

O CORDEL DE GRACILIANO E AS ASTÚCIAS DO POETA

Fabio Cesar Alves

Universidade de São Paulo

Resumo: Rara incursão de Graciliano Ramos pelos motivos da cultura popular e do folclore, as *Histórias de Alexandre* (1944), “causos” de engodo e valentia calcados no universo sertanejo, problematizam a todo o tempo os limites entre ficção e verdade, código oral e escrito, verossimilhança e originalidade. O artigo pretende discutir como a obra formaliza os elementos da cultura popular, em especial da literatura de cordel, no intuito de questionar os cânones reguladores da produção literária culta e os pressupostos burgueses de representação.

Palavras-chave: Graciliano Ramos, *Histórias de Alexandre*, cultura popular, literatura de cordel

Abstract: A rare incursion by Graciliano Ramos for motifs of popular culture and folklore, the *Histórias de Alexandre* (1944), “causes” of deception and bravery based on the *sertanejo* universe, constantly problematize the limits between fiction and truth, oral and written code, verisimilitude and originality. The article intends to discuss how the work formalizes the elements of popular culture, especially the “literature of twine”, in order to question the regulating canons of cultured literature and the bourgeois presuppositions of representation.

Keywords: Graciliano Ramos, *Histórias de Alexandre*, popular culture, literature of twine

“Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo”.
Walter Benjamin, *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*.

Na produção literária de Graciliano Ramos, as *Histórias de Alexandre* (1944), rara incursão do escritor pelo universo da cultura popular, ocupam um lugar à parte. Não apenas pelo componente maravilhoso a que recorre este carrancudo herói do sertão, mas também pela densidade especulativa que se desloca dos narradores ensimesmados em primeira pessoa para o velho matuto, misto de caçador e vaqueiro, a quem o narrador cede a palavra. Tais excentricidades talvez expliquem a pouca atenção dispensada ao livro que, escrito entre julho de 1938 e junho de 1940, seria publicado apenas em 1944, e desde então quase sempre confinado à discutível seara da “literatura infantil” ou da “narrativa regional”. Uma análise menos apriorística da obra pode revelar, no entanto, camadas de significação que suplantam categorizações mais rígidas e, ao mesmo tempo, reencontrar nessa narrativa aparentemente singela algumas das principais linhas de força do texto de Graciliano.

As histórias desse “homem cheio de conversas”, proprietário de pequena casa e rebanho em uma ribeira do sertão, são contadas por ele aos seus visitantes com o auxílio de Cesária, sua esposa. Seus ouvintes mais constantes são seu Libório, cantador de emboladas, o cego Firmino, a benzedeira Das Dores e o curandeiro Mestre Gaudêncio. Nas noites de lua, eles se reúnem na sala e no alpendre da casa para saberem das aventuras pregressas do protagonista. Embora Alexandre esteja com a palavra na maior parte do tempo, ele não é propriamente o narrador do livro: este último cede-a ao matuto. A presença dessa voz disposta a *narrar o narrado* terá consequências para a interpretação da obra, como tentaremos demonstrar.

As marcas de um narrador que não se confunde com Alexandre e que se aloja nos bastidores da obra são visíveis já na pequena Advertência inicial: “As histórias de Alexandre não são originais: pertencem ao folclore do Nordeste, e é possível que algumas tenham sido escritas” (p.7). Somos conduzidos pelo narrador do livro, portanto, ao domínio da cultura popular, aos motivos folclóricos ligados ao universo sertanejo, e a questão da autoria começa a ser problematizada: coube ao escritor consagrado recuperar histórias apócrifas que pertencem à coletividade e estilizá-las por meio de um narrador letrado, o que põe em questão a dimensão autoral. Se a Advertência lança essa perspectiva dúplice sobre todo o livro, a “Apresentação de Alexandre e Cesária”, por sua vez, contextualiza a narrativa e prepara o leitor para as histórias que virão:

No sertão do Nordeste vivia antigamente um homem cheio de conversas, meio caçador e meio vaqueiro, alto, magro, já velho, chamado Alexandre. Tinha um olho torto e falava

cuspidando a gente, espumando feito um sapo-cururu, mas isto não impedia que os moradores da redondeza, até pessoas de consideração, fossem ouvir as histórias fanhosas que ele contava¹.

O caráter fabular se insinua pelo imperfeito e pelo advérbio, como a replicar, no plano da enunciação, certo timbre que será empregado pelo próprio Alexandre, ao narrar diretamente as suas histórias, indicativo do esforço de Graciliano em devolver a narrativa à esfera do discurso vivo. A considerar o que diz o próprio Alexandre, ele tivera ouro, gado e fazenda, mas perdera quase tudo com a doença de Cesária, não sem antes se tornar um comerciante bem-sucedido, viajando permanentemente em função dos negócios. Sua vida, marcada pela derrocada material, é pontuada pelas histórias que conta como narrador, conferindo-lhe uma autoridade chancelada pela experiência e compartilhada com os seus convivas à medida que responde às reações da plateia².

Tendo realizado “ações notáveis” e “falando bonito”, Alexandre “às vezes se enganchava e apelava para a memória de Cesária”. Esta “tinha sempre uma resposta na ponta da língua”, e completava a narração quando o marido era flagrado em incoerências e contradições, especialmente notadas pelo cego Firmino, personagem que estabelece notável contraponto aos causos contados pelo casal. Portanto, além das fontes coletivas de cultura popular sobre as quais a obra foi construída, também do ponto de vista do protagonista as narrativas rasuram a noção de autoria, uma vez que compõem um tecido cosido de modo igualmente coletivo no momento da enunciação, seja por meio dos apartes de Cesária (que não largava os bilros e alfinetes enquanto ouvia atentamente as histórias e delas participava, o que enfatiza imagetivamente a componente artesanal do relato), seja por meio das reações da plateia, às quais Alexandre procura responder, de modo nem sempre amistoso.

Ainda na “Apresentação”, o narrador informa, em relação a Alexandre e Cesária, que um sempre estava de acordo com o outro: “e assim, tudo se combinando, descobriam casos interessantes que se enfeitavam e pareciam tão verdadeiros como a espingarda lazarina, o curral, o chiqueiro das cabras e a casa onde eles moravam”³. Os causos, então, teriam o mérito de se passarem por reais, em grande parte pela convicção com que eram contados pelo protagonista e emendados pela mulher. Alexandre, detentor de um saber cerzido pela

¹ Graciliano Ramos. “Histórias de Alexandre”. *Alexandre e outros heróis*. São Paulo, Record, 1990, p. 9. As demais referências à obra tomarão por base a citada edição.

² Alexandre, contador do sertão, lembra muito o protótipo benjaminiano de narrador, tanto pela faculdade de intercambiar experiências quanto pelos tipos arcaicos que estariam na origem desse ente fictício, o camponês sedentário e o marinheiro mercante. Walter Benjamin. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 199.

³ *Op. Cit.*, p. 10.

experiência, possuía também um olho torto que, se a princípio “lhe causava muito desgosto”, com o tempo fê-lo perceber que “enxergava melhor por ele que pelo outro, que era direito”. Tal como ocorre com os seus causos, nos quais a mentira se pretende verdade, o olho avariado é, ironicamente, aquele que mais enxerga⁴.

Assim, tanto a advertência inicial quanto a Apresentação do livro lançam questões que parecem fundamentais nas *Histórias de Alexandre*: o caráter coletivo da criação popular, o aproveitamento literário desse material por um narrador não aderido ao universo descrito (“são essas histórias que vamos contar aqui, *aproveitando* a linguagem de Alexandre e os apartes de Cesária”) e o debate em torno da verossimilhança.

Os dois primeiros aspectos talvez possam ser melhor compreendidos pelo vínculo profundo entre as *Histórias de Alexandre* e a literatura de cordel. Resultado da herança dos romances medievais portugueses e da poesia cantada nordestina, a literatura de cordel desenvolvida no Brasil a partir do final do século XIX teve origem nas *cantorias*, torneios oratórios promovidos pelos poetas populares a fim de se desafiarem e de obterem sucesso junto aos ouvintes por meio da *performance*. A improvisação rápida sobre um tema determinado dava mostras da habilidade dos cantadores, que versavam sobre histórias de amor, eventos maravilhosos, personagens lendárias e acontecimentos políticos. O folheto de cordel consistiria, então, na versão escrita da poesia oral dos cantadores nordestinos. Foram vaqueiros e escravos muitos dos primeiros cantadores⁵, e o quase lendário desafio entre Inácio da Catingueira e Francisco Romano, ocorrido nos anos 1870, se tornou tema de uma crônica de Graciliano contemporânea das *Histórias de Alexandre*.

Nessa antiga pendência, de que se espalharam pelo Nordeste muitas versões, Inácio tratava o outro por “meu branco”, declarava-se inferior a ele. Com imensa bazófia, Romano concordava, achava que era assim mesmo, e de quando em quando introduzia no “martelo” uma palavra difícil com o intuito evidente de atrapalhar o adversário. O preto defendia-se a seu modo, torcia o corpo, inclinava-se modesto: “Seu Romano, eu só garanto que ciência eu não tenho”. Essa ironia, essa deliciosa malícia negra, não fez mossa na casca de Francisco Romano, que recebeu as alfinetadas como se elas fossem elogios e no fim da cantiga esmagou o inimigo com uma quantidade razoável de burrice, tudo sem nexos, à toa: “Latona, Cibele, Ísis, Vulcano, Netuno” [...] Inácio da Catingueira, que homem! Foi uma das figuras mais interessantes da literatura brasileira, apesar de não saber ler. Como seus olhos brindados de

⁴ Conforme Erwin Torralbo Gimenez, Alexandre é um “narrador artimanhoso”: “a sua arte não se estanca na apreensão direta do observado, nem se esfuma nas zonas vagas da vida íntima, mas funde uma e outra na compreensão ampla da realidade. Apesar de bastante precário o processo tal como se verifica nas criações de Alexandre, esse jogo é o que garante a eficácia da sua visão”. “O olho torto de Graciliano Ramos: metáfora e perspectiva”. *Revista USP* n. 63, p. 192.

⁵ Cf. Julie Cavignac. *A literatura de cordel no Nordeste do Brasil: da história escrita ao relato oral*. Natal, Editora da UFRN, 2006, p. 97.

negro viam as coisas! É certo que temos outros sabidos demais. Mas há uma sabedoria alambicada que nos torna ridículos⁶.

O cronista não apenas confere um lugar para o escravo e cantador Inácio da Catingueira na *literatura brasileira* como, por meio da personagem negra e analfabeta, dirige a sua crítica ao pedantismo retórico de Romano e, por extensão, ao caráter afetado da arte erudita da qual participa. No excerto, o que parece submissão de Inácio a Romano na verdade é estratégia e inteligência; o que soa como conhecimento não passa de diletantismo – e Inácio da Catingueira, aparentemente perdendo o duelo, torna-se vencedor. No texto, a atuação sagaz do célebre cantador é filtrada pelo olhar do cronista que, a partir de Inácio, repensa criticamente a própria tradição cultural, bem como o seu lugar nela.

Atento às manifestações da cultura popular, Graciliano soube aproveitar, também nas *Histórias de Alexandre*, essas referências de modo muito particular. Seu Libório, o “cantador mais famoso” daquela ribeira, gemia na viola versos de embolada, e Alexandre então decide não contar sua história antes da cantiga terminar, pois, segundo ele, quando seu Libório abria o bico, “até os passarinhos do mato se escondiam”⁷. Em outro momento do livro, ficamos sabendo que Alexandre, nos tempos em que comerciava gado, pensara em se mudar com Cesária para a capital da Bahia, mas logo desistira, ao concluir que nascera para “amansar brabo” e “animar o cordão azul e o cordão vermelho, no pastoril”⁸. Uma das principais manifestações da cultura popular nordestina, particularmente em Alagoas e Pernambuco, a dança dramática do pastoril, folguedo derivado do teatro popular ibérico, é tradicionalmente encenada no período do Natal e se caracteriza pela rivalidade entre os cordões azul e encarnado, que contam, por meio da música e dança, a viagem das pastorinhas a Belém, em visitação ao Menino Jesus⁹. Cesária, por sua vez, faz questão de participar da festa de Sant’Ana “passada na rua”, e convence o marido a acompanhá-la.

⁶ Graciliano Ramos. “Inácio da Catingueira e Romano”. *Viventes das Alagoas*. Rio de Janeiro, Record, 2007, pp. 131-133. Para Câmara Cascudo, Inácio da Catingueira, escravo e analfabeto, “foi o maior cantador negro de todo o sertão nordestino”. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo, Global, 2005, p. 337.

⁷ *Histórias de Alexandre*, p. 46.

⁸ *Idem*, p. 76.

⁹ Mário de Andrade fez do pastoril o mote para o conto “Briga das Pastoras”, publicado originalmente em 1939. Nele, o narrador visita um engenho pernambucano e pede à família que o leve a conhecer o pastoril de Maria Cuncau, para espanto dos anfitriões da casa-grande. Ao chegar ao mocambo onde aconteceria a dança dramática, o narrador depara com miséria e degradação absolutas, o que gera, nele, um sentimento entre a comisseração, o horror e culpa. *Briga das pastoras e outras histórias*. São Paulo, Edições SM, 2016, pp. 15-25. A tensão entre a cultura popular e a letrada, representada pelo narrador do conto de Mário, terá resultados distintos em Graciliano, como pretendemos demonstrar.

Desse modo, a presença dos folhetos de cordel, das emboladas, do pastoril e das festas de largo, que compõem a matéria sobre a qual Graciliano se debruça nas *Histórias de Alexandre*, sinaliza o arranjo composicional de um narrador que, instalado nos bastidores, vai ao encontro de seu outro social, dramatizando o lugar do intelectual e da literatura culta por meio da reequação astuciosa de formas radicalmente coletivas.

No capítulo “Marquesão de jaqueira”, Alexandre conta que, tendo herdado do pai terras, ouro, um “despotismo de gado” e uma casa na cidade (será o passado faustoso mais uma invenção sua?), logo se decidiu por ocupá-la com “móveis caros de lorde”: mesas embutidas, cadeiras fofas, cortinas, camas de mola e um marquesão, espécie de canapé “enorme, coberto de couro lavrado, uma peça que me saiu por seiscentos e vinte mil-réis”. Anos depois, Alexandre e Cesária resolvem ir à festa de Santana, na cidade, onde encontram o doutor Silva, “homem de leitura, sabido como um tabelião”, conhecedor de “todos os livros do mundo”. Alexandre é alertado por Silva de um odor esquisito, fala um nome difícil, “dos que vêm nos livros”, e sai do encontro sentindo-se empulhado pela linguagem amaneirada do doutor, até que depara, ao retornar à casa, com o marquesão, que criara raízes e se transformara em quatro jaqueiras carregadas de frutos “cheirando em demasia”. O episódio, segundo Alexandre, fora testemunhado por Cesária e pelo próprio doutor Silva, que publicou um folheto em “letra de forma” para ser vendido nas feiras, contando que “toda a mobília tinha criado raízes, o corredor e as camarinhas se atochavam de laranjeiras e paus d’arco”, e “as gavetas da cômoda tinham virado cortiços de abelhas”. Em razão dos exageros de Silva, adverte Alexandre aos seus ouvintes:

Ficam, portanto, os amigos avisados de que na história do Silva há uns floreios. Acho que ele procedeu com acerto: quando um cidadão escreve, estira o negócio, inventa, precisa encher o papel. Natural. Conversando, como agora, a gente só diz o que aconteceu. É o que eu faço. Na sala havia quatro jaqueiras. Apenas¹⁰.

Como o arranjo textual evidencia, a criação literária passa por uma invenção *necessária*, seja na literatura de cordel (o folheto do dr. Silva), seja na literatura culta (“quando um cidadão escreve, precisa encher o papel”). O episódio parece ainda servir de mote para o questionamento do lugar da autoria, já que o folheto do doutor parte da história de Alexandre, que entretanto não mais a reconhece como sua em razão dos “exageros” que admite necessários à transposição literária do evento. Ocorre que o “fato” é também inventado, como dá a entender a retificação de Alexandre ao alertar os seus ouvintes de que na verdade seriam “apenas” quatro as jaqueiras. Assim, o episódio exhibe o logro tanto de um

¹⁰ *Histórias de Alexandre*, p. 53.

quanto de outro e o complexo jogo de equivalências entre verdade e ficção proposto pelo livro. Haveria, no limite, distinção entre a vida real e a história bem cosida?

Ao discorrer sobre a literatura de cordel, Mark Curran mapeia a presença do folheto nas obras de escritores como José de Alencar, José Américo de Almeida, José Lins do Rêgo e Jorge Amado. Segundo o estudioso, diversos escritores brasileiros, em particular os do chamado “romance de 30”, recorreram por vezes a essas produções, aproveitando muito de seus temas e, em casos mais raros, da sua estrutura¹¹. Trata-se de uma literatura que surge e se consolida simultaneamente ao declínio das oligarquias nordestinas; por isso, cabia ao poeta popular a evocação de um passado idealizado como crítica à ordem presente¹². A partir dessas observações, é possível entender o fecundo diálogo que as *Histórias de Alexandre* estabelecem com o folheto de cordel, posto que a) no cordel as noções de autoria e de originalidade se desfazem, dando lugar a um trançado intertextual no qual se entrecruzam modelos narrativos básicos (a ponto de ser possível considerar os folhetos como um “texto único”, frutos de uma prática produtiva e material coletiva)¹³; b) no momento em que Alexandre conta suas histórias com a ajuda de Cesária, uma espécie de disputa se estabelece entre ele e Firmino – peleja que conta, inclusive, com a presença de plateia, emulando, tanto no que diz respeito à colaboração quanto à discussão, a *performance* dos cantadores¹⁴; e ainda porque c) a própria estrutura comum a muitos folhetos (apresentação/introdução, episódios dispostos em paralelo que recorrem ao maravilhoso, aparentemente “criados” no calor da hora) aparece, sob vários aspectos, estilizada pela narrativa de Graciliano.

Sem dúvida, seu Firmino estabelece, logo nas primeiras páginas do livro, um contraponto com Alexandre: enquanto este tem um olho torto que “via muito”, Firmino era cego, mas, por ironia, capaz de perceber as artimanhas narrativas do protagonista. Também as origens de Alexandre marcam um contraponto com a personagem negra: ele, que convivera com escravos até a juventude, descende de uma família arruinada em razão da Abolição (“quando os escravos se forraram, foi um desmantelo”, afirma Cesária)¹⁵, ao passo

¹¹ Mark J. Curran. *A literatura de cordel*. Recife, Editora da Universidade Federal de Pernambuco, pp. 55-56.

¹² Cf. Ruth Brito Lemos Terra. In: *Memórias de lutas: literatura de folhetos do Nordeste 1893-1930*. Rio de Janeiro, Global, 1983, p. 78.

¹³ “Instância constante é a trama dos textos, que conduz à ideia de cada poema enquanto fragmento de um texto único”. Idem, p. 18.

¹⁴ “Mais do que uma verdadeira batalha, a cantoria é um torneio oratório mais ou menos preparado entre dois cúmplices a fim de terem sucesso numa *performance*” Julie Caviganc, *Op. Cit.*, p. 114.

¹⁵ A decadência dos antigos senhores no pós-Abolição é tratada por Graciliano Ramos na *Pequena história da República*: “A liberdade chegou de supetão. E várias pessoas despertaram

que o preto Firmino goza de liberdade e se atreve a questionar as histórias contadas pelo protagonista.

A primeira das narrativas de Alexandre conta como ele, nos tempos de menino, fora capaz de montar uma onça pintada pensando se tratar da égua pampa da família, para espanto de seus pais, irmão e *escravos*. Logo Firmino protesta contra Alexandre, ao dizer que a história da onça havia sido contada de forma diferente na semana anterior, ao que o orador replica, desejoso de “torcer o pescoço do negro”: “– Seu Firmino, eu moro nesta ribeira há um bando de anos, todo mundo me conhece, e nunca ninguém pôs em dúvida a minha palavra”¹⁶. O argumento de autoridade, recurso próprio dos cantadores a fim de autenticarem seus ditos quando a história é acusada de ser demasiadamente inverossímil¹⁷, se traduz na violência oligárquica familiar ao protagonista, e será sempre invocado para rebater Firmino, o ouvinte desconfiado do papagaio que conduzia procissões, da guariba que fumava trepada na árvore ou da cachorra que comprava bacalhau na venda.

A relação entre Alexandre e o cego é marcadamente assimétrica, a ponto de Firmino constatar que era melhor concordar com o orador, pois sempre “se dava mal” quando fazia perguntas. Embora o silêncio de Firmino não dure uma página, a peleja entre ambos expõe o assombro do patriarca (“nunca ninguém pôs em dúvida a minha palavra”) e a tentativa de reposição de seu poder no plano simbólico, efeito de uma difícil realidade econômica em que, se não havia saída histórica para o proprietário decaído, tampouco haveria para os negros saídos da Abolição, como a expor, no plano da narração, as assimetrias sociais e as formas de violência realimentadas pela modernização varguista¹⁸. Por conseguinte, a questão da propriedade, assunto caro a Graciliano e aos seus narradores, encontra-se transfigurada aqui para o domínio que, *cordialmente*, Alexandre procura exercer sobre Firmino quando este contesta as suas histórias. Trata-se de uma reação estimulada pelas perdas materiais e pelo “mundo cheio de trapalhadas e complicações”¹⁹, no qual Alexandre, que havia sido o homem

ricas em 13 de maio de 1888 e adormeceram arruinadas. O mais provável é não terem adormecido”. *Alexandre e outros heróis*. Rio de Janeiro, Record, 1990, p. 138.

¹⁶ *Histórias de Alexandre*, p. 19.

¹⁷ Cf. Julie Cavignac, *Op. Cit.*, p. 113.

¹⁸ “Por todo o período Vargas, a inequívoca divisão entre as classes sociais permaneceu intocada em sua essência pelas reformas governamentais. Permanecendo no interior rural ou migrando para as áreas urbanas, homens e mulheres viviam pouco acima do nível de subsistência, escondidos, de certa maneira, do cotidiano dos ricos”. Robert Levine. *Pai dos pobres? O Brasil e a Era Vargas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 146.

¹⁹ *Histórias de Alexandre*, p. 56. Interessante notar a semelhança entre as palavras de Alexandre e as considerações de Riobaldo, na abertura do *Grande sertão: veredas*. O primeiro declara: “A gata dá gato, a vaca dá bezerro e a maniva dá mandioca, sempre foi assim. Mas este mundo, meus amigos, está cheio de trapalhadas e complicações. Atiramos num bicho, matamos

mais importante da região, não mais se reconhece. Ao pôr em cena práticas mandonistas repostas no momento da enunciação, o escritor lança luzes para o que, historicamente, permanece²⁰. Também os prodígios contados pelo protagonista (como o de montar a onça brava ou ser o dono de um bode superior a todos os cavalos, animal encantado que “saía voando”, no diálogo irônico com a tradição cavaleiresca)²¹ podem ser entendidos como uma tentativa de resgatar, no plano simbólico, o seu poder perdido em um presente sem horizonte, evocando *outroras grandezas* e conferindo algo de quixotesco ao herói, que é, como vimos, um proprietário decaído.

Mas Firmino desempenha outro papel importante na obra, pois a presença dessa personagem instaura um debate difuso sobre a verossimilhança. O cego contesta a cobra de dois metros mencionada por Alexandre, assim como duvida da espingarda que “juntava chumbo” ou do estribo de prata que inchava em noites de lua. Também o juízo sobre a eficácia daquilo que é contado cabe a Firmino (“Para seu Firmino é preciso que a gente diga tudo, palavra por palavra”²², resmunga Alexandre). Ao cego se contrapõem os apartes de Cesária e os comentários de seu Libório. A mulher sempre emendava a narração quando Alexandre perdia o fio da história, muitas vezes de modo ainda menos convincente, como no episódio “A espingarda de Alexandre”: é ela quem explica que o veado morto pela espingarda “que juntava chumbo” estava, na verdade, “coçando a orelha com o pé”, e por isso as balas teriam acertado o animal em pontos tão distantes; no mesmo capítulo, diante da dúvida de Alexandre quanto ao alcance da arma, Cesária pede ao marido para “botar dezessete léguas”, ao que ele retruca:

outro”. Alexandre ainda se diz espantado com o nascimento do filho de sinha Terta, de “cabelo cor de fogo e olhos azuis”, cujos pais eram negros: “Na vida há muita surpresa, e Deus Nosso Senhor tem desses caprichos” (p. 57). Já Riobaldo conta a seu interlocutor do nascimento de um bezerro com “máscara de cachorro”, da mandioca-mansa que se torna mandioca-brava, para concluir, adiante, que “este mundo é muito misturado”. Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001, p. 23 e ss. Em ambos os casos, nota-se o aproveitamento erudito das fontes populares, e a percepção de um mundo fora da ordem sinaliza a crise pela qual, por razões distintas, passam os protagonistas de cada uma das obras.

²⁰ Candace Slater observa como índios e negros tendiam a ser representados negativamente nos folhetos; nas pelejas de cordel, eram os negros que inevitavelmente perdiam. *A vida no barbante: a literatura de cordel no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984, p. 20.

²¹ Para Câmara Cascudo, a gesta de animais, isto é, as cantorias que versavam sobre os bichos do sertão, tais como bois, touros, vacas, bodes, éguas e onças, era a “mais tradicional e querida” dos sertanejos, posto que se relacionava com a pecuária, atividade econômica produtora do “sentido da riqueza e de força social”. *Op. Cit.*, p. 116.

²² *Histórias de Alexandre*, p. 32.

- Acho que devem ser pouco mais ou menos dezessete léguas. Ou antes: apurada a opinião de vocês todos, ficam dezessete léguas bem estiradas. Eu não dei opinião, aceito o que os outros disseram. É muita légua, não é? Pois, meus amigos, tenho uma lazarina que engole todas elas e não falha. Nunca houve outra igual.

Alexandre levantou-se, foi à sala e voltou com uma espingarda velha e enferrujada, a coronha meio comida pelo cupim, enrolada em arame:

- Olhem que beleza. Meu irmão tenente, em troca do couro da onça, ofereceu-me esta maravilha, quando entrou na polícia. Que presente! Qualquer dia hei de mostrar aos amigos quanto vale. Só vendo, seu Firmino. O senhor vai ver. Isto é: os outros vão ver e o senhor terá notícia²³.

Na resposta de Alexandre, fica patente a necessidade de atender às expectativas dos seus ouvintes, emulando uma conduta também comum aos cantadores, por meio de uma mentira funcional²⁴. A rigor, pouco importa o dado empírico, desde que a plateia mergulhe com o contador de histórias no reino das palavras. Por isso mesmo, a cena revela duas perspectivas em tensionamento: a de Alexandre e de seus convivas, que veem a espingarda da maneira pela qual ele desejaria que eles a vissem; e a perspectiva do narrador do livro, cuja descrição desabonadora do objeto contrasta com a fala envolvente do protagonista, no seu esforço de criar uma realidade suficientemente convincente por meio do discurso. É apenas a essa realidade construída pelas palavras de Alexandre, e não à imagem da espingarda, a que o cego Firmino tem acesso, como a evidenciar o jogo de possibilidades abertas pelo *impossível crível* do discurso poético.

A ênfase nos artifícios da imitação se evidencia quando Seu Libório, cantador de emboladas²⁵, ao ouvir as explicações sobre a origem do olho torto de Alexandre, conclui logo no início do livro que a “história estava muito bem *amarrada*”. E Alexandre, dando seguimento a um aparte de Cesária, se propõe a “*amarrar* o negócio no ponto em que ela ficou”²⁶. Como consequência, duas concepções de verossimilhança transitam pelo texto: aquela pressuposta na notação verista esperada por Firmino, um horizonte de expectativas regulado pela realidade empírica; e outra ditada pelo esforço do protagonista de contar histórias capazes de formar um todo coerente e metafórico a partir de suas motivações

²³ Idem, p. 88.

²⁴ Julie Cavignac reitera que não há distinção nítida entre a cantoria e o folheto de cordel: embora um seja uma forma de expressão poética oral, cantada e improvisada, e a outra, embora às vezes cantada, responda a uma narrativa escrita, esses gêneros a todo momento se entrelaçam. *Op. Cit.*, p. 106.

²⁵ A embolada, segundo Cavignac, é uma espécie de cantoria simplificada; os emboladores geralmente não gozam do mesmo prestígio que os repentistas, e realizam uma performance que os aproxima dos saltimbancos. *Op. Cit.*, p. 120.

²⁶ *Histórias de Alexandre*, p. 35.

internas, recusando a ilusão de realidade em favor da matéria simbolicamente urdida²⁷. Nesse sentido, a falta de visão de Firmino pode ser entendida metaforicamente como o rechaço à pretensão literária de se reproduzir a realidade, como a certificar a potência libertadora da palavra poética e a suspensão referencial de que os contos fantásticos do protagonista são exemplo²⁸. Tanto em um caso como noutro, a relação entre literatura e realidade é discutida, e ao leitor é dado ver os artifícios nem sempre exitosos aos quais o contador recorre, ainda no instante da fala, para convencer os seus ouvintes.

No capítulo “Uma canoa furada” há uma imagem que talvez possa ser lida como índice do procedimento narrativo básico da obra. Ele começa com a explicação de Mestre Gaudêncio de que a Terra ficaria a cem léguas do sol, ao que Firmino rebate ser “emboança de livro”, pois “papel aguenta muita lorota”, e por isso ele, Firmino, não embarcaria “em canoa furada”. Retrucando que “é da natureza do homem embarcar em canoa furada”, Alexandre resolve contar uma aventura vivida vinte anos antes. De volta da Bahia, a canoa na qual viajava pelo rio São Francisco teve o casco furado e começou a encher. Em meio ao desespero dos passageiros, Alexandre teve a ideia de sacar do martelo e do formão que trouxera na bolsa e fazer um rombo no casco, o que fez com que o julgassem “doido”: “A embarcação se esvaziou em poucos minutos, continuou a viagem e chegou sem novidade a Porto-Real-do-Colégio. Natural. A água entrava por um buraco e saía por outro. Compreenderam?”²⁹

Aproveitando o gancho do dito popular mencionado por Firmino, na história contada Alexandre surpreende os demais viajantes, uma vez que o furo por ele criado no casco da embarcação desfaz a ameaça representada pelo primeiro buraco, possibilitando o escoamento da água e permitindo que a canoa chegue a termo. Algo dessa dinâmica se faz presente em suas histórias: um “causo” gera outro, no melhor estilo do “entrou por uma porta, saiu pela outra”, e ao final todos eles se dispõem no livro paralelamente, sintetizados no sonho narrado pelo Alexandre já doente do último capítulo: o marquesão de jaqueira, o estribo de prata, a onça pintada, o olho espetado no espinheiro, a jiboia de dois metros, o

²⁷“A motivação é, então, a aparência e o álibi causal que a determinação finalista se dá, e ela é a regra da ficção: o *porquê* encarregado de fazer esquecer o *para quê* – e, portanto, naturalizar ou realizar (no sentido de fazer passar por real) a ficção, dissimulando o que ela tem de concertado, como diz Valincour, isto é, de artificial; em suma, de fictício”. Gérard Genette. “Verossimilhança e motivação”. *Figuras II*. São Paulo, Estação Liberdade, 2015, p. 100.

²⁸ Segundo Todorov, é fantástico o texto que, emulando o cotidiano, tem a sua estrutura interna perturbada pela introdução de um objeto sobrenatural, o que provocaria hesitação no leitor em busca de explicações para os eventos narrados. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo, Perspectiva, 2007, p. 52.

²⁹ *Histórias de Alexandre*, p. 79.

bode voador. Talvez se explique, então, a recusa insistente de Firmino a entrar “em canoa furada”, revelando a precaução do cego em mergulhar sem resistência tanto no mundo dos livros quanto nas histórias de Alexandre, pondo em dúvida, portanto, o pacto ficcional; e, ao mesmo tempo, a resposta ardilosa do protagonista, para quem “é da natureza do homem entrar em canoa furada”, isto é, a fabulação é tão inevitável quanto inseparável da vida³⁰. No mesmo capítulo, Alexandre discorre sobre a sua fama no sertão como contador de histórias:

A história da onça, a do bode, o estribo de prata, este olho torto, que ficou muitas horas espetado num espinho, roído pelas formigas, circulam como dinheiro de cobre, tudo exagerado. É o que me aborrece, não gosto de exageros. Quero que digam só o que fiz. Esse negócio da canoa entrou num folheto e hoje se canta na viola, mas com tantos acréscimos que, francamente, não me responsabilizo pelo que escreveram. Exatamente o que sucedeu com o marquesão, lembram-se? Dr Silva pegou o marquesão de jaqueira e fez dele o que entendeu, encheu a casa de cortiços. Não era o meu marquesão, que só deu quatro pés de jaca. O caso da canoa também foi muito aumentado. É bom prevenir. Se vossemecês ouvirem falar nele em cantoria, fiquem sabendo que as nove-horas são astúcias do poeta. O acontecido foi coisa muito curta, que eu podia embrulhar num instante. E se converso demais, é porque a gente precisa matar tempo, não sapecar tudo logo de uma vez. Se não fosse assim, a história perdia a graça. [...] Sem cheiro e sem pano, a história da canoa seria a mesma, um pouco mais encolhida³¹.

Novamente a autoria é posta em questão: Alexandre não mais reconhece como suas as histórias que viraram folheto e cantoria; mas a Advertência na abertura do livro caminha no sentido inverso, posto que do “folclore do Nordeste” brotaram as histórias de Alexandre, curto-circuito produtivo que rasura provocadoramente a noção de autoria, além de lançar outra dúvida: o ponto de partida da obra seria o texto escrito ou o oral? A armação da passagem é irônica: queixando-se dos exageros e da ficcionalização a partir de episódios supostamente vividos, Alexandre reconhece não ser possível contar a história da canoa dispensando as “astúcias do poeta”, as quais, apenas aparentemente, ele condena. Assim, o ato de narrar, por não poder prescindir do “cheiro” e do “pano”, aparece desnaturalizado, como fingimento necessário que põe em cena a arbitrariedade do discurso, revelando o que há de fictício na ilusão de referencialidade e no processo de imitação.

Retomando o episódio, a imagem da canoa com seus dois furos por onde flui a água parece sintetizar um jogo de equivalências que, metaforicamente, põe em cena as tensões de uma narrativa que oscila permanentemente entre o erudito e o popular, o individual e o coletivo, o real e o imaginário, o oral e o escrito, o passado e o presente. É na passagem entre tais categorias que a obra procura encontrar o seu ponto de equilíbrio.

³⁰ “Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado”. Antonio Candido. “O direito à literatura”. *Vários escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1995, p. 242.

³¹ *Histórias de Alexandre*, pp. 75-76.

Dessa forma, nas *Histórias de Alexandre*, Graciliano Ramos questiona os cânones reguladores da *mimesis*, pondo em xeque as noções de autoria, originalidade, homogeneidade dos materiais, verossimilhança e distinção entre os códigos oral e escrito, categorias caras às obras literárias cultas. Isso indica que, para além das evidências temáticas vinculadas à cultura popular, as *Histórias* dialogam, em profundidade, com a literatura de cordel, estilizada pelo escritor justamente para questionar os métodos de representação burguesa, de modo a transpor literariamente, para um livro de literatura considerada “séria”, uma prática – a da poesia popular – que procura escapar do aparato cultural da dominação³². Não se trata aqui da incursão ao pitoresco promovida pelo escritor consagrado, mas de evidenciar o quanto essa produção à margem é capaz de *abalar a representação burguesa da qual o autor é tributário*, dramatizando o lugar do intelectual e da cultura letrada por meio de uma obra que se deixa rasgar, em seus próprios fundamentos, pela alteridade de seu outro social, donde emerge a modernidade do livro.

Como arremate, cabe lembrar que As *Histórias de Alexandre*, publicadas em 1944, começaram a ser escritas em 1938, ano da publicação de *Vidas secas* e do início da redação de *Infância*. Do ponto de vista da trajetória de Graciliano, o momento é sugestivo, pois indica um trabalho intenso de depuração estilística que se cristalizaria, a partir de então, em narrativas curtas, atestando o experimentalismo de um escritor que a certa altura, segundo Antonio Candido, não mais encontraria toda a sua verdade no mundo do romance, nem possibilidades que esgotassem sua necessidade de expressão³³. Talvez isso explique o porquê de Graciliano lançar mão, nas *Histórias de Alexandre*, de outro estatuto de representação e produção de sentido, por meio da estilização de materiais à margem do circuito culto e configurados em uma obra que recusa *esteticamente* a ordem dominante. Afinal, fechar-se às práticas canônicas da representação não seria uma forma radical de negação do mundo burguês, contra o qual nosso autor sempre se insurgiu?

³² Para José Antonio Pasta Junior, “nenhum discurso sobre as manifestações culturais populares conseguirá escapar ao estilhaçamento de sua própria identidade, que aparecerá, de uma forma ou de outra, como autocrítica ou como insuficiência e recalçamento. [...] Somente aquele cuja linguagem se deixa ferir internamente por uma alteridade radical e inconciliável é que pode, através desse dilaceramento, entrever a imagem do outro que o condena à parcialidade e à arbitrariedade”. “Cordéis, intelectuais e o Divino Espírito Santo”. *Cultura brasileira: temas e situações*. Org. Alfredo Bosi. São Paulo, Ática, 2003, pp. 60 e 65.

³³ Antonio Candido. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro, Ouro Sobre Azul, 2006, p. 99.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, Mário de. *Briga das pastoras e outras histórias: Mário de Andrade e a busca do popular*. Org. Ivan Marques. São Paulo, Edições SM, 2016.
- Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- Candido, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro, Ouro Sobre Azul, 2006.
- _____. *Vários escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1995.
- Cascudo, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo, Global, 2005.
- Cavignac, Julie. *A literatura de cordel no Nordeste do Brasil: da história escrita ao relato oral*. Trad. Nelson Patiota. Natal, Editora da UFRN, 2006.
- Curran, Mark J. *A literatura de cordel*. Recife, Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 1973.
- Genette, Gérard. *Figuras II*. Trad. Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.
- Gimenez, Erwin Torralbo. “O olho torto de Graciliano Ramos: metáfora e perspectiva”. *Revista USP* n. 63, setembro/novembro 2004, pp. 186-196.
- Levine, Robert. *Pai dos pobres? O Brasil e a Era Vargas*. Trad. Anna Olga Barreto. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- Pasta Jr, José Antonio. “Cordel, intelectuais e o Divino Espírito Santo (notas sobre artes do povo e estética da representação)”. In: BOSI, Alfredo (org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. Org. Alfredo Bosi. São Paulo, Ática, 2003, pp. 58-74.
- Ramos, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. Rio de Janeiro, Record, 1990.
- _____. *Viventes das Alagoas*. Rio de Janeiro, Record, 2007.
- Rosa, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.
- Slater, Candace. *A vida no barbante: a literatura de cordel no Brasil*. Trad. Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984.
- Terra, Ruth Brito Lemos. *Memórias de lutas: literatura de folhetos do Nordeste 1893-1930*. Rio de Janeiro, Global, 1983.

Todorov, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Catello. São Paulo, Perspectiva, 2007.

Fabio Cesar Alves

Professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo e autor de *Armas de papel: Graciliano Ramos, as Memórias do cárcere e o Partido Comunista Brasileiro* (Editora 34, 2016).