RICARDO DE MEDEIROS RAMOS FILHO

**ARTE LITERÁRIA EM DOIS RAMOS GRACILIÂNICOS:
ADULTO E INFANTIL**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

SÃO PAULO

2013

RICARDO DE MEDEIROS RAMOS FILHO

**ARTE LITERÁRIA EM DOIS RAMOS “GRACILIÂNICOS”:
ADULTO E INFANTIL**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para a obtenção do título de mestre em Literaturas de Língua Portuguesa da área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, sob a orientação da Professora Doutora Maria Zilda da Cunha.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

SÃO PAULO

2013

*À minha mãe.
Em memória de meu pai.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de tudo, à Professora Doutora Maria Zilda da Cunha. Sem a orientação cuidadosa e o reforço inspirador de seu incentivo amigo, esse trabalho não teria sido concluído. Não há como deixar de recorrer ao lugar comum: ser-lhe-ei eternamente grato!

Não poderia me esquecer de citar, também, os professores da área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo que me acompanharam mais de perto. Sem a interlocução valiosa e os ensinamentos de: Professora Doutora Aparecida de Fatima Bueno; Professora Doutora Maria dos Prazeres; Professora Doutora Fabiana Carelli; Professor Doutor Benjamin Abdala Junior e Professor Doutor José Nicolau Gregorin Filho, esse trabalho seria mais pobre.

Repito os agradecimentos ao Professor Doutor Benjamin Abdala Junior e junto a eles um especial à Professora Doutora Susana Ramos Ventura, da Universidade Federal do Estado de São Paulo (UNIFESP), pelos apontamentos feitos por ocasião de meu exame de qualificação, orientação decisiva para o enriquecimento de minha pesquisa.

Agradeço também à minha tia Luiza Ramos Amado, único filho vivo de Graciliano Ramos, pelos esclarecimentos dados durante meu trabalho e, principalmente, pelo esforço em localizar uma primeira edição de *A terra dos meninos pelados*, livro raro, comprado por elevado valor, e que agregou muito à minha pesquisa. Tal volume será doado ao IEB (Instituto de Estudos Brasileiros), organização localizada na USP, e disponibilizado para quem desejar estudar a obra mais tarde.

Por fim, mas ainda com muito carinho, devo agradecer aos meus colegas de faculdade e de percurso. Foram eles os responsáveis por tornarem o meu caminho menos

solitário e mais lúdico. Foi sempre com o prazer de encontrá-los, e ansioso por ouvir suas ideias, que me dirigi à sala de aula.

Há uma literatura antipática e insincera que só usa expressões corretas, só se ocupa de coisas agradáveis, não se molha em dias de inverno e por isso ignora que há pessoas que não podem comprar capas de borracha. Quando a chuva aparece, essa literatura fica em casa, bem aquecida, com as portas fechadas. E se é obrigada a sair, embrulha-se, enrola o pescoço e levanta os olhos, para não ver a lama dos sapatos ¹

---

¹ RAMOS, Graciliano, *Linhas tortas*, São Paulo, Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 127.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAP. I.....	32
1.1- PERCURSOS.....	33
1.2 - ARTICULAÇÕES DO INTELECTUAL.....	42
1.3 - PROJETO ESTÉTICO.....	51
CAP. II.....	59
2.1 - MUNDO RECUSADO.....	60
2.2 - MUNDO ACEITO.....	63
2.3 - MUNDO ENFRENTADO.....	67
CAP.III.....	77
3.1 - A TERRA DOS MENINOS PELADOS.....	78
3.2 - SÃO BERNARDO.....	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	109
ANEXO.....	117

RESUMO

A nossa intenção neste trabalho é situar o escritor Graciliano Ramos em um contexto de estudo onde se coteje a sua produção adulta, mais especificamente o livro *São Bernardo*, com *A terra dos meninos pelados*, um de seus trabalhos destinado às crianças. A proposta justifica-se por ser Graciliano Ramos autor representativo da literatura brasileira, conhecido e estudado em países de língua portuguesa, amplamente pesquisado nos meios acadêmicos, escritor de obras também destinadas ao público infantil. Ao considerarmos as relações dinâmicas que se estabelecem entre autor, texto e leitor, e sabendo que o escritor, ao elaborar o seu trabalho, o faz submetido a uma intenção criativa e a um propósito estético, ideológico e social, cômico da necessidade de buscar efeitos de sentido, transmitir o seu pensamento e incitar interpretações, tentamos responder a uma questão que nos parece fundamental: podemos considerar os dois ramos literários de Graciliano (o adulto e o infantil) igualmente significativos? Com este objetivo, analisamos *A terra dos meninos pelados*, de Graciliano Ramos, interpretando as vozes subjacentes que reverberam além do texto, e observando os contextos que permitem considerar o livro em questão como obra canônica de nossa literatura infantil, tanto quanto os seus trabalhos adultos o são. Para isso procuramos fazer uma abordagem mais ampla, buscando sua relação histórica com a escola, a sua contemporaneidade, as questões culturais que envolvem o autor, bem como o seu pensamento como escritor.

ABSTRACT

*The objective of this work is to situate the writer Graciliano Ramos in the context of a study where we compare his adult production, more specifically the novel *São Bernardo*, and *A terra dos meninos pelados*, one of his works which is aimed at children. The effort is justified in the specific case by the fact that Graciliano Ramos's production is known and studied in Portuguese-speaking countries, widely researched in academic circles, and because he has also written works for children. When considering the dynamic relationship established between author, text and reader, and knowing that the writer, in building work, is undergoing a creative intent and purpose of an aesthetic, ideological and social basis, and conscious of the need to seek effects of meaning, convey his thoughts and encourage interpretations, we try to answer a question that seems fundamental: are the two branches of Graciliano's literature (adult and child) equally significant? We will be analysing *A terra dos meninos pelados*, studying the underlying voices that reverberate beyond the text, noting the contexts that could insert the book in question in the canon of our children's literature, just as his adult works are considered. With that in mind we seek a broader approach, seeking its historical relationship with the school, his contemporary and cultural issues involving the author, and his thoughts as a writer.*

KEYWORDS: *Graciliano Ramos, *São Bernardo*, *A Terra dos Meninos Pelados*, children literature.*

INTRODUÇÃO

Ao realizarmos este trabalho de estudos comparados, não nos propomos ampliar o debate que estabelece polaridade entre os estudos de literatura brasileira e os comparativistas. Não faria sentido, até pelo fato de os limites entre as duas abordagens nem serem assim tão claros. Parece-nos, inclusive, que se encontram, sendo mesmo complementares muitas vezes, como afirma Eneida Maria de Sousa ao constatar que:

Embora nossa formação acadêmica tenha sido sempre pautada por inclinações mais teóricas e reflexivas, a perspectiva analítica comparativista tem o mérito de ampliar essa visão. Ao trazer para o palco do debate a pergunta sobre o lugar que ocupa na tradição da cultura nacional – minada, desde os primórdios, de ideias e importações estrangeiras –, a literatura comparada procura se nutrir desse heteróclito tecido cultural. (SOUSA, 2007, p.39)

Seria essa condição heteróclita, a diversidade do tecido cultural brasileiro, que faria de todo estudo de literatura brasileira um estudo de literatura comparada. E dentro dessa perspectiva o clássico conceito elaborado por Júlia Kristeva, de que: “Todo texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação de outro texto.” (KRISTEVA, 1974, p. 64), torna-se bastante útil. É necessário termos a consciência de que a literatura é dinâmica. Com o passar do tempo os cenários se alargam e precisam ser vistos sob perspectivas mais amplas. A comparação é necessária porque ninguém escreve sozinho, nenhum escritor se faz ao largo de outros escritores. Como bem disse T. S. Eliot:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que deles fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico. É necessário que ele seja harmônico, coeso, e não unilateral. (ELIOT, 1989, p. 39)

Ao buscarmos essa harmonia e coesão, contextualizando as obras literárias, possibilitamos seu entendimento ampliado. Como explica Vinícius de Moraes em carta a

Lauro Escorel, reproduzida em livro organizado por Ruy Castro, reconhecendo aqueles que ajudaram a construir sua poética, e deixando explícito que ela não possui uma origem única, mas múltiplas vozes que a atravessam:

Poesia é Rimbaud, é Mallarmé, é Rilke, mas é também Neruda, e Éluard, e Fuchik. Os tempos mudaram, que é que se vai fazer? Fazer poesia como fazem Eliot, Auden, Pound, dentro dos “caminhos da poesia”? Ahn, ahn... Me parece fugir, voltar a cara, não querer se amolar. É possível que a poesia que eu esteja fazendo seja ruim, o que é diferente. Mas acho absurdo quando dizes que não acreditas ser este o caminho da poesia, como de resto qualquer caminho vivido com sinceridade. (MORAES, 2003, p. 156)

Foi lendo bastante todos esses poetas que o autor brasileiro pode escrever a sua poesia. Modificando, reconstruindo, inovando e possibilitando uma visão diferente do que o precedeu.

Ao deixarmos claro a nossa opção por uma abordagem comparativista, deparamo-nos com a necessidade de definir objetivamente o que seria literatura comparada. Muito se escreveu, várias tentativas de explicação foram realizadas, mas nos parece necessário fixarmos uma noção mais ou menos clara que norteie o nosso esforço. Poderíamos, então, e antes de qualquer coisa, tentar adotar uma definição que nos parecesse mais abrangente. Uma delas, com pontos bem aceitáveis, seria:

A literatura comparada é a arte metódica, pela pesquisa de vínculos de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos outros domínios de expressão ou do conhecimento, ou, para sermos mais precisos, de aproximar os fatos e os textos literários entre si, distantes ou não no tempo ou no espaço, com a condição de que pertençam a várias línguas ou várias culturas, façam elas parte de uma mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los compreendê-los e apreciá-los. (BRUNEL & PICHOS & ROUSSEAU, 1995: 140).

É importante considerar que na procura por uma definição mais completa, nem sempre conseguimos dar conta das especificidades de que nossa pesquisa pretende tratar pecando muitas vezes por excessos, ou até mesmo por falta. Torna-se evidente a necessidade de se ter certa flexibilidade conceitual para que possamos realizar um trabalho comparativo mais adequado. Assim, qualquer tentativa de enquadramento poderá ser sempre refeita

incorporando-se novas visões. Como bem define Sandra Nitrini, “a literatura comparada seria uma disciplina indisciplinada, cujos conteúdos e objetivos mudam constantemente, situando-se entre as disciplinas difíceis de serem delimitadas” (NITRINI, 2010: 117). Essa dificuldade de delimitação acaba por construir uma complexidade nem sempre facilmente entendida. Para Tania Franco Carvalhal: “A dificuldade de chegarmos a um consenso sobre a natureza da literatura comparada, seus objetivos e métodos, cresce com a leitura de manuais sobre o assunto, pois neles encontramos grande divergência de noções e de orientações metodológicas” (CARVALHAL, 2009: 6). Ao afirmar que muitos fogem a essas questões, e que outros dão conta das tendências tradicionalmente exploradas sem problematizá-las, ou tendem a uma conceituação mais generalizadora, ou ainda preferem restringir a determinados aspectos o alcance dos estudos literários comparados, conclui afirmando que: “não é fácil caminhar nessa ‘babel’” (Ibid., p.6).

Existe, contudo, uma tradição em nosso país que aponta para a prática dos estudos comparados. Para Antonio Candido, em afirmação que vem repetindo há mais de quarenta anos:

Estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada, porque nossa produção foi sempre tão vinculada aos exemplos externos, que insensivelmente os estudiosos efetuavam as suas análises ou elaboravam os seus juízos tomando-os como critérios de validade. Daí ter havido uma espécie de comparatismo difuso e espontâneo na filigrana do trabalho crítico desde o tempo do Romantismo, quando os brasileiros afirmaram que a sua literatura era diferente da de Portugal (CANDIDO, 2004: 229).

E essa tendência transformou-se, incorporou novos aspectos, chegou aos dias de hoje ampliada e preocupada em ser cada vez mais abrangente. Como nos mostra Eduardo Coutinho:

Qualquer concepção monolítica da cultura brasileira vem sendo hoje posta em xeque e muitas vezes substituída por propostas alternativas que busquem dar conta de sua hibridez e pluralidade. Estas propostas, diversificadas e sujeitas a constante escrutínio crítico, indicam a pluralidade de rumos que o comparatismo vem tomando no país, em consonância perfeita com as tendências gerais das disciplinas, observáveis sobretudo nos demais contextos tidos até recentemente como periféricos e

hoje polos fundamentais dos estudos comparatistas. A Literatura Comparada é hoje, máxime nesses locais, uma seara ampla e movediça, com inúmeras possibilidades de exploração, que ultrapassou o anseio totalizador de suas fases anteriores, e se erige como um diálogo transcultural, calcado na aceitação das diferenças. (COUTINHO, 2000:16).

Existem propostas diferentes sendo pensadas, outras formas de comparatismo, para figurar ao lado do primeiro, como propõe Benjamin Abdala Junior:

Um comparatismo prospectivo, pautado por relações comunitárias, um comparatismo da solidariedade, da cooperação. Comparar diante de problemáticas que envolvem a todos para nos conhecer naquilo que temos de próprio e em comum. Enlaces comparatistas, tendentes a relações de reciprocidade, não numa relação sujeito/objeto, mas sujeito/sujeito em aproximações e fricções, tendo em conta desafios que se colocam em termos de atualidade sociocultural (ABDALA, 2012: 15).

Assim, e novamente tentando organizar o pensamento, é de fundamental importância esclarecer quais serão nossos critérios de abordagem neste trabalho. Ao usarmos o termo “vozes subjacentes”, queremos ressaltar o aspecto enriquecedor do convívio de vozes diversas, ecos cada vez mais presentes em um mundo fortemente interconectado, onde as culturas se esbarram continuamente. Em um dos ensaios de Ana Maria Machado, também autora de livros infantis, nosso interesse maior, é que buscamos respaldo ao constatar que:

Se é inegável que o alcance da mídia pode ser muito maior e atingir muito mais gente, contribuindo para distribuir a informação e o conhecimento pelo mundo, possibilitando a democratização das sociedades, também é verdade que esse processo será inteiramente frustrado se não garantir a possibilidade de que muitas vozes sejam ouvidas e não souber aceitar que essas vozes diferentes possam parecer dissonantes. Dissonantes e até desafinadas. Não apenas nos temas de que tratam, nas luzes que lançam sobre eles e no que deixam na sombra, no ângulo que escolhem para observar o real e narrar o que veem, mas sobretudo na linguagem com que o fazem (MACHADO, 2007: 67).

É com essa visão, e dentro da liberdade de abordagem que os estudos de literatura comparada permitem, que pretendemos conduzir nosso trabalho.

Nos objetivos colocamos a intenção de considerar *A terra dos meninos pelados* como obra inserida no cânone brasileiro da literatura infantil. Seria correto fazer essa afirmação, podemos falar em cânone brasileiro da literatura infantil?

Embora atualmente o cânone tenha perdido muito de sua força, e venha sendo criticado em função das exigências da sociedade capitalista, acompanhada frequentemente por seu viés tão pouco estético, ainda assim vale a pena considerarmos se um texto pode ou não figurar entre os clássicos da literatura infantil de seu país, mesmo sabendo que a tendência atual do mercado é difundir livros cujo objetivo não seria entrar no cânone e, portanto, terem qualidade literária e serem bem aceitos pela crítica especializada, mas sim figurarem na lista dos mais comercializados, como tão bem constata Leyla Perrone-Moisés:

Os novos escritores não estão nem um pouco interessados em ingressar futuramente no cânone, interessa-lhes ter seus livros rapidamente publicados, traduzidos em línguas hegemônicas, adaptados para o cinema e a televisão; para conseguir esses objetivos, não é necessário um longo assentimento, basta figurar na lista dos mais vendidos. (Perrone-Moisés, 1998: 176).

Ao situarmos a literatura infantil como gênero literário ficção, conforme classificação feita por Nelly Novaes Coelho é possível, ainda assim, manter a ideia da existência de um cânone brasileiro de literatura infantil? Note-se que para a pesquisadora:

A literatura infantil ocupa um lugar específico no âmbito do gênero ficção, visto que ela se destina a um leitor especial, a *seres em formação*, a seres que estão passando pelo *processo de aprendizagem* inicial da vida. Daí o *caráter pedagógico* (conscientizador) que, de maneira latente ou patente, é inerente à sua matéria. E também, ou *acima de tudo*, a necessidade de ênfase em seu *caráter lúdico*... Aquilo que não divertir, emocionar ou interessar o pequeno leitor, não poderá também transmitir-lhe nenhuma experiência duradora ou fecunda (COELHO, 2009: 164).

Escolher os textos que possibilitem essa experiência duradora é responsabilidade cada vez maior da escola e dos professores. E é novamente Nelly Novaes Coelho, defendendo a literatura infantil como agente formador por excelência, quem diz a respeito do professor:

Ele precisa estar “sintonizado” com as transformações do momento presente e reorganizar seu próprio conhecimento ou consciência de mundo, orientado em três direções principais: da literatura (como leitor atento), da realidade social que o cerca (como cidadão consciente da “geleia geral” dominante e de suas possíveis causas) e da docência (como profissional competente) (Ibid., p.18).

Seriam os professores, talvez, os maiores responsáveis por possibilitarem a inclusão de textos em uma “lista” de qualidade destinada aos pequenos leitores. Esta “lista”,

ao se configurar, permitiria, mesmo como gênero literário, que a literatura infantil tivesse, pelo menos em tese, seu cânone brasileiro. Para Leonardo Arroyo, por exemplo:

Embora estreando na literatura escolar com *Narizinho arrebitado*, Monteiro Lobato trazia já com seu primeiro livro as bases da verdadeira literatura infantil brasileira: o apelo à imaginação em harmonia com o complexo ecológico nacional; a movimentação dos diálogos, a utilização ampla da imaginação, o enredo, a linguagem visual e concreta, a graça na expressão – toda uma soma de valores temáticos e linguísticos que renovam inteiramente o conceito de literatura infantil no Brasil, ainda preso a certos cânones pedagógicos decorrentes da enorme fase da literatura escolar, fase essa expressa, geralmente, em um português já de si divorciado do que se falava no Brasil (ARROYO, 2011: 281).

Lobato traz em sua obra aspectos daquilo que Nelly Novaes Coelho chamou de “as duas grandes áreas” das criações com valor literário original: a do *questionamento* e a da *representação*. Para ela:

Geralmente as obras que se integram na primeira área são classificadas como *obras inovadoras* e as da segunda área, de *obras continuadoras*. O que as diferencia entre si (partindo do princípio que ambas atingiram o nível do *literário autêntico*) é, basicamente, a intencionalidade que as move: as primeiras *questionam* o mundo – procuram estimular seus pequenos leitores a *transformá-lo*, um dia; as segundas *representam* o mundo – procurando mostrar (ou denunciar) os caminhos ou os comportamentos a serem assumidos (ou evitados) para a realização de uma vida mais plena e mais justa. Dessa intencionalidade (consciente ou inconsciente) derivam as diferenças literárias que se distinguem (COELHO, 2009: 150).

Teríamos, portanto, em nosso esforço de encontrar nosso cânone infantil brasileiro, obras que questionam e representam o mundo. Criativas e originais, capazes de estimularem as crianças e fazê-las sonhar com melhores realidades.

Nem sempre, porém, a literatura infantil é vista com a consideração necessária. Tal má vontade, em última análise, seria a razão principal de nosso estudo. Toda vez que é considerada um gênero menor seu cânone, pelo menos em tese, torna-se menos canônico, se é que podemos fazer essa gradação de valor. Por mais que estudemos a matéria, e nos relacionemos com textos literários infantis de excelente qualidade, ainda assim encontramos muitas vezes, e nos próprios meios acadêmicos, essa postura. É fundamental, portanto, e provavelmente na maneira de se olhar a adjetivação esteja o maior preconceito,

desvincularmos “infantil” de uma ideia de texto menos elaborado. Para José Nicolau Gregorin Filho:

O adjetivo “infantil” não é utilizado para fazer referência a uma literatura menor, razão pela qual muitos autores e estudiosos são levados a criar novas terminologias para designá-la; apenas indica o público virtual de certo tipo de texto literário construído na atualidade por uma imagem híbrida, formada em grande parte pela adição de texto verbal com textos visuais (GREGORIN, 2009: 10).

Ao cotejarmos as duas obras, *São Bernardo* e *A terra dos meninos pelados*, parece-nos importante refletir um pouco a respeito de literatura em geral e, ao tentarmos definir a infantil precisamos pensar nela sem o adjetivo. Somos levados, então, à conceituação feita por Barthes, pois é aquela que mais se aproxima da abrangência que buscamos e pode, mais tarde, ser estendida ao universo da criança:

Entendo por literatura não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela visto, portanto, essencialmente o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. Posso, portanto, dizer indiferentemente: literatura, escritura ou texto. (BARTHES, 2007: 16).

É dentro desta ótica que pretendemos nos situar. A de que adjetivar a literatura, chamando-a de infantil da maneira como se utiliza o adjetivo, talvez não seja a melhor maneira de defini-la. Melhor seria retratá-la como a prática de escrever para crianças. Para Maria Carolina B. Galzerani:

O termo infância em latim é *in-fans*, que significa sem linguagem. No interior da tradição metafísica ocidental, não ter linguagem significa não ter pensamento, não ter conhecimento, não ter racionalidade. Neste sentido a criança é focalizada como um ser menor, como alguém a ser adestrado, a ser moralizado, a ser educado. Alguém, que na concepção de *Santo Agostinho*² é pecaminoso – pecado da união dos pais – e que em si mesmo deve ser considerado pecaminoso pelos seus desejos libidinosos, pois para *Santo Agostinho*, a racionalidade, como um dom divino, não pertence à criança [...] (GALZERANI, 2002: 57).

---

² Aurélio Agostinho (do latim, Aurelius Augustinus), Agostinho de Hipona ou Santo Agostinho foi um bispo católico, teólogo e filósofo que nasceu em 354 d.C. em Tagaste (hoje Souk-Ahras, na Argélia).

É possível que essa questão de adestrar, moralizar e educar a criança seja, na sua origem, o que mais comprometeu a literatura infantil desde os seus primórdios. Quando consideramos o leitor infantil e o colocamos em foco, devemos, em primeiro lugar, valorizá-lo. Mas falar à criança no Ocidente, conforme observam Maria José Palo e Maria Rosa D. Oliveira:

É dirigir-se não a uma classe, já que não detém poder algum, mas a uma minoria que, como outras, não tem direito a voz, não dita seus valores, mas, ao contrário, deve ser conduzida pelos valores daqueles que têm autoridade para tal: os adultos. São esses que possuem saber e experiência suficientes para que a sociedade lhes outorgue a função de condutores daqueles seres que nada sabem e, por isso, devem ser-lhes submissos: as crianças (PALO & OLIVEIRA, 2006: 5).

Como então falar em cânone quando todos esses problemas são levantados? De que maneira devemos classificar os livros mais representativos da literatura infantil quando ela própria, muitas vezes, em comparação com a adulta, não é tão considerada, e mesmo as crianças, em certos aspectos, não têm sua importância reconhecida como leitores de peso? Quais critérios e quem define, além dos professores, o que é canônico?

Para Roberto Reis, em texto de livro organizado por José Luís Jobim:

Por trás de noções como linguagem, cultura, escrita e literatura, mesmo se não as tratarmos (como seria mais indicado) em termos históricos e menos abrangentes, se esconde a noção de poder. Para trabalhar o conceito de “cânon” é importante ter em mente este horizonte, pois o que se pretende, ao se questionar o processo de canonização de obras literárias é, em última instância, colocar em xeque os mecanismos de poder a ele subjacentes (REIS, 1992: 68).

Mais à frente ele coloca que:

Nas artes em geral e na literatura, que é o que nos interessa mais de perto, cânon significa um perene e exemplar conjunto de obras – os clássicos, as obras-primas dos grandes mestres -, um patrimônio da humanidade (e, hoje percebemos com maior clareza, esta “humanidade” é muito fechada e restrita) a ser preservado para futuras gerações, cujo valor é indisputável (Ibid.,p.69).

Considera, criticamente, que

A escolha funciona como se fosse estipulada por uma supracomissão de cúpula e de alto nível (infensa a condicionamentos de ordem ideológica ou classe) que, por uma espécie de mandato divino, traça os contornos do

cânon, elegendo algumas obras e autores, e varrendo do mapa outros (Ibid.,p.70).

Para ele, por alguma razão, quase sempre não muito clara,

vale a pena preservar algumas obras (e a escrita e a imprensa tornam isso possível), uma aristocracia de textos acima de qualquer suspeita. Os monumentais clássicos contêm verdades incontestáveis, fornecem um modelo a ser seguido. Não há, assim, como fugirmos ao fato de que numa dada circunstância histórica, indivíduos dotados de poder atribuíram o estatuto de literário àquele texto (e não a outros), canonizando-o (Ibid.,p. 71).

Mas é Marisa Lajolo quem consegue colocar as coisas sob uma ótica mais bem humorada. Para ela, “para que um texto seja considerado literatura é preciso algo mais do que interação entre seu autor e seus leitores. A literatura tem que ser proclamada e só os canais competentes podem proclamar um texto ou um livro como literatura” (LAJOLO, 2010: 18-19). E perguntando quais seriam esses canais explica que são:

As instâncias – instituições, eventos, publicações, titulações – às quais cumpre apontar e atestar a *literariedade* dos textos em circulação. Cabe aos canais competentes – espécie de cartório que reconhece e autentica as firmas – estabelecer e afiançar o valor ou a natureza artística e literária da obra. Para que uma obra seja considerada parte integrante da tradição literária de uma dada comunidade ou tradição cultural, é necessário que ela tenha o endosso dos *canais competentes* aos quais compete a *literarização* de certos textos, isto é, a *proclamação* de um texto como *literatura* ou *não literatura* (Ibid., p.18-19).

Ao questionar quais seriam estes setores especializados responde: “são os intelectuais, os professores, a crítica, o merchandising de editoras de prestígio, os cursos de letras, os júris de concursos literários, os organizadores de programas escolares e de leituras para vestibular, as listas de obras mais vendidas” (Ibid., p.18-19). E conclui dizendo que: “a escola é a instituição que há mais tempo e com maior eficiência vem cumprindo o papel de avalista e de fiadora do que é literatura” (Ibid., p.18-19).

Fica claro perceber quando falamos nesses setores: crítica, intelectuais, cursos de letras, professores, etc., que estamos submetidos ao *poder simbólico* quando se trata de cânone, já que, conforme coloca Pierre Bourdieu: “o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou

mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 1989: 7-8). De alguma forma quando legitimamos o cânone, e a ele nos submetemos, participamos de sistemas, por nós mesmos produzidos, que em última análise são mecanismos de dominação ideológica, pois:

Os sistemas ideológicos que os especialistas produzem para a luta pelo monopólio da produção ideológica legítima – e por meio dessa luta -, sendo instrumentos de dominação estruturantes pois que estão estruturados, reproduzem sob forma irreconhecível, por intermédio da homologia entre o campo de produção ideológica e o campo das classes sociais, a estrutura do campo das classes sociais (Ibid., p.12).

Se a crítica é importante para que possamos incluir uma obra no cânone, é fundamental perceber que ela acessa a rede supranacional a partir de um lócus enunciativo determinado. Para Benjamim Abdala Junior:

Se na vida universitária, por exemplo, um docente situa-se numa universidade norte-americana, ele não pode desconsiderar o fato de que seu discurso pode estar associado a estratégias hegemônicas desse país. Faz parte do consenso hegemônico, na atualidade, não apenas aceitar, mas promover a capitalização da diferença. Uma diferença que se consubstancia em produtos, desde o da imagem democrática do país hegemônico até a mercadorias mais explicitamente comercializáveis (ABDALA, 2012: 63).

Contextos educacionais e pedagógicos, também emissores de pareceres críticos, falam muito alto quando se trata de literatura infantil, e a figura do professor, novamente constatamos, assume papel preponderante. Segundo Leyla Perrone-Moisés:

Cabe ao professor de literatura escolher as obras que proporá aos alunos, não em função de uma atualidade que pode ser apenas um modismo, mas em função das qualidades literárias de uma obra, passada ou recente. O tema não deve ser predominante na escolha, porque o que caracteriza a obra literária é o *como* e não o *que*, sendo que a significação não está, nela, separada da forma (PERRONE-MOISÉS, 2008: 20).

Será dentro dessa intenção, a de verificar aspectos de obra canônica em *A terra dos meninos pelados*, bem como das qualidades literárias que fazem do livro um candidato à indicação do professor de literatura, que iremos situar nossa análise. Conscientes, é claro, de que o cânone se transformou em objeto de desconfiança ideológico, muito por representar segmentos dominantes de nossa história social, como já vimos, mas tendo em vista,

principalmente, o fato de que desprezar a nossa herança literária seria colocar em risco o nosso futuro. A literatura, e os textos com qualidade literária, são fundamentais. É novamente Marisa Lajolo quem resume:

É à literatura, como linguagem e como instituição, que se confiam os diferentes imaginários, as diferentes sensibilidades, valores e comportamentos através dos quais uma sociedade expressa e discute, simbolicamente, seus impasses, seus desejos, suas utopias. Por isso a literatura é importante no currículo escolar: o cidadão, para exercer plenamente sua cidadania, precisa apossar-se da linguagem literária, alfabetizar-se nela, tornar-se seu usuário competente, mesmo que nunca vá escrever um livro: mas porque precisa ler muitos (LAJOLO, 1993: 106).

Graciliano Ramos é um escritor conhecido e estudado nos meios acadêmicos de todo o país. Seus romances e obra memorialista são celebrados e adotados em diversas escolas. Poucos esforços, porém, são dedicados aos estudos de sua produção especificamente destinada a crianças. Tanto que chega a haver dúvida sobre sua autoria também de livros infantis. Passa-se ao largo de seus textos produzidos com a intenção de atingir um público mais jovem. Parece-nos, entretanto, importante considerar como ele se dirige ao seu universo de leitores em todas as instâncias, tanto a adulta, como a infantil, situando-o como um escritor múltiplo, que se adéqua aos dois cenários.

Em seu texto adulto, e tomemos como exemplo um trecho de *São Bernardo*:

Cinquenta anos! Quantas horas inúteis! Consumir-se uma pessoa a vida inteira sem saber para quê! Comer e dormir como um porco! Como um porco! Levantar-se cedo todas as manhãs e sair correndo, procurando comida! E depois guardar comida para os filhos, para os netos, para muitas gerações. Que estupidez! Que porcária. Não é bom vir o diabo e levar tudo? (RAMOS, 2006: 216),

Graciliano utiliza-se dos recursos estilísticos e estéticos que o consagraram. Na citada reflexão derradeira de Paulo Honório, já no final do romance, o escritor coloca na fala do fazendeiro a sua visão crítica relativa ao comportamento da personagem que, simbolicamente, perde tudo e se humaniza. Conforme observa Rui Mourão, Paulo Honório:

Acaba entendendo seu Ribeiro. Supõe como seria bom viver à sua sombra, no tempo da monarquia. Considerando que, para ele, não há mais solução,

porque se lhe fosse possível recomençar “aconteceria exatamente o que aconteceu”, uma vez que não conseguiria modificar-se, Paulo Honório não se dá conta de que neste mesmo instante está recomençando tudo de novo e já se encontra profundamente modificado. Nascera outra vez, agora edificando a sua vida sobre valores morais e espirituais. Começa a existir humanamente e sente, em toda a extensão, o dramático que se encerra nesse fato simples – existir humanamente – com plena consciência das suas limitações e das suas grandezas (MOURÃO, 2003: 85).

Tomemos, imediatamente, agora na literatura infantil, outro fragmento de texto escrito por Graciliano, neste caso a parte final de *A terra dos meninos pelados*:

Raimundo começou a descer a serra de Taquaritu. A ladeira se aplanava. E quando ele passava, tornava a inclinar-se. Caminhou muito, olhou para trás e não enxergou os meninos que tinham ficado lá em cima. Ia tão distraído, com tanta pena, que não viu a laranjeira no meio da estrada. A laranjeira se afastou, deixou a passagem livre e guardou silêncio para não interromper os pensamentos dele.

Agora Raimundo estava no morro conhecido, perto da casa. Foi-se chegando, muito devagar. Atravessou o quintal, atravessou o jardim e pisou na calçada.

As cigarras chiavam entre as folhas das árvores. E as crianças que embirravam com ele brincavam na rua (RAMOS, 2004: 79).

Novamente estão presentes os recursos que consagraram o autor alagoano. Da mesma forma que em *São Bernardo*, há um retorno no final da história. Também Raimundo, ao percorrer o seu percurso se modifica, volta para casa, recomença. Para Nelly Novaes Coelho, porém: “Não é uma volta linear, mas sim “em espiral”. Um retorno que se dá, com certeza, num nível superior ao do início, quando a aventura-aprendizagem de Raimundo havia começado” (COELHO, 2006:308). Se Paulo Honório perde tudo e se humaniza, Raimundo conhece uma realidade diferente, onde todos são iguais, fortalecendo-se na esperança de um mundo melhor. E Graciliano constrói a efabulação de maneira atrativa para o jovem leitor, sem perder suas características principais. É ainda Nelly Novaes Coelho quem nota:

Seus capítulos brevíssimos facilitam a leitura e se ajustam à economia procurada por Graciliano Ramos. É, porém, um livro muito mais de natureza reflexiva do que aventureira. Isto é, todos os incidentes episódicos visam muito mais a intenção ou seu impulso, do que seu valor como acontecimento em si. Pode-se dizer que o interesse maior da narrativa é de ordem subjetiva. Tanto é assim que o núcleo problemático de sua trama ou argumento é a “diferença” (o não-comum) e a natural aversão ou rejeição que ela provoca nos homens e nos sistemas ou nas comunidades (Ibid., p.308).

Ao insistirmos na presença dos mesmos recursos literários tanto em sua obra adulta, no caso *São Bernardo*, como em seus textos escritos para o público infantil, tomando-se *A terra dos meninos pelados* como exemplo, partimos do pressuposto que o autor, por suas características pessoais manteve-se íntegro sempre. Para Fábio Lucas:

Em nossa pesquisa da textualidade de Graciliano Ramos, o que sentimos é a gramaticalidade como estilo de vida e, conseqüentemente como estilo literário. Probo, exigente e obsessivo, fez da criação um duro ofício de redução fenomenológica e de compactação lexical. Achegando-se à oralidade, evitou de todos os modos a improvisação e a discursividade, no sentido mais pejorativo dos termos. De certo modo, a sua criatividade somente prosperou nos canais da mais alta rigidez, de tenaz procura da essência. Usou da linguagem natural para, recodificando-a, modelar uma arte narrativa de extrema secura e de máxima comunicação verbal. Foi capaz de gerar um metatexto próprio, de grande originalidade (LUCAS, 2005: 50-51).

Todas essas particularidades apontadas nos parecem incrustadas na personalidade artística do escritor alagoano. Não haveria possibilidade, em nossa opinião, de serem abandonadas conforme o destino da obra: adulto ou infantil. Não fariam sentido, por diversas razões, portanto, as afirmações colocadas no posfácio que acompanha o livro *Alexandre e outros heróis*, intitulado *O mundo recusado, o mundo aceito e o mundo enfrentado*, onde o escritor Osman Lins afirma que:

Talvez não seja falso dizer que *A terra dos meninos pelados*, devido à relativa neutralidade estilística, não se inscreve entre os momentos mais altos da prosa de Graciliano Ramos. Dois motivos, é certo, justificam tal neutralidade: em primeiro lugar, trata-se de uma história destinada às crianças; em segundo, a própria narrativa é ambientada de maneira vaga. No norte? No centro? Não se sabe. Mais exatamente, a situaríamos em um lugar qualquer ou em nenhum lugar. O nome Cambacará, cidade onde vive o menino, é imaginário: “inventou um nome atrapalhado para a cidade dele, que ficou importante” (LINS, 1982: 195).

Além do evidente preconceito relativo à literatura infantil presente, existem conseqüências dessa afirmação que precisam ser analisadas e refutadas, o que tentaremos fazer neste trabalho. Querer “prender” Graciliano em uma determinada região, aceitando-o apenas quando ambienta suas histórias em cenários nordestinos é reduzi-lo. Parece-nos que Graciliano Ramos é muito mais do que um autor apenas regionalista. Desacreditá-lo como

escritor infantil, somente por criar um mundo de fantasia sem a fala regionalizada, é recusar-se a enxergá-lo como artista mais completo, capaz de transitar bem seja qual for seu público alvo. A qualidade de seu texto, em nosso entendimento, permanece íntegra quando salta de um universo, o adulto, para outro, o infantil. Levando-se em conta essa particularidade acreditamos poder entendê-lo mais inteiramente como escritor.

Parece-nos importante para compreendermos melhor Graciliano Ramos, situá-lo em seu tempo, compreender melhor a época em que viveu. Segundo Benjamim Abdala Junior:

Os escritores de ênfase social do período que se inicia nos anos 1930 procuraram uma linguagem literária que, no processo de sobrecodificação, se materializasse em novos padrões linguísticos. Para tanto, afastaram-se do registro culto da linguagem em duas direções, que se entrecruzavam: a representação da fala popular e a adoção de uma ‘norma’ jornalística” (ABDALA, 2007: 119).

Um pouco mais adiante, afirmando que: “o objetivo final de quem escrevia nesse período de mudanças, era conseguir um contato mais bem realizado e eficaz em termos da comunicação de uma linguagem literária essencialmente nacional” (Ibid., p.119), ele afirma a respeito da literatura brasileira: “Do ponto de vista temático, procurávamos assim uma identificação com o conjunto de nosso povo, em sua diversidade, e com o devir social sempre em perspectiva” (Ibid., p.119).

É a partir deste contexto novo que iniciamos nossas reflexões. Reconhecendo, e não há como deixar de fazê-lo, que o cenário de miséria existente no Brasil da década de **trinta**, principalmente na região nordestina, foi fundamental para o surgimento da literatura pujante que a representou. Como bem disse Adolfo Casais Monteiro:

Por que não reconhecer que foi pela consciência da injustiça que uma grande literatura surgiu no nordeste, à volta de 1930? Foi tal a consciência, a meu ver, o estímulo fundamental que tornou possível o encontro dum povo com seus intérpretes, que permitiu a estes ver a terra e os homens sob um ângulo de autenticidade, e não como temas literariamente exploráveis, “utilizados” pela beleza que lhes encontra. Aqui, o valor vem a esses temas, não de serem belos, não dum interesse afinal folclórico, mas da sua essência dramática, da sua simples existência. Esses escritores tiveram um

“ponto de vista” do qual lhes foi possível compreender e ao mesmo tempo sentir, dar-se conta dos problemas, viver a realidade quotidiana em que eles se exprimiam, o dia-a-dia da luta pela vida numa sociedade que constituía, e continua a ser, um exemplo perfeito da exploração do homem pelo homem sem disfarces de pseudocivilização. A injustiça social sob as suas formas mais elementares (MONTEIRO, 1987: 270).

Ao considerarmos as duas obras que iremos analisar é necessário que as localizemos em uma linha do tempo produtiva de Graciliano Ramos, justamente a época referida. Em 1925, o autor alagoano começou a escrever o seu primeiro romance, *Caetés*, concluído em 1928, e que seria publicado apenas em 1933, pela editora Schmidt, no Rio de Janeiro. *São Bernardo* viria a ser seu segundo livro, lançado pela Editora Ariel, também no Rio de Janeiro, em 1934, mesmo ano da morte de seu pai, Sebastião Ramos.

Maceió era um centro literário importante por volta de 1934. Lá viviam escritores como, por exemplo, José Lins do Rego e Raquel de Queirós. Amigos íntimos de Graciliano, que formavam com ele um grupo do qual participavam outros escritores da terra: Aurélio Buarque de Holanda, Théo Brandão, Valdemar Cavalcanti, o contista Carlos Paurílio e os poetas Aloysio Branco, Jorge de Lima e Pontes de Miranda.

No dia 03 de março de 1936, Graciliano é preso em Maceió e mandado para o Rio de Janeiro. Em agosto, privado da liberdade, tem publicado *Angústia*, seu terceiro livro, pela Editora José Olympio – RJ. Nesse mesmo ano *Angústia* recebe, com o autor ainda preso, o Prêmio Lima Barreto, instituído pela Revista Acadêmica. O escritor apenas seria solto em 03 de janeiro de 1937. Escreve, então, *A Terra dos Meninos Pelados* (infantil), que recebe, em abril do mesmo ano, o Prêmio de Literatura Infantil do Ministério da Educação. *Vidas Secas* apenas sairia no ano seguinte, em 1938. Temos, portanto, que *São Bernardo* e *A terra dos meninos pelados* foram escritos entre 1934 e 1937, intervalo de tempo relativamente pequeno.

É importante que se coloque também, e ainda contextualizando, que tendo sido preso Graciliano viveu intensamente o período da ditadura Vargas no país. Conforme observa Nelson Werneck Sodré, em ensaio intitulado *As memórias do cárcere*:

O fascismo nacional foi, realmente, como ainda é, sob outras condições, uma coisinha medíocre e suja. Apesar de algumas violências ostensivas – queima de livros, prisão de escritores tão somente por serem escritores –, não tornou proibitivo o exercício pessoal da literatura. Mas, conforme bem define o romancista, tirou todo o desejo de se fazer literatura e, talvez mais importante que isso, tirou toda possibilidade de manifestação literária livre. O escritor podia dedicar-se à sua tarefa: difícil era divulgá-la (SODRÉ, 1970: 9-24).

Graciliano sentiu na pele as dificuldades de sua época.

Por outro lado, não há como se falar na arte de Graciliano Ramos sem se pensar em linguagem, pois é por meio dela que ele inova, acrescenta formas ainda não exploradas do imaginário e fica marcado como autor. Para Benjamim Abdala Junior:

Em Graciliano Ramos, as mediações que conduzem formas de interações que levam a uma perspectiva de totalidade e elas podem ser entrevistas no conjunto de sua obra. Fundamental nessas mediações é a linguagem. Parafraseando Maiakóvski, pode-se afirmar que ele se insere entre os escritores participantes que entenderam, a partir dos anos 1930, que só pode haver arte revolucionária com forma revolucionária (ABDALA, 2012: 150).

A forma revolucionária está diretamente ligada à palavra. É com ela que, segundo Ieda Lebensztayn, se realiza a poética essencialmente ética do escritor. Para ela:

Conhecer, respeitar o sentido das palavras e dos seres carrega sempre tensão e dificuldades, mas significa um ganho de consciência. Pensando no contexto das memórias de um exímio observador das relações entre presente e passado, é relevante considerar a etimologia de *respeitar*: de *re-* e *specio*, mesma raiz de *espelho*, *especialista*, *introspecção* e *perspectiva*, é ‘olhar com atenção para trás’, o que pressupõe o difícil e fecundo tempo de mediação para compreender as palavras, a si e o outro, as diferenças (LEBENSZTAYN, 2010: 324).

Assim, dentro dessa perspectiva, para que possamos comparar duas obras como: *São Bernardo* e *A terra dos meninos pelados*, devemos pensar em Graciliano Ramos de posse de sua expressão artística. Para isso é conveniente lembrar que, usando as palavras de Ferreira Gullar:

O artista é um homem que descobriu que as coisas não são apenas o que se vê, o que erradamente se vê. As coisas dizem mais do que demonstram na sua anônima mudez. Essa descoberta pode também ser interpretada como expressão de uma necessidade interior: o artista é um homem que quer romper a sua individualidade, os limites dela, porque ele sabe que é mais do que aparenta. Enfim, o particular – seja coisa, seja gente – é a solidão. Mas o artista sabe que ele é uma expressão da humanidade e que cada coisa é a expressão do universo. O artista quer mostrar que cada coisa está ligada a todas as outras e que ele é parte desse todo. Não há fórmula para expressar isso. Não há um código pronto e infalível (GULLAR, 1982: 33).

Essa visão particular estava presente em Graciliano. Diante da realidade o autor se rebela, se fragmenta, questiona o próprio processo do trabalho artístico. Consciente e dividido, aborda essa dualidade em carta escrita a Cândido Portinari, em 18 de fevereiro de 1946. Nela, referindo-se a um quadro do pintor da Série Retirantes em que há uma criança morta no colo da mãe, todos chorando, Graciliano se pergunta, refletindo a respeito do que aconteceria se as desgraças do mundo acabassem:

O que às vezes pergunto a mim mesmo, com angústia, Portinari, é isto: se elas desaparecessem, poderíamos continuar a trabalhar? Desejamos realmente que elas desapareçam ou seremos também uns exploradores, tão perversos como os outros, quando expomos desgraças? Dos quadros que você mostrou quando almocei no Cosme Velho pela última vez, o que mais me comoveu foi aquela mãe com a criança morta. Saí de sua casa com um pensamento horrível: numa sociedade sem classes e sem miséria seria possível fazer-se aquilo? Numa vida tranquila e feliz que espécie de arte surgiria? Chego a pensar que faríamos cromos, anjinhos cor de rosa, e isto me horroriza³.

O “horror” aparece ante a possibilidade de produzirem uma arte menor com o fim da miséria, mas se ameniza no final, quando o escritor dá vazão à sua habitual ironia: “O meu desejo é que, eliminados os ricos de qualquer modo e os sofrimentos causados por eles, venham novos sofrimentos, pois sem isto não temos arte⁴”. Confirma-se na impressão distorcida colocada na carta, que para Graciliano Ramos a arte se faz na observação da vida, no posicionamento do artista ante a realidade. Para Rui Mourão:

³ <http://graciliano.com.br/site/1946/02/carta-de-graciliano-ramos-a-portinari/>

⁴ <http://graciliano.com.br/site/1946/02/carta-de-graciliano-ramos-a-portinari/>

A riqueza integral da obra de Graciliano Ramos só pode ser entrevista na medida em que verificamos a sua íntima relação com o panorama social da época. A estilização pela palavra, aqui, é ato extremamente sério no sentido de que não se pretende ser mero fenômeno isolado, antes busca se inserir no processo global da realidade, como concretização de determinado período histórico. Sem atacar a pintura de grandes painéis e elegendo os seus personagens entre as pessoas comuns das diferentes categorias da sociedade, o autor de *Angústia* soube manter aquela profundidade de visão em que os gestos individuais se confundem com os coletivos e o drama de um homem vem se colocar na confluência das vicissitudes de um povo (MOURÃO, 2003: 163).

Para pensarmos no escritor como artista, devemos lembrar das palavras de Bakhtin:

A forma do vivenciamento concreto do indivíduo real é a correlação entre as categorias imagéticas do *eu* e do *outro*; e essa forma do eu, na qual vivencio só a mim, difere radicalmente da forma do *outro*, na qual vivencio todos os outros indivíduos sem exceção. O modo como vivencio o *eu* do outro difere inteiramente do modo como vivencio o meu próprio *eu*; isso entra na categoria do outro com integrante, e essa diferença tem importância fundamental tanto para a estética quanto para a ética (BAKHTIN, 2010: 35).

Deve-se considerar Graciliano como um autor para quem o fenômeno criativo obedece a essa dinâmica. E a leva em consideração o tempo todo, mesmo ao escrever coisas mais simples, textos teoricamente com menor compromisso literário. O escritor alagoano exhibe-se competente sempre, como vemos nesse trecho em carta de amor escrita à sua noiva na época, Heloísa Ramos:

Sou leviano, inconstante, irascível e preguiçoso. Também creio que minto. Examinando o decálogo, vejo com desgosto que das leis do velho Moisés apenas tenho respeitado uma ou duas. Nunca matei nem caluniei. E ainda assim não posso afirmar que não haja, indiretamente, contribuído para a morte de meu semelhante. Não sei. Furtar, propriamente, não furto; mas todos os meus livros do tempo de colegial foram comprados com dinheiro surrupiado a meu pai.
Sou ingrato e injusto, grosseiro e insensível à dor alheia, um acervo de ruindades. Poderia também acrescentar que sou estúpido, mas isso é virtude (RAMOS, 1992: 45-46).

Ao escrever, mesmo em uma simples carta escrita ao seu amor, Graciliano Ramos jamais se afasta de sua arte.

Por fim, e ainda, é necessário situar-se o escritor Graciliano Ramos como intelectual engajado, engajamento para dentro, que se configura no texto. Para Benjamin Abdala Junior:

A consciência de nossas carências referenciais que encontramos nos escritores engajados permite que se materializem em suas produções necessidades históricas de nossa condição subdesenvolvida. Nesse sentido, o trabalho de cada um desses escritores implicados na superação de nossas carências tem sentido ideológico mais amplo, coletivo. Ao sintetizarem aspirações várias, eles têm condições – dentro dos limites de seu campo de atuação – de desenvolver uma ação dinamizadora sobre outros setores de atividades (ABDALA, 2007: 85).

Falando particularmente do romance *São Bernardo*, Benjamin Abdala Junior coloca que:

No texto do autor nordestino afirma-se artisticamente a perspectiva de denúncia de um sistema político-social alienante e que leva as personagens à degradação. Para ele, na dinâmica textual da comunicação, o jogo deve atingir o leitor, cuja práxis ideológica a enunciação procura sensibilizar para modelos de articulações dialéticas identificados com as aspirações sociais de nosso povo (Ibid, p. 93-94).

Identificado com desejos e vontades de nosso povo, e solidário com as enormes dificuldades que os menos favorecidos têm de enfrentar, Graciliano traz sempre sua visão crítica e politizada da realidade. O fato de ter escrito obras memorialistas permite, ao afastar do ficcional sua visão, que amplie sua voz ao repercutir suas ideias. Conforme observa Wander de Melo Miranda:

Graciliano, firme na sua disposição de ir contra a amnésia histórica e social, torna efetiva, talvez como nenhum outro escritor entre nós, a possibilidade da prática política do texto artístico. Daí o papel fundamental desempenhado pela memória em seus livros. Operadora da diferença e trabalhando com pontos de esquecimento da história oficial, ela se formula como atividade produtiva, que tece com as ideias e imagens do presente a experiência do passado sempre renovada, refeita, recriada – vida e morte, vida contra a morte (MIRANDA, 2004: 10-11).

Graciliano é revolucionário nesta luta. Não apenas no sentido da experimentação do texto, ou da inovação estilística, mas também no que propõe quando escreve e assume seu viés determinista. Para Floriano Gonçalves:

Este terrível determinismo de Graciliano Ramos não deixa a luz nascer nem a alegria cantar. Nunca a salvação virá de dentro do homem, que é sempre vencido pelas forças que o geraram. Somente uma mudança no enquadramento das forças que o cercam e esmagam poderá transformar o caeté, o bruto, José Baía e Fabiano. Nisto a arte de Graciliano Ramos é a mais intensamente revolucionária de todos os escritores brasileiros vivos. Seu pensamento é dialético, e a revolução é uma necessidade essencial dentro dos quadros de vida que ele pinta (GONÇALVES, 1987: 29-30).

Mas é ainda com a visão de Benjamin Abdala Junior, que encontramos a síntese do que representaria o autor alagoano como autor engajado:

Graciliano Ramos insere-se na perspectiva dos escritores para quem a ênfase social de suas produções artísticas está na dependência de seu trabalho artístico sobre a linguagem. Não aceita, entretanto, a “aventura criativa” que encontramos nos movimentos de vanguarda deste século; ao contrário, ao liberar o processo criativo, procura ter um máximo de consciência dos mecanismos de funcionamento da linguagem para controlá-los. Essa atitude de Graciliano é ideológica – isto é, provém de sua forma de pensar (trabalhar) a realidade – e, como tal, vai marcar a construção de seus romances em todos os níveis de organização da escrita (ABDALA, 1987: 398).

Falando sobre o engajamento do autor alagoano no Colóquio Graciliano Ramos, promovido pela Fundação Casa de Jorge Amado, o Centro Universitário Jorge Amado e a Academia de Letras da Bahia, ocorrido de 7 a 9 de maio de 2003, o escritor Hélio Pólvora, em palestra proferida intitulada: *Graciliano Ramos, escritor engajado*, pergunta: “Graciliano teria sido um autor engajado? A resposta é sim. Mas convém refletir sobre a palavra engajamento. Entende-se por escritor engajado aquele que põe a sua arte a serviço de um credo político, de uma ideologia” (PÓLVORA, 2008: 137). Mais tarde, na mesma comunicação afirma:

Sim, Graciliano foi, a seu modo, um escritor engajado. Primeiro, porque jamais ocultou a sua origem sertaneja, nem dela dourou, uma vez sequer, a pílula. Por temperamento, vocação e temática, foi um escritor nordestino daqueles que se preocupam basicamente com a realidade à sua volta, e observam-na, e sofrem com ela, e sofrem em razão dela, e a levam para as suas páginas sem qualquer traço de literatura ornamental. Dessa realidade imediata, e tantas vezes brutal, como se vê em *S. Bernardo*, *Infância e Vidas secas*, o escritor esculpe sua prosa (Ibid., 2008: 139).

Resumindo temos um escritor: autor de textos infantis e adultos buscando novos padrões linguísticos; identificado com o conjunto de nosso povo, em sua diversidade, e com

o devir social sempre em perspectiva; artista que quer mostrar que cada coisa está ligada a todas as outras e que ele é parte desse todo; compromissado ética e esteticamente; enfim, um intelectual engajado.

Capítulo I

Graciliano Ramos: percursos, articulações do intelectual, projeto estético.

Dias depois, vi chegar um rapazinho seguro por dois homens. Resistia, debatia-se, mordia, agarrava-se à porta e urrava, feroz. Entrou aos arrancos, e se conseguia soltar-se, tentava ganhar a calçada. Foi difícil subjugar o bicho brabo, sentá-lo, imobilizá-lo. O garoto caiu num choro largo. Examinei-o com espanto, desprezo e inveja. Não me seria possível espernear, berrar daquele jeito, exhibir força, escoicear, utilizar os dentes, cuspir nas pessoas, espumante e selvagem. Tinham-me domado (RAMOS, 2003: 120).

1.1 - Percursos

Para que possamos entender o processo criativo de quem escreve, e principalmente para crianças, parece-nos importante observar como se formou o *leitor-escriptor*. Ele, ao elaborar sua obra, é também um leitor. Não só de seus próprios textos, daquilo que está produzindo, o primeiro, mas também de outros, referências que servem de matéria prima para o seu projeto artístico. Como bem diz Cecilia Almeida Salles, referindo-se ao percurso que devemos seguir: “Caminha-se por sobre as pegadas deixadas pelo escritor e adota-se uma perspectiva teleológica diante delas. É o conhecimento de estados preliminares que levam à concretização de uma obra – reconstrução, compreensão e análise de sua elaboração progressiva” (SALLES, 1992: 28). Ao reconstruirmos esse percurso, conhecendo também primeiras leituras, é que temos condições de compreender melhor a utilização de determinados recursos utilizados no texto. Ainda como ensina a pesquisadora, referindo-se à possibilidade de consultarmos o próprio autor: “se procuramos informações sobre o processo criativo, depoimentos e entrevistas exigem do criador um poder introspectivo bastante desenvolvido. Poucos são os escolhidos que conseguem manter o rigor e sensibilidade ao tentar penetrar nas profundezas de seu fazer poético” (Ibid., p. 95). Daí a importância do pesquisador, pois é por meio de seus estudos que esse caminho percorrido pode tornar-se mais claro.

Se partirmos do princípio, e muitos autores se aproximam bastante da ideia de que o escritor de literatura infantil mexe no “baú de sua infância” ao escrever, torna-se fundamental investigar quais textos contribuíram de forma mais presente na sua formação, até por serem as recordações constantemente invocadas no processo criativo. Muito do que se concretiza em escritura é fruto de experiências vividas e transformadas. É ainda Cecilia Almeida Salles quem afirma, referindo-se ao papel da memória: “lembrar não é reviver mas refazer, reconstruir, repensar com imagens de hoje as experiências do passado. A memória é

ação. A imaginação não opera, portanto, sobre o vazio, mas com a sustentação da memória”

(SALLES, 2009: 104). Para Philippe Willemart, refletindo sobre o fazer literário:

O escritor, para não dizer o artista em geral, particularmente sensível à tradição cultural e ao mundo em que vive, retém de forma singular informações e sensações do passado e do presente. Os elementos detidos nesse filtro particular formam um entrelaçamento ou um nó, que de certo modo bloqueia o desejo do artista e o incomoda. Desse bloqueio ou dessa barreira nascem o primeiro texto e o autor. Não há, portanto, um primeiro texto escrito em alguma parte e transmitido por uma musa a um escritor atento, mas uma lenta aglutinação de elementos que, depois de um certo tempo, devem ser ditos e escritos. Como o neurótico, angustiado com o seu sintoma, procura o psicanalista, assim o escritor, querendo livrar-se dessa placa retida, começa sua campanha de redações, não impelido, mas atraído pelo desejo (WILLEMAR, 1993: 92).

A reflexão elaborada por Willemart nos parece muito pertinente quando pensamos em um escritor como Graciliano Ramos. Por falar em sensibilidade, angústia, incômodo, nas barreiras que levam à criação do texto. Até porque, sabemos, o autor alagoano sempre esteve submetido a um processo bem semelhante ao descrito. Trabalho lento e meticuloso, sofrido. A busca da melhor palavra, procura da forma ideal de se dizer. Nesse exercício nunca houve espaço para inspiração.

O escritor, portanto, inclusive como seu primeiro leitor, deve ser bem entendido em sua trajetória. Ter notícia dos contatos iniciais que teve com livros pode ajudar bastante nesse processo. Guardando-se os necessários cuidados, pois, como coloca C. S. Lewis:

Nunca devemos pressupor, embora possamos até descobrir, que sabemos exatamente o que está acontecendo quando qualquer pessoa lê um livro. Para além de qualquer dúvida, o mesmo livro pode ser meramente um “conto” empolgante para uma pessoa e comportar um mito, ou algo como um mito, para a outra (LEWIS, 2007: 45).

As leituras são sempre individuais. Cada leitor exercendo sua liberdade de entendimento e interpretação.

Falando a respeito do livro de memórias *Infância*, o crítico Álvaro Lins indica, com propriedade:

Pergunta-se: o que é rigorosamente real e o que é imaginado neste livro de memórias? A resposta não terá importância para o conhecimento psicológico do autor. A sinceridade do artista não é um problema que se

resolva nos mesmos termos da sinceridade nas relações sociais entre os homens. Um artista, ao deformar a vida, não mistifica ninguém, apenas a si mesmo. Quando um artista traça de si mesmo uma imagem – ela tem sempre autenticidade, se não a dos fatos, a da vida interior, que é a principal no caso. Ele é realmente o que *imagina* ter sido (LINS, 1963: 144-158).

Boa parte dos que leram *Infância* imagina um menino sombrio, criado entre adultos excessivamente rígidos e brutos. A imagem fica reforçada por tratar-se de um livro de memórias. O que devemos considerar, entretanto, é que mais do que um quadro particular de uma criança criada no início do século XX no sertão de Alagoas, a obra nos traz um cenário menos individual. O modelo de infância exposto é abrangente, de época e de região, e nele existe também a opinião crítica do escritor relativamente a esse modelo. Em livro onde reconstrói suas memórias a respeito do pai, o escritor Ricardo Ramos, filho de Graciliano, comenta que não sabe até que ponto foi compreendido o processo criativo do memorialista, já que com alguma frequência encontra-se gente que estranhe certas figuras de *Infância e Memórias do cárcere*.

Isso de pai, mãe, ou de esposa, de repente, surgirem como personagens, em toda uma gama conflituosa, não é muito comum. No entanto, será o método de o escritor dar às suas memórias um tratamento próximo ao da ficção, antepondo, aguçando, ampliando. Quando falava sobre o livro, *Graciliano* defendia suas escolhas: o trabalho de reconstrução e o de construção, o homem e o autor no traço de união da primeira pessoa, a criança desmistificada, a dureza do quadro, a conclusão didática. Para o escritor, se ele próprio aparecia como um tosco e troncho menino, por que esperar o abrandamento dos demais? Seria impossível, um desconchavo, ficaria uma desgraça (RAMOS, 2011: 51).

Graciliano Ramos nasceu em Quebrangulo, Alagoas, em 27 de outubro de 1892, pouco depois da abolição da escravatura e da proclamação da República. Foi o primogênito de Maria Amélia Ferro e Ramos e Sebastião Ramos de Oliveira, pais de dezesseis filhos. Alguns deles, mais tarde, seriam mais velhos que os tios, pois dona Maria continuava dando à luz mesmo depois de Graciliano casado. Há no livro de memórias de Ricardo Ramos uma referência em que Graciliano comenta o fato:

- Depois de adulto, sempre vi minha mãe como uma espécie de irmã mais velha. A diferença de idades era pequena. Eu tinha filhos, ela também, os

meus brigavam com os dela, sobrinho maior batendo em tio menor, uma baralhada. Eu brincava: “Dona Maria, já está prenha?”. E ela: “Graciliano, me respeite”. Sisuda, emburrada, comigo se abrandava. Eu ia visitá-la quase todo dia, casa pegada, entrava lhe dando palmada, arreliando: “Feche o balaio, minha mãe. Vai parir até quando?”. Ela fazia um gesto me afastando e disfarçava o sorriso (RAMOS, 2011: 52).

Quando Graciliano enviuvou e se casou, mais tarde, pela segunda vez, com Heloísa Ramos, a mulher dezoito anos mais moça do que ele, mesma diferença de idade entre os pais, seu Sebastião e dona Maria, consta que a mãe do escritor teve sossego. Um dia, porém, ela não aguentou e provocou: “Graciliano, você nunca mais me falou de mulher moça e marido velho” (Ibid., p.52). Graciliano respondeu, encerrando o assunto: “Minha mãe, não se fala de corda em casa de enforcado” (Ibid., p.52).

O mais provável é que autor alagoano tenha sido uma criança solitária, que não recebeu assim tanta atenção, pois rapidamente teve que disputar espaço com os irmãos mais novos que iam nascendo. Em 1895 seu pai, que era comerciante, decidiu criar gado no sertão e mudou-se com a família para a vila de Buíque, em Pernambuco, onde morava o avô do escritor pelo lado materno, o coronel Pedro Ferreira Ferro. Foram viver em uma fazenda chamada Pintadinho, no meio da caatinga. Foi lá que o menino começou a descobrir as coisas.

José Baía, um dos vaqueiros da fazenda, era muito querido pelo futuro escritor. Como conta Audálio Dantas em seu livro para crianças a respeito da infância do autor:

José Baía era um amigão. Sabia contar histórias, imitava bichos, inventava brincadeiras gostosas. Segurava *Graciliano* pelos braços, rodopiava, fazendo o mundo girar. Uma vez, tonto de tanto girar, o menino escapou das mãos de *José Baía* e foi bater num esteio de alpendre. Ganhou um belo galo na testa. Mas logo vinham outras histórias, outras graças (DANTAS, 2005: 10).

Tanto José Baía, espécie de babá-pistoleiro, como tio Serapião, que lhe contava histórias assustadoras levando-o na garupa do cavalo, além de sua irmã de criação Mocinha, bem como os criados da casa, povoavam a imaginação do menino Graciliano, como se pode

ler em *Infância*. É o que acontece, por exemplo, quando Rosenda, a lavadeira, se refere aos sapos-boi, ao ouvir a cantiga deles no açude da Penha – “vozes agudas, graves, lentas, apressadas, ele era um bicho terrível que mordida como cachorro e, se pegava um cristão, só o largava quando o sino tocava” (RAMOS, 2003: 63).

Fica fácil perceber que está na oralidade o primeiro interesse de Graciliano Ramos pelas histórias. Esses contos ouvidos provavelmente aguçaram os seus sentidos e chamaram sua atenção, colocando-o afetivamente em contato com a possibilidade de, mais tarde, escrever seus próprios textos. Percurso que repete, de forma particular, o que aconteceu de maneira mais ampla em termos históricos, pois, como ensina Nelly Novaes Coelho, “sabe-se que a gênese da Literatura Popular/Infantil ocidental está naquelas longínquas narrativas primordiais, cujas origens remontam a fontes orientais bastante heterogêneas e cuja difusão, no ocidente europeu, deu-se durante a Idade Média, através da transmissão oral” (COELHO, 2010: 7).

O próprio Graciliano, no início de *Histórias de Alexandre*, obra infantil e juvenil de sua autoria publicada em 1944, advertia que “as histórias eram retiradas do folclore nordestino e poderiam já terem sido escritas” (RAMOS, 2012: 9).

Mais tarde Graciliano iria para a escola. Em excelente livro onde aborda a formação do leitor no Brasil centrando-se no autor alagoano, Marcia Cabral da Silva fala sobre a educação da época, particularizando a alfabetização. Ela revela que na escola onde estão as lembranças de Graciliano Ramos, quando se concluía o estudo da cartilha, material com a finalidade específica de ensinar a decodificar letras, sílabas e palavras, introduzia-se uma sequência de livros de leitura, cujo conteúdo versava sobre os mais variados assuntos – da formação do universo aos hábitos de higiene. A figura de Abílio César Borges, o Barão de Macaúbas, é emblemática deste tipo de produção, tendo marcado a história da leitura pedagógica no Brasil com edições que conheceram verdadeiro sucesso, conforme se infere

da observação do prólogo da 65ª edição de 1890. Considerando-se a data da primeira edição, 1871, estima-se um ritmo médio de sete reedições a cada dois anos. É o que parece também confirmar a diversidade do gênero didático, anunciada na propaganda da quarta-capa do *Terceiro livro de leitura* para uso das escolas brasileiras, em sua nova edição – reformada e melhorada:

Livros escolares do Dr. Abílio César Borges (Barão de Macaúbas): Primeiro livro de leitura; Novo primeiro livro de leitura (leitura universal); Livro do povo ou Syllabario brasileiro; Segundo livro de leitura; Quarto livro de leitura; Quinto livro de leitura; Resumo da grammatica portuguesa; Epítome da grammatica franceza; Desenho linear ou Geometria prática popular; Luziadas de Camões (Edição escolar); Cantos escolares com um compêndio de música; Pequeno tratado de leitura em voz alta; Methodo para o ensino pratico da língua franceza (SILVA, 2009: 68-69).

Podemos questionar, obviamente, se esse conteúdo destinado às crianças em suas primeiras leituras seria o mais apropriado, mas era o que se via na época.

Mas tarde vieram os mediadores, e o papel da mediação ocupa sempre papel importante na formação de um leitor. Até que ponto foi possível a Graciliano, enfrentando todas as dificuldades de seu tempo, onde os livros basicamente continham apenas textos verbais, encontrar prazer na leitura? Jean Perrot afirmava que “para um livro obter sucesso entre os sempre exigentes críticos infantis, precisaria ter a capacidade de fazer brincar o que a criança trazia em si, e este jogo do riso seria fundamental para a sua aceitação” (PERROT, 1987: 17). Como foi feito esse percurso?

Novamente Mocinha assume papel importante, embora com todas as dificuldades de sua própria limitação. O começo foi penoso. Há uma deliciosa passagem em *Infância* que ilustra bem os percalços encontrados. Ao ter que ler uma carta, sob a supervisão assustadora do pai, o menino se depara com o termo “ter-te-ão”, confundindo-o com “Terteão”, para ele nome de uma pessoa. Perde completamente o sentido da frase. E pergunta à Mocinha:

- Mocinha, quem é o Terteão?

Mocinha estranhou a pergunta. Não havia pensado que Terteão fosse homem. Talvez fosse. “Fala pouco e bem: ter-te-ão por alguém.”

- Mocinha, que quer dizer isso?

Mocinha confessou honestamente que não conhecia Terteão. E eu fiquei triste, remoendo a promessa de meu pai, aguardando novas decepções (RAMOS, 2003: 114).

Parece-nos importante pensar nessas palavras soltas, ainda desprovidas de sentido, fragmentos, retalhos que vão se acumulando e ganhando sentido na formação do autor. Para Walter Benjamin:

As crianças têm um particular prazer em visitar oficinas onde se trabalha visivelmente com coisas. Elas se sentem atraídas irresistivelmente pelos detritos, onde quer que eles surjam – na construção de casas, na jardinagem, na carpintaria, na confecção de roupas. Nesses detritos elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas assume para elas, e só para elas. Com tais detritos não imitam o mundo dos adultos, mas colocam os restos e resíduos em uma relação nova e original. Assim, as próprias crianças constroem seu mundo de coisas, um microcosmos no macrocosmos. O conto de fadas é uma dessas criações compostas de detritos – talvez a mais poderosa na vida espiritual da humanidade, surgida no processo de produção e decadência da saga. A criança lida com os elementos dos contos de fadas de modo tão soberano e imparcial como com retalhos e tijolos. Constrói seu mundo com esses contos, ou pelo menos os utiliza para ligar seus elementos (BENJAMIN, 2010:237-238).

O caminho inicial do menino Graciliano não foi fácil. A dificuldade ganhou sentido particular no livro do Barão de Macaúbas, onde o escritor iniciou suas leituras. Deparou-se com dois contos que lhe pareceram estranhos pela temática, e pela forma dos bichos se expressarem. Passarinhos que davam conselhos e tinham opiniões sérias e uma moscazinha que desobedecendo a ordens da mãe acaba caindo no fogo. Segundo Graciliano:

Esses dois contos me intrigaram com o Barão de Macaúbas. Examinei-lhe o retrato e assaltaram-me presságios funestos. Um tipo de barbas espessas, como as do mestre rural visto anos atrás. Carrancudo, cabeludo. E perverso. Perverso com a mosca inocente e perverso com os leitores. Que levava a personagem barbuda a ingerir-se em negócios de pássaros, de insetos e de crianças? Nada tinha com esses viventes. O que ele intentava era elevar as crianças, os insetos e os pássaros ao nível dos professores (RAMOS, 2003: 130).

Pouco depois, por mais inadequado que possa parecer, deram-lhe para ler *Os Lusíadas*. O contato com a obra foi traumático, conforme relata Graciliano:

Sim, senhor: Camões, em medonhos caracteres borrados – e manuscritos. Aos sete anos, no interior do Nordeste, ignorante de minha língua, fui compelido a adivinhar, em língua estranha, as filhas do Mondego, a linda Inês, as armas e os barões assinalados. Um desses barões era provavelmente o de Macaúbas... Resultado: abominaria o complicadíssimo *Camões* (RAMOS, 2003: 133).

A mediação, porém, não se limitou a Mocinha, alguns outros mediadores são encontrados em *Infância*. A bondosa professora Maria, a prima Emília e, principalmente, o tabelião Jerônimo Barreto. Com a mudança de atitude de Graciliano com relação aos livros, pois aos poucos ele foi perdendo o medo deles e queria dispor de maiores opções de leitura, haveria a necessidade de acesso a bibliotecas, já que comprar os próprios exemplares seria muito caro. A figura de Jerônimo Barreto torna-se então essencial. É por suas mãos, e pelo contato com os volumes de suas coleções que o menino tem acesso ao *Guarani*, de José de Alencar, uma das primeiras referências de livros lidos feita pelo escritor alagoano. Algumas de suas leituras iniciais foram indicadas pelo tabelião como aparece explicitamente em *Infância*:

Jerônimo Barreto me desviou para as obras de carregação. Viajei bastante, abeirei-me de condessas. Mas permaneci no desalinho, esgueirando-me pelos cantos, e o juízo severo da família se agravava. Apenas meu primo José, ouvindo-me descrever uma casa queimada, resmungou:

- Falante como o diabo.

Talvez me houvessem ficado alguns adjetivos do *Guarani*. Isto não representou vantagem, pelo menos no princípio (RAMOS, 2003: 231-232).

Além de suas habituais ironias com o escritor José de Alencar, que durariam a vida inteira, Graciliano já trazia algumas consequências do hábito de leitura que estava se formando, como a capacidade de falar bem.

Com apenas doze anos de idade, em 24 de junho de 1904, segundo relata sua irmã Marili Ramos, em estudo a respeito do irmão, “Graciliano, junto com o primo Cícero Vasconcelos, funda um periódico chamado O Dilúculo” (RAMOS, 1979:18). Mostrava, desde muito cedo, vontade de escrever.

O fato é que Graciliano Ramos tornou-se um leitor ávido. Leu Victor Hugo, Daniel Defoe e Cervantes, entre outros. Tinha dezoito anos quando deu sua primeira entrevista falando sobre suas preferências literárias. No livro onde Ricardo Ramos traz suas memórias afetivas sobre o pai Graciliano Ramos, podemos encontrar algumas das referências do autor alagoano:

Nas suas opiniões e preferências de 1910, que vão muito para o teatro, a poesia, o cenário das letras alagoanas de então, ele já se declara: “O meu grande amor é pela prosa”. Entre os autores citados, confessa a predileção por *Aluísio Azevedo*. E haver predominado sobre o que escreve, em termos de influência, “o realismo nu de *Adolfo Caminha*”.

Ao longo do tempo, aqui e ali, suas admirações vão surgindo em artigos, cartas, novas entrevistas. “Tão cedo não teremos livros como *Banguê*, *Jubiabá* e *João Miguel*”. E idiossincrasias também: “Hoje estou burro demais, acho que meu pai me fez lendo *José de Alencar*”. A Bíblia é o seu livro de cabeceira, todo cheio de notas nas margens. Sabe de cor capítulos inteiros de *Eça de Queiroz* (*Os Maias*, *A ilustre casa de Ramires*), poemas de *Manuel Bandeira*. E ainda muita poesia erótica, mais para a antiga. Gosta dos contos de *Marques Rebelo*, “tão bons quanto os de *Machado de Assis*”. Escreve notas sobre livros, detendo-se com mais interesse em *Oswald de Andrade*, *Aurélio Buarque de Holanda* ou *Antônio Olavo Pereira*. Os romancistas brasileiros que mais admira: *Manuel Antônio de Almeida*, *Machado de Assis*, *Jorge Amado*, *José Lins do Rego*, *Rachel de Queiroz* (RAMOS, 2011: 140-141).

Ricardo Ramos conclui, lembrando que antes de morrer o pai disse publicamente quais julgava serem as suas influências:

Dostoiévski, *Tolstói*, *Balzac*, *Zola*. E também o seu permanente entusiasmo pela literatura russa, que sabíamos ir além de *Tolstói* e *Dostoiévski*, demorar-se em *Gógol*, *Tchekhov*, *Andrêiev* e *Górki*. A uma pergunta sobre qual dos dois preferia, *Tolstói* ou *Dostoiévski* (o repórter sem dúvida imaginava que fosse o segundo), respondeu: “*Tolstói*. Mas *Tolstói* eu não considero apenas o maior dos russos: é o maior da humanidade” (Ibid., p.140-141).

Mais tarde os pais matriculariam Graciliano em regime de internato, em Maceió. Lá ficou durante cinco anos. E é novamente na biografia escrita por Dênis de Moraes que podemos acompanhar um pouco melhor o seu percurso:

Os cinco anos passados em Maceió confirmariam a inclinação autoditada. Disciplinado, ele se enfiava nos estudos de português e de línguas estrangeiras (latim, inglês, francês e italiano). Adquiriria um hábito para o resto da vida: consultar dicionários. “Dicionários, para mim, nunca foram apenas obras de consulta. Costumo lê-los e estudá-los. Como escritor, sou

obrigado a jogar com as palavras, preciso conhecer-lhes o valor exato”, justificaria (MORAES, 2012: 32).

O menino Graciliano cresceu, envolveu-se com os livros, tornou-se escritor.

1.2 – Articulações do intelectual

Ao tomarmos conhecimento das leituras feitas pelo menino Graciliano em seu percurso, tentando depreender como estariam refletidas no escritor em que ele se tornou, é preciso situá-lo não apenas como autor para adultos, mas também para crianças. E, ao considerá-lo como autor do infantil *A terra dos meninos pelados*, parece-nos interessante refletir sobre uma afirmação que ele fez um dia:

Amo as crianças. E, porque as amo, entristece-me a ideia de que serão grandes um dia, terão barbas ou cabelos compridos, como toda gente. Serem como eu e como tu, leitor, terem paixões também, os mesmos defeitos que nós temos... É triste! Sofro com o sofrimento delas. E é por isso que detesto o livro infantil. Detesto-o cordialmente (RAMOS, 2005: 91).

Escrever para crianças, seguramente, não foi uma aventura para Graciliano Ramos, até pelo compromisso que ele tinha com seu texto. Como vimos, ele começou a ler em uma época em que as escolhas nem sempre eram as mais adequadas para os meninos, sentiu na pele e pode refletir a respeito dos livros que chegavam até o universo dos pequenos. Comentando a respeito, ele diz:

Aquelas coisas maçadoras, pesadas, estompantes, xaroposas, feitas como que expressamente com o fim de provocar bocejos, revoltam-me. Espanta-me que escritores componham para a infância pedantices rebuscadas, que livrarias se encarregam de fornecer ao público em edições que, à primeira vista, causam repugnância ao leitor pequenino; embasbaca-me que professores reproduzam fonograficamente aqueles textos indigestos; assombra-me ver aquilo adotado oficialmente. Odeio livro infantil. E odeio-o porque sei que a criança não o compreende (Ibid., p.66).

Fica claro, Graciliano preocupava-se com a qualidade dos livros infantis. Parece-nos importante manter esta perspectiva ao imaginarmos que, ao escrever para crianças, o autor teve a preocupação de ser entendido, e de manter o seu padrão de qualidade.

Foi portanto com o espírito de escrever uma obra que falasse com as crianças que Graciliano produziu *A terra dos meninos pelados*. Por todas as dificuldades que encontrou em seus passos iniciais, pelo que viu nos primeiros bancos da escola, havia de sua parte a intenção de construir um texto acessível, e que se comunicasse diretamente com os pequenos. Suas frases curtas e estilo direto facilitariam a tarefa. O momento em que produziu o texto, sensibilizado por circunstâncias de sua vida pessoal, já que acabara de ser solto, também contribuiria para a estruturação do conto infantil. É por isso que antes de tentarmos identificar as vozes subjacentes que impregnam o texto, achamos importante situarmos a época em que ele foi escrito.

Para Alfredo Bosi:

As décadas de 30 e 40 vieram ensinar muitas coisas úteis aos nossos intelectuais. Por exemplo, que o tenentismo liberal e a política getuliana só em parte aboliram o velho mundo, pois compuseram-se aos poucos com as oligarquias regionais, rebatizando antigas estruturas partidárias, embora acenassem com lemas patrióticos ou populares para o crescente operariado e as crescentes classes médias. Que a “aristocracia” do café, patrocinadora da Semana, tão atingida em 29, iria conviver muito bem com a nova burguesia industrial dos centros urbanos, deixando para trás como casos psicológicos os desfrutadores literários da crise. Enfim, que o peso da tradição não se remove nem se abala com fórmulas mais ou menos anárquicas nem com regressões literárias ao inconsciente, mas pela vivência sofrida e lúcida das tensões que compõem as estruturas materiais e morais do grupo em que se vive. Essa compreensão viril dos velhos e novos problemas estaria reservada aos escritores que amadureceram depois de 1930 (BOSI, 1985: 432).

Antonio Candido traça também, em *Literatura e sociedade*, um panorama bastante completo dos anos 30:

As tensões da Europa repercutiram ponderavelmente aqui. Não mais com transposição, mas como manifestação de solidariedade cultural intensificada depois da Primeira Guerra Mundial e do nosso progresso econômico. Direita e esquerda política refletindo na literatura; populismo literário e problemas psicológicos; socialismo e neotomismo; Surrealismo e Neorrealismo; laicismo e arregimentação católica; liberação nos costumes, formação da opinião pública; eis alguns traços marcados e frequentemente contraditórios do decênio de 1930, assinalando, quer a projeção estética e ideológica do Modernismo, quer a reação do Espiritualismo literário e ideológico (CANDIDO, 2010: 133).

Ao visar melhor compreensão das ideias que estariam subjacentes à produção de Graciliano, nessa época, focaremos de modo especial as cartas e textos que escreveu em seu tempo. Parece-nos acertado atentar para o que nos ensina Antonio Candido:

Ao descrever os sentimentos e as ideias de um dado período literário, elaboramos frequentemente um ponto de vista que existe mais em nós, segundo a perspectiva de nossa época, do que nos indivíduos que a integraram. Para contrabalançar a deformação excessiva deste processo, aliás inevitável, é conveniente um esforço de determinar o que eles próprios diziam a respeito; de que modo exprimiam as ideias que sintetizamos e interpretamos (CANDIDO, 2009: 635).

Graciliano, em 1932, logo após a Revolução Constitucionalista, escreve carta à mulher falando sobre *São Bernardo*. No texto fica evidente sua preocupação com a forma de dizer as palavras, conta que *São Bernardo* está pronto, mas foi escrito quase todo em português. “Agora está sendo traduzido para brasileiro” - comenta, um brasileiro encrencado, muito diferente desse que aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que ele mesmo nem suspeitava que existissem. Afirma que o resultado apresenta períodos absolutamente incompreensíveis para a gente letrada do asfalto e dos cafés. Ao ser publicada, a obra servirá para a formação, ou antes para a fixação, da língua nacional. Diz ele: “Quem sabe se daqui a trezentos anos eu não serei um clássico? Acrescentando: Os idiotas que estudarem gramática lerão São Bernardo, cochilando, e procurarão nos monólogos de seu Paulo Honório exemplos de boa linguagem” (RAMOS, 2011: 179).

Em carta escrita em agosto de 1935 a Bejamín de Garay, seu editor na Argentina, Graciliano evidencia certa apreensão com o alcance de sua obra naqueles anos. Nota-se em suas palavras a preocupação em ser lido, e ser entendido em um universo mais amplo. Segundo suas palavras:

A tradução que o senhor deseja fazer ser-me-á muito vantajosa: vai encher-me de vaidade, sentimento natural em todos os sujeitos que escrevem, e pôr-me em contato com os escritores do resto da América do Sul, que desgraçadamente sempre têm estado longe de nós. É uma vergonha. Conhecemos a França, a Inglaterra, a Alemanha, a Rússia e até Portugal,

mas ignoramos a América, apesar de falarmos quase a mesma língua. Concluída a tradução, peço-lhe que tenha a bondade de me dizer quando se fará a publicação. Por uma razão muito simples não vão os dados biográficos que me pede: não tenho biografia. Se isto lhe for indispensável, contar-lhe-ei depois umas histórias (RAMOS, 2008: 23-24).

A década de trinta torna-se um período importante para a produção de Graciliano Ramos. Nesse período foram publicados os seus romances *Caetés*, em 1933; *São Bernardo*, em 1934; *Angústia*, em 1936 e *Vidas secas*, em 1938. A obra infantil *A terra dos meninos pelados* aparece para o público em 1939.

Conforme evidenciado por Valentim Facioli, em biografia escrita sobre Graciliano, “a partir de 1935 a situação política do país se deteriora rapidamente e o governo de Getúlio Vargas promulga, em março desse ano, uma Lei de segurança Nacional, aumentando a repressão, restringindo as liberdades públicas” (FACIOLI, 1987: 58).

Em 03 de março de 1936, Graciliano é preso em Maceió e levado para o Rio de Janeiro. Um de seus bilhetes escritos na prisão traz uma espécie de resumo do período:

[...] Demiti-me em 1931. No começo de 1932 escrevi os primeiros capítulos de *São Bernardo*, que terminei quando saí do hospital. As recordações do hospital estão em dois contos publicados ultimamente, um em *Buenos Aires*, outro aqui. Em janeiro de 1933 nomearam-me diretor da Instrução Pública de Alagoas – disparate administrativo que nenhuma revolução poderia justificar. Em março de 1936, no dia em que me afastavam do cargo, entreguei à datilógrafa as últimas páginas de *Angústia*, que saiu em agosto do mesmo ano, se não estou enganado, e foi bem recebido, não pelo que vale, mas porque me tornei de algum modo conhecido, infelizmente (RAMOS, 2011: 221).

Mais tarde, ainda preso, escreve à mulher Heloísa Ramos:

Até agora vou passando bem. Encontrei aqui excelentes companheiros. Somos setenta e dois no pavilhão onde estou. Passamos o dia em liberdade. Hoje comecei a estudar russo. Já você vê que aqui temos professores. O *Hora* estuda alemão. Entre os livros existentes, encontrei um volume de *Caetés*, que foi lido por um bando de pessoas. Companhia ótima. Se tiver sorte de me demorar aqui uns dois ou três meses, creio que aprenderei um pouco de russo para ler os romances de *Dostoiévski*. Nas horas vagas jogo xadrez ou leio a História de Portugal. Julgo que sou um dos mais ignorantes daqui. Pediram-me uma conferência sobre a literatura do nordeste, mas não tenho coragem de fazê-la. As conferências aqui são feitas de improviso, algumas admiráveis. Tudo bem. As camas têm percevejos, mas ainda não os senti. Quanto ao mais, água abundante, alimentação regular, bastante luz, bastante ar. E boas conversas, o que é o melhor” (Ibid., p.223).

No início de 1937, conforme consta em biografia escrita por Valentim Faccioli, um pedido de José Lins do Rego em favor de Graciliano é levado a Getúlio Vargas por seu assessor, Herman Lima, cuja narrativa do episódio é excelente marca de certo modo peculiar do ditador eximir-se das responsabilidades pelo “serviço sujo” da repressão, atribuindo-as apenas à polícia política, chefiada por Filinto Müller, e aos militares:

O dr. Getúlio, de roupão de seda azul, diante da mesa atulhada de livros e processos, fumava o indefectível charuto, no gabinete onde despachava a papelada que havia sobrado da noite anterior, necessitando maiores exames seus. Achava-se então de pé, e me ouviu sem pestanejar, até que, ao findar um recado, fechou um dos olhos, naquele seu sestro habitual, tão conhecido dos seus familiares. Depois, virando a cabeça para o alto, a mirar algum ponto imaginário, me respondeu com estas outras palavras, também rigorosamente registradas na minha retentiva, desde aquela hora. / - Você diga ao *Zé Lins* que neste caso de comunismo eu não mandei prender ninguém, mas também não mando soltar ninguém. Isso é lá com a Polícia. Mas, autorizo-o a falar com o general Pinto, dizendo-lhe da minha parte que indague do *Filinto Müller* se há alguma coisa apurada contra Graciliano, e, do contrário, naturalmente, soltem o homem.” (FACIOLI, 1987: 62).

Otto Maria Capeaux, buscando um sentido para a obra do autor alagoano escrita nesse período, assevera que os romances de Graciliano Ramos são experimentos para acabar com o sonho de angústia que é a nossa vida. Segundo ele, uma lenda budista narra sobre um homem que correu, ao sol do meio dia, para fugir à sua sombra, que o angustiava; correu, correu, sempre perseguido pelo companheiro sinistro, até que encontrou o grande Sábio, que lhe disse:

“Não continues a fugir! Assenta-te sob esta árvore!”. E como ele parou, a sombra desapareceu. A sombra sobre o mundo de Graciliano Ramos não é a sombra da árvore da salvação, mas a do edifício da nossa civilização artificial – cultura e analfabetismo, letrados, sociedade, cidade, Estado, todas as autoridades temporais e espirituais, que ele convida ironicamente – no começo de *São Bernardo* – a colaborar na sua obra de destruição. Mas eles mostram-se incapazes de cometer o suicídio proposto. Entrincheiram-se na “dura realidade”, imposta a todas as criaturas do Demiurgo, e que se arroga todos os atributos da eternidade. O romancista, porém, não se conforma. Transforma essa vida real em sonho – pois do sonho, afinal, se acorda (CARPEAUX, 1943: 339).

A bem da verdade, a obra de Graciliano Ramos possui essas características – um querer transformar a vida real em sonho, pois dele se desperta. Se nossa pesquisa busca

verificar como a produção desse autor se constrói não podemos deixar de considerar as articulações intelectuais que a formaram. Ao produzir seus textos, acompanhado por sua quase obsessão por escrever dentro de padrões de qualidade estética exigentíssimos, Graciliano vivia em uma época de alienação, em que o regime político de excessão tolhia o livre pensamento. Para Benjamim Abdala Junior:

O escritor, mesmo quando se retira para um recolhimento mais individualizado, acaba enredando-se nessas articulações do campo intelectual. Mais ainda em se tratando de escritores engajados, para os quais importa sobretudo a atitude de cada um deles em face da luta antialienadora. Há aqueles que seguem uma tendência com dominante na série literária ao lado de outros que, embora participem do campo intelectual e ideológico, trabalham outras “fontes” literárias. Cada escritor, nesse sentido, pode ter o seu projeto literário, dentro de um horizonte de expectativas mais amplo compartilhado com colegas que pertencem à mesma fração de classe (ABDALA, 2007: 172).

Essas articulações do campo intelectual constituem um complexo processo.

Observa Pierre Bourdieu que:

À medida que se constitui um campo intelectual e artístico (e ao mesmo tempo, o corpo de agentes correspondente, seja o intelectual em oposição ao letrado, seja o artista em oposição ao artesão), definindo-se em oposição ao campo econômico, ao campo político e ao campo religioso, vale dizer, em relação a todas as instâncias com pretensões a legislar na esfera cultural em nome de um poder ou de de uma autoridade que não seja propriamente cultural, as funções que cabem aos diferentes grupos de intelectuais ou de artistas, em função da posição que ocupam no sistema relativamente autônomo das relações de produção intelectual ou artística, tendem cada vez mais a se tornar o princípio unificador e gerador (e portanto, explicativo) dos diferentes sistemas de tomadas de posição culturais e, também, o princípio da sua transformação no curso do tempo (BOURDIEU, 2011: 99).

Graciliano Ramos, embora articulado com outros ficcionistas de seu tempo, muitos deles também produtores de obras de cunho social, até certo ponto, trilhou caminhos mais particulares e isolados.

Para Massaud Moisés:

Numa quadra de ficcionistas derramados e lineares, Graciliano Ramos é um milagre de contensão e justeza, decerto para exprimir seus demônios interiores, sua revolta contida, numa linguagem castiça e ao mesmo tempo

brasileira; para comunicar sua insatisfação perante um estado de coisas generalizado (inclusive literário) (MOISÉS, 1989:232).

Em um contexto de exceção, onde havia sido preso sem acusação formal e passado quase um ano “hóspede” da ditadura Vargas, o escritor alagoano viveu um período em que a palavra era vigiada e podia trazer consequências sérias caso não expressasse a visão autorizada da época.

Fábio Lucas comenta:

A interdição da palavra vem da nossa herança escravagista. Ao cativo, tornado objeto, cumpria castrar o uso tanto do corpo quanto do espírito. Já a censura é a arma tradicional das ditaduras, atrás das quais lateja o interesse econômico. Graciliano Ramos muitas vezes refere-se à sua incapacidade de diálogo e de exposição oral. Refugiou-se na escrita para traduzir o mundo interior e externar sua opinião (LUCAS, 2005: 51).

Dessa maneira, Graciliano escreveu a sua obra, articulado intelectualmente segundo uma ótica marxista e engajado politicamente de forma crítica à percepção de que:

O trabalhador trabalha sob o controle do capitalista, a quem pertence seu trabalho. O capitalista cuida em que o trabalho se realize de maneira apropriada e em que se apliquem adequadamente os meios de produção, não se desperdiçando matéria-prima e poupando-se o instrumental de trabalho, de modo que só se gaste deles o que for imprescindível à execução do trabalho (MARX, 1980: 209),

Tendo lido e entendido Marx, ele sabe que o homem é tanto o sujeito quanto o objeto do conhecimento, não sendo um indivíduo isolado na realidade – trata-se, portanto, de um sujeito social cuja ação interfere diretamente no movimento da realidade histórica. Graciliano se rebela em seu texto contra a exploração desse trabalhador submetido aos controles da máquina de produção capitalista. Suas personagens reproduzem esse desequilíbrio. Paulo Honório explorador, Fabiano explorado, só para citar dois exemplos. Dentro de suas articulações literárias, certamente, o escritor alagoano não inclui o que chamou de os donos da literatura: “[...] figurões que se tornaram, com habilidade, proprietários da literatura nacional, como poderiam ser proprietários de estabelecimentos

comerciais, arranha-céus, usinas charqueadas ou seringais” (RAMOS, 2005:138). Para ele, irônico e mordaz como sempre: “é preciso admitir que ser literato é bonito, embora o tipo que se enfeita com este nome nunca tenha escrito coisa nenhuma” (Ibid, p. 138-139). Ele deixa evidente o seu compromisso com as nossas coisas quando caracteriza os dois tipos de literatura que para ele existem:

A literatura honorária, escorada e oficial, vive sempre lá fora, chega aqui de passagem e quando aparece, é vista de longe, rolando em automóvel; a literatura efetiva, mal vestida e de segunda classe, mora no interior ou vegeta aqui, no subúrbio, e viaja a bonde, às vezes de pingente (Ibid., p. 139).

Note-se na afirmação o fato de o autor se colocar no subúrbio (“vegeta aqui, no subúrbio”), onde se realiza a literatura efetiva. Para ele uma literatura: “suada, ainda bem fraquinha, mas enfim uma coisa real, arranjada não se sabe como por indivíduos bastante ordinários” (Ibid., p. 139). Ao colocar-se claramente entre os indivíduos bastante ordinários que produzem a literatura que chama de efetiva, Graciliano se aproxima de suas personagens exploradas por um sistema injusto.

Convém ressaltar, ainda, que essas afirmações foram escritas em setembro de 1937. Graciliano havia sido solto em janeiro desse ano e residia no Rio de Janeiro. É nesse instante que ele passa a conviver mais assiduamente com os atores do campo intelectual brasileiro. Convívio em que exerceu sempre o seu olhar pessimista e negativo, tanto no diálogo, como nos seus escritos. Características pessoais que parecem obedecer, muito provavelmente, uma estratégia predeterminada, pois como bem observa Benjamin Abdala Junior:

Na dialética da comunicação artística, uma atitude aparentemente negativista de superfície pode ser mais eficaz no questionamento ideológico (estruturas de profundidade) do que a adesão ingênua. Estamos hoje numa situação de crise – e uma tomada de posição do leitor só será efetiva se ele tomar consciência de contradições reais. Uma tomada de posição dialética faz-se contra máscaras que escamoteiam essa apreensão dinâmica (e também relativa) do real (ABDALA, 2007: 180).

Na obra de Graciliano, pode-se dizer: há uma metalinguagem crítica, o autor coloca sob o crivo de seu olhar crítico o ato de escrever e os escritores. Há sempre personagens em um embate com o texto. Paulo Honório, Luís da Silva e João Valério escrevem. Tanto em sua obra de ficção, como na memorialista, Graciliano observa-se o tempo todo como escritor, põe em foco as dificuldades encontradas nesse ato para ele tão penoso e difícil: o de encontrar a forma ideal de se dizer alguma coisa. Nesse momento observa não somente a si próprio, mas também outros escritores, seus possíveis leitores.

Como diz Bourdieu:

Nunca se prestou a devida atenção às consequências ligadas ao fato de que o escritor, o artista e mesmo o erudito, escrevem não apenas para um público, mas para um público de pares que são também concorrentes. Afora os artistas e os intelectuais, poucos agentes sociais dependem tanto, no que são e no que fazem, da imagem que têm de si próprio e da imagem que os outros e, em particular, os outros escritores e artistas, têm deles e do que eles fazem (BOURDIEU, 2011: 108).

É nesse campo que se constroem as articulações intelectuais de Graciliano Ramos. O do leitor e o do escritor que o lê. Esse leitor que também pode ser criança.

Por meio de sua visão materialista de mundo, Graciliano acredita que os homens são determinados por circunstâncias econômicas, sociais, naturais. Nesse sentido, ele é bem pouco idealista. Em sua obra as ideias têm pouca força para construir o ser humano. Pensamentos, vontade e desejos nunca são determinantes. São as novas circunstâncias que mudam as pessoas. Como bom marxista ele entende que só uma práxis revolucionária será capaz de alterar essas circunstâncias, posto que, como prática, é transformadora e capaz de nos levar a uma sociedade sem exploração.

Nessa perspectiva, a ideologia aparece como forma de processar e trabalhar a realidade, dentro do texto, como palavra-ação. Graciliano como ser criativo não escreve apenas as suas histórias, não simplesmente as cria, ele se cria a si próprio. Como ensina Bakhtin: “até mesmo o esteta, que elabora um romance, torna-se, neste gênero, um ideólogo

que defende e que experimenta suas posições ideológicas, torna-se um apologista e um polemista” (BAKHTIN, 2010: 135).

Em suma, foi na esfera de compromissos políticos, humanos e também estéticos – como veremos a seguir, que sua obra foi escrita. Compromissos indissociáveis do gênero em que o autor circula.

Não faria sentido esperarmos que Graciliano fosse um escritor diferente ao escrever para crianças.

1.3 – Projeto estético

Ao começarmos analisar o projeto estético de Graciliano Ramos, utilizamo-nos de um texto recém-publicado, até então inédito, que consta da obra *Garranchos*. Nele o escritor alagoano afirma, ainda nos anos 1930, quando vivia em Maceió:

Atacam por aí o lugar comum. Não sei por quê. Sendo comum, deve ser conveniente ao público, e não valem contra ele as opiniões de alguns cavalheiros que não são comuns.
Se me dão licença, declaro que tenho predileção especial pelos clichês. E a minha razão está aqui: é mais cômodo viajar em automóvel por uma estrada de rodagem sem buracos que percorrer os caminhos sertanejos cheios de surpresas de espinho rasga-beiço (RAMOS, 2012: 119).

Para entender melhor o significado da afirmação e mergulhar no universo criativo do autor algumas observações que fizeram alguns teóricos podem contribuir.

Umberto Eco diz:

Uma mensagem totalmente ambígua manifesta-se como extremamente informativa porque me dispõe a numerosas escolhas interpretativas, mas pode confinar com o ruído, isto é pode reduzir-se a pura desordem. Uma ambiguidade produtiva é a que me desperta a atenção e me solicita para um esforço interpretativo, mas permitindo-me, em seguida, encontrar direções de decodificação, ou melhor, encontrar, naquela aparente desordem como não-obviedade, uma ordem bem mais calibrada do que preside às mensagens redundantes (ECO, 1971: 53).

Wolfgang Iser comenta: “À medida que o texto evidencia um aspecto deficitário do sistema, ele oferece uma possível compreensão do funcionamento do sistema” (ISER, 1996: 139).

Graciliano continua:

Imaginem a maçada de estar um cristão a catar pensamentos em todas as linhas que encontra. É trabalho penoso, porque há sujeitos que pensam bem, mas não se exprimem com clareza, outros que se agarram a assuntos terríveis e nos obrigam a olhar para cima e a procurar uma brecha que não aparece. Quase sempre detestamos mistérios (RAMOS, 2012: 120).

Graciliano, seguramente, não é um escritor afeito a lugares comuns, sua prosa é cuidadosa no apuro com que evita clichês. Mas há no texto crítica que, ao exacerbar-se e tornar-se ambígua na defesa do que chama de um texto mais cômodo de ser lido, chama a atenção para os que escrevem de maneira rebuscada e cheia de “mistérios”. A forma com que Graciliano termina sua reflexão deixa isso bem claro: “Apresento uma sugestão aos homens inteligentes: deixem de escrever e entreguem a pena aos imbecis” (RAMOS, 2012: 121). Para ele, no limite, entre o texto comum, escrito pelos imbecis, e o rebuscamento dos que chama de inteligentes, prefere a simplicidade. Isso é frequente em Graciliano, essa forma extrema de fazer afirmações. Novamente Umberto Eco nos fornece a chave para o melhor entendimento desse processo:

Uma mensagem que me faça oscilar entre informação e redundância, que me obrigue a perguntar o que quer dizer, enquanto nela vislumbro, por entre as brumas da ambiguidade, algo que, na base, dirige minha decodificação, é uma mensagem que começo a observar para ver como está feita (ECO, 1971: 54).

Graciliano frequentemente nos chama a atenção, enquanto leitores, por fazer esse tipo de afirmação inesperada e, aparentemente, fora de propósito. Vejamos mais um exemplo, encontrado na coletânea de textos de *Garranchos*, onde o autor alagoano fala sobre literatura de ficção:

Na literatura de ficção é que a falta de caráter dos brasileiros se revelou escandalosamente. Em geral nossos escritores mostraram uma admirável ignorância das coisas que estavam perto deles. Tivemos caboclos brutos semelhantes aos heróis cristãos e bem-falantes em excesso. Os patriotas do

século passado, em vez de estudar os índios, estudaram tupi nos livros e leram Walter Scott. Tivemos *Damas das Camélias* em segunda mão. Tivemos paisagens inúteis em linguagem campanuda, pores do sol difíceis, queimadas enormes, secas cheias de adjetivos. Descrições (RAMOS, 2012: 138-139).

É na ambiguidade que Graciliano Ramos cresce. O leitor comum, menos preparado para as nuances que existem no texto, não captará inteiramente o significado do pensamento do autor.

Para Karlheinz Stierle:

Só na medida em que o receptor está consciente da multiplicidade infinita das atividades que se englobam sob a rubrica “leitura”, é possível que alcance o nível de recepção capaz de resgatar o próprio texto em sua faticidade. A recepção competente da literatura pressupõe uma flexibilidade teorizável, embora teoricamente inexaurível, isto é, um repertório de técnicas de recepção que não se chega por uma práxis apressadamente reducionista (STIERLE, 2002: 136).

O leitor apressado e descuidado que fizer uma leitura concreta do texto, perderá condição de entendê-lo.

Se nossa intenção é aproximarmo-nos do projeto estético de Graciliano Ramos, entendemos ser importante, além de mirar o processo de autoria, abordar aspectos relacionados à recepção do texto.

Com essa perspectiva, vale lembrar que o prazer estético ocorre antes da interpretação. Para Hans Robert Jauss:

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com (*Einstellung auf*) seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. Uma interpretação que ignorasse essa experiência estética primeira seria própria da presunção do filólogo que cultivasse o engano de supor que o texto fora feito, não para o leitor, mas sim, especialmente, para ser interpretado (JAUSS, 2002: 69).

Em última análise a importância maior da produção literária é o leitor, para este os textos são feitos e ele que dá sentido ao que o escritor alinhava.

Como diz Antoine Compagnon:

[...] o texto literário é caracterizado por sua incompletude e a literatura se realiza na leitura. A literatura tem, pois, uma existência dupla e heterogênea. Ela existe independentemente da leitura, nos textos e nas bibliotecas, em potencial, por assim dizer, mas ela se concretiza somente pela leitura. O objeto literário autêntico é a própria interação do texto com o leitor (COMPAGNON, 2012: 147).

Para Compagnon:

O objeto literário não é nem o texto objetivo nem a experiência subjetiva, mas o esquema virtual (uma espécie de programa ou de partitura) feito de lacunas, de buracos e de indeterminações. Em outros termos, *o texto instrui e o leitor constrói*. Em todo texto os pontos de indeterminação são numerosos, como falhas, lacunas, que são reduzidas, suprimidas pela leitura (Ibid., p.147).

É na ambiguidade do texto de Graciliano que estão as brechas para que esse leitor construa sentidos. As lacunas existentes, muitas vezes calcadas em ironias, são um convite para que o leitor tire conclusões a partir do que nem sempre está tão explícito.

De certa maneira, Graciliano nunca se retira do seu texto. O *autor implícito*, noção introduzida pelo crítico americano Wayne Booth em *The rhetoric of fiction* [A retórica da ficção] (1961), e que se refere ao substituto que o autor deixa para controlar a obra em sua ausência, é muito forte. Com base nesse conceito Wolfgang Iser cunhou a noção de *leitor implícito*, para ele a própria estrutura da obra, uma vez que: “não tem existência real, pois ele materializa o conjunto das pré-orientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis” (ISER, 1996: 73).

Geralmente o *autor implícito*, e Graciliano faz isso, se dirige ao *leitor implícito* e define as condições de entrada do leitor real no que está escrito. Para Compagnon: “O leitor implícito é uma construção textual, percebida como uma imposição pelo leitor real; corresponde ao papel atribuído ao leitor real pelas instruções do texto” (COMPAGNON, 2012; 148). Ao desafiar o leitor real nesse jogo de ambiguidades, onde o que é colocado contradiz o que seria a lógica mais comum, Graciliano de certa forma nos oferece a surpresa dos “caminhos sertanejos cheios de surpresas de espinho rasga-beiço” (RAMOS, 2012: 119).

No modelo teórico proposto por Compagnon temos base para melhor entender essa dinâmica:

O leitor implícito propõe um modelo ao leitor real; define um ponto de vista que permite ao leitor real compor o sentido do texto. Guiado pelo leitor implícito, o papel do leitor real é ao mesmo tempo ativo e passivo. Assim, o leitor é percebido simultaneamente como estrutura textual (o leitor implícito) e como estruturado (a leitura real). Baseado no leitor implícito, o ato da leitura consiste em concretizar a visão esquemática do texto, isto é, em linguagem comum, a imaginar os personagens e os acontecimentos, a preencher as lacunas das narrações e descrições, a construir uma coerência a partir de elementos dispersos e incompletos (Ibid., p.149).

Essa é a proposta de Graciliano em seu texto. Nesse inverter de sentidos, e com toda a força de sua ironia, é que ele constrói seus significados e amplia, na multiplicidade deles, as possibilidades de recepção, pois:

Partindo-se da ideia de que a base da recepção é constituída por uma sequência de “significantes” e, ainda mais, da ideia de que um significante só é significante quando ele pertence a um significado, conclui-se que a tradução do significante no significado parece ser o passo mais elementar da recepção. Pois o caso ideal de que um significante tenha um e apenas um significado, conforme nos ensina qualquer dicionário, praticamente inexistente (STIERLE, 2002: 123).

Assim, as possibilidades de recepção são muitas. Graciliano amplia, com seu jogo de “esconde-esconde” as possibilidades de interpretação do que pretende dizer. Mas, e aí talvez resida sua maior força, torna absolutamente claro o que deseja dizer.

Nesse sentido amplia e reduz ao mesmo tempo. Faz, de certa forma, embora critique, clichês, e quase os aceitarmos. Cria, ao expor o esnobismo daqueles que “nos obrigam a olhar para cima e a procurar uma brecha que não aparece” (RAMOS, 2012: 120), certa simpatia pelos “que pensam bem, mas não se exprimem com clareza” (Ibid., p. 120).

A beleza de seu texto está nessa dinâmica, maneira com que costuma conduzir o leitor, pois: “A leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer as nossas capacidades” (ISER 1999:10).

Graciliano Ramos foi um autor muito consciente ao escrever. Seu projeto artístico levava em conta a maneira como a palavra era escrita. O rigor com o texto foi uma de suas preocupações maiores. O escritor aparece até mesmo em suas personagens, provando que lhe era um tema caro e conhecido. João Valério, Paulo Honório e Luís Silva, personagens principais de três de seus romances: *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*, poderiam ser chamados de escritores.

Tomemos como exemplo o início do romance *São Bernardo*, quando Paulo Honório está falando sobre a ideia do livro e nos informando sobre o convite que fez a alguns amigos, pedido de ajuda: “Dirigi-me a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais” (RAMOS, 2006:7). Na frase, a habitual ironia se apresenta de imediato. O leitor que fizer uma leitura superficial deduzirá que o objetivo imediato de quem escreve é contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. Não terá captado a ambiguidade presente e toda a amplitude da afirmativa, plena de significados.

Na mesma obra, um pouco mais adiante, ao revelar a maneira como Padre Silvestre recebeu o convite diz: “Padre Silvestre recebeu-me friamente. Depois da revolução de Outubro, tornou-se uma fera, exige devassas rigorosas e castigos para os que não usaram lenços vermelhos. Torceu-me a cara. E éramos amigos. Patriota. Está direito: cada qual tem suas manias” (RAMOS, 2006: 8). Mais uma vez seu jeito de dizer as coisas de uma forma diferente. Ao colocar o “patriotismo” como mania, abre um leque de interpretações.

O mesmo ocorre em seus textos para crianças, e *A terra dos meninos pelados* é prova disso, sua maneira crítica de dizer as coisas, muitas vezes parecendo estar dizendo exatamente o contrário, está presente. Como exemplo, lembremos do episódio em que o menino sardento, em uma passagem do conto infantil, refere-se ao seu projeto (o próprio

fato de colocar uma criança falando em projeto já é significativo) de transformar todas crianças de Tatipirun em crianças sardentas. Observemos o diálogo que se segue:

- O meu projeto é curioso, insistiu o sardento, mas parece que este povo não me compreende.
- É sempre assim, disse Raimundo. Faltará muito para o sol se pôr? (RAMOS, 2004: 34).

Mais uma vez o *autor implícito* está presente, comentando nas entrelinhas, já que Graciliano não se afasta nunca do texto. A criança que ouvir a afirmação de que “*o povo não me compreende*” e associar com a resposta de Raimundo: “É sempre assim”, reforçada por uma rápida mudança de assunto: “Faltará muito para o sol se pôr?”, como se tudo fosse absolutamente natural, poderá querer ouvir explicações, saber “por que o povo sempre não compreende?”. Na aparente ironia há uma brecha para uma rica discussão, onde todo o posicionamento ideológico do autor poderá ser evidenciado e explorado. Uma afirmação onde novamente, na ambiguidade, Graciliano se posiciona. E o faz direcionando a mensagem para um código de escrita onde a linguagem funciona de maneira muito correta.

Se, conforme observa Benjamin Abdala Junior, “A codificação estilística do direcionamento da mensagem para o código encontra sua maior realização em São Bernardo, onde Paulo Honório procura fazer de seu leitor um igual, dando-lhe a chave do código que utiliza” (ABDALA, 1981: 86), também em *A terra dos meninos pelados* isso se verifica com relação a Raimundo, onde as crianças se identificarão imediatamente com a personagem principal, e entrarão no jogo que Graciliano propõe. De certa maneira, há em ambos os textos o mesmo jogo. Este está tão presente em Paulo Honório quanto em Raimundo.

Antonio Candido em *Ficção e confissão* faz uma reflexão, para nós muito importante, sobre o trabalho de Graciliano Ramos: “[...] no âmago da sua arte há um desejo intenso de testemunhar sobre o homem, e tanto os personagens criados quanto , em seguida, ele

próprio são projeções desse impulso fundamental, que constitui a unidade profunda de seus livros” (CANDIDO, 2006: 103).

Falar em unidade profunda de seus livros parece-nos fundamental, uma vez que seria uma forma de englobar, no mesmo projeto estético, toda a sua obra: adulta e infantil.

Capítulo II

“Mundo recusado, mundo aceito, mundo enfrentado”.

Alagoas é um estado pobre. Em pouco mais de vinte e oito mil quilômetros quadrados arruma-se quase um milhão de habitantes. Para bem dizer, não se arruma: na praia há charco, mosquito, sezão; na catinga há seixo, cardo, fome. Entre as duas zonas aperta-se a mata, com algodão e cana-de-açúcar, mas aí não se consegue terra facilmente, o salário é baixo – e para lá das cancelas o despotismo do proprietário vale o mosquito e o cardo juntos (RAMOS, 2007: 175).

2.1 – Mundo recusado

Ao iniciarmos o capítulo, pensamos ser importante apontar para a isenção que devemos ter ao apresentarmos um parecer a respeito de um texto. O crítico, parece-nos, não deve deixar transparecer nas entrelinhas posições mais ligadas apenas ao seu gosto pessoal. Procedendo assim, perde a condição de conquistar a credibilidade daquele com quem fala, pois se arrisca a não trazer dados suficientes que comprovem a sua posição, deixando de fundamentá-la consistentemente. É o que acontece quando julgamos o texto baseados apenas no prazer que nos proporciona. Para Roland Barthes:

Se aceito julgar um texto segundo o prazer, não posso ser levado a dizer: este é bom, aquele é mau. Não há quadro de honra, não há crítica, pois esta implica sempre um objetivo tático, um uso social e muitas vezes uma cobertura imaginária. Não posso dosar, imaginar que o texto seja perfectível, que está pronto a entrar num jogo de predicados normativos: é demasiado isto, não é bastante aquilo; o texto (o mesmo sucede com a voz que canta) só pode me arrancar este juízo, de modo algum adjetivo: é isso! E mais nada: é isso para mim! Este “para mim” não é nem subjetivo, nem existencial, mas nietzschiano (“no fundo, é sempre a mesma questão: O que é que é para mim?...”) (BARTHES, 2008: 19-20).

Se voltarmos ao posfácio já referido que acompanha o livro *Alexandre e outros heróis*, intitulado *O mundo recusado, o mundo aceito e o mundo enfrentado*, onde o escritor Osman Lins faz críticas ao texto *A terra dos meninos pelados*, vemos, com relação à primeira afirmativa, que se trata de uma história para crianças, um preconceito que embora hoje seja menor, ainda persiste. Porque, como afirmam Marisa Lajolo e Regina Zilberman:

As relações da literatura infantil com a não infantil são tão marcadas, quanto sutis. Se pensarmos na legitimação de ambas através dos canais convencionais da crítica, da universidade e da academia, salta aos olhos a marginalidade da infantil. Como se a menoridade de seu público a contagiasse, a literatura infantil costuma ser encarada como produção cultural inferior. Por outro lado, a frequência com que autores com trânsito livre na literatura não infantil vêm se dedicando à escrita de textos para crianças, somada à progressiva importância que a literatura infantil tem assumido em termos de mercado e de oportunidades para a profissionalização do escritor, não deixam dúvidas: englobar ambas as facetas da produção literária, a infantil e a não-infantil, no mesmo ato reflexivo é enriquecedor para os dois lados (LAJOLO & ZILBERMAN, 2006: 11).

Desse modo, fica evidente ser um retrocesso considerar *A terra dos meninos pelados* uma obra menor por ter sido escrita para crianças. Assim, antes de qualquer justificativa acerca do seu endereçamento, nos ateremos à leitura analítica do texto, focando alguns aspectos da construção narrativa.

A questão da ambientação requer um pouco mais de atenção de nossa parte. Será que ao partir para uma ambientação em um mundo imaginário o escritor perderia sua força? A história é toda ambientada na fictícia Tatipirun, onde vivem os meninos pelados. Raimundo, a personagem principal, inventa Cambacará para dar-lhe importância, um nome difícil e “atrapalhado”, e a cidade só é mencionada para informar ao leitor que de lá ele partiu para sua aventura, e para lá o herói irá voltar. O escritor Osman Lins, também nordestino, ao procurar a sua fala conterrânea no texto, e buscar referências mais explícitas de um cenário agreste, parece querer aprisionar Graciliano, enquadrá-lo como autor “apenas” regionalista. E ele não é também em seus textos adultos. Até mesmo *São Bernardo*, livro que poderia agradar o escritor Osman Lins por contar a história de um fazendeiro nordestino, não é uma obra regionalista. Para Benjamin Abdala Junior:

A tragédia de Paulo Honório, na metáfora social do romance *São Bernardo*, poderia ser lida como a da própria burguesia brasileira, dividida entre forças conservadoras e as do progresso. O contexto em que se inscreve o romance coincide com uma fase do romance brasileiro em que começa a ocorrer, ainda que tênue, a substituição das importações pelo incremento social. No campo, a expectativa é a de que fazenda seja gerida como uma empresa, inserida assim num processo mais amplo de produção e de consumo. Esse deslocamento aponta para a mudança nos hábitos de regiões onde as práticas do capitalismo patriarcal eram muito fortes (ABDALA, 2012: 195).

As mudanças de hábito aqui apontadas poderiam acontecer em qualquer fazenda do Brasil. Graciliano não é regionalista em *São Bernardo*, como não o é, aliás, em nenhum de seus outros livros, excetuando-se *Vidas secas*, por sua temática.

Osman Lins esquece-se, ao optar por uma avaliação mais baseada em seu gosto pessoal, de que Graciliano queria se fazer entender por crianças do Brasil inteiro, de norte a

sul. Considerava que assim, construindo um texto universal, seria mais bem compreendido e perderia seu “ódio” ao livro infantil. Ele, e os leitores. Mas nunca deixou de falar sobre uma realidade conhecida e sentida, até porque, para ele, conforme aconselha em carta escrita à irmã Marili Ramos, que se iniciava com escritora: “Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos e nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos” (RAMOS, 2011: 293). Raimundo, como personagem criada, falava o que Graciliano sentia.

Ao dizer que ambientar uma história em lugar nenhum, ou em um mundo imaginário, o escritor perde a sua força, pela neutralidade da ambientação, o escritor Osman Lins está desconsiderando a literatura infantil como um todo, e tornando-a menor, recusando o mundo criado pelo autor. Quantos mundos imaginários não foram criados e permanecem vivos até hoje na literatura infantil? Mundos lúdicos, brincantes, onde a criança pode jogar. E quando pensamos em literatura para crianças, na possibilidade de olhar o texto como um jogo, Wolfgang Iser é muito esclarecedor. Para ele:

O jogo não se ocupa do que poderia significar; o jogo não tem de retratar nada fora de si próprio. O jogo permite que a inter-relação autor-texto-leitor seja concebida como uma dinâmica que conduz a um resultado final. Os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo. O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, interpretá-lo. Essa dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações. Pois não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem – e, daí, modificam – o mundo referencial contido no texto. Ora, como o texto é ficcional, automaticamente invoca a convenção de um contrato entre autor e leitor, indicador de que o mundo textual há de ser concebido, não como realidade, mas *como* se fosse realidade. Assim o que quer que seja repetido no texto não visa a denotar o mundo, mas apenas um mundo encenado. Este pode repetir uma realidade identificável, mas contém uma diferença decisiva: o que sucede dentro dele não tem as consequências inerentes ao mundo real referido. Assim, ao se expor a si mesma a ficcionalidade, assinala que tudo é tão só de ser considerado *como se fosse* o que parece ser; noutras palavras, ser tomado como jogo (ISER, 2002: 107).

Graciliano Ramos, muito provavelmente, quis que o mundo ficcional que criou fosse concebido não como realidade, mas como se fosse realidade. O mundo de Tatipirun, o lugar dos meninos pelados, o ambiente criado para eles, é para ser considerado como se fosse o que parece ser. O escritor quis jogar com as crianças. E é justamente aí que o texto ganha força. Cada pequeno leitor criou a sua Tatipirun, que poderia ser no nordeste ou nos pampas.

2..2 – Mundo aceito

O mundo familiar em que Graciliano Ramos vivia foi-nos mostrado um pouco por meio de entrevista concedida por sua filha Luiza Ramos Amado, nascida em 19 de fevereiro de 1931, que vive em Salvador, e é casada com o escritor James Amado, irmão de Jorge Amado. Ela é a única sobrevivente dos oito filhos de Graciliano, sendo sua sétima filha, nascida da união com Heloísa Ramos, seu segundo casamento. Em 10 de fevereiro de 2013, por telefone, revelou-nos alguns aspectos de sua rotina na época, período em que *A terra dos meninos pelados* foi escrito.

Luiza conta que suas lembranças já não são tão claras, confundindo-se às vezes com coisas que leu.

Graciliano foi solto em 03 de janeiro de 1937, no Rio de Janeiro. Luiza revela que estava em Maceió, com a mãe e a irmã, e que quando chegaram à modesta pensão onde viveriam, situada na Rua Corrêa Dutra, próxima ao Palácio do Catete, Graciliano estava escrevendo o livro. Logo entraram no clima da história. Ele a chamava de Caralâmpia, personagem do conto infantil, nome inventado pela psiquiatra Nise da Silveira, companheira de prisão do escritor alagoano.

Luiza era menina e brincava muito. As brincadeiras na década de trinta já eram as que conhecemos: pular corda, cabra-cega, roda, passar anel. Andavam de bicicleta e de

patins. Falavam muito em política, principalmente devido à guerra. Tinha uma amiga japonesa, a Kasako, que acabou sendo excluída das brincadeiras, pois virou “inimiga”.

Luiza conta que não se conformava com o final de *A terra dos meninos pelados*. Achava ser uma infelicidade o menino Raimundo voltar para onde o perseguiam. Reclamou com o pai, chegou a pedir um final diferente. Graciliano deu entrevista mais tarde dizendo que Luiza queria reescrever o livro.

Muitos amigos estavam sempre presentes: Cândido Portinari; José Lins do Rego; Simião Leal (sobrinho de José Américo de Almeida) e a mulher Eloá; Murilo Miranda (irmão de Rubem Braga) e Ieda; Lúcio Rangel e Vani; Rubem Braga e Zora; o jornalista Gentil Noronha e Ivoni; o jornalista Vanderlino Nunes, que tinha sido preso com Graciliano.

Luiza conta que liam muito na pensão. *O menino da mata e seu cão Piloto*, que já havia comovido o menino Graciliano, e que está em *Infância*, volta à cena:

Chorei, o folheto caído, inútil. O menino da mata e o cão Piloto morriam. E nada para substituí-los. Imenso desgosto, solidão imensa. Infeliz o menino da mata, eu infeliz, infelizes todos os meninos perseguidos, sujeitos aos cocorotes, aos bichos que ladram à noite (RAMOS, 2003:221).

Leram também *O livro da Selva*, de Rudyard Kipling, e se encantaram com Mogli, o Menino Lobo. *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll e *As aventuras do Barão de Münchhausen*, compiladas por Rudolph Erich Raspe, foram outros livros muito comentados. Luiza conta que recitava poesias com o pai, principalmente de Manuel Bandeira e Paul Marie Verlaine. Sabia de cor o *Trem de ferro*, do Bandeira:

Trem de **Ferro**

Café com pão
Café com pão
Café com pão

Virge Maria que foi isso maquinista?

Agora sim
Café com pão
Agora sim

Voa, fumaça
 Corre, cerca
 Ai seu foguista
 Bota fogo
 Na fornalha
 Que eu preciso
 Muita força
 Muita força
 Muita força
 (trem de ferro, trem de **ferro**)

Oô...
 Foge, **bicho**
 Foge, **povo**
 Passa ponte
 Passa poste
 Passa **pasto**
 Passa **boi**
 Passa **boiada**
 Passa galho
 Da **ingazeira**
 Debruçada
 No riacho
 Que vontade
 De cantar!
 Oô...
 (café com pão é muito bom)

Quando me **prendero**
 No **canaviá**
 Cada **pé de cana**
 Era um **oficiá**
 Oô...
 Menina bonita
 Do vestido **verde**
 Me dá tua boca
 Pra matar minha **sede**
 Oô...
 Vou mimbora vou **mimbora**
 Não gosto daqui
 Nasci no **sertão**
 Sou de Ouricuri
 Oô...

Vou depressa
 Vou correndo
 Vou na toda
 Que só levo
 Pouca **gente**
 Pouca gente
 Pouca gente...
 (trem de ferro, trem de ferro) (BANDEIRA, 2013: 154)⁵

⁵ Justifica-se a inserção do poema inteiro de Bandeira, tão conhecido, para mostrar o número de palavras (em negrito) comuns ao universo de Graciliano Ramos.

O poema falava de temas presentes no mundo de Graciliano: prisão, nordeste, sertão, cana. Era divertido para Luiza recitar repetindo o ritmo do trem correndo no trilho.

Luiza revela que se lembra da alegria pelo prêmio conquistado. *A terra dos meninos pelados* recebeu, em abril de 1937, o Prêmio de Literatura Infantil do Ministério da Educação e Cultura. O valor recebido foi importante, pois viviam época de vacas muito magras.

O livro demoraria a ser editado. Apenas em 1939 sai pela Livraria do Globo de Porto Alegre. Segundo Luiza, com ajuda do escritor Érico Veríssimo, amigo do pai. É o que pode ser constatado na carta localizada no IEB-USP:

18. agosto. 1938.

Meu caro Graciliano,

Só agora lhe respondo à carta de 26 de julho porque estive vários dias doente e mesmo porque a solução do caso de que a mesma trata dependia de outras pessoas.

O seu livro está sendo ilustrado pelo Nelson Boeira Faedrich, ótimo desenhista, que espera estar com o trabalho pronto dentro de poucas semanas. Antes do Natal *A terra dos meninos pelados* estará na rua. Mandei compor em corpo 14, tipo grosso, como vê, e composição estreita. Mais de 30 páginas de ilustrações.

Quanto à sua consulta, respondo o que segue:

a) Este ano o Globo não pode assumir mais nenhum compromisso. O próprio trabalho do Jardim não poderá aparecer antes do Natal.

b) Ainda não pude conseguir o pagamento adiantado. A caixa nesta casa é das coisas que mais longe se encontram do meu controle. No entanto peço-lhe que tenha paciência porque lá para o fim do ano a situação talvez se modifique.

Fiquei satisfeito por saber que v. não desgostou dos *Lírios*⁶. Curioso. Nunca pedi a ninguém para ler um livro meu. Mas quando nos encontramos aí em julho último eu ia lhe pedir para não ler o meu último romance. Tive a impressão de que no estado de espírito em que v. se encontrava ele havia de irritá-lo.

Cá estou eu numa tremenda luta contra padres e carolas. Não me deixam em paz. Não há recurso de que não tenham lançado mão para retirar meu romance de circulação.

Lembre-me a essa gente do Zé Olímpio e abrace o seu
Érico⁷

⁶ *Olhai os lírios do campo*: romance de Érico Veríssimo, escrito em 1938.

⁷ Carta de Érico Veríssimo que integra a Correspondência Passiva do Arquivo Graciliano Ramos do IEB-USP.

Na carta de Érico Veríssimo em resposta a Graciliano, nota-se a preocupação deste em receber um adiantamento. Havia realmente por parte do escritor certa angústia com relação a poder sustentar a família dignamente.

O escritor Érico Veríssimo, ao falar do trabalho do Jardim, refere-se ao escritor e ilustrador Luís Jardim, que também havia ganhado o prêmio do Ministério da Educação, com dois livros: *O boi aruá* e *O tatu e o macaco*. Ambos, porém, só foram publicados em 1940.

As referidas ilustrações de Nelson Boeira Faedrich, conforme vemos no anexo deste trabalho, realmente ficaram muito bonitas. Ele foi um ilustrador, escultor e publicitário, muito ligado à editora por onde saiu o livro. Conforme afirma Sérgio Miceli:

O nome de Nelson Boeira Faedrich (1912-1994) está umbilicalmente ligado à história de uma das mais importantes experiências gráficas e editoriais brasileiras de todos os tempos: a Livraria e Editora Globo. Nascida em 1883 como uma modesta papelaria junto à Rua da Praia, em Porto Alegre, a Globo se transformou, entre as décadas de 1930 e 1950, na segunda maior casa editora do país (MICELI, 2001: 436).

O mundo em que Graciliano vivia pós-prisão era um mundo conturbado pelo início da segunda guerra mundial, em 1939, e pelo Estado Novo, iniciado em novembro de 1937, após um Golpe de Estado dado por Getúlio Vargas, com o apoio das Forças Armadas.

Onde moravam, segundo conta Luiza, Graciliano era chamado pela dona da pensão de Seu Brasiliano. Rubem Braga não se conformava em ver o escritor ser tratado assim. Graciliano, porém, dizia que pagava tão pouco pela moradia que a senhora podia chamá-lo da maneira que quisesse.

Havia, porém, um mundo que Graciliano precisava enfrentar.

2.3 – Mundo enfrentado

A terra dos meninos pelados foi escrito logo após o autor alagoano ter sido solto. Desse modo, uma das vozes que pode ser considerada, e ouvida desde o início, é aquela que insere o escritor em uma experiência recém vivida de exclusão da sociedade por ter,

pretensamente, opiniões políticas diferentes daquelas autorizadas pela ditadura. De certa forma, a cabeça pelada do menino Raimundo faz dele alguém muito próximo do Graciliano detento na Colônia Correcional de Ilha Grande, submetido a um ritual de raspagem de cabelos, humilhante, doloroso, violência cometida na friagem da noite, como podemos ler no texto a seguir, extraído de *Memórias do cárcere*: “o infame instrumento arrancava-me os pêlos, e isto me dava picadas horríveis no couro cabeludo. A operação findou, ergui-me, passei os dedos no crânio liso, arrepiado na friagem da noite” (RAMOS, 2008: 420). O Graciliano pelado, de certa forma recém marginalizado, também sonharia com a magia de Tatipirun, recusaria o mundo em que vive.

Raimundo, o menino pelado, é um herói diferente, como convém aos heróis das histórias infantis, é exatamente a diferença que o distingue e o faz buscar a aventura.

Em *Ficção e confissão* Antonio Candido chama a atenção para um aspecto importante da leitura de Graciliano. Sua ponderação parecem-nos relevante, pois está em total consonância com o que ocorre em *A terra dos meninos pelados*:

Para ler Graciliano Ramos, talvez convenha ao leitor aparelhar-se do espírito da jornada, dispondo-se a uma experiência que se desdobra em etapas e, principiada na narração de costumes, termina pela confissão das mais vívidas emoções pessoais. Com isso percorre o sertão, a mata, a fazenda, a vila, a cidade, a casa, a prisão, vendo fazendeiros e vaqueiros, empregados e funcionários, políticos e vagabundos, pelos quais passa o romancista, progredindo no sentido de integrar o que observa ao seu modo peculiar de julgar e sentir (CANDIDO, 2006:17).

Em *A terra dos meninos pelados* o espírito da jornada literalmente engendra a narrativa. Raimundo percorre Tatipirun e por meio dele Graciliano julga e sente.

A mesma questão da jornada encontra-se presente em Carlos Magno, um herói bem próximo de Graciliano Ramos e que já é citado em *Angústia*, por meio das recordações de Luís da Silva, como podemos ver:

Volto a ser criança, revejo a figura de meu avô, *Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva*, que alcancei velhíssimo. Os negócios na fazenda andavam mal. E meu pai, reduzido a *Camilo Pereira da Silva*, ficava dias inteiros manzanzando numa rede armada nos esteios do copiar, cortando

palha de milho para cigarros, lendo o *Carlos Magno* [...] (RAMOS, 2011: 25).

O jovem rei talvez tenha ecoado na caracterização de *Raimundo*, lembremos, ambos são crianças perseguidas. Se pensarmos principalmente na viagem que empreende Raimundo para Tatipirun, e nas razões que o levaram a fazê-la, tal hipótese pode ser corroborada.

Ao lermos o *Herói de mil faces*, de *Joseph Campbell*, somos conduzidos a essa comparação. No livro ele conta:

Carlos Magno (742-814) foi perseguido, quando criança, pelos irmãos mais velhos, tendo de fugir para a Espanha sarracena. Ali, sob o nome de Mainet, prestou notáveis serviços ao rei. Converteu a filha do rei à fé cristã e combinou com ela, secretamente, que se casariam. Tendo realizado outras façanhas, o jovem real retornou à França, onde derrubou seus antigos perseguidores e assumiu, em triunfo, o trono. Reinou por doze anos cercado por um círculo de doze pares. Segundo contam todos os relatos, sua barba e seus cabelos eram muito longos e brancos (CAMPBELL, 2007: 313).

O rei também teve que fugir de seu ambiente familiar e, ironicamente, não era pelado, mas extremamente cabeludo.

Parece haver em *A terra dos meninos pelados*, preocupação do escritor alagoano em trazer para o leitor infantil aspectos da modernidade da época. Era o mundo em que se vivia, momento de descobertas. Graciliano sabia que as crianças gostam das novidades que surgem muitas vezes trazidas por avanços tecnológicos. Segundo Monique Deheinzelin:

As crianças exigem o novo, até porque observam com naturalidade o que muitas vezes nos parece estranho. Elas, devido às potencialidades do seu pensamento, são muito contemporâneas, isto é, atualizadas em suas concepções sobre o mundo: enxergam os sentidos nas frestas, fissuras e nichos, por onde conseguem escapar da lógica habitual. E estas frestas são cifras, nunca totalmente impenetráveis, nunca inteiramente transponíveis: o conhecimento humano é para elas sempre uma infinita abertura de possibilidades de pensamento e linguagens que, entretanto, não se confundem com a verdade (DEHEINZELIN, 1996: 22-23).

No texto de seu livro, Graciliano insere um automóvel com um farol preto e outro azul, que ri um riso grosso de buzina e voa; cigarras que passeiam sobre discos de vitrola enormes, soltos no ar, tocando músicas que ninguém ouviu; roupas feitas de teia de

aranha, em alusão a tecidos feitos de seda; maquinismos de relógio controlando o sol; e aeroplanos, uns troços de metal que fazem *zum*. Em todas essas referências, a tecnologia da época foi colocada como recurso atrativo, algumas delas ainda bastante recentes na década de trinta.

Graciliano Ramos quando escrevia para crianças almejava ser lido e compreendido, como se percebe em um trecho de carta que ele escreve para Anísio Teixeira⁸, em 1938: “[...] Penso exatamente como você: se se procura um assunto infantil e se usa linguagem infantil, a criança percebe que somos tolos e não lê”.⁹ A preocupação com a linguagem, portanto, também em seus textos para crianças estava presente.

O escritor nordestino, além de trazer o novo, promove a união entre real e fantástico, outro artifício capaz de entusiasmar os pequenos. Os carros voam, cigarras cantam em discos de vitrola, as coisas e bichos falam e se movimentam. O autor convida o leitor a se divertir com o estranhamento que o inusitado provoca. Mesmo em *São Bernardo*, um livro para adultos, esse estranhamento já era explorado. Como bem observa Benjamin Abdala Junior:

A ambígua e contraditória conjunção entre o ambicioso fazendeiro e o escritor em crise, entre experiência e escrita confere respectivamente ao narrador e à narrativa do romance *São Bernardo* a imagem duplicada e distorcida cara às pinturas que proliferam com as vanguardas modernistas. Assim, a superposição da imagem da fazenda no romance, do proprietário no escritor e revelam a difusa interface de traços e tonalidades que põe o livro em visível diálogo com a profusão de imagens deslocadas, intrincadas e superpostas que podemos ver, por exemplo, nas pinturas cubistas e expressionistas (ABDALA, 2012:171).

---

⁸ Anísio Spínola Teixeira (Caetité, 12 de julho de 1900 — Rio de Janeiro, 11 de março de 1971) foi um jurista, intelectual, educador e escritor brasileiro. Personagem central na história da educação no Brasil, nas décadas de 1920 e 1930, difundiu os pressupostos do movimento da *Escola Nova*, que tinha como princípio a ênfase no desenvolvimento do intelecto e na capacidade de julgamento, em preferência à memorização.

⁹ A carta consta do Arquivo Anísio Teixeira do CPDOC-FGV, <http://cpdoc.fgv.br/acervo/arquivospessoais/base>. Manuscrito. Papel timbrado: ELP, Empresa de Leitura e Publicidade Limitada. ESFERA – Revista de Letras, Artes, Ciências

Nas manifestações artísticas do começo do século XX, vai-se cada vez mais abandonando o realismo do século passado. Na literatura o estranhamento aparece, de certa forma, com a ausência de linearidade nas narrativas. Os textos passam a trazer o mundo dos sonhos, da memória, das alucinações, da mesma forma que a pintura cubista desafia a representação das figuras com a geometrização dos corpos. O Expressionismo procura traduzir em cores a dramaticidade do sentimento humano. Os expressionistas deformam a realidade com o intuito de mostrar seu pessimismo com relação ao mundo. Aquele que precisa ser enfrentado.

Se em *São Bernardo* esse estranhamento está sempre presente, no mundo fantasioso de Tatipirun estabelece-se uma espécie de jogo. O mundo a ser identificado e interpretado é um mundo equilibrado e sem tropeços, e por isso também estranho, um lugar de sombras redondas de discos iguais, onde todos têm direito a opinar e as flores não têm espinhos, nem existem desavenças. Ao ser convidada a participar desse jogo de descobertas, a criança diverte-se com esse lugar diverso encontrado, cenário onde o lúdico faz-se tão presente. Além de encontrar em Tatipirun a presença bem humorada e capaz de provocar riso em Graciliano, ouve-se neste local idílico o ecoar de vozes que mostram os ideais políticos dele, aqueles de justiça social. Na discreta presença do humor “graciliânico”, inserido no mundo maravilhoso criado, a oportunidade de o autor dar vazão ao seu olhar mais descontraído e mordaz.

A presença de um rio, onde as águas se abrem e fecham deve-se, certamente, aos ecos religiosos presentes na formação católica do autor que, embora ateu, sempre manteve certo diálogo crítico com a Igreja.

Para Nelly Novaes Coelho, é importante em Tatipirun “a presença de um *locus amoenus*, um lugar ‘ideal’ onde não há desarmonia, nem desequilíbrios em parte alguma,

lugar gratificante, da mesma natureza acolhedora do Sítio do Picapau Amarelo de Monteiro Lobato ou da Pasárgada de Manuel Bandeira [...]” (COELHO, 2006: 307).

Sem dúvida as crianças “sentem-se bem” nesses locais “seguros”. Podemos nos lembrar de outros mais, como o Sítio de Taquara-Póca, de Francisco Marins e, principalmente, Hogwarts, a escola onde o bruxo Harry Potter estudou, na série de livros escritos por J. K. Rowling, exemplos significativos do quanto os meninos sentem-se em “casa” nesses mundos bem definidos de fantasia. Não podemos esquecer, tampouco, até para que consigamos identificar melhor os caminhos usados pelo escritor em sua obra infantil, que além de admirar Bandeira, que recitava, com quem se relacionava e de quem ouviu convite para visitar São Paulo, Graciliano, quando escreveu *A terra dos meninos pelados*, também se utilizou do recurso do “faz de conta”, tão presente no mundo de Emília e Narizinho.

Qualquer pessoa que se debruce sobre o texto em questão, terá chamada sua atenção para a grande quantidade de diálogos existentes. Tem-se a impressão de haver aqui a intenção do autor de desenvolver uma prosa mais ágil e capaz de fisgar o leitor mirim com maior espontaneidade. Graciliano parece levar ao pé da letra a questão que Lewis Carrol traz no início de *Alice no País das Maravilhas*:¹⁰

Alice estava começando a ficar muito cansada de estar sentada com sua irmã sem ter nada para fazer. Vez ou outra olhava o que a irmã estava lendo, mas não havia ilustrações ou diálogos no texto, “e pra que serve um livro”, pensou Alice, “sem ilustrações ou diálogos?” (CARROL, 2004: 17).

Escritor ligado aos melhores trabalhos literários realizados no Brasil e no exterior, capaz de traduzir diretamente do idioma inglês, Graciliano certamente conhecia e “escutou” a obra de Carrol ao escrever a sua, como nos contou Luiza Ramos Amado.

---

¹⁰ *Alice's adventures in wonderland*: “Alice was beginning to get very tired of sitting by her sister on the bank, and of having nothing to do; once or twice she had peeped into the book her sister was reading, but it had no pictures or conversations in it, “and what is the use of a book,” thought Alice, “without pictures or conversations?”

Ao sugerir um final aberto ao seu livro, e trazer Raimundo de volta ao mundo onde era perseguido, Graciliano parece sinalizar com a intenção de propor o enfrentamento dessa realidade opressora. O menino pelado volta para a sua lição de geografia e para as suas responsabilidades. Talvez aqui estivesse falando mais alto o pensamento do autor engajado. A intenção de mostrar que precisamos lutar para modificar as situações mais difíceis, e de que o mundo é mesmo um lugar cheio de penas. A fala final da história, a despedida de Raimundo dos meninos de Tatipirun, deixa bem clara a intenção do autor:

– Adeus, meus amigos. Lembrem-se de mim uma ou outra vez, quando não tiverem brinquedos, quando ouvirem as conversas das cigarras com as aranhas. Fiquei gostando muito delas, fiquei gostando de vocês todos. Talvez eu não volte. Vou ensinar o caminho aos outros, falarei em tudo isto, na serra de Taquaritu, no rio das Sete Cabeças, nas laranjeiras, nos troncos, nas rãs, nos pardais e na guariba velha, pobrezinha, que não se lembra das coisas e fica repetindo um pedaço de história. Quero bem a vocês. Vou ensinar o caminho de Tatipirun aos meninos de minha terra, mas talvez eu mesmo me perca e não acerte mais o caminho (RAMOS, 2011: 76-77).

Nas palavras de *Raimundo*, toda a ideologia do autor se revela. O menino voltaria para a sua cidade para contar a experiência vivida, completaria a “jornada” referida por Antonio Candido. Revelaria haver um mundo em que todos eram iguais. Onde olhos negros e azuis faziam parte do mesmo rosto, da mesma pessoa. E que apenas usufruir desse mundo, sem dividir com os outros a boa nova, não fazia sentido. Todo o bem conhecido precisa ser dividido, contado, revelado. Raimundo retorna a Cambacará para ensinar, aos meninos de sua terra, os caminhos que levam a Tatipirun. E declara, quase que nas entrelinhas, que talvez ele mesmo se perca, e não acerte mais o caminho. Pois são difíceis os caminhos que levam a um mundo mais justo.

De certa forma, o percurso realizado por Raimundo ao fugir de Cambacará para Tatipirun, para viver suas experiências com os meninos pelados iguais a ele e depois retornar, representa uma travessia, e nos revela o percurso clássico do herói. Na “outra margem do rio” há todo um aprendizado para o menino.

O percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: *separação-iniciação-retorno* – que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito. Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes. (CAMPBELL, 2007: 36).

Raimundo fortalece-se em Tatipirun e beneficia-se. Embora triste, conforme observou a menina Luiza Ramos Amado, filha do autor, sua volta pode ser considerada uma vitória. Graciliano está presente e aparece, Antonio Candido nos mostra, falando do geral de seu trabalho: “[...] preocupado em ser, por intermédio de sua obra, como artista e como homem, termina por nos conduzir discretamente a esferas bastante várias de humanidade, sem se afastar demasiado de certos temas e modos de escrever” (CANDIDO, 2006: 17).

Ao escrever, em carta já citada neste estudo para a irmã Marili Ramos, que: “as nossas personagens são pedaços de nós”, Graciliano deixa claro que se coloca nos textos. Obviamente também o faz em seu texto para crianças, trazendo para ele preocupações estilísticas e mesmo políticas.

Falemos também a respeito de *São Bernardo*. Para que possamos entender melhor a proposta do livro como romance, é necessário refletirmos um pouco mais, e novamente, a respeito do poder simbólico: “o poder simbólico, poder subordinado, é uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder [...]” (BOURDIEU, 1989: 15).

No romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, há fala significativa, que acontece quando o governador visita o fazendeiro Paulo Honório:

O governador gostou do pomar, das galinhas Orpington, do algodão e da mamona, achou conveniente o gado limosino, pediu-me fotografias e perguntou onde ficava a escola. Respondi que não ficava em parte nenhuma. No almoço, que teve champanhe, o dr. Magalhães gemeu um discurso. S. ex.^a tornou a falar na escola. Tive vontade de dar uns apartes, mas contive-me.
Escola! Que me importava que os outros soubessem ler ou fossem analfabetos? (RAMOS, 2006: 50).

De maneira irônica, mostrando as relevâncias (não tão relevantes) para o governador, o autor coloca em Paulo Honório toda a sua visão crítica relativa ao poder. A afirmativa final, onde a personagem reflete sobre a importância da escola, representa o olhar do escritor a respeito de como a instrução é vista pelas autoridades.

Paulo Honório, como criação literária, é impregnado de poder simbólico. A própria questão da primeira pessoa utilizada na sua construção, pois é Paulo Honório quem conta a história e sob o seu ponto de vista as coisas são observadas, já traz toda uma simbologia importante. O “eu” aparece como figura quase onipotente, ou “reificada”, como mostra Benjamin Abdala Júnior:

Toda seleção, desde o vocabulário até a estruturação diegética, será impregnada por sua orientação reificadora: o sentido de apropriação dos bens materiais e espirituais, que são reduzidos aos seus aspectos meramente quantitativos. Dessa forma, coisificadas, Paulo Honório vê a paisagem e as personagens – simples projeções, entendemos, de sua ideologia pragmática. (ABDALA, 1981: 39).

Parece-nos, portanto, importante levar-se em conta o uso da primeira pessoa, opção narrativa escolhida pelo autor, como ferramenta também impregnada de poder simbólico.

A estratégia utilizada por Graciliano no romance é clara, e mostra bem a posição relativa que tem no campo intelectual presente em todos os seus romances e histórias que escreveu, até mesmo naquelas destinadas a crianças. E mais uma vez é Pierre Bourdieu quem conceitua o que ocorre: “A ação das obras sobre as obras [...], só se exerce por intermédio de autores cujas estratégias devem à posição relativa que têm na estrutura do campo intelectual a forma, a lógica e o conteúdo que apresentam” (BOURDIEU, 1989: 72).

O esquema utilizado por João Luiz Lafetá, intitulado *O mundo à revelia*, apresentado em posfácio do livro, exemplifica nossas observações:

ação – personagem

Temos no esquema a trajetória de Paulo Honório, e uma jornada como sempre acontece nas obras de Graciliano, embora bem diferente do percurso do herói vivido por Raimundo, em *A terra dos meninos pelados*. Toda a ação exercida pela personagem, ao acentuar o seu sentimento de propriedade, coloca-o em uma posição “reificada” que o leva à destruição. Do outro e de si próprio. O que reflete claramente a posição intelectual engajada de Graciliano frente ao mundo. O mundo que deve ser enfrentado.

Capítulo III

A terra dos meninos pelados e São Bernardo.

*[...] não sou Paulo Honório, não sou Luiz da Silva, não sou Fabiano. Apenas fiz o que pude por experi-los, sem deformá-los, narrando, talvez, com excessivos pormenores, a desgraça irremediável que os açoitava. É possível que eu tenha semelhança com eles e que haja, utilizando os recursos de uma arte capenga adquirida em Palmeira dos Índios, conseguido animá-los. Admitamos que artistas mais hábeis não pudessem apresentar direito essas personagens, que, estacionando em degraus vários da sociedade, têm de comum o sofrimento. Neste caso aqui me reduzo à condição de aparelho registrador [...]*¹¹ (MIRANDA, 1992: 43).

---

¹¹ Discurso de 24 de outubro de 1942: Manuscritos autógrafos, Discursos, pasta I, Arquivo Graciliano Ramos do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade São Paulo.

3.1 – *A terra dos meninos pelados*

Em artigo escrito em 1983, Edda Arzúa Ferreira já advertia que:

Uma abordagem da obra de Graciliano Ramos representava sempre um risco, devido à sua extensa fortuna crítica, inventariada, na época, em mais de duzentos e noventa ensaios, aproximadamente, além de várias dissertações de Mestrado e Teses de Doutorado. Para ela, contudo, como a verdadeira obra de arte é aquela que resiste a infindáveis leituras, cada vez que voltamos à leitura do autor sentimo-nos fascinados e tentados a empreender mais um estudo sobre a sua obra (FERREIRA, 1983: 10).

A Arte Literária Em Dois Ramos Graciliânicos: Adulto e Infantil é um título que talvez necessite ser comentado. Ao fazermos referência, na mesma denominação, aos dois ramos (e há aqui também referência ao sobrenome do autor, como se ele se dividisse) literários do autor: o infantil e o adulto, queremos salientar e chamar a atenção para a existência de textos destinados ao leitor experiente, e aos escritos para o público mirim, na obra de Graciliano Ramos. No título, a vontade de enxergar a existência desses dois ramos e, mais do que isso, a intenção de considerá-los vieses com o mesmo peso literário.

Parece-nos que o posfácio de Rui Mourão, que consta da nova edição de *Alexandre e outros heróis*, de Graciliano Ramos, constrói essa aproximação, auxiliando-nos nestas considerações iniciais. Para ele, como por sinal já vimos anteriormente:

A segunda narrativa que integra o volume não foge à abordagem do tema que persegue Graciliano através do conjunto de sua obra. O desajuste do ser que habita um mundo onde a adaptação não passa de quimera é drama fundamental que move, de livro para livro, os personagens do autor. Está em *Caetés*, no sonho de superar as limitações da existência provinciana de João Valério, em *São Bernardo*, na aventura de Paulo Honório, homem que se acredita investido de poderes extraordinários, em *Angústia*, na movimentação de Luís Silva, em meio à atmosfera irrespirável criada, prisioneiro das derrotas diárias da classe média. Aparece, também, em *Vidas secas*, na inadaptação da família de retirantes ao sertão adverso (MOURÃO, 2012: 200-201).

Para Wander Melo Miranda, em fala proferida no colóquio Graciliano Ramos, que aconteceu de 7 a 9 de maio de 2003 em Salvador, reunindo pesquisadores, estudiosos e admiradores do mestre Graça:

No território minado por onde transitam suas personagens, em busca de uma unidade de antemão impossível no decurso da experiência desdobrada no tempo, não há lugar para ilusões compensatórias ou processos conciliadores de integração social. Seres à margem, João Valério, Luís Silva, os retirantes de *Vidas secas*, o menino de *Infância*, os presos de *Memórias do cárcere*, e mesmo Paulo Honório, trazem todos a marca da “desgraça irremediável que os açoita”, para usar as palavras do escritor, que deles se aproxima solidário, com uma simpatia ora mais, ora menos distanciada, sempre comovente na cautela com que se expõe (MIRANDA, 2008: 35).

Existe também em Raimundo, o menino protagonista de *A terra dos meninos pelados*, essa “desgraça irremediável que os açoita”, muito devido às dificuldades de integração ao meio social pelas características físicas que possui. O fato de ser diferente, pelado de cabelos, com um olho azul e outro preto, não torna sua vida entre outras crianças fácil. Um olho preto e outro azul. De certa forma uma personagem dividida em dois. Da mesma forma que aparece no conto *Paulo*, em *Insônia*, nos delírios do protagonista recém-operado, quando até mesmo o posicionamento político de Graciliano é explicitado, ao colocar-se na fala do doente, que deseja abandonar o lado direito, aquele miserável que o corrompe:

A minha banda direita está perdida, não há meio de salvá-la. As pastas de algodão ficam amarelas, sinto que me decomponho, que uma perna, um braço, metade da cabeça, já não me pertencem, querem largar-me. Por que não me levam outra vez para a mesa de operações? Abrir-me-iam pelo meio, dividir-me-iam em dois. Ficaria aqui a parte esquerda, a direita iria para o mármore do necrotério. Cortar-me, libertar-me deste miserável que se agarrou a mim e tenta corromper-me (RAMOS, 2003: 47).

Mesmo sendo um conto infantil, *A terra dos meninos pelados* traz essa marca de Graciliano impressa em suas páginas. Raimundo pode ombrear-se com João Valério, Luís Silva, Fabiano, Sinhá Vitória, Madalena e Paulo Honório, todos igualmente “heróis problemáticos”.

Tanto Raimundo, como Paulo Honório, os heróis em que nos deteremos mais, trazem em suas complexidades aspectos que os aproximam bastante dos problemas encontrados nos dias de hoje. Se no primeiro encontramos o menino que na sociedade atual

sofre *bullying*, palavra que importamos e consagramos para designar aqueles que são perseguidos por possuírem singularidades diferentes do grupo a que pertencem, o segundo também não deixa de estar presente em nossa sociedade, cada vez mais competitiva e frívola. Para Nelly Novaes Coelho:

Todas as personagens gracilianas são seres interrogantes que duvidam de si mesmos e que obstinadamente buscam, através da palavra, a *razão* ou a *validade* de seus atos, mas não conseguem respostas... Para além do imediatismo de suas vidas ou dramas concretos, há sempre uma interrogação maior e latente: qual o sentido último da vida humana? ou o que afiança a palavra dos homens e garante as suas verdades, em um mundo sem Deus, onde a palavra tem em si mesma a garantia da verdade, do certo ou do errado? (COELHO, 2013: 278-279).

Essas interrogações, espécie de perplexidade ante o mundo, estão em Raimundo e em Paulo Honório. Ambos, de certa forma, buscam a *razão* ou a *validade* de seus atos. Mesmo o menino pelado, vagando pelo universo mágico de Tatipirun, não o faz com a certeza de um plano definido. Apenas perambula sem propósito fixado. E volta para o lugar de onde partiu fortalecido, mas aparentemente sem tantas respostas.

Não há como discordar de Fabio Lucas quando ele afirma que:

*Dreiser*¹², em *An American Tragedy*, criou uma personagem cujas motivações, embora mais acesas, numa sociedade mais violenta que a nossa, trabalhada pela mística do êxito pessoal e da competição sem fronteiras, se parecem com as de Paulo Honório. Trata-se de um herói provinciano do oeste, apanhado na rede da riqueza e do “sucesso”, que acaba assassinando a garota que o consolara na mocidade porque, agora, ela se interpunha no caminho de um casamento que daria a ele acesso a círculos financeiros mais próximos (LUCAS, 1970: 86-87).

Embora, atualizando o texto, possamos até questionar se a sociedade americana ainda permanece mais violenta e mais caracterizada pela competitividade que a nossa, temos que concordar que o drama de Paulo Honório, aquele que levou Madalena ao suicídio, tem muito a ver com a tragédia americana. E de certa forma Raimundo, o menino

---

¹² Theodore Herman Albert Dreiser (Agosto 27, 1871 – Dezembro 28, 1945; Estados Unidos), escreveu *An American Tragedy*, publicada em 1925.

importunado por outros meninos por ser diferente, lembra-nos também tantos outros garotos levados ao desatino por serem incapazes de se enquadrar no mundo em que vivem, e que frequentemente aparecem na mídia por seus atos desesperados.

Uma das questões que mais chamam a atenção quando abordamos a obra de Graciliano Ramos está na desproporção com que é estudada. O alerta feito no início do capítulo seria dispensável caso fôssemos tratar apenas de sua obra infantil. Embora seja realmente menor em termos de quantidade, já que está restrita apenas aos três textos que constam de *Alexandre e outros heróis*¹³, além dos contos *Minsk* e *Luciana*, que aparecem na coletânea de contos do autor, *Insônia*, publicada em 1947, e que poderiam ser trabalhados separadamente como trabalhos infantis, não se mantém, em termos proporcionais, o mesmo interesse capaz de produzir fortuna crítica considerável quando observamos seus escritos infantis ou infanto-juvenis.

Se, como diz Godofredo de Oliveira Neto, em posfácio que acompanha o livro, “São Bernardo é considerado pela crítica a mais importante obra de ficção do movimento modernista envolvendo o regime fundiário e os conflitos sociais no Nordeste brasileiro, firmando o autor como um dos maiores romancistas de toda a literatura brasileira” (OLIVEIRA, 2006: 222), que considerações podemos fazer a respeito de *A terra dos meninos pelados*?

Para respondermos a esta pergunta talvez seja necessário entendermos em que contexto foi escrito *A terra dos meninos pelados*. Graciliano Ramos escreve o livro em 1937 para participar de um concurso instituído pela Comissão Nacional de Literatura Infantil (CNLI)¹⁴, órgão ligado ao Ministério da Educação e Saúde Pública do Estado Novo,

---

¹³ *Histórias de Alexandre*, 1944; *A terra dos meninos pelados*, 1939 e *Pequena história da República*, 1940.

¹⁴ As informações sobre a Comissão Nacional de Literatura Infantil constam do arquivo privado de Gustavo Capanema, GCg 1936.04.29 (rolo 42; ft. 814 a 1061), CPDOC/FGV.

ditadura comandada por Getúlio Vargas. Graciliano havia acabado de ser solto por este regime de exceção, o mesmo que o prendera sem processo, acusando-o de comunista.

O ministro Gustavo Capanema, em 29 de abril de 1936, havia baixado portaria criando o órgão, cuja obrigação seria, obedecendo ao projeto educacional varguista, avaliar de maneira crítica os textos; julgar o valor das obras de literatura infantil em língua portuguesa, aqui produzidas, incluindo as traduções; relacionar obras estrangeiras que pudessem ser adotadas; classificar os leitores por faixas etárias. Basicamente, pretendia-se eliminar o que fosse considerado pernicioso ou de má qualidade para as crianças, estimulando-se a produção tida como adequada para os padrões de um grupo de intelectuais escolhidos para participarem da comissão. “Inicialmente foram convidados: Cecília Meireles, Elvira Nizinska, Jorge de Lima, Murilo Mendes, José Lins do Rego e Manuel Bandeira” (CAPANEMA, GC 36.04.29-A).

As primeiras tarefas da comissão foram publicadas no *Diário Oficial* de 4 de maio de 1936. O documento, assinado pelo ministro Capanema, trazia como objetivos:

- Organizar uma relação, com apreciação crítica, das obras de literatura infantil, existentes em língua portuguesa, originais ou traduzidas.
- Escolher, dentre as obras de literatura infantil existentes em línguas estrangeiras, aquelas cuja tradução seja conveniente fazer.
- Indicar as idades a que cada obra de literatura examinada possa ouvir.
- Indicar ao governo as providências que devam ser tomadas para a eliminação das obras de literatura infantil perniciosas ou sem valor.
- Indicar ao governo as providências tendentes a promover, em todo o país, o desenvolvimento da boa literatura infantil, bem como a instituição de bibliotecas para crianças.

A postura do ministro Capanema era clara e fica bem explicitada em um de seus discursos:

Quando dizemos que a educação ficará a serviço da Nação, queremos significar que ela, longe de ser neutra, deve tomar partido, ou melhor, deve adotar uma filosofia e seguir uma tábua de valores, deve reger-se pelo sistema das diretrizes morais, políticas e econômicas, que formam a base

ideológica da nação e que, por isso estão sob a guarda, o controle ou a defesa do Estado (CAPANEMA, 1937: 21).

Embora pretender o estabelecimento de normas capazes de tornar o quadro da literatura infantil e juvenil no país mais organizado seja, à primeira vista, louvável, até por ter sido a primeira vez que se buscava uma política nesse sentido, na prática as medidas não surtiram efeito assim tão destacado graças ao conservadorismo do Estado Novo. Se na educação a intenção do governo era intervir, com mão forte, para que a base ideológica do sistema se reforçasse, ao estender também para a literatura infantil, e para a juvenil, essa vontade, os notáveis membros da comissão escolhida acabaram por privilegiar histórias mais conservadoras, menos abertas às inovações.

No trabalho dos escritores e educadores escolhidos, a avaliação buscou os textos que combinassem o lúdico com o educativo, a vontade de recrear e de ensinar ao mesmo tempo. O literário esteve sempre a serviço de uma função cívica e moralizadora, o que acabou por prejudicar o resultado, pois deixaram, algumas vezes, de privilegiar os escritos que mostrassem apelos mais voltados para a fantasia e para a imaginação. Acabaram, também, negligenciando um pouco o valor estético do que era produzido. De certa forma, como bem observa Antonio Candido, repetiam uma tendência que se inicia com a própria tentativa de se construir uma literatura brasileira.

Como não há literatura sem fuga do real, e tentativas de transcendê-lo pela imaginação, os escritores se sentiram frequentemente tolhidos no voo, prejudicados no exercício da fantasia pelo peso de sentimento de missão, que acarretava a obrigação tácita de descrever a realidade imediata, ou exprimir determinados sentimentos de alcance geral. Este nacionalismo infuso contribuiu para certa renúncia à imaginação ou certa incapacidade de aplicá-la devidamente à representação do real... (CANDIDO, 2009: 28-29).

O que a CNLI pretendia, embora a natureza de sua formação e o espírito que a criou fossem acertados, acabou por prejudicar o ensino de literatura nas escolas. É o que vemos, por exemplo, em crítica contundente que profere Norma Sandra de Almeida Ferreira,

analisando, principalmente, a concepção de literatura infanto-juvenil implementada pelo Estado Novo.

Substitui-se o artista como indagador do mundo pelo dogmático repetidor de verdades já sabidas, transmissor de um acervo para outra geração, enquanto se preparam homens para um tempo que não se repetirá. Além disso, a literatura infanto-juvenil apresentando como dominante a função didático-moralizante de transmissora de valores ideológicos, motivaria o mascaramento da verdade, adequando o sujeito a uma sociedade que deveria permanecer imutável, sujeitando-a à impotência através de estruturas de pensamento sempre fixos e inquestionáveis. Questiona-se, portanto, na literatura infanto-juvenil, esta presença de elementos constantes a transmitir visões unívocas e simplistas por meio de atos dos personagens e dos desfechos, e a necessidade de se falar a favor desta ou daquela ideologia, deixando de trazer temas mais atuais e reais, ou mais fantasiosos” (FERREIRA, 1982: 132-133).

O fato é que havia na época, até como tendência mundial, certa má vontade com relação à existência de fantasia nos textos infantis. Teresa Colomer, por exemplo, alerta para o que se verificava. Considera que:

A lenta e obstinada penetração da fantasia sofreu um novo revés, na Europa, a partir da Segunda Guerra Mundial, porque os contos de fadas foram desprezados por uma suposta falta de compromisso com o mundo real, por oferecer uma evasão pouco formadora de valores humanos, por seu grau de violência que podia ser a causa de transtornos emotivos, já que era exercida por personagens tão importantes para as crianças quanto os pais (COLOMER, 2003: 61).

Nelly Novaes Coelho também alerta para o antagonismo existente entre realismo e fantasia nos anos 30.

O antagonismo que se instaura era devido, sem dúvida, à política que então se impunha: por um lado, a necessidade de se conhecer a realidade do nosso país, de nosso governo, do caráter brasileiro e de sua verdadeira natureza; por outro lado, o confronto entre ensino leigo e ensino religioso. Tais divergências levam certos setores educacionais a se colocarem contra a fantasia na literatura infantil e a exigirem, em seu lugar, a verdade, o realismo (COELHO, 2010: 265-266).

Consideramos importante tentar entender melhor quem eram alguns dos membros mais importantes da equipe montada. Cecília Meireles não ficou muito tempo na comissão criada para traçar o destino dos textos infantis. Era, porém, conservadora. Para Antonio Candido, “muitos escritores do Rio de Janeiro eram conservadores. Isso é visível,

por exemplo, no grupo da revista Festa (1928), marcado por um espiritualismo de filiação simbolista, nele se destacando Cecília Meireles (1901-1964)” (CANDIDO, 1999: 74).

O escritor José Lins do Rego escreve, também em 1936, *Estórias da Velha Totônia*. A pesquisadora Nelly Novaes Coelho, no *Dicionário crítico da literatura infantil e brasileira*, traz a apresentação do livro feita pelo autor, que explicita o seu objetivo:

Ainda me lembro hoje da Velha Totônia, bem velha e bem magra, andando de engenho a engenho, contando suas histórias de Trancoso. Não havia menino que não lhe quisesse um bem muito grande, que não esperasse, com o coração batendo de alegria, a visita da boa velhinha. ... Todas as velhas Totônias do Brasil se acabaram, se foram. E outras não vieram para o seu lugar. Este livro escrevi pensando nelas... Pensando na sua velha Totônia de Sergipe, Silvio Romero recolheu estas mesmas histórias que eu procuro contar aos meninos do Brasil. Quisera que eles me ouvissem com a ansiedade e o prazer com que eu escutava a velha Totônia do meu engenho. Se eu tiver conseguido este milagre, não precisarei de maior alegria para a minha vida (REGO, 2006: 385)

Fica evidente, para quem faz uma leitura atenta do texto, que ele está bem dentro do espírito do que era pretendido pela CNLI. José Lins do Rego fala diretamente não só com os meninos, mas com os meninos do Brasil, fazendo questão de enfatizar a identidade nacional. De certa forma, como bem observa, ainda, Nelly Novaes Coelho, “ao recuperar os quatro contos maravilhosos que traz no livro: “O Macaco Mágico”; “A Cobra que Era uma Princesa”; “O Príncipe Pequeno” e “O Sargento Verde”, enriquece o conhecimento de nossas raízes culturais brasileiras” (COELHO, 2006: 386).

No exercício de tentar entender melhor o perfil dos participantes do grupo, chegamos a Manuel Bandeira. Parece-nos adequado recorrer novamente a Antonio Candido. Ao falar sobre o excelente poeta paulista, e citando o musicólogo Alfred Einstein, o crítico o define como alguém que “pertence ao gênero raro dos revolucionários conservadores, ou dos conservadores revolucionários” (EINSTEIN, 1999: 75). Nos trabalhos, era Murilo Mendes (1901-1975), intelectual mineiro que havia se mudado para o Rio de Janeiro nos anos 20, quem fazia a articulação. Para Antonio Candido ele seria “o poeta dos contrastes e dos

contrários, que começou pela poesia humorística e, depois de sofrer a impregnação surrealista, voltou à fé católica, passando a uma expressão cheia de sentimento do mistério e transcendência, com o mais completo senso do insólito da nossa poesia contemporânea” (CANDIDO, 1999: 75). Ele escrevera, em 1933, uma *História do Brasil*. Em 1935 publicara o livro *Tempo e eternidade*, em co-autoria com o poeta também católico *Jorge de Lima*, outro membro da equipe articuladora dos caminhos da literatura infantil no país. O escritor mineiro havia sido nomeado, em 1936, Inspetor de Ensino Secundário do Distrito Federal, cargo que praticamente decidia o padrão e o nível do ensino secundário no país.

A vanguarda, tanto nos objetivos que o Ministério da Educação e Saúde Pública tinha para a CNLI, como na própria constituição do grupo, não estava presente. O que se pretendia era uma literatura infantil e juvenil construída dentro de algumas normas bem definidas e rígidas. Para isso optaram por pessoas que, sendo importantíssimas no cenário literário e educacional do país, o que sempre esteve presente nas escolhas do ministro Capanema, garantissem e respaldassem com o peso dos seus nomes os resultados.

Se o objetivo inicial da CNLI era definir o que era literatura infantil, parece-nos que a resposta perdeu-se no conflito que sempre existiu desde sua origem, o embate entre se constituir como uma literatura que privilegie a imaginação, e outra, diferente, de cunho pedagógico.

O idealismo nacionalista do Estado Novo pedia um caráter mais realista. De certa forma haveria a necessidade de que a fantasia fosse mais inibida, para que pudessem ser apresentados aos leitores mirins fatos da história brasileira. Nada disso está presente em *A terra dos meninos pelados*, obra que elegemos como *corpus* de pesquisa. Para Rui Mourão,

O ficcionista passou a trabalhar com arquétipos e ambientação onírica, para a surpresa de tantos quanto imaginavam jamais seria quebrada a fidelidade

ao contexto nordestino, de tantos resultados enriquecedores de sua criação. Para ele, movimentando elementos de pura fantasia – que não têm nada a ver com suprarrealismo ou realismo mágico – a estória mostra que a inadaptação do ser humano, constrangido no meio que vive, prevalece mesmo num plano em que o condicionamento cultural foi abolido. O desajuste, no caso, seria insolúvel, por resultar de erro que não depende do indivíduo, por se tratar de deformação de origem. Raimundo [...] refugia-se no mundo da imaginação (MOURÃO, 2012: 201-202).

Em *A terra dos meninos pelados* a proposta não é oferecer soluções ou esquemas de salvação. O menino Raimundo terá de aprender a lidar com um problema sem solução: sua diferença física. Não vemos aqui o modelo apreciado pela ideologia vigente, que pedia um percurso de aprendizado. O herói lidaria com um problema, e graças à sua maneira edificante de lidar com ele, conseguiria solucioná-lo. De posse dos conhecimentos aprendidos, amplamente divulgados para que os leitores os incorporassem, cresceria ante o olhar infantil e juvenil, mostrando as vantagens de um proceder correto. O maravilhoso identificado em abundância na narrativa de Graciliano, não trabalha a serviço desse tipo de ensinamento. Primordialmente o autor constrói um texto lúdico. Os episódios escritos, e esta era também uma exigência comum na época, não permitem que se identifique, por exemplo, o que foi feito pelas gerações do passado e quais seriam as tendências futuras, contextualizando-os em uma cadeia progressiva que permitisse aos jovens leitores incorporar a identidade do presente. Ele não está a serviço da historiografia oficial do Estado Novo.

Em *A terra dos meninos pelados*, ressalte-se, o maravilhoso não se configura apenas como uma forma de se opor ao real. Por meio da imaginação e da fantasia Raimundo enfrenta a realidade e se opõe a ela. Assim ele luta contra aquilo que o oprime. Não se liberta por meio de mágicas. A fantasia não tem no texto função de ajudá-lo a consertar o que está errado. A imaginação é um jogo solitário e Raimundo, um menino solitário, joga esse jogo.

De certa forma, ao colocar a luta solitária do menino pelado em seu conto infantil, Graciliano mantém a coerência e a uniformidade de seu projeto literário construído sempre de maneira muito crítica, sem fazer concessões.

Graciliano Ramos passa ao largo do projeto de modernização do Brasil iniciado na década de 20. *A terra dos meninos pelados* é o primeiro texto que escreve depois da experiência da prisão. Neste livro, de maneira alegórica, ele imprime sensações e emoções ainda fortes da época do presídio. Essa mágoa e sentimento tão acentuados e presentes são compartilhados com a mulher Heloísa Ramos, em uma das cartas que envia:

Comecei a escrever um conto muito chato, fiz uma carta ao Garay e revi a cópia datilografada dos meninos pelados, que foram para o Ministério da Educação. Vi lá, num corredor, o nariz e o beijo caído de s. exa. o sr. Gustavo Capanema. Zélins acha excelente a nossa desorganização, que faz que um sujeito esteja na Colônia hoje e fale com ministros amanhã; eu acho ruim a mencionada desorganização, que pode mandar para a Colônia o sujeito que falou com o ministro (RAMOS, 2011: 239-240)¹⁵.

O forte ressentimento do escritor relativo ao regime é representado pela figura do ministro Gustavo Capanema e está refletido em seu texto.

Como diz Cecilia Almeida Salles:

No contato com diferentes percursos criativos, percebe-se que a produção de uma obra é uma trama complexa de propósitos e buscas: problemas, hipóteses, testagens, soluções, encontros e desencontros. Portanto, longe de linearidades, o que se percebe é uma rede de tendências que se inter-relacionam (SALLES, 2009: 39).

Desse modo, a produção graciliânica, o romance adulto, sua obra infantil são fruto de uma trama complexa de sentimentos, propósitos e busca inter-relacionados, interseccionados, que vão dando densidade ao fazer artístico.

Em seu livro *Em liberdade*, Silviano Santiago apresenta um trecho em que Graciliano fala a respeito de *A terra dos meninos pelados*. Em sua fala, mesmo que fictícia,

---

¹⁵ Referência à Colônia Correccional, presídio na Ilha Grande, RJ, onde GR esteve preso.

pois se trata de um biografia ficcional onde o autor se imagina Graciliano em liberdade, aparece a interpretação, com a qual concordamos, que em se tratando do escritor alagoano nada é gratuito. Seus textos obedecem sempre uma intenção criativa prévia, um plano bem definido.

Na história procurei não cair em três armadilhas comuns nas histórias infantis de que me lembro: nada de tom piegas ou sentimental; nenhuma referência concreta ao chamado mundo real (é um “conto maravilhoso”); nenhuma distinção precisa entre crianças e adultos.

O sentimento, o realismo e a diferença de geração estão ao nível das intenções e não ao nível da execução. Joguei constantemente com os dois níveis, e só espero que tenha obtido, no final, um verdadeiro conto maravilhoso que fala de problemas do homem concreto. Estão vendo que optei por uma narrativa de caráter alegórico. O livro é sobre o conformismo e a divergência, a prisão e a liberdade. São dois os personagens principais: um garoto com um olho preto e outro azul a quem raspam a cabeça, e uma princesa, nem menina nem mulher, sedutora e mágica, ingênua e fatal, a quem dei o nome de Caralâmpia, numa alusão a uma palavra que usávamos constantemente na Casa de Detenção (SANTIAGO, 1994: 144-145).

Nessa ordem de ideias, parece-nos interessante lembrar ainda que sob o impacto da prisão, uma das principais personagens recebe um nome intimamente ligado à Nise da Silveira, renomada médica psiquiatra brasileira, aluna de Carl Young, e que ficou amiga de Graciliano na época em que estiveram presos juntos.

Durante a Intentona Comunista, a médica havia sido denunciada por uma enfermeira por possuir livros marxistas, e acabou por ser presa pela ditadura Vargas. Ela costumava referir-se às pessoas que viviam em um mundo especial, fora da realidade, como pertencentes ao “mundo caralâmpico”. Graciliano e Nise divertiam-se no presídio, falando através de um pequeno buraquinho no cubículo 35, única comunicação possível entre homens e mulheres no Pavilhão dos Primários, especulando a respeito de quem viveria nesse mundo ou não. Como notamos, a princesa Caralâmpia tem aí seu nome motivado.

Não sem motivo, a psiquiatra possuía uma primeira edição de *A terra dos meninos pelados* com a dedicatória do autor: “À Nise, minha princesa Caralâmpia”.

Houve por parte de Graciliano certa angústia ante a expectativa de ganhar ou não o prêmio dado pela CNLI pelo referido livro. Para quem havia recém deixado a prisão e precisava refazer a vida, trazendo para o Rio de Janeiro a família que estava em Maceió, o valor que receberia caso fosse contemplado seria ajuda importante. Em cartas que enviou à mulher no período o fato fica evidente. Em uma delas diz:

Fui à livraria, encontrei Zélines, Santa, Jardim. Fomos ao Ministério levar os álbuns de figuras dos dois últimos e os contos de Bárbara. Os desenhos de Santa, um circo de cavalinhos, estão maravilhosos, mas também gostei dos de Jardim, uma história de bichos muito engraçada. José Olympio acha isso admirável, o que já se fez de melhor no Brasil (RAMOS, 2011: 250)¹⁶.

Santa Rosa e Luís Jardim enviaram também trabalhos para o concurso da CNLI e a escritora Julieta Bárbara, casada com Oswald de Andrade, pediu que Graciliano, quando de sua estadia em São Paulo, entregasse os contos no Ministério. Podemos ver na fala do escritor alagoano, onde elogia bastante obras concorrentes com a sua, certa insegurança.

Em outra carta, diz: “os álbuns de figuras foram julgados, como você viu. E saiu vitoriosa gente nossa: Santa, Jardim e Paulo. Agora é uma torcida bárbara em torno dos livros de literatura” (RAMOS, 2011: 270). Graciliano referia-se ao resultado final que havia saído para os livros apenas com ilustrações, para faixa de idade de crianças até os sete anos. Os vencedores tinham sido: 1º) *O circo*, Santa Rosa; 2º) *O tatu e o macaco*, Luís Jardim e 3º) *Carnaubeira*, Margarida Estrela e Paulo Werneck.

No final, após espera que agonizou bastante o autor, *A terra dos meninos pelado* ficou em terceiro lugar na faixa de idade entre oito e dez anos. A primeira colocada foi Lúcia Miguel-Pereira, com o seu *Fada menina*, e o segundo foi *A casa das três rolinhas* de Marques Rabelo e A. Tabayá. Na categoria acima dos dez anos ganharam: 1º) *O boi aruá*,

---

¹⁶ Respectivamente: José Lins de Rego, o ilustrador Santa Rosa; o escritor e pintor Luís Jardim e a poetisa Julieta Bárbara Guerrine que foi casada com Oswald de Andrade.

Luís Jardim; 2º) *A grande aventura de Luiz e Eduardo*, Ester da Costa Lima e 3º) *As aventuras de Tibicuera*, Érico Veríssimo.

Os prêmios recebidos eram, respectivamente, para primeiro, segundo e terceiro lugares, três, dois e um conto de réis, o suficiente para que Graciliano pagasse dois meses de aluguel na pensão em que morava.

Nelly Novaes Coelho, falando a respeito de *Fada menina*, comenta:

O livro não conservava a mesma “vibração libertária” que caracteriza o mundo lobatiano. Na verdade, a época não era propícia a gestos libertários, como os que Lobato propôs e fez suas personagens assumirem. Os anos 1930 e 1940 corresponderam a uma época de autoritarismo crescente e de um racionalismo que não dava espaço para os “mistérios” da vida ou para outras realidades além das visíveis, concretas e palpáveis. Daí os nítidos limites que a escritora registra entre a realidade comum vivida por todos, e a realidade mágica, só percebida ou vivida pelas crianças (COELHO, 2006: 446).

A mesma pesquisadora, referindo-se a Marques Rebelo, registra que “com linguagem viva e coloquial, seus textos, com boa dose de humor e sem “didatismo” pesado, foram leituras que fizeram sucesso entre a meninada da época” (Ibid., 602). Chama-nos a atenção a professora ressaltar o fato de não haver didatismo pesado. Obviamente, embora atenuado, esse didatismo ainda existia.

Para que possamos entender ainda melhor o que acontecia com a literatura infantil e juvenil na época, talvez seja interessante conhecer, mais uma vez, a opinião de Nelly Novaes Coelho sobre os textos de outro autor consagrado e premiado pela CNLI. Vejamos o que ela diz a respeito de Érico Veríssimo:

[...] começou a escrever livros infantis quase ao mesmo tempo em que iniciava sua literatura para adultos. E se nesta ele denuncia com equilíbrio o nosso mundo em decomposição, na infantil revela-se essencialmente conservador. O autoritarismo é dos valores que mais se impõem em suas histórias e é acatado por todos os seus heróis que, no final, acabam se submetendo a todas as regras e restrições que lhes são impostas (Ibid., 243-244).

Falando especificamente sobre o próprio texto que lhe deu o prêmio, diz Érico Veríssimo:

Em 1937 a editora exigiu de mim a maior parte de meu tempo. Nesse ano publiquei um livro para as crianças, *As aventuras de Tibicuera*. Meu objetivo fora contar, paralelamente com as proezas dum índio imortal, as aventuras do Brasil. A coisa acabou sendo uma ficção duma ficção, uma vez que tomei como base a versão oficial escolar da história do nosso país. A História verdadeira de qualquer nação do mundo jamais poderá ser contada (VERÍSSIMO, 1973: 67).

Ou seja, visivelmente estava embutida no livro a intenção primeira de se trazer a visão histórica oficial do nosso país. Para a historiadora Ângela de Castro Gomes:

O livro tem bem mais momentos agradáveis do que desagradáveis, caso contrário, *Murilo Mendes* e os demais membros da CNLI não lhe teriam dado o Prêmio. Para ela no geral, porém, *Tibicuera* é um Fantasma - *Forrest Gump* muito interessante. E não porque inove ou discuta as interpretações então vigentes sobre a história do Brasil (GOMES, 2003: 132).

Além da fina ironia, a constatação bastante clara de que para o texto ser premiado teria que ser predominantemente agradável, e de que a obra nem inovava, nem discutia as interpretações vigentes no Estado Novo.

Ao olharmos de maneira panorâmica o contexto em que foi escrito *A terra dos meninos pelados* podemos notar um país sob condições bem específicas. Um regime autoritário controlando de perto a produção intelectual para crianças e jovens, uma comissão conservadora analisando os textos e decidindo os rumos da literatura infantil e juvenil, escritores produzindo de acordo com as normas vigentes.

E Graciliano? É interessante notar, também, que todos os escritores que pertenciam à CNLI eram amigos dele. Seria *Graciliano Ramos* também conservador? No terreno político certamente caminhava apartado dos demais, pois sempre foi um escritor engajado. No estético, é interessante observar o que diz Antonio Candido.

O escritor alagoano abominava o modernismo e a vanguarda em geral; tendo-se formado pela leitura dos grandes autores do passado, era inflexível quanto à correção gramatical e à *normalidade* da escrita. Pode-se

dizer que nele a modernidade está no refinamento da tradição e na capacidade de reduzir o real às suas linhas essenciais, contrariando o “culto da forma” e as elegâncias acadêmicas (CANDIDO, 1999: 84).

Não há, portanto, sob o ponto de vista puramente formal, excluindo-se a questão política, e aqui é sempre necessário lembrar que os escritores da CNLI eram todos intelectuais muito competentes e artistas renomados, nada que pudesse afetar a amizade de Graciliano com eles. Se o escritor nordestino não se rendia ao projeto e às exigências de um texto que servisse ao Estado Novo, continuava, todavia, sendo respeitado o suficiente para ser premiado, mesmo que apenas em terceiro lugar.

A terra dos meninos pelados traz muito de Graciliano. Coloca, como já foi dito, alegoricamente a questão da liberdade. Até que ponto podemos ser livres quando somos diferentes? Tanto politicamente, como fisicamente. Graciliano é Raimundo. Com dois olhos diferentes, um preto e outro azul, pelado. Um menino que, como o garoto de *Infância*, tinha problema nas vistas (no caso de Raimundo o fato delas serem diferentes), o que foi muito difícil no início da vida do autor. Rendeu-lhe apelidos de que não gostava. Assim como no livro gritavam para Raimundo: “Ó Pelado!”, na vida real, vítima de uma oftalmia, doença que lhe afetou os olhos e o afastou da escola, ganhou quando criança dois apelidos que o incomodavam muito. Encontramos em *Infância* referência a esse momento particular de sua vida, quando com os olhos inflamados vagava pela casa:

Sem dúvida meu aspecto era desagradável, inspirava repugnância. E a gente da casa se impacientava. Minha mãe tinha a franqueza de manifestar-me viva antipatia. Dava-me dois apelidos: bezerro-encourado e cabra-cega. Bezerro-encourado é um intruso. [...] Essa injúria revelou muito cedo minha condição na família, considerei-me um pupilo enfadonho, aceito a custo. [...] A outra alcunha era mais insultuosa que a primeira. Lembrava-me do jogo infantil e arrelivavam-me:
- Cabra-cega! (RAMOS, 2003:144).

Graciliano traz para Raimundo esse sentimento. O de um intruso em um mundo onde não é aceito por ser (no fato descrito em *Infância* “estar”) diferente. De certa forma Raimundo é o bezerro-encourado, o intruso entre meninos que não perdem a oportunidade

de destacarem suas particularidades físicas estranhas a eles, ofendendo-o. É a cabra-cega que vagueia batendo em obstáculos que se colocam em seu caminho o tempo todo, magoando-o. Um menino de bom gênio, que sofre calado, da mesma forma que o escritor sofria quando criança, e se refugia na fantasia, como vemos no início do livro:

Um dia em que ele preparava com areia molhada a serra de Taquaritu e o rio das Sete Cabeças, ouviu os gritos dos meninos escondidos por detrás das árvores e sentiu um baque no coração.
 - Quem raspou a cabeça dele? Perguntou o moleque do tabuleiro.
 - Como botaram os olhos de duas criaturas numa cara? Berrou o italianinho da esquina.
 - Era melhor que me deixassem quieto, disse Raimundo baixinho (RAMOS, 2011: 9).

Vemos aí o menino começando a lidar com o país de Tatipirun, dar início à fantasia que o levará ao mundo mágico, onde todos lhe são semelhantes. Se na vida real Graciliano não conseguiu escapar à prisão, em *A terra dos meninos pelados* Raimundo encontra a liberdade na imaginação, na fantasia. E aí nos parece importante analisar passagem do início de conto que merece ser discutida. Até que ponto Raimundo realmente fantasia? Será que o que acontece no livro poderia ser sonho? Há um trecho que merece ser visitado, acontece também no início, logo após ouvir as provocações dos outros meninos da rua:

Encolheu-se e fechou o olho direito. Em seguida foi fechando o olho esquerdo. As vozes dos moleques desapareceram, só se ouvia a cantiga das cigarras. Afinal as cigarras se calaram.
 Raimundo levantou-se, entrou em casa, atravessou o quintal e ganhou o morro. Aí começaram a surgir as coisas estranhas que há em Tatipirun, coisas que ele tinha adivinhado, mas nunca tinha visto. Sentiu uma grande surpresa ao notar que Tatipirun ficava ali perto de casa (RAMOS, 2011: 10-11).

É dessa maneira que Raimundo chega em Tatipirum. Considerar, porém, que essa passagem se faz simplesmente por meio do sonho, com o menino entrando na terra dos meninos pelados ao adormecer, seria enfraquecer a fantasia. Embora sonho, apesar do menino pelado desejar viver em um mundo onde todos lhe sejam semelhantes (o mesmo desejo político do autor), fazer com que a história transcorra ao nível inconsciente da

personagem seria, de certa forma, diminuir a força do desejo que temos acordados. De certa maneira o sonho de Raimundo estaria mais próximo do sonho acordado. Talvez ao escrever a história, ao iniciar o seu próprio percurso, o autor estivesse também entrando no sonho, como se pintasse um quadro, da maneira descrita certa vez por Charles Beaudelaire:

Um bom quadro, fiel e idêntico ao sonho que o criou, deve ser feito como um universo. Da mesma forma que a criação, tal como a vemos, é o resultado de várias criações – as últimas completando sempre as precedentes –, assim um quadro de fatura harmoniosa consiste numa série de quadros superpostos, cada nova camada conferindo ao sonho mais realidade e elevando-o em um grau em direção à perfeição (BEAUDELAIRE, 2011: 205-206).

Graciliano, ao compor o universo maravilhoso de Tatipirum, estava ainda muito dentro do sonho de igualdade política que desejava. Ao buscar a perfeição do texto, como sempre fazia, ao criar sempre fiel aos seus próprios sonhos, conferiu também a Raimundo a capacidade de sonhar. Mas um sonho de utopia. Na *Utopos* proposta por Thomas More, “há a inteira liberdade de consciência e de fé. Os utopianos castigaram severamente, em nome da moral, o homem que degrada a dignidade de sua natureza a ponto de pensar que a alma morre com o corpo ou que o mundo marcha ao léu sem que exista alguma providência” (MORE, 1997: 121). Parece-nos interessante, neste caso, afastarmo-nos um pouco do sentido religioso que há no contexto, para nos atermos à necessidade, também implícita, de que esse homem não deixe sua alma morrer dentro do corpo em vida, permitindo que as coisas aconteçam sem interferência, ou respeito à sua vontade. Graciliano dá a Raimundo a oportunidade de, por meio da fantasia, buscar a solução para os seus problemas. E Raimundo empreende a viagem de fantasia ao mundo de Tatipirum, mas, como já dissemos, sonhando acordado.

É sob esse viés que nos parece que a beleza do sonho de Raimundo se constrói. A esperança que brota do sonho diurno (*Tagtraum*), aquele em que Arno Münster, explicando o que diz Ernst Bloch, em seu *O Príncipe da Esperança*, é caracterizado por:

Construções imaginárias, relacionadas com o cumprimento de um desejo, mas mantendo simultaneamente o eu. Este “eu” afirma-se e manifesta-se também nos sonhos diurnos, sem exercer a menor censura; deixa livre curso à imaginação. O sonho diurno ignora a interrupção do sonho. Os sonhos diurnos são privados de todo envolvimento mitológico e simbólico, de todas imagens estranhas e problemáticas que são o objeto da interrupção psicanalítica dos sonhos. Outra diferença importante: os diurnos são sempre orientados para o futuro, ao passo que os sonhos noturnos têm uma relação privilegiada com o passado, tendo função de liberar as imagens de desejo comprimidas no subconsciente (MÜNSTER, 1993:25).

Apesar de parecer estranho falarmos em sonho diurno quando a realidade vivida por Raimundo é totalmente de fantasia, não há como negar que nessas fantasias vividas pelo menino pelado aparece muito do sonho acordado de Graciliano. Um mundo de igualdade, pacífico, justo. O mesmo mundo desejado por Madalena, em *São Bernardo*, e que a leva à morte na impossibilidade de tê-lo.

3. 2 – *São Bernardo*

Os primeiros capítulos de *São Bernardo* começaram a ser escritos em janeiro de 1932, na sacristia da Igreja Matriz de Palmeira dos Índios, em Alagoas. No mês de abril Graciliano foi operado em Maceió de uma psoíte (grave abscesso num músculo abdominal). Graciliano concluiria o livro nesse mesmo ano, mas ele apenas seria publicado em 1934, pela editora Ariel do Rio de Janeiro. Um ano após começar a escrever *São Bernardo*, em janeiro de 1933, Graciliano é nomeado Diretor da Instrução Pública de Alagoas, cargo equivalente a Secretário Estadual da Educação. Foi contratado pelo Jornal de Alagoas onde publicou vários trabalhos, entre eles *Comandante dos Burros*, *Doutores* e *Mulheres*, não publicados em livro. Nesse ano publica o seu primeiro romance, *Caetés*, pela editora Schmidt do Rio de Janeiro, obra que havia terminado de escrever em 1928.

São Bernardo é, portanto, o seu segundo livro publicado. Ao contrário de *A terra dos meninos pelados*, que passou discretamente pela crítica e pela academia, *São Bernardo* foi bastante celebrado. Analisando-o disse Antonio Candido:

Não há em *São Bernardo* uma única *descrição*, no sentido romântico e naturalista, em que o escritor procura fazer efeito, encaixando no texto, periodicamente, visões ou arrolamentos da natureza e das coisas. No entanto, surgem a cada passo a terra vermelha, em lama ou poeira; o verde das plantações; o relevo; as estações; as obras do trabalho humano: e tudo forma enquadramento constante, discretamente referido, com um senso de oportunidade que, tirando o caráter de *tema*, dá significado, incorporando o ambiente ao ritmo psicológico da narrativa. Esse livro breve e severo deixa no leitor impressões admiráveis (CANDIDO, 2006: 45).

É curioso observar aqui o entusiasmo do crítico. Entusiasmo que vem se mantendo vivo há muito tempo, já que Antonio Candido, em todas as oportunidades que teve, manifestou seu apreço pela obra. E o respeito foi recíproco. Graciliano também admirava Antonio Candido. Bem tratado pela crítica em geral, o escritor alagoano, segundo seu filho Ricardo Ramos:

Nunca teve problema com ela, ao contrário beneficiou-se do seu interesse, estiveram sempre em harmonia. Amigo de críticos, leitor de ensaios, não escondia suas inclinações. Álvaro Lins, Otto Maria Carpeaux, Adonias Filho, ou Otávio Tarquino de Sousa, Wilson Martins, Lúcia Miguel Pereira, ou Nelson Werneck Sodré, Astrojildo Pereira, Moacir Werneck de Castro. E Antonio Candido, fortemente (RAMOS, 2011: 143).

Ainda ao comentar as preferências do pai relativas à crítica, Ricardo Ramos revela o teor de um convite que Graciliano lhe fez certa vez:

- Você tem algum compromisso amanhã à noite?
 - Tenho sim.
 - Ô diabo! Vamos jantar em casa de Otávio Tarquínio¹⁷, com Antonio Candido. Gostaria que você o conhecesse também, seria bom. Acho esse rapaz o maior crítico brasileiro (Ibid., p. 145).

Embora Graciliano, no particular, costumasse muito no seu estilo sarcástico, desmerecer o que fazia, ouvia e lia as opiniões emitidas sobre sua obra e ficava feliz quando recebia elogios, e ressentia-se se criticado, como podemos ver:

Saído o *Infância*, recebeu de São Paulo uma nota assinada por Sérgio Milliet. Dizia que o livro não era bem memória, nem conto, nem ensaio, mas tinha de tudo e concluía, simpático: era um livro importante, do Sr. Graciliano Ramos. Ele danou-se:

¹⁷ Historiador, sua mais importante obra é *História dos Fundadores do Império do Brasil* (1957), dividida em dez volumes com as biografias de Diogo Antonio Feijó, Evaristo da Veiga, José Bonifácio, Bernardo Pereira de Vasconcelos e A vida de D. Pedro I. Foi casado em segundas núpcias com Lúcia Miguel Pereira e morreu junto com ela em um desastre aéreo.

- Por exclusão, não é nada (Ibid., p.145).

Com efeito, para conhecer mais efetivamente como um autor se constrói ao longo de sua obra, é essencial perscrutar também as relações que ele mantém com a crítica. Nessa perspectiva, não faz sentido pensar-se em Graciliano Ramos, foco de nossa pesquisa, menos atento à recepção de seus textos quando escrevia para crianças.

Mas voltemos ao *São Bernardo*. Esse livro “severo”, conforme bem observa Antonio Candido, foi escrito em uma época de ebulição na vida do autor, como seria mais tarde, também, como já vimos, o tempo vivido durante a elaboração de *A terra dos meninos pelados*. Em 29 de dezembro de 1931, Graciliano havia se demitido do cargo de diretor da Imprensa Oficial de Alagoas. Em janeiro de 1932, portanto, quando começa a escrever *São Bernardo*, estava desempregado. Sua mulher, Heloísa Ramos, grávida de seu oitavo filho, quarto filho do casal, Clara Ramos, viaja para a casa do pai, Américo de Medeiros, em Maceió. Graciliano, que já havia perdido sua primeira mulher no parto de seu quarto filho, Maria Augusta, não queria arriscar a saúde da segunda esposa mantendo-a em Palmeira dos Índios. É o que podemos notar em uma carta datada de novembro de 1932, escrita à mulher, a quem trata por Ló:

Estou nestes últimos dias preocupado com a última notícia que você mandou. Disse que já tinham aparecido sinais da vinda do rapaz (ou da moça) e até agora não chegou confirmação. De qualquer forma, Ló, antes lá do que aqui, você não acha? As parteiras destes cafundós são um horror. Aí você está com mais segurança (RAMOS, 2011: 180).

O casal troca muitas cartas. Em uma delas, ainda em outubro de 1932, o escritor conta, após referir-se aos aborrecimentos provocados pela demora na publicação de *Caetés*:

Resta-me agora o *S. Bernardo*. Tenho alguma confiança nele. As emendas sérias foram feitas. O trabalho que estou fazendo é quase material: tolice, substituição de palavras, modificação de sintaxe. Mas tenho trabalhado demais: um dia destes estive com os meus bichos de *S. Bernardo* das seis da manhã à meia-noite, sem me levantar da banca. Recebi carta do Tatá e mando, em resposta, uma que me custou muito, porque não sei escrever como ele. Você traduzirá como achar melhor (Ibid, p.172-173).

No texto, além de informações importantes referentes ao seu cuidado com a escrita do livro para adultos, observa-se sua preocupação com a maneira de como se escrever para crianças. Tatá era o apelido de seu filho Ricardo Ramos, que contava então com 3 anos e meio. Graciliano já se mostrava interessado no tema, já sabia que textos para crianças muitas vezes necessitam ser mediados. Sempre foi sua preocupação ser didático e mesmo ensinar. É o que vemos em um trecho de outra carta à Lozinha, maneira como tratava sua mulher, também de novembro de 1932: “Adeus Lozinha. A carta que fiz ao Tatá me deu um trabalho enorme. É uma carta geométrica: tem círculos, ângulos, triângulos, linhas paralelas, etc., para ele se ir acostumando” (Ibid., p.185).

Caetés, primeiro livro de Graciliano Ramos, como já vimos, seria publicado em 1933. Quando *São Bernardo* sai, no ano seguinte, o escritor já está empregado e no processo de elaboração de *Angústia*. Em carta de março de 1935, comenta com a mulher: “Julgo que continuarei o *Angústia*, que a Rachel¹⁸ acha excelente, aquela bandida. Chegou a convencer-me de que eu devia continuar a história abandonada. Escrevi ontem duas folhas, tenho prontas 95. Vamos ver se é possível concluir esta porcaria” (Ibid., p.187).

As notícias sobre *São Bernardo* começam a chegar. Agora Graciliano está em Maceió, onde trabalha, e a mulher em Palmeira dos Índios. Em carta a Heloísa, de março de 1935, o escritor conta, referindo-se a dois artigos, um de Minas e outro do Pará, que recebe: “A crítica do mineiro está bem feita. O paraense ataca minha linguagem, que acha obscena, mas diz que eu serei o Dostoiévski dos Trópicos. Levante-se e cumprimente. Uma espécie de Dostoiévski cambembe, está ouvindo? O pior é que o homem me chama de Gratuliano” (Ibid., p.194).

Embora Graciliano comece a consolidar-se no mundo literário, as coisas ainda não estão bem em termos familiares. Casado, com muitos filhos, ainda não acredita ser

---

¹⁸ Escritora Rachel de Queirós, amiga de Graciliano Ramos, que havia publicado *O Quinze* em 1930.

possível viver junto da mulher. É uma vida difícil. A literatura não consegue uni-los. É como vemos em carta à esposa, de abril de 1935, quando reafirma a sua condição de escritor:

Você [...] falou-me na possibilidade de vivermos aí, se não estou enganado. É possível que nos metamos outra vez em Palmeira, que eu compre algodão e venda trapos, mas com certeza hei de comprar e vender muito mal. Comprando algodão ou vendendo fazenda, construindo o terrapleno da lagoa ou entregando os diplomas às normalistas (não vale a pena contar: foi uma estopada), hei de fazer sempre romances. Não dou pra outra coisa. Ora aqui há uns dois ou três indivíduos que falam comigo. Aí não há nenhum. Estou, pois, com vontade de ir para Minas, onde há muitos leprosos. Talvez encontre outros doentes como eu (Ibid., 197).

De certa forma, o autor alagoano faz um retrospecto de sua vida ao afirmar-se escritor. Refere-se ao tempo em que foi comerciante e “vendia trapos”, prefeito de Palmeira dos Índios e construiu o “terrapleno da lagoa”, e ao momento atual em que, como diretor da Instrução Pública de Alagoas, entregou “diplomas às normalistas”. Precisava ter com quem falar. Querer ser romancista, já que “não dá para outra coisa”, pode até ser uma doença, mas é o que sabe fazer. O que deseja.

A família acabou se reunindo. Foram morar em Maceió, em uma casa no bairro da Pajuçara. Nela, o escritor alagoano é preso, em 03 de março de 1936, suspeito de simpatias pelos comunistas.

Ao falarmos das duas obras de Graciliano Ramos sobre as quais nos debruçamos - *A terra dos meninos pelados* e *São Bernardo*, aproximando-as, é importante observar, conforme salientamos, as dificuldades vividas pelo autor no período em que as escreveu. Ambos os textos surgem em momentos difíceis da vida do autor: dificuldades pós-prisão e desemprego, respectivamente. Para Rui Mourão, analisando *São Bernardo*:

Todo romance é a corporificação da fenomenologia de uma consciência se fazendo, saindo do nada e evoluindo, em etapas bem marcadas, até atingir a máxima amplitude e abrangência espiritual. Assistimos a Paulo Honório construindo-se, tijolo a tijolo. As suas primeiras recordações vão ao encontro de um menino que se via arrastado de um lado para o outro, passando de mão em mão, depois de um rapaz que levava vida de cigano, deslocando-se permanentemente com grande mobilidade, desdobrando-se em tropelias. Sem família, pois ignorava a própria origem, não contando

com amigos, não morando em parte alguma, não reconhecendo qualquer código que devesse respeitar, não existia propriamente (MOURÃO, 2003: 69).

Há muito do menino Paulo Honório em Raimundo. Ambos se arrastam por um mundo hostil no início de suas jornadas, sós, sem amigos. Se Paulo Honório desloca-se permanentemente, passando de mão em mão quando menino, Raimundo sai de Cambará, um lugar com nome inventado, quase lugar nenhum, para empreender sua caminhada por Tatipirun, por onde vaga sem rumo certo. Ambos não existem. São Bernardo seria a terra de Paulo Honório. Um mundo que Paulo Honório inventa, tanto quanto Raimundo cria Tatipirun. Esses meninos, o pequeno Paulo Honório, e o menino pelado Raimundo, trazem muito da criança Graciliano, e de outras com quem conviveu na escola. Foram meninos solitários, desprezados, tratados com desdém por outras crianças, refletem o menino mostrado no capítulo *Criança infeliz* que está em *Infância*, colega de classe descrito pelo escritor nordestino. “Pobre rato” que era humilhado sistematicamente pelo diretor:

Às vezes o homem se excedia: amarrava os braços do garoto com uma corda, espancava-o rijo, abria a porta, e a desesperada humilhação exibia-se aos transeuntes, fungava, tentava enxugar as lágrimas e assoar-se. O choro juntava-se ao catarro, pingava no paletó e na camisa – e o pano molhado tinha um cheiro nauseabundo, mistura de formiga e mofo (RAMOS, 2003: 257).

Graciliano traz em seus dois textos cenários hostis. Tão inóspitos quanto o mundo em que vivia quando escreveu as obras. Se São Bernardo é um livro “sisudo”, também há na jornada de Raimundo certa circunspecção. Não apenas pelo final reclamado por Luiza, filha do escritor, mas por uma tristeza intrínseca que está em Raimundo o tempo todo. O mundo hostil que o menino pelado abandona, a Cambacará inventada, permeia como sombra o cenário fantasioso de Tatipirun. Sabe-se o tempo todo que Raimundo irá voltar para onde o maltratavam:

Escolheu uma túnica azul, escondeu-se no mato e, passados minutos, tornou a mostrar-se vestido como os habitantes de Tatipirun. Descalçou-se e sentiu nos pés a frescura e a maciez da relva. Lá em cima os enormes discos de eletrola giravam; as cigarras chiavam músicas em cima deles, músicas como ninguém ouviu; sombras redondas espalhavam-se no chão.

- Este lugar é ótimo, suspirou Raimundo. Mas acho que preciso voltar. Preciso estudar a minha lição de geografia (RAMOS, 2004: 26).

Em Tatipirun há sombras redondas no chão, e elas acompanham o menino pelado. Raimundo suspira, ele precisa voltar para a sua lição de geografia, não haverá final feliz. Para Wander Melo Miranda, falando sobre Graciliano: “No território minado por onde transitam suas personagens, em busca de uma unidade de antemão impossível no decurso da experiência desdobrada no tempo, não há lugar para ilusões compensatórias ou processos conciliadores de integração social” (MIRANDA, 2008: 35). Raimundo não é diferente de outras personagens “graciliânicas”. Também traz como João Valério, Luís da Silva, Fabiano, Sinha Vitória, os meninos de *Vidas secas*, e Paulo Honório, aquilo que o próprio autor definiu: a mesma “desgraça irremediável que os açoita” (RAMOS, 1943: 29). A desgraça de Raimundo é ser diferente, ter nascido pelado e ter um olho azul e outro preto, não há como fugir dela. A de Paulo Honório é acreditar que pode construir um mundo ao seu modo, seguindo caminhos individuais e completamente alheio ao coletivo. Conforme bem observa Godofredo de Oliveira Neto: “[...] resta ao se terminar a leitura de S. Bernardo a sensação de que o homem, ser político, não pode aspirar à absoluta isenção e à irracionalidade. Traz com ele um emaranhado de conflitos internos que lhe turvam necessariamente a razão (OLIVEIRA, 2006: 233).

Tanto quanto em *São Bernardo* há em *A terra dos meninos pelados* certa perplexidade ante o mundo em que vivemos. A questão do herói problemático também está presente no mundo de fantasia criado por Graciliano Ramos. Ao persistir na ideia de ambientar sua história em um universo imaginário, contrariando as determinações do Estado Novo, o escritor mantém sua coerência política. A luta solitária do menino pelado traz questão importante e muito “graciliânica”: até que ponto podemos ser livres quando somos diferentes? A própria liberdade de Graciliano está em jogo. O direito de ser único em

universos distintos: o adulto e o infantil. Ele está inteiro em *A terra dos meninos pelados* tanto quanto em *São Bernardo*. Toda sua coerência é mantida em texto conciso e cuidadoso em termos de sintaxe, engajado politicamente e irônico. Graciliano jamais se afasta do que escreve. Seu humor particular está sempre em destaque.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partimos da ideia de que se o autor é tão bem visto no universo dos textos escritos para adultos, sendo considerado um dos maiores escritores brasileiros, seria equivocado observar com menor cuidado sua obra escrita para crianças.

Após percorrer os dois textos - *A terra dos meninos pelados* e *São Bernardo* - e aprofundar suas leituras, parece-nos bastante evidente que todas as características mais importantes do escritor alagoano estão presentes nestes livros.

Curiosamente, em posfácios escritos nas duas obras aqui analisadas, tanto Osman Lins, como João Luís Lafetá, fazem referência a mundos. Saímos do mundo recusado, aceito e enfrentado, do texto infantil, para o mundo à revelia do adulto. Faz sentido. Para nós os dois textos mostram a relação de Graciliano Ramos com o seu mundo. A sua cosmovisão. Neles o autor alagoano tem a oportunidade de trazer para seus leitores de faixas etárias diferentes, todo o seu compromisso com a literatura. Pois, ao comprometer-se não apenas com a informação artística, como nos mostra Benjamin Abdala Junior, mas

com a abrangência de sua comunicação, falando uma linguagem que o leitor possa compreender, *Graciliano* possibilita que seu leitor penetre no texto através de padrões que correspondem ao seu sistema de expectativas. Ele se identifica com as formas tradicionais (da literatura, da poética, do gênero etc.). Forma de redundância necessária para a conexão texto-leitor e que será rompida para desautomatizar a recepção (ABDALA, 2007:157).

Essa característica que nos parece intrínseca ao escritor, permanece independentemente da idade do receptor.

O mundo é um só. Não nos parece que *A terra dos meninos pelados*, obra que reúne as características principais de Graciliano como autor - o cuidado estético com a linguagem, o seu compromisso com um universo mais justo e fraterno, e todo o seu respeito pelo leitor, bem como sua capacidade de simbolizar, possa ser considerada menor quando comparada com seu texto adulto. Pensamos que pode situar-se entre as melhores produções

de Graciliano, junto a *São Bernardo*, que tem as mesmas características essenciais reproduzidas no texto infantil.

Ao colocar, concisamente, que o homem na arte é o homem integral, Bakhtin expressa um pensamento bastante útil para que possamos entender melhor Graciliano Ramos como autor também de literatura infantil:

Todas as palavras evocam uma profissão, um gênero, uma tendência, um partido, uma obra determinada, uma pessoa definida, uma geração, uma idade, um dia, uma hora. Cada palavra evoca um contexto ou contextos, nos quais ela viveu sua vida socialmente tensa: todas as palavras e formas são povoadas de intenções (BAKHTIN, 2010: 100).

Graciliano sempre povoou seus textos com intenções muito claras para qualquer leitor atento. Não faria sentido pensar na possibilidade de que ele, em algum momento de seu trabalho, fosse menos Graciliano. Até porque não faria sentido fragmentá-lo, tentar considerá-lo alguém menos inteiro ao escrever histórias para os pequenos. Não só o artista é o mesmo, como todas as vozes que falam em seu texto, muitas delas “ouvidas” neste trabalho, fazem parte de um contexto individual de formação que se mantém íntegro em sua produção, independentemente de seu público alvo.

Todos os principais aspectos necessários para que consideremos um livro infantil obra de qualidade superior aparecem em *A terra dos meninos pelados*? As dificuldades surgem, por exemplo, quando tentamos definir o que é um “bom” livro para crianças. Para Peter Hunt:

Uma das formas de se aferir essa qualidade positiva seria por meio da corrente literária/acadêmica dominante. Um “bom” livro poderia ser também considerado em termos de sua eficácia para educação, aquisição de linguagem, socialização/aculturação ou para o entretenimento de uma determinada criança ou grupo de crianças em situações específicas. E outro indício de “bom”, além dos vistos, seria possuir algum sentido moral, religioso, político ou terapêutico (HUNT, 2010: 75).

Qual seriam as melhores características do texto que estamos estudando? Para

Lúcia Pimentel Góes,

[...] o leitor de literatura infantil e juvenil que pretendemos formar é aquele que, atribuindo significação às imagens (gráfica/letra/desenho/tipos grafo-

tipográficos/ espaçamento) segundo o sentido dado pelo autor, estabelece diálogo com a sua própria vivência. Esse processo envolveria: aspectos sensoriais (ver, ouvir os símbolos linguísticos); aspectos emocionais (identificar-se, concordar, discordar, repelir, apreciar, defender); aspectos racionais (refletir, analisar, correlacionar, assimilar, interpretar, criticar, recriar). Caracterizará essa leitura a diversidade que brota do leitor, do texto, do diálogo entre os dois, e em sala de aula de uma sinfonia de leituras (GÓES, 1990: 16-17).

Ao imaginarmos os possíveis diálogos entre leitores e o livro *A terra dos meninos pelados*, partimos do princípio de que ele atende a maioria dos quesitos apontados.

Educa - ao mostrar que a diversidade precisa ser aceita. Há uma passagem no livro, em que um menino sardento deseja que todos se tornem sardentos também. Ele expõe seu projeto a Raimundo e depois pede a opinião dele ao perceber a falta de entusiasmo do menino pelado:

- Então você acha meu projeto ruim?
- Para falar com franqueza, eu acho. Não presta não. Como é que você vai pintar esses meninos todos?
- Ficava mais certo.
- Ficava nada, eles não deixam.
- Era bom que fosse tudo igual.
- Não senhor, que gente não é rapadura (RAMOS, 2004: 48).

Gente não é rapadura, cada um tem suas características, seu jeito, e precisamos aprender a conviver bem com isso.

Permite aquisição de linguagem ao trazer um texto ágil, conciso e bem elaborado – características marcantes de nosso autor: “Uma terra muito bonita a sua, princesa Caralâmpia. Estou com vontade de me mudar para aqui. Se vier, trago o meu gato. É um gato engraçado, diferente de vocês, com dois olhos verdes. E medroso, tem medo de rato” (Ibid., p.56). Graciliano oportuniza às crianças informações fundamentais para apropriação da linguagem escrita. As mesmas frases curtas são colocadas de uma forma clara e de fácil compreensão. Sua escritura entretém – pois exhibe componentes lúdicas e divertidas:

- Uma laranjeira que estava no meio da estrada afastou-se para deixar a passagem livre e disse toda amável:
- Faz favor.
- Não se incomode, agradeceu o pequeno. A senhora é muito educada.
- Tudo aqui é assim, respondeu a laranjeira.

- Está se vendo. A propósito, por que é que a senhora não tem espinhos?
- Em Tatipirun ninguém usa espinhos, bradou a laranjeira ofendida. Como se faz semelhante pergunta a uma planta decente (Ibid., p.14).

O divertido gato que tem medo de rato, como visto anteriormente, a laranjeira movimenta-se e fica ofendida. Uma “planta decente” também faz rir.

No âmbito da abordagem política verifica-se que o engajamento do autor subjaz ao tecido da narrativa; em vários momentos encontram-se frases como: “deixaram a artista e a representante da indústria de tecidos [...]” (Ibid., p. 50). Não é difícil a uma criança que leia esta frase depreender o sentido político e social que engendra. Não se torna difícil até questioná-la, pois ela nos coloca diante do fato de que vivemos em uma sociedade (injusta) de classes.

Na esfera da identificação há aspectos que merecem ser apontados – o pequeno leitor pode “enxergar-se” em Raimundo: “ – Este lugar é ótimo, suspirou Raimundo. Mas acho que preciso voltar. Preciso estudar a minha lição de geografia” (Ibid., p. 26). Há crianças que pouco desenvolvem a percepção para esse mesmo “chamado”, ou como costumamos dizer senso de dever, obrigação, em especial quanto estão no meio de uma atividade prazerosa.

Graciliano, ao permear sua história com a necessidade de Raimundo voltar para a sua “lição de geografia” - fato que aparece várias vezes, quase como um “bordão” - dá ao herói personagem um atributo muito especial – o de responsabilidade -, isto possibilita no processo de identificação do leitor desenvolver simpatia e posterior atitude de compromisso. Em outras palavras, maior atenção com o “chamado”, com o retorno à lição de geografia.

Merecem nossa atenção ainda os aspectos racionais, propiciando correlações. Um bom exemplo é o que acontece quando Raimundo encontra a aranha. Ela, acostumada a ver todos os meninos vestindo túnicas de sua fabricação, estranha as vestes do menino:

- [...] Perdoe a curiosidade. Por que é que você põe esses troços em cima do corpo?

- Que troços? A roupa? Pois eu havia de andar nu, dona Aranha? A senhora não está vendo que é impossível?
- Não é isso, filho de Deus. Esses arreios que você usa são medonhos. Tenho ali umas túnicas no galho onde moro. Muito bonitas. Escolha uma (Ibid., p. 23-24).

Pensar em roupas feias como arreios é uma forma de estimular nas crianças correlações interessantes, obrigando-as a pensar. Mostra que podemos usar palavras diferentes para explicar o que estamos vendo.

No final de São Bernardo há uma reflexão dolorosa de Paulo Honório: “Hoje não canto nem rio. Se me vejo ao espelho, a dureza da boca e a dureza dos olhos me descontentam” (RAMOS, 2006: 219). De certa forma ele está nu, pelado, e se arrepende de não ter feito direito a “sua lição de geografia”. Queixa-se: “Se houvesse continuado a arear o tacho de cobre da velha Margarida, eu e ela teríamos uma existência quieta” (Ibid., p. 218). A existência quieta que Raimundo busca quando volta para a Cambacará, o lugar de onde tinha saído. Para Paulo Honório não foi possível voltar. Viveu uma vida cega e termina sua história às escuras: “Eu vou ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que, morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos” (Ibid., p.221). Provavelmente a menina Luiza, filha de Graciliano, também não gostasse desse final. Mas é Graciliano Ramos.

Já Raimundo, e aí o conto infantil *A terra dos meninos pelados* é otimista, volta para casa, para a sua “lição de geografia”. Por meio dela irá se localizar geograficamente no mundo, posicionar-se, entender o que há em volta, crescer. Tanto quanto podemos situar uma obra infantil como canônica, consideramos que *A terra dos meninos pelados* possui as qualidades de literariedade necessárias para incluí-lo como dos textos mais representativos de Graciliano Ramos. Mantém o engajamento político característico e incorpora ao seu cuidado estético usual fantasia e aspectos lúdicos fundamentais para uma história para crianças.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA, Benjamin Junior, *Literatura, História e Política – literaturas de língua portuguesa no século XX*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

_____, *Literatura comparada & relações comunitárias, hoje*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

_____, *A escrita neo-realista (análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos)*, São Paulo: Ed. Ática, 1981.

_____, *Ideologia e linguagem nos romances de Graciliano Ramos*, In.. GARBUGLIO & BOSI & FACIOLI, José Carlos & Alfredo & Valentim, *Coleção Escritores Brasileiros, Antologia & Estudos - Graciliano Ramos*, São Paulo: Ed. Ática, 1987.

ARROYO, Leonardo, *Literatura infantil brasileira*, São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

BAKHTIN, Mikhail, *Estética da criação verbal*, São Paulo: WMF Martinsfontes, 2010.

_____, *Questões de literatura e de estética, a teoria do romance*, São Paulo: Ed. Hucitec, 2010.

BANDEIRA, Manuel, *Antologia poética*, São Paulo: Global Editora, 2013.

BARTHES, Roland, *O prazer do texto*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

_____, *Aula*, São Paulo: Ed. Cultrix, 2007.

BAUDELAIRE, Charles, *A imaginação (1859)* In: SOUZA, Roberto Acízelo, *Uma ideia moderna de literatura, textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*, Chapecó: Argos Editora da Unochapecó, 2011, p. 205-206.

BENJAMIN, Walter, *Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política*, São Paulo: Ed. Brasiliense, 2010.

BOURDIEU, Pierre, *A economia das trocas simbólicas*, São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____, *O poder simbólico*, Lisboa : DIFEL, 1989.

BOSI, Alfredo, *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo: Ed. Cultrix, 1985.

BRUNEL & PICHOS & ROUSSEAU, P. & CL. & A.M., *Que é literatura comparada?*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.

CAMPBELL, *O herói de mil faces*, São Paulo: Ed. Cultrix/Pensamento, 2007.

CANDIDO, Antonio, *Ficção e confissão*, Rio de Janeiro: Ed. Ouro sobre Azul, 2006.

_____, *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*, São Paulo/Rio de Janeiro: Ed. Ouro sobre Azul, 2009.

_____, *Iniciação à literatura brasileira*, São Paulo: Humanitas, 1999.

_____, *Literatura e sociedade*, Rio de Janeiro: Ed. Ouro sobre Azul, 2010.

_____, *Recortes*, Rio de Janeiro: Ed. Ouro sobre Azul, 2004.

CAPANEMA, Gustavo, *Panorama da Educação Nacional (discursos do Presidente Vargas e do Ministro Capanema)*, In: *Realizações*. Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1937.

_____, GCg 1936.04.29 (rolo 42; ft. 814 a 1061), CPDOC/FGV.

CARPEAUX, Otto Maria, *Visão de Graciliano Ramos*. In: *Origens e fins*, Rio de Janeiro: CEB, 1943.

CARROL, Lewis, *The complete illustrated works of Lewis Carrol*, London: Bounty Books, 2004.

CARVALHAL, Tania Franco, *Literatura comparada*, São Paulo: Ed. Ática, 2009.

COELHO, Nelly Novaes, *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

_____, *Escritores brasileiros do século XX, um testamento crítico*, Taubaté: LetraSelvagem, 2013.

_____, *Literatura infantil – teoria, análise, didática*, São Paulo: Ed. Moderna, 2009.

_____, *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil – das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo*, São Paulo: Ed. Moderna, 2010.

COLOMER, Teresa, *A Formação do Leitor Literário*, São Paulo: Global Editora, 2003.

COMPAGNON, Antoine, *O demônio da teoria – literatura e senso comum*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

COUTINHO, Eduardo F., *O comparativismo brasileiro dos anos 90: globalização e multiculturalismo*, in. *Ipotesi*, revista de estudos literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, v.4, n.1, p.9 a 16, 2000.

CUNHA, Maria Zilda da, *Na tessitura dos signos contemporâneos – novos olhares para a literatura infantil e juvenil*, São Paulo: Ed. Paulinos, 2009.

DANTAS, Audálio, *A infância de Graciliano Ramos*, São Paulo: Instituto Callis, 2005.

DEHEINZELIN, Monique, *Construtivismo (A poética das transformações)*, São Paulo: Ed. Ática, 1996.

ECO, Umberto, *A estrutura ausente*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971.

EINSTEIN, Alfred, In. CANDIDO, Antonio, *Iniciação à literatura brasileira*, São Paulo: Humanitas, 1999.

ELIOT, T.S., *Ensaaios*. São Paulo: Art Editora, 1989.

FACIOLI, Valentim, *Um homem bruto da terra (biografia intelectual)*, In.. GARBUGLIO & BOSI & FACIOLI, José Carlos & Alfredo & Valentim, *Coleção Escritores Brasileiros, Antologia & Estudos - Graciliano Ramos*, São Paulo: Ed. Ática, 1987.

FERREIRA, Edda Arzúa, *Graciliano Ramos*, In. Travessia 6, número monográfico dedicado a Graciliano Ramos (Alagoas, 1982 – Rio de Janeiro, 1953) no 30º aniversário de sua morte), org. Raúl Antelo, Santa Catarina: Editora da UFSC, 1983.

FERREIRA, Norma Sandra de Almeida, *Literatura infanto-juvenil: arte ou pedagogia moral?* São Paulo: Cortez, 1982.

GALZERANI, Maria Carolina, *Imagens entrecruzadas de infância e produção de conhecimento histórico em Walter Benjamin*. In: FARIA; DEMARTINI; PRADO. *Por uma cultura da infância: metodologia de pesquisas com crianças*. Campinas: Autores Associados, 2002.

GÓES, Lúcia Pimentel, *A aventura da literatura para crianças*, São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1990.

GOMES, Ângela de Castro, *As Aventuras de Tibicuera: literatura infantil e a História do Brasil na era Vargas*, Revista USP, São Paulo: Gráfica CCS, USP, 2003.

GONÇALVES, Floriano, *Graciliano Ramos e o romance; ensaio de interpretação*, In. RAMOS, Graciliano, *Caetés*, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1947.

GREGORIN, José Nicolau Filho, *Literatura infantil: múltiplas linguagens na formação de leitores*, São Paulo: Ed. Melhoramentos, 2009.

GULLAR, Ferreira, *Sobre arte*, Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1982.

HUNT, Peter, *Crítica, teoria e literatura infantil*, São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2010.

ISER, Wolfgang, *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, São Paulo: Ed. 34, 1996. v. 1.

_____, *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, São Paulo: Ed. 34, 1999. v. 2.

_____, *O jogo do texto*, In: LIMA, Luiz Costa, *A literatura e o leitor (textos de estética da recepção)*, São Paulo: Ed. Paz E Terra, 2002.

JAUSS, Hans Robert, *A estética da recepção: colocações gerais*, In: LIMA, Luiz Costa, *A literatura e o leitor (textos de estética da recepção)*, São Paulo: Ed. Paz E Terra, 2002.

LAJOLO, Marisa & Regina Zilberman, *Literatura infantil brasileira*, São Paulo: Ed. Ática, 2006.

LAJOLO, Marisa, *Literatura: leitores & leitura*, São Paulo: Ed. Moderna, 2010.

_____, *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*, São Paulo: Ed. Ática, 1993.

LEBENSZTAYN, Ieda, *Graciliano Ramos e a Novidade o astrônomo do inferno e os meninos impossíveis*, São Paulo: Ed. Ecidade, 2010.

LEWIS, C.S., *Um experimento na crítica literária*, São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

LIMA, Luiz Costa, *A literatura e o leitor (textos de estética da recepção)*, São Paulo: Ed. Paz E Terra, 2002.

LINS, Álvaro, *Valores e misérias das vidas secas*, In. ____, *Os mortos de sobrecasaca*, Rio de Janeiro: Civ. Barsileira, 1963.

LINS, Osman, *O mundo recusado, o mundo aceito e o mundo enfrentado*, In. *Alexandre e Outros heróis*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 1986.

LUCAS, Fábio, *Lições de literatura nordestina*, Salvador: Casa das Palavras, 2005.

_____, *O caráter social da literatura brasileira*, Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1970.

_____, *Vanguarda, história & ideologia da literatura*, São Paulo: Ed. Ícone, 1985.

MACHADO, Ana Maria, *Balaio – livros e leituras*, Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2007.

_____, *Contracorrente, conversas sobre leitura e política*, São Paulo: Ed. Ática, 1999.

MARX, Karl, *O capital (crítica da economia política)*, Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1980.

MICELI, Sérgio, *Intelectuais à Brasileira*, São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MIRANDA, Wander Melo, *Uma poética da falta*, In. *Colóquio Graciliano Ramos*, coordenação editorial Bete Capinan, Fundação Casa Jorge Amado, 2008.

MIRANDA, Wander Melo, *Corpos escritos*, São Paulo: EDUSP, 1992.

_____, *Graciliano Ramos*. São Paulo: Publifolha, 2004. (col. Folha Explica).

MOISÉS, Massaud, *História da literatura brasileira*, São Paulo: Ed. Cultrix, 1989.

MONTEIRO, Adolfo Casais, *Graciliano Ramos*, In. GARBUGLIO & BOSI & FACIOLI, José Carlos & Alfredo & Valentim, *Coleção Escritores Brasileiros, Antologia & Estudos - Graciliano Ramos*, São Paulo: Ed. Ática, 1987.

MORAES, Dênis de, *O velho Graça – uma biografia de Graciliano Ramos*, 2ª Edição, São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.

MORAES, Vinícius de, In. CASTRO, Ruy (Org.). *Querido poeta: correspondência de Vinícius de Moraes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MORE, Thomas, *A utopia*, coleção Os Pensadores, São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1997.

MOURÃO, Rui, *Procura do caminho*. In. RAMOS, Graciliano, *Alexandre e outros heróis*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2012.

_____, *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano*, Curitiba: Ed. UFPR, 2003.

MÜNSTER, Arno, *Ernst Bloch – filosofia da práxis e utopia concreta*, São Paulo: Ed. UNESP, 1993.

NITRINI, Sandra, *Literatura comparada*, São Paulo: EDUSP, 2010.

NITRINI & PEREIRA & LEONEL & HOSSNE & BASTAZIN & LEVIN, Sandra & Helena B. C. & Maria Célia & Andrea Saad & Vera & Orna (org.), *Literatura artes saberes*, São Paulo: ABRALIC Aderaldo & Rothschild, 2008.

OLIVEIRA, Gofredo de Neto, *Posfácio*, In. RAMOS, Graciliano, *São Bernardo*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2006.

PALO & OLIVEIRA, *Literatura infantil – voz de criança*, São Paulo: Ed. Ática, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla, *A Modernidade em Ruínas*, In. ____ *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia de Letras, 1998.

- _____, In. NITRINI & PEREIRA & LEONEL & HOSSNE & BASTAZIN & LEVIN, Sandra & Helena B. C. & Maria Célia & Andrea Saad & Vera & Orna (org.), *Literatura artes saberes*, São Paulo: ABRALIC Aderaldo & Rothschild, 2008.
- PERROT, Jean, *Du jeu, des enfants et des livres*, Editions du Cercle de la Librairie, 1987.
- PÓLVORA, Hélio, *Graciliano Ramos, escritor engajado*, In. CAPINAM, Bete (Org.), *Colóquio Graciliano Ramos*, Salvador: Coleção Casa de Palavras, 2008.
- RAMOS, Clara, *Mestre Graciliano: confirmação humana de uma obra*, Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1979.
- RAMOS, Graciliano, *Angústia*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2011.
- _____, *Alexandre e outros heróis*, São Paulo, Rio de Janeiro: Record, 1986.
- _____, *Alexandre e outros heróis*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2012.
- _____, *A terra dos meninos pelados*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2004.
- _____, *Cartas*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2011.
- _____, *Cartas a Heloísa*, São Paulo: SMC – Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- _____, *Discurso de Graciliano Ramos*, In. SHMIDT, Augusto Frederico (Org.), *Homenagem a Graciliano Ramos*, Rio de Janeiro: Ed. Alba, 1943.
- _____, *Infância*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2003.
- _____, *Insônia*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2003.
- _____, *Linhas tortas*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2005.
- _____, *Memórias do cárcere*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2008.
- _____, *São Bernardo*, São Paulo, Rio de Janeiro: Ed. Record, 1983.
- _____, *São Bernardo*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2006.
- _____, *Garranchos*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2012.

- _____, *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus editores argentinos: Benjamín de Garay e Raúl Navarro*, org. Pedro Moacir Maia, Salvador: EDUFBA, 2008.
- RAMOS, Marili, *Graciliano Ramos*. Alagoas: Igasa, 1979.
- RAMOS, Ricardo, *Graciliano: retrato fragmentado*, São Paulo: Ed. Globo, 2011.
- REGO, José Lins, In. COELHO, Nelly Novaes, *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.
- REIS, Roberto, *Cânon*, In: JOBIM, José Luís (org.), *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- SALLES, Cecília Almeida, *Gesto inacabado – processo de criação artística*, São Paulo: Annablume, 2009.
- SANTIAGO, Silviano, *Em liberdade*, Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994.
- SILVA, Marcia Cabral da, *Uma história da formação do leitor no Brasil*, Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2009.
- SODRÉ, Nelson Werneck, *As memórias do cárcere*, In. RAMOS, Graciliano, *Memórias do Cárcere*, São Paulo: Ed. Martins, 1970.
- SOUSA, Eneida Maria de, *Crítica Cult*, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- STIERLE, Karlheinz, *Que significa a recepção dos textos ficcionais?*, In. LIMA, Luiz Costa, *A literatura e o leitor (textos de estética da recepção)*, São Paulo: Ed. Paz E Terra, 2002.
- VERÍSSIMO, Érico, *Solo de clarineta*, Porto Alegre: Ed. Globo, 1973.
- WILLEMART, Philippe, *Universo da criação literária*, São Paulo: EDUSP, 1993.

ANEXO

Havia um menino diferente dos outros meninos.