e explicar o que seria papa-lagartas, desconhecimento que lhe incomoda bastante. Nesse estado, sua mente inicia um processo confuso de pensamentos. Pensa em se dirigir a um transeunte qualquer, mas desiste. Sua mente volta ao passado, quando usava suas alpercatas, corria e brincava livremente. Intimidado com as roupas desconfortáveis e com a linguagem local incompreensível, pressente aventuras imprecisas e medo. Necessita da presença de José Baía para lhe proteger, o qual é constantemente solicitado em seus pensamentos. Repentinamente as vozes e os ruídos cessam. Com o nascer do dia, a viagem prossegue:

Achei-me, horas depois, dia claro, escanchado na maçaneta de uma sela, horrivelmente sacolejado pelo trote de um cavalo, grossas mãos amparando-me. Atravessávamos uma povoação – duas filas de casebres desertos e entre elas cabanas de barro negro e palha seca. Para que serviria aquilo? Alguém falou em botequins e em festa. Não compreendi os

botequis nem a festa, mas as construções de terra e palha queimada impressionaram-me. Perdi-as de vista, esqueci-as logo, sacudido pela andadura que me desarrumava as entranhas, aumentava e diminuía a vegetação espinhosa e familiar de xiquexiques e mandacarus. (RAMOS, 1976, p.45).

Durante o trajeto, as observações sobre a paisagem lhe provocam novamente o diálogo interior, com perguntas que certamente seu pai não iria responder. Chegando à vila, o impacto é bem maior do que o sentido na pousada durante a viagem:

De repente me vi apeado, em abandono completo, num mundo estranho, cheio de casas, brancas ou pintada sem alpendres, notáveis. Havia duas maravilhosas: uma de quadrados faiscantes, uma que se montava noutra. Avizinei-me do sobradinho, fugi medroso e confuso: nunca teria podido imaginar uma casa trepada. Na debaixo percebi criaturas vermelhas e azuis, todas iguais; na de cima dois sujeitos se debruçavam, conversando, a uma janela, e, nem sei porque, talvez por estarem de poleiro, julguei-os enormes. Um deles vestia farda vermelha e azul, como os do andar térreo, mas com listas de galões amarelos nos punhos. Eu ignorava as fardas e os galões, objetos preciosos, evidentemente. (RAMOS, 1976, p.46).

Percebe-se no trecho anterior a repetição do sentimento de abandono e perplexidade diante do diferente. Em outro aspecto, a narrativa parece oscilar, ora partindo da mente do narrador-personagem, ora do autor. Num longo trecho em jorro de pensamentos, o autor insere sua visão de adulto simultaneamente com a visão da criança, o que pode ser percebido ao referir-se às casas de dois pavimentos como trepadas, na visão da criança, e sobradinho, na visão do adulto. O mesmo ocorre quando descreve os militares, descrevendo-os como 'criaturas' trepadas num poleiro, na visão da criança, e dois sujeitos usando fardas, na visão do adulto. Acompanhado da solidão, a mente do narrador-personagem rodopia entre o cenário do presente e *flashes* do passado. Assim esse se expressa:

Procurei Amaro e José Baía, debalde. Longe da fazenda, considerei-me fora da realidade e só. De fato não estava só: várias pessoas transitavam por ali, ruídos vagos quebravam o silêncio. Admirável a casa suspensa, como um garoto erguido em pernas de pau. Cheguei-me a ela novamente, arredei-me para a que brilhava, faiscava. O paletó feria-me os sovacos, os sapatos mordiam-me os pés e tropicavam no tijolo. Senti falta da camisa e das alpercatas. No outro lado da rua um longo corredor expunha um quintal cheio de roseiras. Deixei a farda, os galões, as paredes luminosas, fiquei muito tempo olhado as flores. Tencionei examiná-las de perto. Ressurgiu o isolamento, pus-me a caminhar ansioso na calçada. O meu desejo era gritar, pedir informações. Necessário voltar, distrair-me com as baronesas do açude, os marrecos e a vazante. Absurdo alguém viver num lugar onde se apertavam tantas casas. Até então houvera quatro ou cinco. O copiar da

nossa, era escorado por esteios robustos de aroeira. José Baía segurava-me os braços e rodava. Ao largar-me, eu saía tonto, cambaleando. As cercas e as árvores giravam, os esteios giravam e batiam-me na cabeça. Minha mãe descompunha José Baía, mas ele não lhe dava atenção: rodopiava, contava histórias de onças, dizia que tinha nascido de sete meses, fora criado sem mamar, bebera leite de cem vacas na porteira do curral. A porteira do curral estava longe. O açude, a vazante, os marrecos e as baronesas desmaiavam. Chamas lambiam vultos, um arrieiro soltava gargalhadas. Papa-lagartas. Depois vinham botequins de barro e palha, o trote de um animal a sacudir-me pelas estradas, xiquexiques e mandacarus subindo e descendo. Os botequins e os papa-lagartas envelheciam. Sensações violentas obliteravam xiquexiques e mandacarus: essas plantas não se acomodariam junto à grande arapuça levantada em pernas de pau. Senti vontade de chorar. Também não me acomodaria. (RAMOS, 1976, p.46).

No trecho acima percebe-se que a mente do narrador-personagem encontra-se presa em pensamentos circulares, desconexos e com sequência desordenada. A profusão de pensamentos reflete seu aflito estado mental. Amaro, fiel empregado do pai, e José Baía, são lembrados novamente. Distante de seu passado, sente-se fora da realidade. As casas suspensas e a que brilhava lhe retornam à mente. A ausência das roupas do passado, camisa e alpercatas, lhe retira a identidade, agora abalada por fatores distintos e alheios. O incômodo das novas roupas, que agem como grossa armadura, o deixam com os movimentos limitados, chegando a tropicar nos tijolos das calçadas ou das ruas. Um elemento novo lhe prende a atenção: roseiras, planta até então desconhecida por ele. Ao longo do fluxo, seus pensamentos retornam às roseiras por três vezes. O sentimento de pavor, de isolamento e de ansiedade lhe provocam desejo de gritar, e de pedir socorro; seus pensamentos estão novamente nas baronesas do açude, nos marrecos e nas vazantes. Em sua mente há uma batalha entre o presente e o passado, o qual não deseja abandonar. Sua mente não admite as casas suspensas, mas insiste na casa do passado, com sua grande varanda na qual brincava com José Baía, o herói, nascido de sete meses, criado sem mamar e que bebera leite de cem vacas no curral. Retorna os pensamentos a elementos do passado, que começam a se distanciar e se dissolver: curral, açude, vazante, marrecos e baronesas. Sua mente se volta também para o passado recente, mas também traumático, ao se lembrar da noite em que pernотaram em local indefinido e do prosseguimento da viagem no amanhecer: gargalhadas do arrieiro, o indecifrável papa-largas, botequins de barro preto e a mudança da vegetação ao longo do caminho. Necessário chorar, mas ao invés

disso, procura obter informações de uma moradora local, D. Clara, mas, sem sucesso:

Vi uma porta aberta, entrei, fui à sala de jantar, farejando o meu povo. D. Clara, a mulher que ia chamar-se D. Clara, sentada numa esteira, dava papa a um menino. Embrulhei-me. E, descobrindo um gato, perguntei de quem era o gato. D. Clara respondeu que era dela. Retirei-me, andei à toa na calçada, procurando José Baía, muitas queixas fervilhando-me no interior. Não me recordava da chegada, não sabia como tinha ido parar ali. Se me esquecessem no meio de surpresas? Precisei recolher-me. Enxerguei outra porta, enveredei por ela, detive-me na sala de jantar, percebi o gato, a esteira, o menino e D. Clara. Tornei a perguntar de quem era o gato e obtive a mesma resposta. Esperei mais algumas palavras. Não vieram — e saí desapontado. Pretendera, referindo-me ao gato, não que D. Clara se contentasse com ele, mas puxasse conversa, falasse nos homens de roupa vermelha e azul, na casa faiscante, nas roseiras. D. Clara não decifrou o meu intuito. E achei-me na rua, encolhido, murcho. A janela do sobradinho fechou-se. No andar térreo, porém, os sujeitos coloridos mexiam-se com animação, e um deles cantava uma cantiga mole, bamba, muito diferente da de José Baía. Duas ou três velhas surgiram na casa das roseiras. Elas e alguns transeuntes constituíram de chôfre multidão — e a multidão me fascinava e amedrontava. Acercava-me timidamente do sobradinho. Queria ouvir histórias, risadas, cantigas. E queria ausentar-me dali, descalçar-me, ver minhas irmãs, entreter-me com o moleque José. Vaguei na calçada, coxeando, os olhos turvos, as virilhas úmidas. Sentei-me no chão, cansado e infeliz. Encostei-me depois a uma parede e adormeci (RAMOS, 1976, p.47).

No trecho anterior encontram-se os últimos instantes mentais do narrador-personagem. Sentindo-se como animal abandonado, fareja por seu povo, sua família. Em balde, ainda procura por José Baía. Toma a iniciativa de se comunicar com um morador local, D. Clara, à espera de informações, conversas e explicações sobre os soldados da casa faiscante e as roseiras. D. Clara o decepciona, por não entender suas intenções e necessidades. Nos momentos finais, observa ainda a movimentação dos soldados no sobradinho e relembra pela última vez o amigo José Baía, não antes de citar as curiosas roseiras. A multidão lhe provoca fascínio, medo, desejo de fugir para a família, descalçar-se e, num último suspiro mental, encontrar José Baía. Em esgotamento físico e mental, recolhe-se em si mesmo e adormece.

É perceptível, portanto, que, ante o isolamento e o desconhecido, o narrador-personagem mergulha numa tempestade mental, revolvendo e afligindo suas memórias e percepções que oscilam constantemente entre o passado e o presente, deixando-o totalmente sem um referencial, tipificando um fluxo da consciência.

Retomando os estudos de Humphrey, percebe-se no texto o **monólogo interior direto** do narrador-personagem de **Infância**, falando consigo mesmo e sem

a presença do autor: “Que seria papa-lagartas?” (MENDES, 1981, p. 44), “Onde estariam as minhas alpercatas?” (MENDES, 1981, p. 45), “Que iria suceder?” (MENDES, 1981, p. 45), “Para que serviria aquilo?” (MENDES, 1981, p. 45), “Longe da fazenda, considerei-me fora da realidade e só” (MENDES, 1981, p. 46), “Necessário voltar, distrair-me com as baronesas do açude, os marrecos e a vazante” (MENDES, 1981, p. 46), “Senti vontade de chorar” (MENDES, 1981, p. 47), “Se me esquecessem no meio de surpresas?” Precisei recolher-me” (MENDES, 1981, p. 47), “E achei-me na rua, encolhido e murcho” (MENDES, 1981, p. 48), “Vaguei na calçada, coxeando, os olhos turvos, as virilhas úmidas. Sentei-me no chão, cansado e infeliz. Encostei-me depois a uma parede e adormeci” (MENDES, 1981, p. 48). As frases, como outras do texto, indicam momentos de auto-reflexão; é o narrador-personagem procurando respostas em si mesmo. Há traços do **monólogo interior indireto** pelo uso da terceira pessoa, da narrativa descritiva e pela coerência das ideias em alguns trechos. A **descrição onisciente** está presente no uso convencional da narrativa e descrição, conduzidas pela clara presença do autor-observador, cuja voz é assumida pelo personagem-observador. O foco é a movimentação psíquica do personagem. O **solilóquio** manifesta-se pela preocupação em dar coerência e ordenar alguns pensamentos do narrador, facilitando o entendimento de uma tácita plateia, que neste caso seria o leitor. Além disso, o tratamento psíquico do personagem é superficial.

Com as premissas de Humphrey, deduz-se que o texto apresenta a caracterização do fluxo da consciência, utilizando a combinação de suas técnicas, algumas mais evidentes e presentes que outras. Relembra a importante afirmação de Humphrey, de que o fluxo da consciência é percebido mais pelo conteúdo do que pelas técnicas. Assim, sob uma visão abrangente, não seria incorreto pretender afirmar que Graciliano Ramos tenha utilizado do fluxo da consciência, voluntariamente, ou não, para descrever um dos perturbadores momentos do narrador-personagem de **Infância**, haja vista que na época de sua escrita, em 1945, a técnica já era conhecida pelos escritores. Não obstante a menção da criação da descrição ficcional do fluxo da consciência no século XX, por Dorothy Richardson, citada anteriormente, Humphrey (1976, p. 22) não menciona a data precisa do seu surgimento, mas relata que escritores do século XIX, como Édouard Dujardin, em 1887, já fazia uso do monólogo interior em sua obra *Lês*

Lauries Sont Coupés. Os capítulos **Um enterro** e **Um incêndio** de **Infância** contém teor semelhante ao **Chegada à Vila**, com indícios de fluxo da consciência.

4 PROCESSOS TRANSCULTURAIS NA TESSITURA DO ROMANCE

O contato entre povos remonta ao início da humanidade e estende-se à atualidade, conforme a história da civilização assim o confirma. O encontro de culturas diferentes permitiu, e permite, a possibilidade de intercâmbio de culturas, seja por meios pacíficos, onde o fenômeno ocorre naturalmente, seja por meios bélicos com objetivos imperialistas. O processo desencadeia uma mistura de culturas, podendo até mesmo resultar no surgimento de novas etnias que carregam consigo as culturas absorvidas dos povos envolvidos no processo. Vários conceitos foram formulados com o intuito de descrever o fenômeno de forma mais realista e abrangente o tanto quanto possível: hibridismo, mestiçagem, sincretismo, aculturação, desculturação, e até globalização, onde os povos não são vistos mais como culturas isoladas, mas uma grande aldeia global que abriga várias culturas interligadas e vivendo sob o mesmo teto. De modo geral, os conceitos designam fusões culturais, embora alguns tenham sido mais bem sucedidos que outros ao cair no crivo de críticos que defendem esse ou aquele conceito, conforme seus pontos de vistas e suas áreas de estudo. Isso por si só, indica a complexidade de se estudar a amálgama cultural e a dificuldade de se encontrar um conceito que generalize e abarque toda a história e as situações diversas de cada povo. Um conceito, no entanto, atualmente bem aceito pelos críticos, salvo algumas divergências, e que parece sintetizar de forma suficiente e aceitável os processos de fusão cultural é o da **transculturação**. Para compreendê-lo deve-se primeiro desviar do generalismo cultural e apontar sucintamente para um universo menor, que o esclareça e o defina, remontando ao berço de sua origem. Posteriormente, poder-se-á, então, estendê-lo e aplicá-lo aos universos culturais que o refletem, incluindo a literatura, especificamente no contexto da narrativa do romance **Infância**, objeto desta pesquisa.

O conceito surgiu com os estudos do antropólogo e fundador dos estudos afro-cubanos, Fernando Ortiz (1881–1969). Segundo Ortiz (1983, p. 86), a cultura de Cuba é constituída da costura de uma colcha de retalhos culturais, que vestem a indumentária da identidade arlequiana dos cubanos, o que é sintetizado por ele, ao

dizer que “*La verdadera historia de Cuba es la historia de sus intrincadísimas transculturaciones*”⁶. Nesse contexto, Ortiz viu a necessidade de introduzir um neologismo que melhor descrevesse a especificidade da cultura cubana, que, para ele, seria transculturação. O termo foi utilizado pela primeira vez em sua obra ***Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar***⁷, como conceito específico para o processo da diversidade transcultural de Cuba, mas por razões análogas, é extensível a toda a América Latina. Importante salientar que o termo aculturação, como vocábulo de origem saxônica e cuja aplicação se refere à absorção de outras culturas, já estava em voga como descritor de movimentos de transmutação cultural, mas segundo Ortiz, não era suficientemente adequado, do ponto de vista linguístico, para suportar o intrincadíssimo processo transcultural cubano:

*Con venia del lector, especialmente si es dado a estudios sociológicos, nos permitimos usar por primera vez el vocablo transculturación, a sabiendas de que es un neologismo y no atrevemos a proponerlo para que en la terminología pueda sustituir, en gran parte al menos, al vocablo aculturación, cuyo uso se está extendiendo actualmente (Ortiz, 1983, p. 86).*⁸

Ortiz explica sucitamente a diferença entre os dois termos. Sem rejeitar o termo aculturação, opta pelo termo transculturação, pois segundo ele, é mais apropriado e descreve melhor os processos transculturais:

*Por aculturación se quiere significar el proceso de tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género. Pero transculturación es vocablo más apropiado (Ortiz, 1983, p. 86).*⁹

Em palavras mais específicas legitima a escolha do termo transculturação por entender que esse expressa melhor os complexos fenômenos culturais ocorridos em Cuba nos vários campos sociais:

⁶ A verdadeira história de Cuba é a história de suas intrincadísimas transculturações (Ortiz, 1983, p. 86, tradução nossa).

⁷ Contraponto cubano do tabaco e o açúcar (tradução nossa).

⁸ Com concordância do leitor, especialmente dos que gostam de estudos sociológicos, nos permitimos usar pela primeira vez a palavra transculturação, sabendo que é um neologismo e não nos atrevemos a propor que na terminologia possa substituir, em nenhum momento, pela palavra aculturação, cujo uso está se expandindo atualmente (Ortiz, 1983, p. 86, tradução nossa).

⁹ A aculturação significa o processo de trânsito de uma cultura a outra e suas repercussões sociais de todo gênero. Mas, a transculturação é a palavra mais apropriada (Ortiz, 1983, p. 86, tradução nossa).

Hemos escogido el vocablo transculturación para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual e en los demás aspectos de su vida (Ortiz, 1983, p. 86).¹⁰

Ángel Rama (1926-1983), escritor e crítico uruguaio, buscou na concepção antropológica de transculturação de Ortiz o manancial para sua proposta de **transculturação narrativa** na abordagem crítica do romance latino-americano. Assim como Ortiz, Rama estuda o processo especificamente na América Latina. Rama utiliza as mesmas bases do conceito de Ortiz, porém o trata no contexto de universos menores: as regiões mais internas, que sofreriam influências das cidades já transculturadas. Assim se manifesta Roseli Barros Cunha, pesquisadora da produção literária, cultura e tradução literária na América Latina, ao referir-se a Rama nesse aspecto:

A cultura modernizada das cidades, ou seja, de um pólo que já sofrera o impacto de um contato exterior, passaria a exercer esse impacto sobre as regiões mais internas. [...] a elas os grandes centros ofereceriam as seguintes alternativas: ou tais culturas retrocedem e entrariam em agonia; ou renunciariam aos seus valores, opção que também as levaria à morte. Portanto, na visão de Ángel Rama, a essas culturas só restava enfrentar o conflito provocado pelo impulso modernizador (CUNHA, 2007, P. 132).

Em acréscimo ao comentário de Cunha, Flávio Aguiar, organizador da obra **Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina**, registra que o processo de transculturação seria mais evidente entre as cidades latino-americanas e as regiões nas quais se situam:

Como são dois os processos de transculturação registrados ao mesmo tempo (um entre as metrópoles externas e as cidades latino-americanas e outro entre estas e suas regiões), seria o segundo o que teria de proporcionar as maiores garantias de uma construção com mais notas diferenciadas [...] (AGUIAR, 2001, p. 217).

¹⁰ Escolhemos a palavra transculturação para expressar os mais variados fenômenos que se originam em Cuba pelas complexas transmutações de culturas que aqui se verificam, sem conhecê-las é impossível entender a evolução do povo cubano, a economia, a instituição, o jurídico, o ético, o religioso, o artístico, o lingüístico, o psicológico, o sexual e os demais aspectos de sua vida (Ortiz, 1983, p. 86, tradução nossa).

Ainda do mesmo autor, obtém-se uma ideia ampliada do fenômeno da transculturação, ao afirmar que o processo ocorre de modo sucessivo, primeiramente nas capitais, ao receber as influências externas, e conseqüentemente nas regiões interiores, ao receber as influências das capitais:

No entanto é mais frequente que o interior receba os impulsos das regiões modernizadas, de tal modo que se dão dois processos transculturadores sucessivos: o desenvolvido pela capital, aproveitando seus melhores recursos, ou principalmente, o porto, onde a influência externa ganha suas melhores batalhas, e o segundo, que é realizado pela cultura regional do interior, respondendo ao impacto da transculturação que a capital lhe confere (AGUIAR, 2001, p. 263).

Assim, Rama afirma que no processo de transculturação, as manifestações culturais das regiões mais internas certamente seriam influenciadas e espelhadas na literatura. Como resultado, seria criada uma literatura transculturada, trazendo elementos internos e externos à cultura local. Rama entende, que, na ânsia de se libertar das literaturas espanholas e portuguesas, a literatura latino-americana buscou influências em outras literaturas estrangeiras ocidentais, num movimento de vanguarda, ou nova narrativa (CUNHA, 2007). Tal movimento inciou-se nos anos de 1920, consolidando-se nas décadas de 1930 e 1940, culminando efetivamente na década de 1960. A nova narrativa seria fruto da pluralidade estética, típica da América Latina, manifestando-se num processo de ruptura com a tradição do romance europeu e uma modernização ou renovação da literatura, como já ocorrera na sociedade. Maria Aparecida Nogueira Schmitt, estudiosa da transculturação narrativa, corrobora com seu comentário:

No discurso crítico latino-americano seguiu-se o cânon europeu. Os arquétipos da literariedade para a América Latina foram os textos legitimados segundo os critérios sobrevividos da literatura europeia, respaldados pelos mecanismos da cidade letrada. Assim, desde que o ponto de referência seja a imaginária unidade da literatura europeia, tudo o que estiver fora dos cânones será diferente (SCHMITT, 2013, p. 38).

Conscientizando-se dessa diversidade, a literatura latino-americana procura renovar-se, em busca de uma identidade e estilos próprios: “Uma vez instituída a consciência da diversidade, buscou-se entender como a literatura e a cultura latino-americanas divergiam das europeias” (SCHMITT, 2013, p. 38). A literatura latino-americana teria, portanto, mantido os aspectos interioranos manifestados no estilo

regionalista, mas apresentado também aspectos de influências culturais externas. As palavras de Rama assim descrevem:

Dicho de otro modo, en la originalidade de la literatura latinoamericana está presente, a modo de guía, sua movedizo y novelero afã internacionalista, el qual emascara otra más vigorosa y persistente fuente nutricia: la peculiaridad cultural desarrollada en lo interior, la cual no ha sido obra única de sus élites literarias sino el esfuerzo ingente de vastas sociedades construyendo sus lenguajes simbólicos (RAMA, 2008, p. 17).¹¹

Cunha acrescenta comentários consoantes com os pensamentos de Rama, ao afirmar que a influência transculturadora na literatura não seria novidade, mas algo que, inevitavelmente iria acontecer, restando ao literato, estudá-la como uma nova disciplina:

Ángel Rama, por sua vez, pensando na literatura com uma das manifestações da cultura, isto é, como uma produção simbólica permeada pelas lógicas do social, do político, do tecnológico e do econômico, percebe que esta também receberia um impacto externo, que lhe proporcionaria uma possibilidade de transformação. [...] Indica, portanto, que não haveria novidade no processo em si, e sim em tomá-lo como conceito estudado por uma nova disciplina (CUNHA, 2007, p. 129).

Há, portanto, uma mudança no sentido inserido no termo transculturação utilizado por Rama em relação ao de Ortiz. Rama redireciona o conceito de Ortiz aplicando-o no campo literário e o emprega no movimento específico de renovação da cultura latino-americana, que preserva os elementos tradicionais ou regionais da cultura interna. Essa mudança de ambiente exige, todavia, algumas correções obrigatórias. Schmitt (2013, p.73) observa que, “[...] quando a descrição relativa à transculturação feita por Fernando Ortiz, é aplicada às obras literárias, torna-se necessário fazer algumas retificações”. Complementando sobre tais retificações, Schmitt esclarece sobre as operações do processo de transculturação, que, segundo Ortiz, seriam três:

¹¹ Por outras palavras, na originalidade da literatura latino-americana está presente, como orientação, seu inconstante e variável afã internacionalista, o qual mascara outra mais vigorosa e persistente fonte que nutre: a peculiaridade cultural desenvolvida no interior, que não foi obra única de suas elites literárias e sim o esforço enorme de vastas sociedades construindo suas linguagens simbólicas (RAMA, 2008, p. 17, tradução nossa).

A visão de Ortiz implica primeiramente uma parcial desculturação que, segundo Rama, pode alcançar diversos graus e atingir tanto a área da cultura como a do exercício literário, acarretando perda de componentes considerados obsoletos. Em segundo lugar, implica incorporações decorrentes da cultura externa e, em terceiro, um esforço de recomposição, articulando os elementos decorrentes da cultura originária e os que vêm de fora (SCHMITT, 2013, p. 73).

Cunha (2007, p. 177) afirma que, segundo Rama, no processo de transculturação podem ocorrer três reações de uma comunidade ante o impacto cultural: a vulnerabilidade cultural, que permite as influências externas sem reações; a rigidez cultural, que bloqueia as influências externas; a plasticidade cultural, “[...] capaz de dar respostas inventivas, recorrendo a componentes próprios, mesclados aos externos”. No entendimento de Rama, a plasticidade cultural, que caracteriza a transculturação, é evidenciada por “[...] um processo de quatro momentos: perdas, seleções, redescobrimientos e incorporações” (CUNHA, 2007, p. 126). Para Schmitt (2013, p. 74), “Essas quatro operações são concomitantes e se realizam dentro de uma reestruturação geral do sistema cultural que é a função criadora mais importante de um processo transculturante [...]”. Rama afirma que a plasticidade cultural teria sido alcançada pelos que ele chama de “regionalistas plásticos” (CUNHA, 2007, p. 177), num evidente apontamento para uma transculturação na literatura. Assim, nessas retificações com vértice na literatura, Rama adapta e refina o conceito da transculturação, cunhando o conceito da **transculturação narrativa**, focando a literatura em suas peculiaridades internas e regionais. Com isso, valoriza e realça o romance regionalista, onde, segundo ele, estaria mais visível a ocorrência da transculturação narrativa. Em seus estudos, Rama dá relevo a escritores que preservaram a essência das regiões mais interiores, regionais, ao mesmo tempo em que mantiveram aspectos de renovação:

Os resultados mais bem sucedidos no processo de transculturação narrativa teriam sido alcançados, segundo o crítico uruguaio, por quatro grandes autores: João Guimarães Rosa (1908-1967); Gabriel García Márquez (1928); Juan Rulfo (1918-1986) e José María Arguedas (1919-1969) (CUNHA, 2007, p. 182).

Ao transpor a transculturação de Ortiz para a transculturação narrativa, Rama o faz “[...] sem definir claramente o que entende pelo conceito que desenvolveu” (CUNHA, 2007, p. 182), mas sustenta que o processo se manifesta em obras literárias narrativas sob três níveis, a saber: a **linguagem**, a **estrutura narrativa** e a

cosmovisão. O fato de não apresentar uma definição concisa para o processo de transculturação narrativa talvez indique que, para ele, os três níveis por si só já definam o processo, tornando-o mais observável do que definível em poucas palavras.

Quanto ao nível da **língua**, nele se resgatam as expressões regionais incorporadas como elementos da narrativa, criando uma linguagem literária atípica. Os termos transculturados não são apenas inseridos no texto, mas sim integrados a este, sem aspas, como se fizessem parte do linguajar natural do narrador e dos personagens. A linguagem dos personagens regionais que antes se opunha à linguagem do narrador, passa a ser agora a linguagem sobrepujante, tomando o lugar deste último. Nesse novo ambiente, os romancistas transculturadores utilizam elementos, termos, expressões e fonemas de diversas culturas, mesmo que não tenham grafia ou mesmo que inexista elemento linguístico similar no idioma nativo da narrativa. “Não se trata de um registro fonético, mas sim de uma reconstrução sugerida pelo uso de um léxico regional, deformações fonéticas dialectais e, em menor grau, construções sintáticas locais” (AGUIAR, 2001, p. 266). Aguiar ainda acrescenta:

Reduzem sensivelmente o campo dos dialetismos e dos termos estritamente americanos, desentendendo a fonografia da fala popular, compensando com uma confiante utilização da fala americana própria do escritor. Também prescinde do uso de glossários, por se considerar que as palavras regionais transmitem seu significado dentro do contexto linguístico, mesmo para quem não as conhece (AGUIAR, 2001, 267).

Baseando-se em Rama, Cunha acrescenta que os primeiros escritores regionalistas incorporaram a linguagem regional dos personagens na língua, criando uma amálgama cultural para tipificar melhor uma ambientação realista e regionalista:

Ángel Rama sustenta que os primeiros regionalistas, em um mesmo romance buscariam a coexistência de um sistema dual, onde se notaria o registro da língua literária culta do modernismo, encarnando os ideais dos autores, e outro de um ‘dialeto’ dos personagens, de preferência rural, com a intenção de promover uma ambientação realista (CUNHA, 2007, p. 182).

Acrescenta ainda que tais romancistas “[...] passam então a explorar o léxico, a prosódia e morfossintaxe da língua regional, como maneira de prolongar os conceitos de originalidade e representatividade [...]” (CUNHA, 2007, p. 183).

Quanto ao nível da **estrutura narrativa**, este corresponde à construção de estruturas e mecanismos literários próprios, que, ao mesmo tempo em que não sucumbem totalmente à modernização, permitem adaptações às novas circunstâncias trazidas por esta. A modernização se refere à fuga do protótipo literário europeu que predominou nas Américas até o final do século XX, para a adoção de uma autonomia tradicionalista de temas próprios e valorização da cultura latino-americana. As classes até então consideradas subalternas são elevadas a temas regionais e suas características culturais tidas como valores culturais. Com isso, o sertanejo, o gaúcho e o índio latino-americano são temas regionais centrais e ganham projeção dentro do romance. A estrutura narrativa, no entanto, apresenta-se sob nova roupagem, primando pela narração oral e popular, exibindo monólogos discursivos, ao invés de narrações fragmentadas, como, por exemplo, as vistas no fluxo da consciência de James Joyce e Virginia Woolf. Um exemplo citado por Rama é o romance **Grande Sertão Veredas**, de Guimarães Rosa, onde Riobaldo, jagunço letrado, atua como mediador entre o moderno e o regional, unificando a linguagem e mundos diferentes.

Quanto ao nível da **cosmovisão**, é o que mais oferece resistência à modernização, predominando na presença de uma nova visão literária, a do mito, que aparece como forte elemento para retratar a cultura latino-americana. Os romancistas transculturadores buscam a singularidade regional também por meio do mito, manifestado nas crenças, superstições, tradições religiosas, tipicamente regionais. O fabuloso repertório desses elementos, embora já conhecidos, até então não eram explorados pelos regionalistas. O nível da cosmovisão os resgata então, inserindo-os na narrativa regional. Com isso, os produtos literários resultantes da transculturação narrativa diferem bastante dos produtos da modernização urbana e do regionalismo social.

Baseado na conjunção dos três níveis da transculturação narrativa, Rama cria também o conceito de **comarcas culturais**, que seriam, ao invés de regiões geográficas, regiões de aproximações culturais e ideológicas:

Os três níveis seriam articulados pelo romancista, ao longo de um processo transculturador, de acordo com as particularidades de sua região. Assim, para o crítico, a divisão das literaturas latino-americanas segundo cada nação é puramente artificial, seguindo normas geopolíticas importadas ou divisões territoriais pautadas pelo interesse das elites conservadores.

Negando essa divisão, Rama cria o conceito de *comarca*, área onde há homogeneidade de elementos naturais, étnicos e culturais que convergem em formas similares de criação artística. São exemplos de comarca o Caribe, a área pampeana, que engloba trechos da Argentina, do Uruguai e do Brasil, e a área que corresponde ao antigo Tihuantisuya dos Incas, ultrapassando as fronteiras do Peru e da Bolívia (AGUIAR, 2001, p. 13).

Importante ratificar que o conceito de transculturação narrativa é extensível ao sistema literário brasileiro, tanto que “Em sua vasta obra, Rama refere-se a três grandes sistemas literários constituídos na América Latina: o mexicano, o brasileiro e o de Buenos Aires” (AGUIAR, 2001, p. 20) O Brasil, por conseguinte, com rica cultura literária, é passível de estudos voltados para a transculturação narrativa, haja vista seu enorme estofo literário presente nos romancistas regionalistas, em cujo rol se inclui, como visto nas primeiras seções, o romance **Infância**, de Graciliano Ramos. Buscar-se-á, portanto, elementos de **Infância** que possam aproximar-se dos modelos de Ortiz e Rama. Neste último serão focados dois níveis da transculturação narrativa, a saber, a cosmovisão e a linguagem.

4.1 A TRANSCULTURAÇÃO NO MICROCOSMO DO NARRADOR-PERSONAGEM

Dentro do universo nordestino, a família do narrador-personagem, como as demais do romance, representava apenas um microcosmo inserido num grande contexto regional. Como tal, estava acomodada às peculiaridades culturais da região na qual se encontrava, absorvendo a linguagem e os costumes locais. Fortemente entranhados na família, os costumes manifestavam-se espontaneamente, fornecendo-lhes uma identidade própria, porém comum às outras famílias da mesma região. Nessas circunstâncias, enquanto a família permanecia em seu ambiente cultural, as reações pareciam previsíveis. Diferentemente ocorria, entretanto, quando mudavam de ambiente: de uma pequena cidade para uma fazenda, da fazenda para a Vila de Buíque, e da Vila para uma cidade maior. Os locais apresentavam pequenas diferenças culturais entre si, mesmo os pertencentes ao mesmo Estado, conforme é descrito no romance. O trânsito da família do narrador-personagem entre os ambientes culturais de cada local pedia-lhe um impacto cultural ante o novo, o diferente. Tal impacto é percebido entre os membros da família, sendo mais evidente em alguns membros e menos em outros. Numa escala gradativa crescente, a narrativa indica que o pai do narrador-personagem era o menos suscetível, seguido

pela mãe e culminando no narrador-personagem, a criança de **Infância**. Esse último, de modo involuntário, ou não, manifestou ao longo da narrativa, o impacto cultural e a absorção de novas culturas, ao mesmo tempo em que tentava resguardar a sua própria e anterior. Sob esse aspecto, o comportamento da família, em especial o do narrador-personagem, reflete, de forma análoga o modelo de transculturação de Ortiz, já considerado.

O pai do narrador-personagem, até então comerciante, inicia-se no ramo da agro-pecuária ao adquirir uma fazenda em Pernambuco. Durante o período do plantio, é orientado por um dos empregados da fazenda, Amaro, sobre o modo correto de plantar abóboras. Tratava-se de uma cultura já estabelecida entre os agricultores, e o novo agricultor, por resistir à admoestação, teve por resultado um grande desperdício e prejuízos financeiros:

A vazante das abóboras, por exemplo, ficava longe. Sozinho, não me seria possível atingi-la. Dez ou vinte aboboeiras na terra de aluvião. Amaro havia dito que uma bastava. Se o inverno viesse, aquele despotismo seria estrago; chegando a seca não se colheria um fruto, ainda que enterrassem na lama todas as sementes. Meu pai desprezou o conselho do caboclo – e o resultado foi uma praga de abóboras. [...] E as abóboras cresceram, tantas que a gente anda na roça pisando em cima delas. [...] Abarrotaram-se os caixões da sala, fizeram-se tulhas no alpendre, nos quartos. E a produção levantava-se, espalhava-se, desvalorizada (RAMOS, 1981, p. 15).

Pode-se deduzir do episódio o choque inicial do encontro de duas culturas, a do comerciante e do caboclo, que inevitavelmente teriam que se mesclar, para benefício de ambas as partes.

Ao visitarem um fazendeiro vizinho, o narrador-personagem e sua família se deparam com pessoas mais bem vestidas, o que causou constrangimento ao jovem narrador-personagem. Interessante é a descrição que ele faz da veste do fazendeiro: “Avistei-o alguns anos depois, na vila próxima, de calça branca, paletó de casimira, chapéu do Chile, botinas lustrosas, guarda-chuva caro, uma libra esterlina pendurada no correntão de ouro, escandalosamente próspero” (RAMOS, 1981, p. 15). Observa-se nas suas vestes, uma mescla de culturas, evidenciado pelo chapéu chileno, botinas típicas de regiões agro-pecuaristas, uma moeda do Reino Unido pendurada numa corrente de ouro. O texto não especifica, mas caso a corrente estivesse pendurada na calça indicaria um hábito originariamente europeu. De qualquer modo, a moeda pertencia a outra cultura. Destaca-se também o paletó de casimira, cuja lã é proveniente de cabras da região de Caxemira, faixa de terra

situada entre a Índia e o Paquistão. Neste caso evidencia-se uma amálgama cultural, um micro exemplo de transculturação, visto o fazendeiro ter mantido suas tradições mas também ter aceito outras culturas externas.

Em nova mudança, a família se transfere agora para a vila de Buíque, Pernambuco. Partindo de um ambiente de currais, gado e couro, subitamente o narrador-personagem é transferido para um ambiente urbano, com cenários e hábitos totalmente diferentes. Imediatamente depara-se com uma linguagem enigmática e fica perplexo com a quantidade de casas, cuja arquitetura exhibe moradias de dois pavimentos e sem alpendre. Ante o impacto, o narrador-personagem encontra-se totalmente desambientado, com desejo de retornar ao ambiente anterior no qual estava ambientando, onde se distraía no açude com as baronesas, marrecos e da terra alagada pelas enchentes. Sente falta de sua roupa simples e surrada, mas para ele confortável. Tem saudades de José Baía, seu amigo e protetor, com quem conseguia se comunicar em sua língua. O desespero o faz se sentir fora da realidade, com vontade de chorar, gritar, pedir informações a alguém. Isolado, resigna-se: “E achei-me na rua, encolhido, murcho” (RAMOS, 1981, p. 48). Ainda em Buíque, o narrador-personagem conhece um engenho de cana-de-açúcar e produção de rapaduras, algo completamente novo para alguém acostumado ao ambiente mais rústico da pecuária: “Não se percebia o cheiro de sangue nem a podridão das bicheiras. E as ocupações desconhecidas logo me impressionaram” (RAMOS, 1981, p.155).

Obrigado a absorver a nova cultura, o narrador-personagem, se mescla com o novo ambiente, mas o faz com resistência. Expressando, por exemplo, sua insistência em manter a linguagem utilizada pela família, discorda veementemente da linguagem utilizada em certo livro lido por sua mãe: “Tudo ali discordava de nossa linguagem familiar” (RAMOS, 1981, p. 70). Com o tempo, no entanto, adota os costumes locais, pois passa a comunicar-se mais habilmente com os habitantes da vila. Parece, portanto, que o narrador-personagem permite uma transculturação parcial de seus costumes, mantendo, até onde possível, os anteriores.

Um exemplo de perda da cultura está na mãe do narrador-personagem. A mudança para a cidade a faz abdicar de um costume familiar, a saber, entoar velhas cantigas para o narrador-personagem:

Em falta desse enlevo, procurava anestesiá-me ouvindo as cantigas de minha mãe, duas cantigas desafinadas que a divertiam na fazenda. Provavelmente surgiram antes, mas foi lá que me inteirei delas. Continuaram na vila, durante alguns anos. Depois, quando nos mudamos para a cidade e melhoraram as condições econômicas, sumiram-se, porque o sentimento artístico de minha mãe se embotou ou porque se tornou mais exigente (RAMOS, 1981, p. 142).

Percebe-se que as condições de uma vida melhor oferecidas pela vila ofuscaram-lhe o desejo de cantar. Possivelmente, o fato de tornar-se uma pessoa mais exigente tenha sido resultado também de uma vida melhor. O ambiente urbano sobrepujou o rural, eliminando um costume antigo, já que se tratava de antigas canções. A desculturação é uma das primeiras fases do processo de transculturação, que é culminado com absorção de novas culturas externas, porém modificadas pelas internas, conforme enuncia Ortiz.

Morando agora em Viçosa, Alagoas, o narrador-personagem se depara novamente com a mesma situação de quando a família se mudou para a vila de Buíque. Por tratar-se de uma cidade maior que a anterior, depara-se com outro ambiente cultural também estranho. Sobre esse, o narrador-personagem também comenta: “E as caras estranhas me inspiravam receio” (RAMOS, 1981, p. 170). Além disso, “Os transeuntes não se vestiam de couro” (RAMOS, 1981, p. 171), e alguns de seus parentes eram “[...] mulheres e de cachimbo [...]”. Novamente, emite sua dificuldade quanto a acomodar-se no novo ambiente: “Objetos e palavras inexistentes no sertão originavam incerteza, e a maneira de falar me chocava os ouvidos. As pessoas e as relações me desnor-teavam: não podia saber se me comportava direito com a parentela confusa e respeitável” (RAMOS, 1981, p. 171). O narrador-personagem confessa claramente a influência do novo ambiente, onde perde hábitos culturais e adquire novos, como parte inicial do processo de transculturação, semelhante ao ambiente de Buíque: “Constrangi-me no ambiente novo, perdi hábitos e adquiri hábitos” (RAMOS, 1981, p. 171).

A mãe do narrador-personagem, que em Buíque perdeu o costume de cantar antigas cantigas por influência do ambiente da vila, em Viçosa, age, entretanto, de modo oposto, mantendo costumes antigos. Ao receber a visita inoportuna do mendigo Venta-Romba, preserva o mesmo hábito de reação, quando ainda na fazenda:

-- Vá-se embora, meu senhor, disse a patroa. À distância, esse tratamento de *meu senhor* a uma criatura em farrapos soa mal. Era assim que minha mãe se expressava dirigindo-se a qualquer desconhecido. **Trouxera o hábito da fazenda, e isto às vezes não revelava polidez.** Em tons vários, *meu senhor* traduzia respeito, desdém ou enfado. Agora, com estridência e aspereza, indicava zanga, e a frase significava, pouco mais ou menos: -- Vá-se embora, vagabundo (RAMOS, 1981, p. 229).

Assim, infere-se que os trechos indicam mudanças graduais de costumes, por meio de perdas iniciais e posterior amalgamento com os novos elementos culturais. O processo ocorre com a mudança de ambientes culturais, do rural para o urbano, aproximando-se bastante do processo de transculturação de Ortiz.

4.2 A COSMOVISÃO DESENCADEANDO MEDOS

Tratando-se da transculturação narrativa de Rama, o nível da cosmovisão é bem presente e um dos mais evidentes na literatura transculturada. No romance **Infância** é possível perceber vários trechos nos quais este nível se apresenta, tornando-se uma constante no decurso do narrador-personagem. A presença desses elementos regionais é sempre tratada pelo narrador-personagem com grande medo e até mesmo pavor em alguns momentos. Embora tenha participado temporariamente de alguns eventos religiosos formais, esses não foram suficientemente fortes ou convincentes para livrá-lo do sentimento de medo que dominava sua mente. Sua família não lhe inculcara uma devoção piedosa para com o Divino, mas temor mórbido, registrando assim em suas palavras:

Para reduzir-me as travessuras, encerrar-me na ordem, utilizaram diversos elementos: a princípio os lobisomens, que, por serem invisíveis, nenhum efeito produziam; em seguida a religião e a polícia, reveladas nas figuras de Padre João Inácio e José da Luz (RAMOS, 1981, p. 96).

Envolto no temeroso ambiente predominado pelo misticismo, o narrador-personagem se vê assim subjugado, acumulando vários episódios marcados pelo medo. Começando ainda em tenra idade, o narrador-personagem tem seu primeiro conhecimento sobre o diabo durante uma longa estiagem, associando-o à seca:

Pela primeira vez falaram-me no diabo. É possível que tenham falado antes, mas foi aí que fixei o nome deste espírito: sem conhecê-lo direito, soube que ele andava solto nos redemoinhos que varriam o pátio, misturado a folhas e garranchos (RAMOS, 1981, p. 27).

Ainda comentando sobre o diabo, o narrador-personagem acrescenta outro elemento, a saber, o cavalo utilizado pelo diabo. A figura mítica e de estranha aparência parece fazer parte do imaginário regional do narrador-personagem:

Aceitei, pois, o cavalo-do-cão, o bicho que o diabo monta quando faz estrepolias pelo mundo. Há outra espécie de cavalo-do-cão, um inseto negro, de asas grandes, barulhento. O que o diabo utilizava nas viagens devia ser como este, negro, barulhento e muito maior. Acreditei nele, dócil, porque o homônimo concreto lhe forneceu alguns caracteres, porque a voz da experiência o revelou, enfim, porque nos redemoinhos que açoitavam a caatinga pelada havia provavelmente um ser furioso, soprando, assobiando, torcendo paus e rebentando galhos. Essa criatura de sonho e bagunça, um cavalo de asas, não me causou espanto (RAMOS, 1981, p. 28).

Complementando o comentário sobre o diabo, o narrador-personagem lembra quando fez uma visita a um cemitério, do qual sentiu forte nojo, a ponto de deixar em segundo plano as histórias noturnas sobre o diabo, contadas provavelmente pelos pais:

Distanciei-me, fui examinar flores roxas de louça, cabeças de lagartixas nas rachaduras dos sepulcros. As narrativas noturnas – diabos com olhos de brasas, cachorros mastigando pedaços de carne podre – sumiam-se (RAMOS, 1981, p. 181).

Em outro momento o narrador-personagem afirma ter sido visitado por almas de outro mundo, momento de pavor que, pelo visto, foi acreditado pelos pais, tanto que o repetiram e o divulgaram. Chegaram ao ponto de responsabilizar a criança pela falta de mais detalhes sobre a visão:

As almas vieram uma noite, quatro ou cinco, estirando-se e acocorando-se à entrada do corredor. Assustei, gritei, acordei toda a gente, descrevi as figuras luminosas que se moviam na escuridão, subindo, baixando. Quando subiam, as cabeças delas alcançavam o teto. Fui deitar-me noutro lugar e no dia seguinte obtive uma notoriedade que me envergonhou. Repetiram o fato, acreditaram nele, responsabilizaram-me por minudências de que não me recordava. Podia um ser tão miúdo inventar aquilo? Atordoava-me, queria evitar os exageros, dizer que minha história não merecia importância, e receava desprestigiar-me. Eu tinha julgado perceber umas luzes – e as luzes tomavam corpo de repente, entravam nas conversas. Senti remorso, desejei reduzir as minhas almas. Assombrara-me à toa. Vinham-me, porém, dúvidas. Afirmaram, desenvolveram o caso estranho – e por fim admiti a visão. Talvez não me houvesse enganado completamente. Não enxergara as claridades que se alongavam e encurtavam, mas devia ter visto qualquer coisa.

Esqueci pouco a pouco a aventura e apaguei-me, reassumi as proporções ordinárias. Ficou-me, entretanto, um resto de pavor, que se confundiu com os receios domésticos. Arrepios súbitos, cabelos eriçados, tonturas, se alguém me falava. Nas trevas das noites compridas consegui

afugentar perigos enrolando-me, deixando apenas o rosto descoberto. Uma ponta de lençol envolvia a testa, rodeava a cara. Sentia-me assim protegido: nenhum fantasma viria ameaçar-me a boca, o nariz e os olhos expostos. Se o pano se soltava, enchia-me de terrorres. Era preciso que as orelhas e o couro cabeludo se escondessem, provavelmente por serem as partes mais sujeitas a acidentes. Talvez os duendes viessem magoá-las (RAMOS, 1981, p. 58, 59).

Uma crendice ou superstição sobre o sapo-boi também é descrita na narrativa. Nota-se a ligação entre a crendice e a religiosidade, transmitidos como tradição oral e absorvidas pelo narrador-personagem:

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. Admirável o sino. Como seria o sapo-boi? Pelas descrições, possuía natureza igual à natureza humana. Esquisito (RAMOS, 1981, p. 61).

A religiosidade, quando sincretizada com superstições, gera elementos de cosmovisão regionais estranhos, conforme a narrativa a seguir. Orações, fé e poderes sobrenaturais se traspassam:

Muito me haviam impressionado, em narrativas de José Baía, as referências a orações fortes, especialmente a 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, evapora-se – e diante do bacamarte fixo na forquilha da tocaia apresenta-se a imagem de Nosso Senhor crucificado. Eu deseja conhecer a reza valorosa (RAMOS, 1981, p. 66).

Sabe-se que religião e ciência nem sempre comungam as mesmas crenças, principalmente quando a ciência ainda não tem informações suficientes sobre todos os fenômenos físicos. Nesses casos, as especulações surgem, originando, algumas vezes, medo ante o desconhecido. Em 1910, aguardava-se a passagem do cometa Halley. O desconhecimento sobre o evento, adicionado à religiosidade fanática do nordeste, povoou suas mentes com suposições catastróficas. O misticismo tratava o cometa como um símbolo de azar. Os Estados Unidos descobriram que a cauda do cometa possuía um gás tóxico, o cianogênio. A população, inclusive europeia, encarregou-se de criar e divulgar a notícia de que tal gás mataria a população terrestre. O pânico alastrou-se, assim como oportunistas que vendiam máscaras contra gás, garrafas de oxigênio e remédios que prometiam proteção contra o

cometa. A religião também acreditava e divulgava que seria o fim do mundo, o julgamento final. O momento marcante foi transposto, pelo narrador-personagem, para a literatura, claramente também associando o fenômeno à religiosidade:

Na passagem do século um cometa brabo percorreria o céu e extinguiria a criação: homens, bichos, plantas. Riachos e açudes se converteriam em fumaça, as pedras se derreteriam. Antigamente a cólera de Deus exterminara a vida com água; determinava agora suprimi-la a fogo (RAMOS, 1981, p. 72).

Nas palavras anteriores, o narrador-personagem faz alusão à Bíblia, à segunda epístola do apóstolo Pedro, capítulo três, versículos cinco ao sete, onde menciona que a terra, já destruída por água no passado, será no futuro destruída por fogo.

Citando outra evidência, retorna-se a subseção 3.3 deste estudo, intitulada O PAPEL DO LEITOR NA RECEPÇÃO DE **INFÂNCIA**, na qual se considerou a desistência do narrador-personagem de ler o conto **O menino da mata e seu cão piloto**, ao ser convencido por sua prima Emília. Essa, argumentou que o conto havia sido escrito por protestantes e não era apropriado ser lido por cristãos. O argumento ampliado, porém, tinha como base também, credices religiosas curiosas sobre o diabo:

Porque o livro era excomungado, escrito por um sujeito ruim, protestante, para enganar os tolos. Objetei que o menino e o cachorro procediam como cristãos. Respondeu que o perigo estava aí: quando o diabo queria tentar as pessoas, simulava boa aparência, escondia os pés de pato e dava conselhos razoáveis. Depois mostrava as unhas e o rabo, cheirava a enxofre, levava a gente para o inferno (RAMOS, 1981, p. 212).

Nota-se, desse modo, que a exacerbação religiosa, típica do nordeste, é de tal grandeza, que a forte influência das tradições e misticismo atuou como impeditivos no crescimento intelectual do narrador-personagem. Desta feita, esse, mesmo aceitando as tradições, questiona doutrinas cristãs já cristalizadas pela religião. A falta de respostas satisfatórias o leva a iniciar-se no cepticismo religioso. Isso não altera, entretanto, o cenário da cosmovisão na narrativa de **Infância**, mas ao invés disso, sustenta o quanto as crenças eram arraigadas, tanto que o narrador-personagem não convence outros sobre seu ponto de vista questionador, guardando este apenas para si. Embora faça outros, um dos questionamentos mais marcantes que o narrador-personagem faz, porém com fracasso, é quanto à existência do

inferno. O narrador-personagem indaga de sua mãe sobre o notável lugar. Assim descreve:

O inferno era um nome feio, que não devíamos pronunciar. Mas não era apenas isso. Expressava um lugar ruim, para onde as pessoas mal-educadas mandavam as outras, em discussões. E num lugar existem casas, árvores, açudes, igrejas, tanta coisa, tanta coisa que exige uma descrição. Minha mãe condenou a exigência e quis permanecer nas generalidades. Não me conformei. Pedi esclarecimentos, apelei para a ciência dela. Por que não contava o negócio direitinho? Instada, condescendeu. Afirmou que aquela terra era diferente das outras. Não havia lá plantas, nem currais, nem lojas, e os moradores, péssimos, torturados por demônios de rabo e chifres, viviam depois de mortos em fogueiras maiores que as de S. João e em tachas de breu derretido. Falou um pouco a respeito dessas criaturas (RAMOS, 1981, p. 78).

O narrador-personagem questiona a descrição, pois conhecia fogueiras de São João e o breu derretido, com qual queimou seu dedo certa vez. Pelas suas deduções, era impossível pessoas viverem nesse ambiente. Insistindo, perguntou: “A senhora esteve lá?” (RAMOS, 1981, p. 79). “Os padres estiveram lá?” (RAMOS, 1981, p. 79). Sem respostas satisfatórias de sua mãe, concluiu: “Não há nada disso. É conversa” (RAMOS, 1981, p. 80). Como resposta, recebe uma surra da mãe. Esta, obviamente, não estava disposta a abrir de sua cultura religiosa.

Os trechos anteriormente contidos no romance **Infância** transmitem aspectos específicos do nível da cosmovisão, como parte do conceito de transculturação narrativa idealizada por Rama. Foram assim apresentados, por exibir elementos que mais se aproximam de sua teoria. Nesses, vê-se uma cultura regional influenciada por elementos externos de antigas origens religiosas. Percebe-se a narrativa literária exibindo as tradições, que, nesse caso, são formadas a partir de uma mistura de cultura, crenças, superstições, religiosidade, imaginação, fantasias e mitos, que enriquecem a narrativa literária e exibem todo o regionalismo típico do nordeste.

4.3 A LINGUAGEM NA DECODIFICAÇÃO DA DIVERSIDADE DE REGISTROS

Análogo à cosmovisão, o nível da linguagem, também pertencente ao conceito de transculturação narrativa de Rama, é perceptível também no romance **Infância**. O autor, usando a típica linguagem regional do sertão, insere na narrativa e nos diálogos do narrador-personagem, termos externos à cultura desse, bem

como modificações fonéticas. Tais elementos criam a aparência e fornecem características que ambientam e conduzem à transculturação narrativa de Rama.

Já nas primeiras páginas do romance, encontra-se um trecho indicativo do uso da linguagem, da adaptação fonética à linguagem formal. Trata-se de uma pequena cantiga utilizada em uma brincadeira, da qual o narrador-personagem participava:

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, 1981, p. 12).

Nota-se, no último verso, a modificação da pronúncia de **curral** para **currar**, somente assim tornando possível a rima com mamar. Embora a palavra curral tenha sido utilizada, a pronúncia regional **currar** está implícito, mas foi adaptada pelo autor à escrita formal.

Em outro trecho, é notada uma variação de prosódia, onde a pronúncia correta é alterada, provavelmente por costume regional: “Nas virilhas, a casa de seu José Galvão resplandecia, com três fachadas cobertas de azulejos, origem de imenso prestígio de meninos esquivos: Osório, taciturno, Cecília, enfezada, e D. Maria, que pronunciava *garafa*” (RAMOS, 1981, p. 49).

Ao descrever certos personagens da vila de Buíque, é citado “Seu André Cursino, gordinho, baixinho, barrigudo, saía à rua vestido em *robe-de-chambre*” (RAMOS, 1981, p. 53), termo francês utilizado inserido pelo narrador-personagem em sua narrativa, indicando a influência externa na linguagem. Exemplo semelhante ocorre na utilização de outro termo francês inserido na descrição da figura de Chico Brabo, morador de Buíque: “Não me lembro de tê-lo visto na cavaqueiras de proprietários e negociantes, que, depois do Vigário e do Juiz, formavam a aristocracia do lugar e marcavam a distinção usando capotes e *cache-nez* de lã de inverno” (RAMOS, 1981, p. 145).

Na vila de Buíque ocorria uma situação inusitada: um personagem, seu Afro, morava com uma mulher, D. Maroca, e um compadre. Comentando sobre o comportamento do trio, o narrador-personagem explica:

Os três achavam no seu pequenino mundo substância para manter a sociabilidade que havia neles. Dispensavam festas, visitas, palestras. E D. Maroca, vistosa, branca de carnes e de roupa, bem lavada e bem esfregada, caminhava firme nos passeios, sem se voltar para as janelas, isenta de cortesias. As mulheres honestas se desviavam dela, rancorosas. E as desonestas, caiadas, pintadas, enxeriam-se: – Hum! Hum! Maroca passa, nem olha. Diziam na verdade *nem uia*. Creio que diziam *nenhuia*, coisa estranha. D. Maroca não olhava. Seguia seu caminho, apumada – e só (RAMOS, 1981, p. 55).

Encontra-se nesse trecho outro recurso de prosódia, uma forte contração fonética: **nem olha** foi modificado para **nem óia**, **nem uia** e sintetizado na composição aglutinada de **nenhuia**. O recurso é típico dos autores transculturadores, que fazem uso da linguagem regional em suas obras, na sua forma mais nativa.

No romance, o narrador-personagem foi vítima de alguns apelidos humilhantes. Durante o período em que sofre de uma cegueira, apelidaram-no de cabra-cega. Os zombadores utilizavam de um jogo infantil no qual o apelido estava inserido, para reforçar o *booling*:

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.*

Largavam em seguida uma porcaria que tinha besouro como rima; se a resposta fosse prata, a indecência terminava em barata. Eu abominava os nomes sujos, a brincadeira imunda enojava-me (RAMOS, 1981, p. 139).

No trecho citado é notado o uso do termo **Inhô**, uma contração de **senhor**, utilizado pelos escravos no período colonial, indicando a influência externa no vocábulo original. Nota-se também outro termo, **mundéu**, como alteração do termo formal **mundaréu**, utilizado para indicar o mundão da humanidade.

Relembrando os momentos em que sua mãe lhe cantava antigas canções, o narrador-personagem retorna com a seguinte narrativa:

A segunda composição referia-se a episódios da chegada, briga de mouros e crentes verdadeiros, mas tinha o nome de marujada e encerrava diversas interpolações. Acomodara-se a epopéia à cantiga.

*Mestre piloto,
Onde está o teu juízo?
Por causa de sua cachaça
Todos nós estamos perdidos.*

A cantora se interrompia, descrevia a cena: oficiais indignados, mestre piloto aos bordos, levando à boca o gargalo de uma garrafa. A agitação diminuía. Agora os marinheiros se esgoelavam:

*O capitão cheira a cravo;
O mar-e-guerra, a canela;
O pobre do cozinheiro
Fede a tisna de panela
(RAMOS, 1981, p. 143).*

Como transmitido no trecho, a cantiga faz alusão a antigas guerras entre os cristãos europeus e os mouros, que poderiam ser norte-africanos ou europeus também. A cantiga faz parte da marujada, festa promovida pelos escravos negros quando da permissão de seus donos para que estes louvassem seu santo negro, São Benedito. Interessante notar que o próprio narrador-personagem menciona a inserção de várias interpolações na canção, bem como alterações da epopéia para se ajustar à cantiga, demonstrando que esta já havia também sofrido processos transculturais de adaptações.

Como menção final, observa-se os comentários do narrador-personagem sobre a autoridade e desmandos dos magistrados locais, alguns contestados pelos réus por meio de armas:

Os magistrados de anel e carta diligenciavam acomodar-se, encolher-se, faziam vista grossa a muita bandalheira. De repente acuavam, tinham melindres que o mandão local não entendia e lançava à conta de má vontade. E lá vinham rixas, viagens rápidas, afrontas, um libelo contestado a punhal ou cacete. Enfim, os bacharéis se aguentavam mal. Dispensavam-lhes obséquios, salamaleques – e desviavam-nos. Subsistia o Juiz de Direito, que ordinariamente se ausentava da comarca (RAMOS, 1981, p. 227).

No trecho em destaque observa-se o uso do termo **salamaleque**, cumprimento árabe, mas cujo uso foi totalmente integrado à narrativa do narrador-personagem regional.

Validando e exemplificando, portanto, o conceito de Rama, em **Infância** encontra-se uma literatura regional transculturada, permeada por influências externas, caracterizando uma linguagem que faz uso de termos regionais nativos, ora com adaptações fonéticas, ora com influência de culturas e linguagem externas à região. Os dois níveis da transculturação narrativa, a cosmovisão e a linguagem são percebidas na obra, transmitindo uma peculiaridade característica dos escritores regionalistas transculturadores.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa mostrou que, apesar do silêncio do narrador-personagem, a obra possibilita uma verdadeira orquestração de vozes por intermédio dos olhares crítico-literários.

Inicialmente, ao tratar da cultura, observou-se a evolução na semântica do termo cultura, iniciando-se nos tempos antigos e modernizando-se para comportar a pluralidade cultural dos tempos atuais, tendo que contemplar em seu escopo o regionalismo cultural.

Observou-se também que o romance **Infância** atende aos requisitos literários que definem o arcabouço para uma obra ser considerada regionalista. Conforme demonstrado, a obra contém vários elementos culturais regionais sertanistas que mostram a íntima ligação do enredo e personagens com o ambiente regional nordestino.

Outra voz que se faz audível é a que, no romance, anuncia a transformação do narrador-personagem após seu contato com o mundo da literatura. Seguindo os preceitos da estética da recepção, o personagem é fortemente influenciado pelo texto. O impacto é forte no personagem, suficiente para que esse afirme ter mudado seus hábitos e linguagem, indicando possuir uma nova personalidade, mais madura, com outra visão de mundo, devido à literatura.

Num dos momentos de maior padecimento do narrador-personagem, quando recebe uma surra totalmente desnecessária do pai, foi possível assemelhar o impacto em suas memórias produzido pelos gritos do algoz, com o impacto descrito nas memórias proustianas, registradas pelo contato com signos sensoriais. Ambos os personagens descrevem memórias súbitas ligadas a eventos arquivados em recônditos da mente, que irrompem quando disparadas por gatilhos sensoriais ligados aos eventos passados.

Não menos perceptível também é o olhar sobre a mente confusa do narrador-personagem, quando, ao se ver abandonado e completamente perdido no novo ambiente da vila de Buíque, perde-se em seus pensamentos que giram e oscilam entre o passado e o presente, fazendo com que narrador-personagem descreva de modo profuso e desconexo seus pensamentos. O estilo de escrita nesse trecho da narrativa enquadra-se nos conceitos e modelo do fluxo da consciência, que

descrevem o estado mental do narrador-personagem naquele momento de abandono.

O conceito de transculturação de Fernando Ortiz, como último olhar sobre a obra, foi percebido nos momentos em que a família do narrador-personagem muda geograficamente de moradia e vê-se forçada a absorver, com resistência, a nova cultura local, ao mesmo tempo em que mantém as singularidades de sua cultura anterior. No romance foram apontados também vários trechos que exemplificaram o conceito da transculturação narrativa proposto por Ángel Rama. O estudo da transculturação foi focado em dois níveis, a saber, o da linguagem e o da cosmovisão, evidenciados em citações de trechos específicos do romance, que apontaram evidências positivas dos estudos de Rama.

Considerou-se, portanto, o objetivo proposto da pesquisa, que foi o de permitir que no romance **Infância** o silêncio do narrador-personagem fosse suprido pela pluralidade de olhares na abordagem crítica, desvelando as vozes que se fizeram audíveis nos vazios textuais.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Org.). **Ángel Rama literatura e cultura na América Latina**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A tradição regionalista no romance brasileiro: 1857-1945**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

BENNETT, M, R; RACKER, P, M, S. **Fundamentos filosóficos da neurociência**. Tradução Rui Alberto Pacheco. Lisboa: Stória Editores, 2003.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: _____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. **Os parceiros do rio bonito**: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1986.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Tradução Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 1999.

CUNHA, Roseli Barros. **Transculturação narrativa**: seu percurso na obra crítica de Ángel Rama. São Paulo: Humanitas Editorial, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Tradução Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio Século XXI**. Versão 3.0, 1999. 1 CD-ROM.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista**. 7. ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/freyre/freyre.pdf>>. Acesso em: 07 out. 2014.

GATTI, Luciano Ferreira. **Marcel Proust e o inacabamento do passado**. Artigo (Doutorado em Filosofia) – UNICAMP, Campinas, 2003. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/margem/pdf/m17mp.pdf>>. Acesso em: 19 jan. 2015.

HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: _____. JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor : textos de estética da recepção**. Tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JABR, Ferris. **Mind-Pops: Psychologists begin to study an unusual form of Proustian memory**. 2012. Disponível em: <<http://www.scientificamerican.com/article/mind-pops/>>. Acesso em: 16 jan. 2015.

JAUSS, Hans Robert; ISER, Wolfgang. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Tradução Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JESUS, Mirian Silva de. **O avanço da fronteira interna: a ocupação do sertão no século XVII**. Artigo (Laboratório de Estudos de História das Américas) – USP, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/mirian_silva.pdf>. Acesso em: 07 ago. 2015.

JOBIM, José Luis. **Indianismo literário na cultura do romantismo**. Artigo (Faculdade de Letras) – UNESP, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/48/42>>. Acesso em: 07 ago. 2015.

LIMA, Luiz Costa (Coord.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LISPECTOR, Clarice. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998

MORAES, Dênis. **O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1996.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A história política e o conceito de cultura política. **Revista de História**, Ouro Preto, n. 6, p. 95, 1996. Disponível em: <http://www.ichs.ufop.br/lph/images/stories/numero_6.pdf#page=92>. Acesso em: 06 ago. 2015.

NASCIMENTO, André Ricardo Nunes. Entre inferno e sertão: discutindo os espaços construídos na literatura de cordel. **Revista Nau literária: crítica e teoria de literaturas**. Porto Alegre, v. 9, n. 1, 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/43335/27853>>. Acesso em: 12 ago. 2015.

ORTIZ, Fernando. Del fenómeno de la “transculturación” y de sua importancia em Cuba. In: _____. **El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco**. Cuba: Editorial de ciencias sociales, La Habana, 1983.

OLIVEIRA, Maria Gabriela Menezes de; BUENO, Orlando F. A. **Neuropsicologia da memória humana**. Artigo (Departamento de Psicobiologia) – USP, São Paulo, 1993. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/psicousp/article/viewFile/34474/37212>>. Acesso em: 13 jan. 2015.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Prosa de ficção – de 1870 a 1920**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1973.

POMPA, Cristina. **Leitura do “fanatismo religioso” no sertão nordestino**. Revista Novos Estudos – CEBRAP, São Paulo, n. 69, p. 71-88, 2004. Disponível em: <http://cebrap.org.br/v2/files/upload/biblioteca_virtual/POMPA_Leituras%20do%20Fanatismo%20religioso%20.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2015.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1972. (No caminho de Swan, v. 1).

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en America Latina**. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

RAMOS, Graciliano. **Infância**. Rio de Janeiro: Record, 1981.

REZENDE, Mara Regina Kossoski Felix. **A neurociência e o ensino-aprendizagem em ciências**: um diálogo necessário. Tese (Mestrado em Ensino e Educação), Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2008. Disponível em: <<http://www.pos.uea.edu.br/data/area/titulado/download/10-9.pdf>> Acesso em: 14 jan. 2015.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro** – a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RUFFATO, Simone. O romance de 1930. **Revista do IEB**. São Paulo, n. 44, 2006. Disponível em: <www.revistas.usp.br/rieb/article/download/34571/37309>. Acesso em: 12 ago. 2015.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

SANTOS, Robson dos. **Cultura e tradição em Gilberto Freyre**: esboço de interpretação do Manifesto Regionalista. 2011. Artigo (Doutorado em Sociologia) – Unicamp, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/viewFile/17613/10566>>. Acesso em: 09 nov. 2014.

SCHMITT, Maria Aparecida Nogueira. **Utopias transculturais na heterogeneidade latino-americana**. Montes Claros: Unimontes, 2013.

SILVA, Márcia Cabral da. **Infância, de Graciliano Ramos**: uma história da formação do leitor no Brasil. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000315821&fd=y>>. Acesso em: 12 nov. 2014.

SITE OFICIAL. **Graciano Ramos**. Disponível em: <<http://graciliano.com.br/site/>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

SOUZA, Aparecida Maria Sales de. **Memória e infância em Walter Benjamin**. Tese (Mestrado em Letras), Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, Três Corações, 2010. Disponível em: em: <http://www.portais.unincor.br/nova_pos/images/stories/mestrado/letras/dissertacoes/Digitalizacao_Memoria_e_Infancia_em_Walter_Benjamin.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2015.

VATICANO. **Segunda seção: a profissão da fé cristã. Terceiro capítulo: creio no espírito santo**. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/p1s2cap3_683-1065_po.html>. Acesso em: 09 ago. 2015.

APÊNDICE A – Definição de termos e expressões

TERMO	MORAIS; PINTO; BLUTEAU	FERREIRA
Aboiando	Atar boya** ao que se lança no mar arado para se saber donde está, para se alar	-
Alvacento	Alvadio, tirante a alvo	Quase branco; esbranquiçado, ou cinzento-claro
Aperrear	Avexar, opprimir**, molestar	-
Arengado (arengar)	-	Discutir, altercar, rezingar
Atenazar	Que é o usual	-
Bodegueiros	O que trata em bodega	Aquele que frequenta bodega
Caboclo	-	Mestiço de branco com índio
Cabra macambúzio	-	Indivíduo Carrancudo, sorumbático, taciturno, triste
Cafuzo	-	Mestiço de negro e índio
Cambitos	-	Perna fina; gambito
Caraminholas	Poupa de cabelos entrançados no alto da cabeça com fita vermelha	Fantasia, imaginações, invenções
Carrapeta	-	Designação comum às árvores pequenas da família das meliáceas, pertencentes aos gêneros Guarea e Trichilia, de flores ger. alvas, e frutos capsulares, piriformes; açafroa, bilreiro, camboatá, carrapeteiro, cedrão, jatuaúba, macaqueiro, pau-bala.
Cavaqueiras	-	Bate-papo, conversas
Cavar na piçarra	Terra misturada com areia e pedregulho	Terra misturada com areia e pedra; cascalho
Cor de alfenim	Muito branco	Massa fina de açúcar muito branca
Curvar o espinhaço	Serie de ossos	Coluna vertebral

	articulados, e unidos ao longo do corpo dos animais. Humilhar-se.*	
Desconchavo	-	Ato de desconchavar; disparate, tolice
Destampatório	Destempero, de propósito	-
Emboanças	-	Conversa fiada; lorota
Empacavirados em bananeira	-	Envolvido (o fumo de rolo) em folhas de pacavira para conservar-se. Envoltos
Encafuar	-	Esconder, ocultar
Encarquilhada (encarquilhar)	Encolher com rugas	-
Encoivarar	-	Juntar o resto do roçado em coivaras, para queimá-lo
Enxofrado	Que tem partículas de enxofre	Zangado, irritado, agastado
Epizootia	-	Doença, contagiosa ou não, que ataca numerosos animais ao mesmo tempo e no mesmo lugar.
Esganiçava	Levantar a voz com tom agudo, como cão que gane	-
Esguelha	Por um lado	De soslaio; de través; de revés; obliquamente
Estrilar	-	Vociferar, deblaterar, bradar, por zanga, exasperação, enfurecimento
Farpela	-	Vestuário, roupa, fato
Homiziar	Fazer com que fique inimigo de outrem	-
Intróito	Princípio, início	-
Lusco-fusco	O tempo em que o dia escurece, e vai anoitecendo. Conhecer as coisas obscuramente, sem toda clareza	A hora do crepúsculo matutino; o amanhecer, o alvorecer
Magote	Bando, rancho, um número de pessoas juntas	-

Marrã	Porco ou porca pequena que não é momote	Porca nova que deixou de mamar
Matuto	-	Acanhado, tímido, desconfiado
Nauseabunda	Que tem náuseas	Nojento, asqueroso, ascoso
Pachola	Madraço, desleixado	-
Pachorrentas	Que se não altera, nem se apressa com coisas de cuidado	-
Papangus do carnaval	-	Aquele que usa fantasia no carnaval ou em reisados. Pessoa mascarada
Pardavasco	-	Diz-se de, ou indivíduo de cor carregada, amulatado
Parecença	-	Semelhança, similitude; analogia
Prosápias	Casta, progênie, ascendência	Progênie, raça, linhagem, ascendência
Ramerrão	-	Repetição monótona, enfadonha
Ressumado (ressumar)	Dar passagem ao líquido pelos poros	Deixar transparecer; revelar, patentear, denotar
Saracotear	Não parar num lugar, andar vagando, girando, inquieto	Vaguear por um lugar e por outro
Sem jaça	Qualquer coisa heterogênea que se vê dentro da pedra fina	Mancha, falha: caráter sem jaça
Socavão	Em profundidade	-
Tunco	-	Muxoxo
Vergastadas	-	Bater com vergasta (vara)

Fonte:

MORAIS, Antônio; PINTO, Luiz Maria da; BLUTEAU, Raphael. Dicionário. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/dicionario/edicao/2>>. Acesso em: 09 set 2015.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio Século XXI**. Versão 3.0, 1999. 1 CD-ROM.

* OLIVEIRA, Roseli. **Dicionário de eufemismos da língua portuguesa**. Foz do Iguaçu: Editares, 2015.

** Transcrito conforme a ortografia da fonte.

ANEXO A – Fotos de elementos regionais

Aiós	
	Fonte: http://2.bp.blogspot.com/-gPA8iCC8FCA/T6mKDqFxF9I/AAAAAAAAABLU/PsK6tJLg4jQ/s400/embornal.png
Alpercatas	
	Fonte: http://1.bp.blogspot.com/-XotAcPUwPRU/T6mMYQ0YtIl/AAAAAAAAABLk/2u12L14CuS4/s400/sandalia.jpg

Arapuca		
	<p>Fonte: http://4.bp.blogspot.com/-BReGkL_LDRo/UBA4q0hF7rI/AAAAAAAAABb4/Hze5fmBxT2s/s1600/arapuca+1.jpg</p>	
Aroeira	 <p>Foto: drumond@cpatsa.embrapa.br</p>	
	<p>Fonte: http://www.agencia.cnptia.embrapa.br/Repositorio/figura+4_000ge436z2e02wx5ok0ylax2I78er4ki.JPG</p>	
Arribações		
	<p>Fonte: http://3.bp.blogspot.com/-GaBJ-VWdXgQ/VcHdiAFQ80I/AAAAAAAAAOKY/rNVqNPCaKiA/s640/aves%2Bde%2Barriba%25C3%25A7%25C3%25A3o.jpg</p>	

Bilros	
	<p>Fonte: http://i1.trekearth.com/photos/37939/renda_de_bilro.jpg</p>
Borzeguins amarelos	
	<p>Fonte: http://www.poesiafaclube.com/sites/default/files/styles/medium/public/ImagensPoemas/Borzeguim.jpg?itok=kwxvh-TJ</p>
Cabanas de barro negro e palha seca	
	<p>Fonte: http://veja.abril.com.br/assets/images/2013/6/158010/Revolta-s-brasil-pais-Cabanagem-size-620.jpeg?1372430902</p>

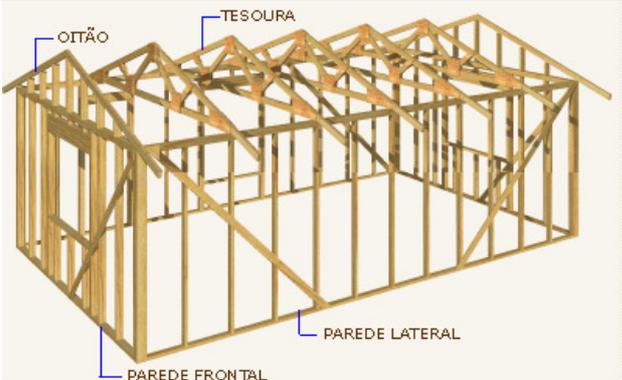
Cacimbas		
	<p>Fonte: http://www.historiasdealice.com.br/wp-content/uploads/2011/03/Mulher-limpando-cacimba.-Povoado-de-Pixaim-IMG_6898.jpg</p>	
Caçuás		
	<p>Fonte: http://2.bp.blogspot.com/-Bmlb-GkA3pc/UvJTdfmMUII/AAAAAAAABGI/R0Of5_filhaU/s1600/CA%3%87U%C3%81.jpg</p>	
Cajueiros		
	<p>Fonte: https://www.embrapa.br/bme_imagem/m/67880080m.jpg</p>	

Candeeiro de querosse		
	Fonte: http://rcarvalho.zip.net/images/lamparina.JPG	
Ciscador (ancinho)		
	Fonte: https://tardepiachesmeu.files.wordpress.com/2013/10/angazo2.jpg	
Corolas		
	Fonte: http://4.bp.blogspot.com/-uocJhi7C4al/UFirnBoLPBI/AAAAAAAAAFpA/K2q78Z2Qazc/s1600/DSCN1112.JPG	

Esteira de pipiri	
	<p>Fonte: http://mlb-s1-p.mlstatic.com/esteira-100-natural-palha-piripiri-247301-MLB20321635928_062015-F.jpg</p>
Flor de baronesa	
	<p>Fonte: http://4.bp.blogspot.com/-t86gAwn7u-E/UgEjTn068SI/AAAAAAAAAvU/xGbs4Vr15y4/s1600/IMG_9343.jpg</p>
Flor de mulungu	
	<p>Fonte: https://c2.staticflickr.com/8/7209/6924018153_072cd9ca39_b.jpg</p>

Gibão		
	<p>Fonte: http://s.glbimg.com/et/nv/f/original/2013/08/08/estilo-gibao-7.jpg</p>	
Guabiru		
	<p>Fonte: https://sites.google.com/site/ddcombatt/R3.jpg</p>	
Jogo de gamão		
	<p>Fonte: https://lh5.ggpht.com/LHnDoCHosapri7HUL5Mu1TMMngwXZP6civHEiwX8OACaI4Kiw7FZztVXCNTlq1uCzslL=h900</p>	
Juazeiro		
	<p>Fonte: http://www.onordeste.com/administrador/personalidades/imagemPersonalidade/560d7b1093b70540e6405af40bd134a5455</p>	

	.jpg
Losna	
	Fonte: http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/losna/imagens/llosna-35.jpg
Mandacarus	
	Fonte: http://bahia.com.br/noticias/caminhos-do-sertao-historia-e-cultura-a-ceu-aberto/mandacaru-vegetacao-em-canudos-foto-rita-barreto285/
Marquesão preto	
	Fonte: http://www.bellarusados.com.br/images/79_1.jpg

<p>Morim</p>	
	<p>Fonte: http://www.fazfacil.com.br/wp-content/uploads/2013/09/20130926-halloween-fantasma-9.jpg</p>
<p>Oitão (paredes laterais da casa ou elemento da estrutura de madeira do telhado)</p>	 
	<p>Fonte: http://www.usp.br/nutau/madeira/figuras/cobertura/t_tesoura.gif http://3.bp.blogspot.com/_bh6DYK6TQNNQ/TJ56YsdTTcl/AAAAAABFE/X06BZGDgILk/s1600/DSC08182.JPG</p>

Oratório		
	Fonte: http://cordaodehistorias.zip.net/images/oratorio.jpg	
Ouricuri		
	Fonte: https://dicasdalucia.files.wordpress.com/2013/04/minha-mquina-28.jpg	
Pitombas		
	Fonte: http://ibflorestas.org.br/loja/media/catalog/product/cache/1/image/800x800/9df78eab33525d08d6e5fb8d27136e95/p/i/pitom	

	ba2.jpg
Saia de chita	
	<p>Fonte: http://www.radiobatuta.com.br/files/uploads/img/episodes/epis_ode_370.jpg</p>
Sapo cururu	
	<p>Fonte: http://www.ultimaarcadenoe.com.br/wp-content/uploads/2013/07/Rhinella-schneideri-SantiagoCarvalho.jpg</p>
Sucupira	
	<p>Fonte: http://natural.enternauta.com.br/wp-content/uploads/2011/10/sucupira.jpg</p>

Urupemas		
	<p>Fonte: http://www.uniartesartesanatos.com.br/loja/product_images/b/200/Peneira_de_palha_(arupemba)_-M_40cm_G_60cm_35301_zoom.JPG</p>	
Vaqueiro nordestino		
	<p>Fonte: http://3.bp.blogspot.com/-wVQuZVchNP4/UJkUc5NXUSI/AAAAAAAAALGM/r6-NoBIZw0k/s1600/vaqueiro.jpg</p>	
Xique-xiques		
	<p>Fonte: http://pro.casa.abril.com.br/group/produtorescoleccionadoresdebromliaseorquideas/forum/topics/xique-xique-pilosocereus</p>	