

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA

LILLIÂN ALVES BORGES

**O PROJETO ESTÉTICO DE GRACILIANO RAMOS: POR UMA LITERATURA
SEM ADJETIVOS**

UBERLÂNDIA
FEVEREIRO/2021

LILLIÂN ALVES BOGES

**O PROJETO ESTÉTICO DE GRACILIANO RAMOS: POR UMA LITERATURA
SEM ADJETIVOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de doutora em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura, Representação e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil

**UBERLÂNDIA
FEVEREIRO/2021**

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

B732 Borges, Lilliân Alves, 1985-
2021 O projeto estético de Graciliano Ramos [recurso eletrônico] : por uma literatura sem adjetivos / Lilliân Alves Borges. - 2021.

Orientadora: Marisa Martins Gama-Khalil.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2021.58>
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Gama-Khalil, Marisa Martins,1960-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Av. João Naves de Ávila, nº 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pgletras.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPLET			
Defesa de:	Doutorado Acadêmico em Estudos Literários			
Data:	10 de março de 2021	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:
Matrícula do Discente:	11713TLT016			
Nome do Discente:	Lilliân Alves Borges			
Título do Trabalho:	O projeto estético de Graciliano Ramos: por uma literatura sem adjetivos			
Área de concentração:	Estudos Literários			
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 2: Literatura, Representação e Cultura			
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Representações espaciais do horror na narrativa fantástica brasileira dos séculos XX e XXI			

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos professores doutores: Marisa Martins Gama-Khalil da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientadora da candidata (Presidente); Regina Silva Michelli Perim da Universidade do Estado do Rio de Janeiro / UERJ; Ricardo Ramos de Medeiros Filho; Edmar Monteiro Filho; João Carlos Biella da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Prof.^a Dr.^a Marisa Martins Gama-Khalil, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(as) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Edmar Monteiro Filho, Usuário Externo**, em 10/03/2021, às 16:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marisa Martins Gama Khalil, Professor(a) do Magistério Superior**, em 10/03/2021, às 16:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ricardo De Medeiros Ramos Filho, Usuário Externo**, em 10/03/2021, às 16:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lilliân Alves Borges, Usuário Externo**, em 10/03/2021, às 17:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Regina Silva Michelli Perim, Usuário Externo**, em 10/03/2021, às 17:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **João Carlos Biella, Professor(a) do Magistério Superior**, em 11/03/2021, às 13:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2628275** e o código CRC **F0922ACB**.

Dedico esta tese aos três pilares da minha vida:
mãe, pai e irmã. Sem vocês, eu não sou.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Divina e Honário, que me deram a vida. Sou imensamente grata por todo o esforço, dedicação e amor que vocês dois concedem a mim e a minha irmã, Lorrainne. Sem vocês dois nada disso seria possível. Não há métrica para mensurar meu respeito, admiração e gratidão por pais tão incríveis e generosos como vocês dois.

À minha irmã Lorrainne, por sempre acreditar no meu potencial e me apoiar incondicionalmente em todas as etapas.

Às amigas Thaís e Ana Luiza pelos vinte anos de amizade, os quais se fortaleceram nos últimos tempos. Obrigada pelas risadas, conversas e incentivo constante. Vocês são mulheres incríveis.

À Crislaine, minha irmã de coração, que está sempre ao meu lado, torcendo, vibrando e sendo um ombro amigo em todos os momentos.

À minha avó Aparecida, que já foi deste plano há muitos anos, mas que está presente em minha memória como uma mulher forte, valente e humana.

À Dona Maria, minha avó de coração, que não está mais conosco. Muito obrigada pelos abraços, beijos e risadas. Levo comigo sua alegria de viver.

À minha tia Elza, “Tia Branca”, pelas conversas, risadas e desabafos. Por ser um respiro no meio de todo o trabalho. Você trouxe alegria e tranquilidade em momentos cruciais dessa minha jornada.

Aos membros do GPEA, pelas trocas de saberes que foram indispensáveis para o progresso desta pesquisa, em especial, à Tamira, que sempre foi uma ouvinte atenciosa, além de ser incentivadora de todo o meu trabalho. Gratidão por todos esses anos e minha sincera admiração pela mulher e pesquisadora que você é.

À Marisa Martins Gama-Khalil, minha orientadora paciente, apaixonada pela literatura e pelo ser humano. Sou imensamente grata por todos esses anos de aprendizado e partilhas. Obrigada por sua generosidade, pela paciência em escutar minhas angústias, dúvidas e ideias ao longo de todo esse processo.

À FAPEMIG, pelo apoio financeiro, durante parte do processo de escrita desta tese.

Acho que o escritor volta sempre ao território da infância, que é o território do desejo de contar história. O desejo de ver o mundo convertido numa história é absolutamente vital, quer dizer, tão vital quanto comer e dormir.

Mia Couto

RESUMO

Graciliano Ramos é figura autoral destacada no cânone da literatura brasileira, conhecido por suas narrativas destinadas aos adultos, como *Vidas secas*, *São Bernardo*, *Infância*, *Angústia*, *Memórias do cárcere*, obras essas amplamente lidas pelo público e estudadas pelos críticos. Em contrapartida à grande difusão de sua obra direcionada aos adultos, observamos um certo silenciamento por parte da crítica em relação às suas narrativas que foram destinadas às crianças, como *A terra dos meninos pelados*, *Histórias de Alexandre* e *Pequena História da República* e os contos “Luciana” e “Minsk” que estão no livro *Insônia*. Refletindo, portanto, acerca desse silenciamento e de algumas críticas que tentam desprestigar as narrativas escritas por Graciliano Ramos que foram destinadas à infância, esta tese possui o objetivo de demonstrar que Ramos apresenta aos seus leitores um projeto estético coerente em se tratando da sintonia do tratamento estético das obras destinadas aos adultos e às crianças. Para isso, teremos como obra propulsora das nossas reflexões acerca da concepção de literatura infantil a narrativa *Infância*, visto que será a partir dela que faremos análise e contraponto com a história da literatura infantil brasileira, mostrando como o autor deixou impressos, de forma literária, vestígios de sua compreensão acerca da literatura escolar e da literatura infantil. Como arcabouço teórico acerca da literatura infantil, utilizaremos as noções propostas pelos estudiosos Marisa Lajolo, Regina Zilberman, Ligia Cademartori Magalhães, Maria Antonieta Antunes Cunha, Jesualdo Sosa, Marisa Martins Gama-Khalil, Peter Hunt, Edmír Perrotti, entre outros. Após esse percurso, realizaremos uma análise de todas as narrativas de Graciliano Ramos destinadas às crianças, porque até o momento ainda não há nenhum estudo sistematizado nesse sentido e, com isso, pretendemos descortinar a qualidade estética de cada uma dessas narrativas, colocando em relevo questões inerentes ao sujeito e ao espaço ficcional, bem como às ambientes fantásticas das narrativas que compõem o *corpus* de estudo. Para realizar nossas análises, usaremos as noções teóricas sobre espaço de Gaston Bachelard, Yi-Fu Tuan e Michel Foucault. Ao que concerne a literatura fantástica, utilizaremos as teorias propostas por Remo Ceserani, Filipe Furtado, Lenira Marques Covizzi, Gama-Khalil, além das noções de dessubjetivação e subjetivação de Michel Foucault. Para finalizar, no último capítulo, faremos um breve percurso sobre algumas narrativas de Graciliano Ramos direcionadas aos adultos, mostrando pontos de contato e afastamento com a narrativas destinadas às crianças, comprovando, portanto, a nossa hipótese inicial de que Ramos ao escrever livros para crianças e adultos apresenta os mesmos princípios literários em seus textos para ambos os públicos. Há, portanto, uma coerência na feitura do projeto estético, o qual é marcado significativamente por um agir ético e estético.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura infantil; Graciliano Ramos; Projeto estético; Literatura brasileira.

ABSTRACT

Graciliano Ramos holds a place within the Brazilian literary canon. He is known for adult narratives: *Barren Lives*, by University of Texas Press, translated by Ralph Edward Dimmick; *Childhood*, by London publisher Peter Owen, translated by Celso Lemos de Oliveira; *Anguish*, by University of California, translated by Lewis C. Kaplan; *Memórias do cárcere* (*Memoirs of prison*); which are widely read and study for general public and literary critics. In contrast to extensively adults narratives studies, children narratives are let in critical silence, such as *A terra dos meninos pelados* (*The land of naked boys*), *Histórias de Alexandre* (*Histories of Alexandre*) and *Pequena História da República* (*Little History of the Republic*). Beside adult and children narratives, “Luciana” and “Minsk” are tales published in the book *Insônia*. Therefore, reflecting about critical silencing and some that try to discredit Graciliano Ramos children narratives, thesis aims to demonstrate Ramos had coherent and cohesive aesthetic project presented to readers and aesthetic harmony in adults and children works. Reflections about children's literature are propelled by *Childhood*, since analysis will based in the narrative and compared to Brazilian children's literature history, highlighting Graciliano Ramos school literature and children's literature understanding by literary traces in his narratives. Theoretical framework about children's literature is based on Marisa Lajolo, Regina Zilberman, Ligia Cademartori Magalhães, Maria Antonieta Antunes Cunha, Jesualdo Sosa, Marisa Martins Gama-Khalil and Peter Hunt studies among others. Then, all Graciliano Ramos' children narratives will be analyzed, because no systematic study in this thematic was carried yet, and, therewith, unveil aesthetic potential of each Ramos narratives. Space theoretical notions issue from Gaston Bachelard, Yi-Fu Tuan and Michel Foucault studies. Fantastic literature theories proposed by Remo Ceserani, Filipe Furtado, Lenira Marques Covizzi, Gama-Khalil, in addition to Michel Foucault's subjectivation and (un)subjectivation notions support analysys. Finally, in the last chapter, we will make a brief journey on Graciliano Ramos some narratives directed to adults, showing contact and distancing points with children narratives, thus proving our initial hypothesis that Ramos when writing books for children and adults presents the same literary principles in the texts for both audiences. There is, therefore, a coherence in aesthetic project making, which is marked significantly by ethical and aesthetic action.

KEYWORDS: Children's literature; Graciliano Ramos; Aesthetic project; Brazilian literature.

RESUMEN

Graciliano Ramos es figura autoral de relieve en el canon de la literatura brasileña conocido por sus narrativas dedicadas a los adultos, como *Vidas Secas*, *São Bernardo*, *Infância*, *Memórias do cárcere*, obras ampliamente leídas por el público y blanco de estudios por los críticos. A contrapelo a la gran difusión de su obra dirigida a los adultos, se nota un cierto silenciamiento por parte de la crítica con relación a sus narrativas que se han destinado a los niños, como *A terra dos meninos pelados*, *Histórias de Alexandre* y *Pequena História da República* y los cuentos “Luciana” y “Minsk” que están en el libro *Insônia*. Reflexionando, por tanto, respecto a ese silenciamiento y a algunas críticas por las cuales se intentan desestimar las narrativas escritas por Graciliano Ramos que han sido destinadas a la niñez, esta tesis tiene como objetivo demostrar que Ramos presenta a sus lectores un proyecto estético coherente cuando se trate de la sintonía del tratamiento estético de las obras dirigidas a los adultos y a los niños. Para ello, tendremos como obra impulsora de nuestras reflexiones cuanto a la concepción de literatura infantil la narrativa *Infância*, una vez que será a partir de ella que se hará análisis y contrapunto con la historia de la literatura infantil brasileña, mostrando cómo el autor dejó impresos, de forma literaria, huellas de su comprensión cuanto a la literatura escolar y a la literatura infantil. Como andamiaje teórico sobre la literatura infantil, tendremos a mano las nociones propuestas por los expertos Marisa Lajolo, Regina Zilberman, Ligia Cadermatori Magalhães, Maria Antonieta Antunes Cunha, Jesualdo Sosa, Marisa Martins Gama-Khalil, Peter Hunt, Edmir Perrotti, entre otros. Tras ese recorrido, se realizará un análisis de todas las narrativas de Graciliano Ramos dedicadas a los niños, porque hasta el momento todavía no hay ningún estudio sistematizado en ese sentido y, con eso, se pretende desvelar la calidad estética de cada una de esas, poniendo en relieve cuestiones inherentes al sujeto y al espacio ficcional, así como a las atmósferas fantásticas de las narrativas que componen el *corpus* del estudio. Para realizar nuestros análisis, tendremos a mano nociones teóricas sobre el espacio de Gaston Bachelard, Yi-Fu Tuan e Michel Foucault. En lo que atañe a la literatura fantástica, se utilizarán las teorías propuestas por Remo Ceserani, Filipe Futtado, Lenira Marques Covizzi, Gama-Khalil, además de conceptos como desubjetivación y subjetivación de Michel Foucault. A la manera de cierre, en el último capítulo, haremos un breve recorrido por las narrativas de Graciliano Ramos, dirigidas al público adulto, señalando puntos de contacto y de aislamiento con las narrativas dirigidas a los niños y comprobando, por lo tanto, nuestra hipótesis inicial de que Ramos, al escribir libros para niños y adultos, presenta los mismos principios literarios en sus textos para ambos los públicos. Habrá, por lo tanto, una coherencia en el hacer de su proyecto estético, lo cual es afectado significativamente por una acción ética y estética.

PALABRAS CLAVE: Literatura infantil; Graciliano Ramos; Proyecto estético; Literatura brasileña.

SUMÁRIO

A MIRADA ESTRÁBICA DE GRACILIANO RAMOS: CAMINHOS INICIAIS.....	08
CAPÍTULO 1 - <i>INFÂNCIA: A CONCEPÇÃO GRACILIÂNICA DE LITERATURA INFANTIL</i>	20
CAPÍTULO 2 - A TERRA DOS MENINOS PELADOS.....	58
CAPÍTULO 3 - <i>HISTÓRIAS DE ALEXANDRE</i>	78
CAPÍTULO 4 - <i>PEQUENA HISTÓRIA DA REPÚBLICA</i>	100
CAPÍTULO 5 - CONTOS “LUCIANA” E “MINSK”	118
CAPÍTULO 6 - GRACILIANO RAMOS PARA CRIANÇAS, JOVENS E ADULTOS: POR UMA LITERATURA SEM ADJETIVOS.....	130
CAMINHOS QUE SE FECHAM, CAMINHOS QUE SE ABREM.....	159
REFERÊNCIAS.....	162

A MIRADA ESTRÁBICA DE GRACILIANO RAMOS: CAMINHOS INICIAIS

Ler é evadir-se com o outro sem, contudo, perder-se nas várias faces da palavra. E mais, ler é encantar-se com as diferenças.

Ler é deixar o coração no varal.

Bartolomeu Campos de Queirós.

A escrita desta tese começou a ser gestada durante o processo de elaboração de nossa dissertação. Durante as leituras, fomos notando que pouquíssimos teóricos discorriam a respeito da obra de Graciliano Ramos dirigida ao público infantil e, quando a mencionavam, havia quase sempre uma caracterização negativa, desprestigiando-a, como se ela fosse menor e não merecesse atenção especial, postura essa que tem como efeito um certo silenciamento acerca dessas produções literárias.

Para demonstrarmos esse processo de silenciamento a respeito da literatura infantil de Graciliano Ramos, apontamos os principais estudos publicados acerca da obra do autor. Começamos por um dos livros teóricos mais importantes, pois reúne ensaios de diversos estudiosos: *Coleção Fortuna Crítica 2: Graciliano Ramos* (1977), com organização de Sônia Brayner e dirigida por Afrânio Coutinho, volume no qual há três seções de ensaios críticos, que percorrem as seguintes narrativas de Graciliano Ramos: *Caetés, Vidas secas, São Bernardo, Angústia, Infância*. Podemos observar que os percursos analíticos do livro correspondem à averiguação da obra do autor destinada aos adultos, logo, sua produção dirigida às crianças não foi considerada pelos críticos que compuseram essa fortuna crítica.

O mesmo ocorreu com Antonio Cândido, um dos mais importantes pesquisadores brasileiros e em especial da obra de Graciliano Ramos. No livro *Ficção e Confissão* (2012), o pesquisador dedicou-se à realização de um estudo acerca dos seguintes livros: *Caetés, Infância, Angústia, Memórias do cárcere e Vidas secas*. Novamente, é possível percebermos que não há nenhuma menção sobre a literatura infantil escrita por Ramos.

Continuando nossa reflexão, podemos citar outros inúmeros livros teóricos publicados para tratar apenas das narrativas de Graciliano Ramos voltadas aos adultos, como *Graciliano Ramos: autor e ator* (1962) de Rolando Morel Pinto, *Graciliano Ramos: um escritor personagem* (2008) de Maria Izabel Brunaci, *Corpos escritos* (2009) de Wander Melo Miranda, *Memórias do cárcere: literatura e testemunho* (1998) do Hermenegildo Bastos, entre outros.

Quanto aos textos escritos acerca da literatura infantil de Graciliano Ramos, verificamos a presença de textos dispersos, como o livro *Explicando Graciliano Ramos* (2004) de Wander Melo Miranda, no qual o estudioso, no último capítulo, com o ensaio “Textos Esparsos”, escreve seis páginas dedicadas às narrativas de literatura infantil do autor, deixando impresso seu posicionamento: “Em todos os seus textos, nos contos de *Insônia* (1947), nos ensaios reunidos em *Linhos Tortos* ou nas cartas escritas aos familiares e amigos, Graciliano Ramos mantém-se o escritor que sempre foi” (MIRANDA, 2004, p.74-75). Outro ensaio que podemos mencionar é também do ano de 2004 e foi escrito por Erwin Torralbo Giménez sob o título “O

olho torto de Graciliano Ramos: metáfora e perspectiva” e tem como objetivo principal a análise da narrativa *Histórias de Alexandre*.

Posteriormente, averiguamos trabalhos científicos publicados em 2013, três dissertações que possuem como *corpus* a literatura infantil de Graciliano Ramos: *A arte literária em dois ramos graciliânicos: adulto e infantil*, de Ricardo Ramos Filho, *O major esquecido: Histórias de Alexandre*, de Graciliano Ramos, de Edmar Monteiro Filho e *Era uma vez... História e construção literária em “Pequena História da República”*, de Wesslen Nicácio de Mendonça Melânia. A primeira analisa *A terra dos meninos pelados* e *São Bernardo*, segunda *Histórias de Alexandre* e a última *Pequena História da República*.

Os mais recentes textos sobre a literatura infantil de Graciliano Ramos foram publicados no ano de 2017: “Infância e linguagem – percepções do velho Graça”, de Maria Zilda da Cunha, e “Graciliano na terra dos meninos pelados”, de Ricardo Ramos Filho, ambos compõem o livro *Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas*, organizado pelo professor Benjamin Abdala Junior; e do ano de 2018: “Heróis subestimados”, de Lilliân Alves Borges e Edmar Monteiro Filho, publicado na *Revista Cult.*

Além desses ensaios, podemos mencionar a existência da crítica em torno da literatura infantil de Graciliano Ramos, especificamente, publicada nos prefácios ou posfácios da obra *Alexandre e outros heróis*. Ainda que essa crítica procure demonstrar a qualidade literária das narrativas de Ramos destinadas ao público infantil, acaba revelando de alguma forma a diferença entre essas narrativas e aquelas destinadas aos adultos. Para ilustrar essa questão, trouxemos alguns trechos dos ensaios que aparecem nas edições de *Alexandre e outros heróis* dos seguintes anos de publicação: 1970, 1977 e 2014.

No prefácio do ano de 1970, “Drioptria de Alexandre”, José Geraldo Vieira tentou compreender a literatura infantil de Graciliano Ramos, em meio as tantas obras escritas pelo autor para os adultos, consagradas como cânone da Literatura Brasileira, comparando-as também aos grandes escritores da literatura mundial:

Pensei comigo que, assim como Flaubert e Eça haviam elaborado páginas hagiográficas como exercício de talho na madeira do estilo, também Graciliano tivesse determinado **hiato** de sua vida tentado uma síntese biográfica de Alexandre, o Grande. (VIEIRA, 1970, p.16, grifo nosso)

No posfácio de 1977, “O mundo recusado, o mundo aceito e o mundo enfrentado”, Osman Lins faz a seguinte afirmação:

As impossíveis Histórias de Alexandre, o impossível relato dos Meninos Pelados e a História – não apenas possível mas, infelizmente, verdadeira – da República, escritos no auge das suas forças, nos anos intermédios entre a conclusão da obra romanesca e o início da obra de memorialista, representam **uma espécie de pausa, de recreio**, que se concede este escritor severo, sofrido, tão exigente em relação à forma e tão penetrado do sentido trágico da existência. **O fenômeno não voltará a repetir-se.** (LINS, 1977, p. 175-76, grifo nosso)

Por último, na edição de 2014, no Posfácio “Procura do Caminho”, Rui Mourão argumenta:

Vidas secas criaria, para o escritor, uma situação de impasse. Avançar além daquele ponto, lhe parecia empreitada quase impossível. Talvez valesse tentar uma **mudança de rota**. Recomeçar do zero, pondo de lado o que fizera até ali. Optando por um **caminho de experimentações** que lhe permitiria talvez **maior descontração**, decidiu realizar **experiências de literatura** para jovens. Como nessa fase nem mesmo a narrativa mais longa e mais ambiciosa, “Alexandre”, deve ter-lhe inspirado confiança, a solução que finalmente entreviu seria a do retorno à linha de pesquisa anterior. Continuar trabalhando a linguagem de escritor, perseguindo se possível crescente exigência, para o entendimento do mundo. (MOURÃO, 2014, p. 204, grifo nosso)

“Hiato”, “espécie de pausa”, “recreio”, “fenômeno”, “mudança de rota”, “caminho de experimentações”, “descontração”, “experiências de literatura”. É assim que a crítica literária, em geral, se refere à literatura dedicada ao público infantil do escritor Graciliano Ramos, uma crítica que compreendemos como depreciativa, porque considera que essas narrativas destinadas às crianças são menores, inferiores quando comparadas a sua obra destinada aos adultos. Essa questão pode ser averiguada no trecho do ensaio supracitado de Mourão, quando o estudioso afirma que, depois de escrever *Vidas secas*, Ramos não poderia ou não conseguiria elaborar novamente uma narrativa de tamanha qualidade estética e que, por isso, ao escrever livros destinados às crianças, Graciliano Ramos teria “entrado” em um estado de descontração. Obviamente, não vamos nos opor à ideia de que *Vidas secas* representa um importante marco estético na carreira de Ramos e sim reafirmar a sua grande importância no conjunto dentro das literaturas brasileira e mundial; o que queremos demonstrar é o modo como os críticos, com uma certa regularidade em seus ensaios, tendem a desvalorizar a literatura infantil como um todo.

Ricardo Ramos Filho, ao analisar a crítica feita por Osman Lins à literatura infantil de Graciliano Ramos, afirma que não faz sentido alguns pontos elencados pelo Lins (RAMOS FILHO, 2013, p. 23), porque

além do evidente preconceito relativo à literatura infantil presente, existem consequências dessa afirmação que precisam ser analisadas e refutadas, o que tentaremos fazer neste trabalho. Querer “prender” Graciliano Ramos 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. (RAMOS FILHO, 2013, p.23-24)

Ainda tratando do silenciamento da crítica acerca das narrativas de literatura infantil de Graciliano Ramos, mencionamos a importante pesquisa de Edmar Monteiro Filho, na qual o estudioso aborda alguns motivos pelos quais a crítica silenciou por muito tempo a narrativa *Histórias de Alexandre*. Dentre os pontos elencados por Monteiro Filho estão: o lançamento simultâneo com outras obras de Graciliano Ramos, como *Infância*, a presença do folclore¹ em sua temática e, finalmente, por se tratar de uma narrativa destinada ao público infantil.

Conforme podemos observar, os estudos apontados até o momento focalizam uma ou outra narrativa escrita por Ramos que foi dedicada às crianças, logo o trabalho que propomos em nossa tese é analisar o conjunto das narrativas de literatura infantil escritas por Graciliano Ramos e para cumprir esse objetivo averiguaremos todos os textos literários do autor destinados às crianças: *A terra dos meninos pelados*, *Histórias de Alexandre* e *Pequena História da República*, narrativas compiladas em 1962 no livro *Alexandre e outros heróis*. Além dessas, são parte do *corpus* de nosso estudo os contos “Luciana” e “Minsk”, que estão em *Insônia*, livro cuja publicação se volta aos adultos.

Relevante apontar que os contos “Minsk” e “Luciana” ganharam edições exclusivas e ilustradas nos anos de 2013 e 2015, respectivamente, pelo *Galerinha*, selo destinado às crianças, pertencente ao Grupo Editorial Record. Além desses contos, uma das narrativas que compõe as *Histórias de Alexandre* - “O estribo de prata” - teve publicação separada e ilustrada em 2012, também pelo selo *Galerinha*. Outro aspecto importante a ser averiguado é que o Grupo Editorial Record no ano de 2020 começou a reeditar os livros de Graciliano Ramos e a narrativa

¹ Em relação à questão folclórica abordada pela narrativa, não faremos menção à mesma, já que ultrapassa a sistematização de nossa tese. Mas para aqueles que possuem interesse, sugerimos como suporte teórico a dissertação de mestrado *Vozes e saberes da cultura popular em Histórias de Alexandre, de Graciliano Ramos: do imaginário do contador à recepção de seus ouvintes* (2014), de Carlos Benites de Azevedo, disponível na Plataforma Sucupira.

Alexandre e outros heróis ganhou nova edição, assim como *Pequena História da República*, que pela primeira vez foi publicada em uma edição exclusiva.

Ao trazermos essas questões para reflexão, tanto sobre o silenciamento da crítica e também acerca das críticas negativas dirigidas à literatura infantil escrita por Graciliano Ramos, nossa tese possui como objetivo demonstrar que o autor apresenta aos leitores um projeto estético que segue uma coerência artística, em se tratando da sintonia do tratamento literário das obras destinadas aos adultos e às crianças.

Para tratar a abordagem do projeto estético de Graciliano Ramos e embasarmos a conceituação do que entendemos em nossa tese como elaboração estética, a fim de compreendermos o discurso que se encontra na base das produções literárias de Ramos, tomaremos como suporte teórico as contribuições de Roland Barthes, em *Aula* (2013); de Edmir Perrotti, no livro *O texto sedutor na literatura infantil* (1986); de V. Chklovski em *A arte como procedimento* (1978); Wolfgang Iser em *O ato de leitura* (1996) e Hans Robert Jauss em *A história da literatura como provocação à teoria da literatura* (1994), no que diz respeito ao Efeito estético e Estética da Recepção respectivamente. Relevante salientarmos que, com relação ao projeto estético, dimensionamos os aspectos literário, artístico, temático, ideológico; logo, compreendemos que o estético abrange todos esses elementos. Desse modo, entendemos que, ao escrever livros para crianças e adultos, Graciliano Ramos apresenta uma coerência na feitura do projeto estético.

Em vista disso, pretendemos demonstrar e comprovar que Graciliano Ramos, ao escrever para crianças “preocupava-se com a qualidade dos livros infantis” (RAMOS FILHO, 2013, p.42), mantendo um compromisso ético e estético com a sua produção literária destinada a todos os públicos.

No primeiro capítulo desta tese, “*Infância: a concepção graciliânica de literatura infantil*”, teremos como obra propulsora das nossas reflexões acerca da concepção de literatura infantil a narrativa *Infância*, que foi publicada pela primeira vez em 1945. Dessa forma, enquanto percorremos essa narrativa, realizamos um paralelo entre as memórias de Graciliano-menino e a concepção de literatura infantil do Graciliano-escritor, porque ele vai apresentando os livros com os quais teve contato durante a sua formação enquanto leitor, ao mesmo tempo em que vislumbramos as principais características do período de formação da literatura infantil brasileira.

Talvez possa surgir o questionamento do porquê trazermos como eixo propulsor de nossas reflexões acerca da concepção de literatura infantil uma obra destinada aos adultos em

uma tese que visa dar visibilidade à literatura infantil, porém explicamos a nossa escolha, afirmando que esse percurso foi pensado a partir do momento em que, no livro *Infância*, um livro de memórias, o autor rememora sua vida de menino. Logo, Graciliano-menino faz um recorte significativo sobre a sua formação de leitura, a sua construção enquanto leitor.

Ressaltamos que a figura de Graciliano-menino será compreendida a partir da concepção de biografema cunhada por Roland Barthes: “Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’, a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia” (BARTHES, 1984, p.51). Assim, ao remetermos à figura empírica de Graciliano Ramos enquanto criança, elaboramos uma imagem, a qual é criada por rastros biográficos deixados pelo autor ao longo do texto narrativo.

Compreendemos, portanto, que a força da reelaboração dessas reminiscências da sua infância é o que faz com que Graciliano Ramos deixe impressas nas narrativas quais as características da literatura infantil que ele defende, características essas que destoam do período de implantação da literatura infantil brasileira, de caráter pedagogizante e utilitário. Dessarte, acreditamos que a escrita de Ramos destinada às crianças privilegia o trabalho com o fantástico e lúdico, conforme demonstraremos ao longo da tese. Dessa maneira, vislumbramos que a partir da análise de *Infância* depreendemos a elaboração que Graciliano Ramos realiza acerca da concepção de literatura infantil. Verificamos que Graciliano Ramos apresenta uma certa visão estrábica em relação aos outros escritores da literatura infantil de sua época, porque, enquanto os demais criavam a literatura infantil pelo viés do utilitário, Ramos a criava pelo viés do estético. Há, portanto, um desvio da direção por meio da qual a maioria se guia; um desvio de olhar, estrabismo.

Com relação à *Infância*, como já pontuamos, é uma narrativa que Graciliano Ramos adulto e escritor rememora a sua infância, a de um menino que viveu no Nordeste brasileiro. Na narrativa, podemos conhecer quais foram as lembranças que mais marcaram a infância do Graciliano-menino:

A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. Ignoro onde o vi, quando o vi, e se uma parte do caso remoto não desaguasse noutro posterior, julgá-lo-ia sonho. Talvez nem me recorde bem do vaso: é possível que a imagem, brilhante e esguia, permaneça por eu a ter comunicado a pessoas que a confirmaram (RAMOS, 2018, p. 9)

Além do vaso cheio de pitombas, as reminiscências que mais marcaram a infância do Graciliano-menino foram a escola, a palmatória, o processo de alfabetização, o professor barbudo, o contato com os primeiros livros. Essas lembranças do contato com as primeiras letras, para nós, constituem um percurso das influências literárias que Graciliano Ramos teve enquanto menino e que serão o foco de nossas análises, porque acreditamos que, a partir da junção dessas memórias do Graciliano-menino e leitor, conseguimos vislumbrar a faceta em construção do autor que Ramos se tornaria e como ele deixou impressos de forma literária vestígios da sua concepção sobre a literatura infantil, conforme mesmo afirma Antonio Candido em *Ficção e Confissão* (2012):

Se cada livro pode dar lugar um interesse apenas imediato, isto é, esgotado pelo que ele pode oferecer, uma obra, em conjunto, nos leva quase sempre a averiguar a realidade que nela se exprime e as características do homem a quem devemos esse sistema de emoções e fatos tecidos pela imaginação. (CANDIDO, 2012, p. 68)

Nesse primeiro capítulo, buscamos um arcabouço teórico que permitisse compreender qual foi a concepção inicial elaborada sobre a literatura infantil, especificamente, no momento de implantação da literatura infantil brasileira, que foi atrelado às questões pedagógicas e ao espaço escolar, conforme se pode conferir no ensaio “História Infantil e pedagogia”, de Ligia Cademartori Magalhães, do livro *Literatura Infantil: autoritarismo e emancipação* (1987): “A literatura infantil como seleção, publicação e distribuição de textos destinados à criança teve seu início vinculado à pedagogia. O aspecto meramente lúdico de um texto não justificava a publicação, apenas o critério de utilidade educativa legitimava a difusão de histórias infantis” (MAGALHÃES, 1987, p. 41). Ademais, fazemos uso também das reflexões arroladas no livro *Literatura Infantil Brasileira* (1990), de Leonardo Arroyo, no qual o estudioso realiza uma análise acerca das primeiras incursões sobre a concepção de literatura infantil, contemplando também a literatura no contexto brasileiro. O livro abrange o Período Colonial até a literatura infantil de Monteiro Lobato.

Sobre o fato de a literatura infantil ter nascido atrelada à pedagogia, recorremos a Philippe Ariès, em seu livro *História Social da criança e da família* (1981), que demonstrou como a partir da Revolução burguesa há toda uma reestruturação da instituição familiar, com a qual a criança e a mulher ganham um novo *status* dentro da sociedade. Assim, a criação e a educação da criança tornam-se as preocupações principais da instituição familiar. Nesse contexto, ocorre a elaboração do conceito de infância, a reforma da escola e a criação de uma literatura destinada a esse público.

Os capítulos seguintes da tese, do segundo até o quinto, focalizaram cada uma das narrativas escritas por Graciliano Ramos destinadas às crianças: *A terra dos meninos pelados*, *Histórias de Alexandre*, *Pequena História da República* e os contos “Luciana” e “Minsk”.

O suporte teórico das análises dos supracitados capítulos abrange questões inerentes à literatura fantástica, ao espaço ficcional, às personagens. Nosso embasamento teórico para tratar acerca da literatura fantástica advém das propostas de Tzvetan Todorov, Remo Ceserani, Filipe Furtado, Lenira Marques Covizzi, Gama-Khalil, entre outros. Ademais, relevante mencionar a importância de trazer a noção de “mirada interna”, porque ela é fundamentalmente constituída pelo caráter imaginoso - característica que consideramos uma das mais relevantes para a elaboração da literatura infantil. Esse conceito foi cunhado por Marisa Martins Gama-Khalil e Lilliân Alves Borges, no ensaio “*Da mirada interna: ‘o espiar pra dentro’ e a literatura infantil*” (2020).

O uso das teorias sobre o fantástico se fundamenta porque há uma ligação intrínseca entre a literatura infantil e a literatura fantástica, com a presença de animais, objetos mágicos e a elaboração de espaços utópicos. Assim, observamos que “os espaços normatizados pela sociedade sofrem um deslocamento e passam a abrigar espacialidades em que o irreal, o onírico e o insólito se desvelam. [...] o insólito surgia para explicar o sólido” (GAMA-KHALIL, 2013, p. 125). Desse modo, compreendemos que literatura fantástica será o meio pelo qual podemos entender a realidade da qual fazemos parte a partir de uma nova perspectiva de olhar no/ pelo mundo. Ela parte do real, mas se realiza no campo do insólito. É a partir desse modo enviesado de elaboração de mundo que a literatura de Ramos ressalta as vozes daqueles que são silenciados pela normatização da sociedade.

Importante salientamos nesse momento que, quando tratamos do Fantástico, estamos partindo de uma perspectiva modal, conforme preconiza a pesquisadora Gama-Khalil no ensaio “A literatura fantástica: gênero ou modo?”:

O meu enfoque sobre a literatura fantástica dirige-se não no sentido de entendê-la a partir da noção de gênero, enquadrando-a em um período histórico preciso. Por esse motivo, acredito ser mais viável considerar a literatura fantástica como um “modo”. Caso se parta de um mirante que considera seu enquadramento por intermédio do gênero, reduzimos o ponto de alcance de uma vasta literatura que fratura a realidade e se ergue como uma estética em que a incerteza é a base de criação, literatura essa que existe desde os primórdios, fruto do imaginário dos seres humanos. Pela vertente que considera o fantástico como um modo, podemos alargar o enfoque analítico sobre essa literatura, porque o que mais nos interessa nas pesquisas sobre a literatura fantástica não é datar determinada forma de fantástico nem enfeixá-

la em uma espécie ou outra, mas compreender de que maneira o fantástico se constrói na narrativa e, o mais importante, que efeitos essa construção desencadeia. (GAMA-KHALIL, p.30, 2013)

Assim, entendemos que a literatura fantástica compreendida a partir de uma perspectiva modal é mais abrangente e possibilita uma análise mais ampla já que sob sua base de criação estão, por exemplo, o gótico, a ficção científica, o maravilhoso.

Ao que se refere às teorias do espaço, partimos de Michel Foucault, Yi-Fu Tuan, Gaston Bachelard e Gama-Khalil. Ressaltamos que a utilização das teorias sobre o espaço se justifica para demonstrar que o espaço não é uma categoria inferior na estrutura narrativa, e sim a própria linguagem, linguagem essa que determina a constituição da obra literária, uma vez que cada um desses espaços criados possibilita elaborar efeitos de sentidos diversos, contribuindo para a composição da polissemia literária. Dessa forma, mais do que um elemento estático, o espaço é um elemento móvel na narrativa e somente “a partir do olhar sobre os posicionamentos e as espacialidades podemos conhecer melhor os sujeitos e as suas linguagens, dentre elas a literária” (GAMA-KHALIL, 2010, p.217).

Para averiguarmos a elaboração das identidades das personagens Raimundo, Alexandre e Luciana, recorremos aos subsídios teóricos acerca dos processos de subjetivação e dessubjetivação elaborados por Michel Foucault. No que concerne ao papel dessas personagens, especificamente, enquanto sujeitos excluídos da sociedade, buscamos suporte na Análise do Discurso foucaultiana, mobilizando os conceitos de interdição, segregação e vontade de verdade, que fazem parte do primeiro grupo de controle do discurso (FOUCAULT, 2014b).

Além desses pontos apresentados, outros são fundamentais para as nossas reflexões, como a proposta por Jesualdo Sosa, que em um dos capítulos de seu livro, aponta os principais caracteres que distinguem a literatura infantil. Para Sosa, são quatro os principais caracteres que perfazem a literatura infantil: imaginoso, dramatismo, técnica de desenvolvimento e linguagem.

No capítulo seis, intitulado “Graciliano Ramos para crianças, jovens e adultos: por uma literatura sem adjetivos”, buscamos amalgamar todas as reflexões arroladas ao longo desta tese e, para isso, realizamos um breve percurso sobre algumas narrativas de Graciliano Ramos destinadas ao público adulto (*Caetés, São Bernardo, Angústia e Vidas secas*), apontando pontos de contato e pontos de afastamento entre essas narrativas e as narrativas destinadas às crianças (*A terra dos meninos pelados, Histórias de Alexandre, Pequena História da República, “Luciana” e “Minsk”*). Para trabalhar os pontos de contato e afastamentos, recorremos aos principais caracteres da literatura infantil propostos por Sosa mencionados anteriormente.

Em relação aos pontos de contato, elencamos: o imaginoso, por meio da perspectiva da “mirada interna”, o trabalho temático com a exclusão e com a crítica social, além da percepção e compreensão de que a maioria das personagens graciliânicas pode ser compreendida dentro de um estado de exceção. Sobre os pontos de afastamento, sublinhamos a linguagem e o caráter imaginoso. Importante salientar que o imaginoso, apesar de ser ponto de afastamento, também é compreendido como ponto de contato.

Gostaríamos, neste momento, de especificar a escolha para o título das primeiras reflexões: “A mirada estrábica de Graciliano Ramos: caminhos iniciais”, especificamente, a nossa escolha pelo termo “mirada estrábica”. Partimos do ensaio “Uma proposta para o próximo milênio” (2012) de Ricardo Piglia, no qual o estudioso afirma que:

São sujeitos anônimos que aparecem para assinalar e fazer ver. A verdade tem a estrutura de uma ficção em que outro fala. Fazer na linguagem um lugar para que o outro possa falar. A literatura seria o lugar em que é sempre outro quem vem dizer. “Eu sou outro”, como dizia Rimbaud. Sempre há outro aí. Esse outro é o que se deve saber ouvir para que aquilo que se conta não seja mera informação, mas tenha a forma da experiência. Creio, então, que poderíamos imaginar que há uma sexta proposta. A proposta que eu chamaría, então, de distância, deslocamento, mudança de lugar. Sair do centro, deixar que a linguagem fale também na margem, no que se ouve, no que chega de outro. (PIGLIA, 2012, p.4)

A partir das palavras de Piglia, compreendemos que a posição de Graciliano Ramos é a de um escritor latino-americano que não apenas recebe as influências literárias e as reproduz cegamente, sem uma crítica. Ramos realiza uma literatura infantil revisando o conceito de literatura infantil e, até mais, o autor reelabora o próprio conceito de literatura. Desse modo, conforme demonstraremos ao longo de nossa tese que, pelos caminhos tortuosos da fantasia e algumas vezes, por meio de um registro irônico, surge nas narrativas graciliânicas, em paradoxo, um mundo mais verdadeiro repleto de histórias oficiais inventadas.

Graciliano Ramos, assim, desconstrói o esquema de como deve ser a literatura infantil, pois seu olhar subjetivo, marcado pelas experiências de encarceramento físico e intelectual, traduz a visão daqueles que sempre estiveram à margem da sociedade e que por meio das palavras impressas nas suas narrativas, esses sujeitos ganham a possibilidade de falar, de dizer a sua verdade, de dizer: “Eu sou o outro” (PIGLIA, 2012, p.4).

Por fim, mencionamos que o sexto capítulo foi inspirado, assim como o título de nossa tese, no livro *Por uma literatura sem adjetivos* (2012), de María Teresa Andruetto, no qual a estudiosa esclarece o seguinte: “e já se sabe que correto não é um adjetivo que cai bem na

literatura, pois a literatura é uma arte na qual a linguagem resiste e manifesta sua vontade de desvio da norma” (ANDRUETTO, 2012, p. 60). A literatura, então, é a possibilidade de trapacearmos a língua e, quando a trapaceamos, buscamos não adjetivar um texto e muito menos restringir sua possibilidade de público e de produção de sentidos.

CAPÍTULO 1

INFÂNCIA:

A CONCEPÇÃO GRACILIÂNICA DE LITERATURA INFANTIL

Se a gente cavar um buraco ao pé da goiabeira do quintal, lá estará um guri ensaiando subir na goiabeira. Se a gente cavar um buraco ao pé do galinheiro, lá estará um guri tentando agarrar no rabo de uma lagartixa. Sou hoje um caçador de achadouros da infância. Vou meio dementado e enxada às costas cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos.

Manoel de Barros

O livro *Infância* de Graciliano Ramos veio a público no ano de 1945 e, nesse mesmo ano, Ramos deu uma entrevista a Armando Pacheco, da Revista *Vamos ler!*. Nessa entrevista, o autor remonta o processo de elaboração de seu livro. A seguir, a conversa entre Graciliano Ramos e Armando Pacheco registrada no livro *Conversas*:

- Em 1938 (começa ele a entrevista), colaborador de alguns jornais, utilizei uma recordação de infância e, a 18 de outubro, escrevi “Samuel Smiles”, que publiquei no *Diário de Notícias*. A 21 de outubro do mesmo ano nova lembrança determinou o meu artigo “Os astrônomos”. Veio depois, a 15 de novembro, “O menino da Mata e o seu Cão Piloto”, que saiu em *O Jornal*. E o grande romancista esclarece:
- A princípio não tive, pois, a ideia de fazer um livro: o primeiro capítulo nascido foi o trigésimo primeiro do volume agora lançado: o segundo foi o trigésimo; o terceiro, o trigésimo segundo. Assim surgiu este livro. (PACHECO apud RAMOS, 2014a, p. 167)

Será *Infância*, livro elaborado aos poucos, assim como muitos outros livros de Graciliano Ramos, tal qual *Vidas secas* e *Histórias de Alexandre*, a narrativa propulsora das nossas reflexões acerca da concepção de literatura infantil arroladas na nossa tese. Em *Infância*, temos as memórias de Graciliano Ramos adulto, principalmente de sua meninice. O autor apresenta as suas lembranças da tenra infância e vai até mais ou menos os 12 anos de idade.

A escolha de *Infância*, conforme expusemos na introdução desta tese, justifica-se, uma vez que Graciliano Ramos, ao rememorar a vida de menino, deixa vestígios na narrativa das primeiras influências literárias e, com isso, podemos realizar uma análise e ir contrapondo com a história da literatura infantil brasileira, mostrando como Graciliano Ramos deixa impressos de forma literária rastros da compreensão do autor sobre a literatura infantil. Comprendemos, então, que de certa forma, conseguimos depreender a sua concepção de literatura infantil, a qual está efetivada na composição de suas narrativas destinadas às crianças.

Importante ressaltar, neste momento, que não iremos realizar um extenso percurso histórico sobre a literatura infantil brasileira, porque essa esquematização teórica já foi realizada de forma profícua por diversos estudiosos, cujas teorias são basilares para a realização desta tese. O que pretendemos fazer são apontamentos que trazem aspectos gerais da história da literatura infantil brasileira, os quais dialogam com a elaboração da concepção de literatura infantil que vislumbramos na literatura de Graciliano Ramos destinada às crianças. Desse modo, entendemos que a literatura graciliônica apresenta um projeto estético coerente, o qual perpassa toda a obra do autor. Relevante salientarmos que, em relação ao projeto estético, estamos dimensionando os aspectos literário, artístico, temático, ideológico; logo, depreendemos que o

estético abrange todos esses elementos. Assim, “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” (RAMOS FILHO, 2013, p.58). Compreendemos que Graciliano Ramos ao escrever livros para crianças e adultos apresenta os mesmos princípios literários em seus textos para ambos os públicos. Há, portanto, uma coerência na feitura do projeto estético.

Para cumprir o objetivo de abordagem do projeto estético de Graciliano Ramos, é necessário buscarmos uma conceituação do que entendemos e defendemos em nossa tese quanto à elaboração do estético, a fim de compreendermos o discurso que se encontra na base das produções literárias de Ramos. Para isso, tomaremos como base teórica as contribuições de Roland Barthes, em *Aula* (2013); de Edmir Perrotti, no livro *O texto sedutor na literatura infantil* (1986); de V. Chklovski em *A arte como procedimento* (1978); e as de Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss, no que diz respeito ao Efeito Estético e à Estética da Recepção respectivamente.

Roland Barthes, em seu famoso ensaio *Aula* (2013), ao elaborar a definição de literatura, afirma que ela possui três forças: *Mathesis*, *Mimesis* e *Semiosis*. A *Mathesis* é a força do conhecimento. O estudioso mostra que a “literatura assume muitos saberes” (BARTHES, 2013, p. 18), de forma que todos os discursos são permeados por vários conhecimentos, podendo eles ser do campo da história, da matemática, da biologia, entre outros. O ponto importante é o modo como esse discurso do saber é elaborado dentro do texto. De acordo com Barthes: “a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. Por um lado, ele permite designar saberes possíveis – insuspeitos, irrealizados: a literatura trabalha nos interstícios da ciência” (BARTHES, 2013, p. 19). Com isso, Barthes elucida que, quando o texto é literário, não há a fixação dos saberes de forma didática. Esses saberes estão pulverizados ao longo de todo o texto. A partir dessa constatação, notamos ser indevido supor que na literatura não há conhecimentos, visto que a forma indireta de elaboração desses conhecimentos é que permite a caracterização do literário.

Nesse momento, é pertinente buscarmos a contribuição de Edmir Perrotti, no livro *O texto sedutor na literatura infantil* (1986), para compreendermos as características que compõem tanto o discurso estético quanto o utilitário:

todos, de forma mais ou menos convincente, olhando o “dulci” e “utile” horaciano, seja enquanto categorias antitéticas, seja enquanto categorias dialéticas, não hesitam em reconhecer que as realizações artísticas não se esgotam jamais nesse nível de instrumentalidade. (PERROTTI, 1986, p. 38)

A diferença entre um – utilitário – e o outro – estético – é o modo como o discurso instrumental é trabalhado no texto. No estético, há difusão de vários conhecimentos, mas de forma enviesada. Não há o propósito de ensinar alguma questão especificamente. Os conhecimentos, portanto, estão difusos no texto e vamos conhecendo-os de forma não a fixá-los e sim a partir de uma movência do texto e seus possíveis sentidos. Conforme afirma Gama-Khalil: “o discurso estético é atravessado pelo discurso instrumental, mas de modo deslocado” (GAMA-KHALIL, 2018, p. 21). Em contrapartida, o discurso utilitário possui o foco de fixar determinados conhecimentos, de ensinar alguma coisa a alguém, no caso, ensinar algo às crianças. Ainda nas palavras de Gama-Khalil, “o grande erro de alguns escritores, ao escreverem para crianças, é o investimento no discurso utilitário em detrimento de um trabalho estético” (GAMA-KHALIL, 2018, p. 22).

Assim, compreendemos que o discurso instrumental é o discurso do saber, da difusão dos conhecimentos e, se ele é utilizado no texto de forma a prescrever pedagogicamente um conhecimento, a finalidade da literatura torna-se utilitária, desse modo, estamos lidando com um texto de caráter utilitário. Em contrapartida, se o discurso instrumental “liberta o leitor pelo desvelamento das estruturas de alienação que o enredam” (PERROTTI, 1986, p.35), a literatura está no campo do discurso estético.

Em seguida, temos a segunda força, *Mimesis*. Gama-Khalil, a partir da leitura de Roland Barthes, afirma o seguinte sobre o conceito de *Mimesis*:

O mundo de papel, por mais que a literatura seja calcada em um realismo de representação, é ficcional, e isso não implica pensar que ele seja uma negação do real; ele atua, aliado ao imaginário, como princípio de transgressão do real e por isso é rizomático por excelência. (GAMA-KHALIL, 2018, p. 24)

Nesse sentido, a literatura possui a capacidade de ser transgressora, de dizer a realidade por meio de outros espaços e outras formas, “trapaceando a língua fora do poder” (BARTHES, 2013, p. 17). Ainda fazendo uso das palavras de Barthes:

A literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo; e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela é também obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível. (BARTHES, 2013, p. 24)

Por fim, a terceira força da literatura, de acordo com a proposta de Roland Barthes, é a *Semiosis*: “sua força propriamente semiótica, consiste em jogar com os signos em vez destruí-

los” (BARTHES, 2013, p. 30). A partir desse argumento, compreendemos que a literatura faz uso das palavras por meio de um jogo, no qual essas palavras saem do uso ordinário pertencente ao campo do cotidiano e ganham novas possibilidades de sentidos dentro do texto literário. É o que afirma o formalista russo Victor Chklovski no ensaio “A arte como procedimento”:

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte.* (CHKLOVSKI, 1978, p.45, grifo do autor)

Assentados em tais pontos, entendemos que a língua do cotidiano aprisiona sentidos, automatiza-os, fazendo, desse modo, que seja suscitada a impressão de apenas uma única perspectiva sobre o mundo; em contrapartida, a língua da literatura trapaceia, transgride, tira os objetos da realidade, de uma sistematização e possibilita novos dizeres acerca do mundo. É o que afirma Edmir Perrotti, retomando Roland Barthes, em *O texto sedutor da literatura* (1986): “com o deslocamento as palavras são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, maquinarias, sabores: a escritura (a literatura) faz do saber uma festa” (PERROTTI, 1986, p.40).

Ainda tratando acerca da questão do projeto estético, buscamos as reflexões propostas por Wolfgang Iser no livro *O ato da leitura* (1996), volume 1:

Dai segue: a obra literária tem dois polos que podem ser chamados polos artístico e estético. O polo artístico designa o texto criado pelo autor e o estético a concretização produzida pelo leitor. Segue dessa polaridade que a obra literária não se identifica nem com o texto, nem com a sua concretização. Pois a obra é mais que o texto, é só na concretização que ela se realiza. A concretização por sua vez não é livre das disposições do leitor, mesmo se tais disposições só se atualizam com as condições do texto. A obra literária se realiza então na convergência do texto com o leitor; a obra tem forçosamente um caráter virtual, pois não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem às disposições caracterizadoras do leitor. (ISER, 1996, p. 50)

A partir da passagem supracitada, compreendemos que no plano artístico há o texto criado pelo autor e no plano estético ocorre a concretização desse texto, a qual é produzida pelo leitor; logo, “a obra [literária] é mais do que o texto, é só na concretização que ela se realiza” (ISER, 1996, p. 50).

Entendemos, portanto, que o estético perfaz o caminho: autor - obra - leitor, perpassando desde a produção até a recepção.

Jauss, em *A história da literatura como provocação à teoria da literatura*, discorre:

considerando-se que, tanto em seu caráter artístico quanto em sua historicidade, a obra literária é condicionada primordialmente pela relação dialógica entre literatura e leitor – relação essa que pode ser entendida tanto como aquela de comunicação (informação) com o receptor quanto como uma relação de pergunta e resposta -, há de ser possível, no âmbito de uma história da literatura, embasar nessa mesma relação o nexo entre as obras literárias. E isso porque a relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas. A implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas. A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível a sua qualidade estética. (JAUSS, 1994, p. 23)

Jauss busca compreender que as obras literárias estão imbuídas de uma historicidade, conectando-as com os possíveis horizontes de expectativas de cada leitor. Em outras palavras, Jauss, em sua proposta, preocupa-se com a recepção dos textos literários ao longo da história. É o que nós vamos analisar no capítulo cinco desta tese, apontando as modificações de materialidade e suportes dos contos “Luciana” e “Minsk”.

Como podemos verificar, Iser e Jauss ultrapassam o campo de pensar a literatura apenas por meio da estrutura do texto literário, na medida em que o ligam à recepção, ao leitor e aos efeitos de sentidos que são elaborados a partir da relação essencial entre esses dois polos (artístico e estético). É o que podemos constatar também nas palavras de Edmir Perrotti (1986) quando o pesquisador aponta questões referentes ao discurso estético e utilitário. Perrotti demonstra a importância da ligação entre aquilo que é essencial em toda a obra literária, a linguagem artística com o contexto de recepção (PERROTTI, 1986, p. 19-20).

A partir do exposto acerca do discurso estético, das forças da literatura, da singularização da língua e da estética da recepção, foi possível delinearmos o nosso entendimento sobre como entendemos o projeto estético de Graciliano Ramos, o qual perpassa as suas produções destinadas tanto às crianças quanto aos adultos e está vinculado a uma proposta artística do trabalho com a palavra. Ramos apresenta uma literatura marcada pela transgressão e singularização. E, quando se trata da literatura infantil, o autor não se filia ao discurso utilitário e sim procura deixar marcado o discurso estético nas suas narrativas, possibilitando que seus possíveis leitores consigam vislumbrar uma nova forma de compreender a realidade, uma realidade que evidencia principalmente os sujeitos excluídos da sociedade. Desse modo, ao pensarmos na recepção das narrativas escritas por Graciliano

Ramos, observamos que o autor ao escrever livros para crianças e adultos apresenta a mesma qualidade em seus textos para ambos os públicos e, conforme vamos mostrar ao longo de nossa tese, há elementos trabalhados por Graciliano Ramos que são recorrentes tanto nas obras destinadas aos adultos quanto às crianças.

Desse modo, salientamos novamente que ao tratarmos do projeto estético de Graciliano Ramos, dimensionamos os aspectos literário, artístico, temático, ideológico, logo, compreendemos que o estético abrange todos esses elementos. Apontamos anteriormente as questões referentes aos aspectos literário, artístico e também demarcamos a proposta temática de Ramos: preocupação com os excluídos da sociedade, dando visibilidade e voz a esses sujeitos. Para tratar a questão do ideológico, recorremos a Bakhtin em *A filosofia da linguagem e sua importância para o marxismo* (2014), no qual o estudioso afirma que:

a palavra é o fenômeno ideológico por excelência. A realidade toda da palavra é absorvida por sua função de signo. A palavra não comporta nada que não esteja ligado a essa função, nada que não tenha sido gerado por ela. A palavra é o modo mais puro e sensível da relação social. (BAKHTIN, 2014, p. 34)

Portanto, não há palavra fora da ideologia, todo signo é constitutivamente ideológico, logo compreender o projeto estético de Graciliano Ramos é com certeza pensar os seus escritos dentro de uma ideologia, a qual é marcada também por um agir ético; desse modo, podemos entender as narrativas graciliânicas a partir de uma concepção de formação ética-estética, conforme discorrido por Michel Foucault em *História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres*:

Práticas refletidas e voluntárias através das quais os homens não somente se fixam regras de conduta, como também procuram se transformar, modificar-se em eu ser singular e fazer da vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo. (FOUCAULT, 1984b, p.18)

Ricardo Ramos Filho afirma que Graciliano Ramos é um “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” (RAMOS FILHO, 2013, p. 30-31). Discutiremos essa questão de forma mais detalhada no sexto capítulo desta tese, quando analisaremos comparativamente as narrativas de Graciliano Ramos destinadas às crianças e algumas das narrativas voltadas aos adultos.

Voltamos nosso olhar neste momento para *Infância*. *Infância* é um livro de memórias, em que “o adulto trabalha a reminiscência. Os fatos desobedecem aos seus limites quando lembrados, e com a proximidade da velhice o adulto resume o passado na lembrança

transmitindo experiências através de sua escritura” (SOUZA, 2001, p. 40). É por meio desse jogo de esquecer, lembrar e escrever² que o narrador permite aos seus leitores adentrar, por meio de seus olhos, no mundo infantil rememorado por ele e no qual ocorre “um resgate de sensações vivenciadas nas primeiras leituras, cujos efeitos demonstram a inexistência de um limite entre o real e a ficção para a criança” (SOUZA, 2001, p. 63).

No primeiro capítulo de *Infância*, intitulado “Nuvens”, a segunda imagem que percorre a mente do Graciliano-menino é a de um espaço que posteriormente ele identifica como o escolar:

Houve uma segunda aberta entre as nuvens espessas que me cobriam: percebi muitas caras, palavras insensatas. Que idade teria eu? Pelas contas de minha mãe, andava em dois ou três anos. A recordação de uma hora ou de alguns minutos longínquos não me faz supor que a minha cabeça fosse boa. Não. Era, tanto quanto posso imaginar, bastante ordinária. Creio que se tornou uma péssima cabeça. Mas daquela hora antiga, daqueles minutos, lembro-me perfeitamente.

Achava-me numa vasta sala, de paredes sujas. Com certeza não era vasta, como presumi: visitei outras semelhantes, bem mesquinhas. Contudo pareceu-me enorme. Defronte alargava-se um pátio, enorme também, e no fim do pátio cresciam árvores enormes, carregadas de pitombas. Alguém mudou as pitombas em laranjas. Não gostei da correção: laranjas, provavelmente já vistas, nada significavam.

A sala estava cheia de gente. Um velho de barbas longas dominava uma negra mesa, e diversos meninos, em bancos sem encostos, seguravam folhas de papel e **esgoelavam-se**: — Um b com um a — b, a: ba; um b com um e — b, e: be.

Assim por diante, até u. Em escolas primárias da roça ouvi cantarem a soletração de várias maneiras. Nenhuma como aquela, e a toada única, as letras e as pitombas convencem-me de que a sala, as árvores, transformadas em laranjeiras, os bancos, a mesa, o professor e os alunos existiram. Tudo é bem nítido, muito mais nítido que o vaso. Em pé, junto ao barbado, uma grande moça, que para o futuro adquiriu os traços de minha irmã natural, tinha nas mãos um folheto e **gemia**: — A, B, C, D, E. (RAMOS, 2018, p. 10-11, grifo nosso)

Pelo excerto é possível observarmos o modo como Graciliano-menino vislumbrou nas nuvens da memória o espaço escolar: as letras, a soletração “esgoelada”, “gemida”, a figura

² Fazemos, nessa parte, uma apropriação do título do livro de Jeanne Marie Gagnebin: *Lembrar escrever esquecer* (2009). No livro, remetendo à Adorno, a estudiosa afirma o seguinte: “Adorno não afirma que devemos nos lembrar sempre de Auschwitz; ou seja, ele não defende incessantes comemorações. Não considero nuance irrisória de vocabulário o fato de que Adorno, em outros artigos já citados, fale muito mais *de uma luta contra o esquecimento* que de atividades comemorativas, solenes, restauradoras, de ‘resgate’, como se fala tanto hoje. Se essa luta é necessária, é porque não só a tendência a esquecer é forte, mas também a vontade, o desejo de esquecer. Há um esquecer natural, feliz, necessário à vida, dizia Nietzsche. Mas existem também outras formas de esquecimento, duvidosas: não saber, saber mas não querer saber, fazer de conta que não se sabe, denegar, recalcar” (GAGNEBIN, 2009, p. 100-101, grifo do autor).

amedrontadora do professor barbudo. Todas essas imagens “assombraram” a memória do Graciliano-menino em todo o percurso de formação enquanto leitor. Acreditamos que a lembrança desse momento foi um marco na sua primeira experiência de contato com as palavras, palavras essas que, *a priori*, não produziram nenhum tipo de sentido ao mundo do menino: “sons estranhos também surgiram: letras, sílabas, palavras misteriosas. Nada mais” (RAMOS, 2018, p.11).

Ao longo da narrativa *Infância*, podemos averiguar capítulos específicos que tratam acerca do contato do Graciliano-menino com a descoberta das letras e da leitura, os quais são: “Leitura”, “Escola”, “D. Maria”, “O barão de Macaúbas”, “Um novo professor”, “Os astrônomos”, “O menino da mata e o seu cão Piloto” e, por fim, “Jerônimo Barreto”. Apesar de constatarmos capítulos específicos que permitem elaborar literariamente a história da literatura infantil brasileira, apontando com quais livros o Graciliano-menino teve contato durante sua formação como leitor, bem como a reação dele perante essas leituras; é possível depreendermos esse percurso de formação de leitor em todos os capítulos da narrativa de forma pulverizada, como em “O fim do mundo”. Nesse capítulo, observamos a mãe de Graciliano-menino, a qual possuía a prática de ler livros de literatura religiosa e, ao se deparar com a parte do Apocalipse em um dos livros que lia, acredita de forma muito crédula que o mundo realmente acabaria:

Afinal minha mãe rebentou em soluções altos, num choro desabalado. Agarrou-me, abraçou-me violentamente, molhou-me de lágrimas. Tentei livrar-me das carícias ásperas. Por que não se aquietava, não me deixava em paz?
A exaltação diminuiu, o pranto correu manso, estancou, e uma vozinha triste confessou-me, entre longos suspiros, que o mundo ia acabar. Estremeci e pedi explicações. Ia acabar. Estava escrito nos desígnios da Providência, trazidos regularmente pelo correio. (RAMOS, 2018, p. 76)

A mãe, praticamente analfabeta, com muita dificuldade em compreender as palavras difíceis impressas nos livros de literatura religiosa, tem um rompante de choro e desespero após a leitura da passagem do Apocalipse, acreditando que a metáfora do fim do mundo seria, de fato, uma verdade empírica que ocorreria em pouco tempo. Contudo, notamos uma postura irônica e crítica por parte do Graciliano-menino, que mesmo não sabendo decifrar “o mistério das letras” (RAMOS, 2018, p. 76), achou toda a questão um absurdo, porque, a partir da experiência de vida, acabou tendo a convicção de que não seria possível o mundo acabar como a mãe havia afirmado. Notamos como o Graciliano-menino vai deixando rastros de que, mesmo sem condições ainda de ler as palavras escritas, já lia o mundo a partir de uma perspectiva crítica e que essa leitura acerca da realidade iria marcar a sua vida de leitor e, posteriormente, contribuir para a carreira de escritor.

É no capítulo “Leitura” que Graciliano-menino tem o seu primeiro contato efetivo com as palavras escritas:

Demorei a atenção nuns cadernos de capa enfeitada por três faixas verticais, borrões, nódoas cobertas de riscos semelhantes aos dos jornais e dos livros. Tive a ideia infeliz de abrir um desses folhetos, percorri as páginas amarelas, de papel ordinário. Meu pai tentou avivar-me a curiosidade valorizando com energia as **linhas mal impressas, falhadas, antipáticas**. Afirmou que as pessoas familiarizadas com elas dispunham de **armas terríveis**. Isto me pareceu absurdo: os traços insignificantes não tinham feição perigosa de armas. Ouvi os louvores, incrédulo.

Aí meu pai me perguntou se eu não desejava inteirar-me daquelas maravilhas, tornar-me um sujeito **sabido** como padre João Inácio e o advogado Bento Américo. (RAMOS, 2018, p.110, grifo nosso)

Pelo trecho acima, constatamos que foi o pai de Graciliano-menino que o incentivou a ler e tentou alfabetizá-lo. Conforme depreendemos pela análise dos sentidos da narrativa, para o pai, a leitura é uma “arma terrível”, pertencente aos sujeitos de grande notoriedade social e de grande sapiência. A leitura, portanto, permitiria uma ascensão social. Ter o poder sobre a leitura e consequentemente o poder sobre a escrita é considerado por Graciliano Ramos um dos meios pelos quais os excluídos sociais podem ter voz e serem ouvidos, como mostraremos mais a diante, especificamente, no capítulo 6 desta tese: “Graciliano Ramos para crianças, jovens e adultos: por uma literatura sem adjetivos”. Esse aspecto é uma recorrência temática e ideológica expressa dentro de toda a obra do escritor.

Ainda sobre o processo de alfabetização conduzido pelo pai de Graciliano-menino, todo o processo é descrito como um momento gerador do sentimento de medo e a sensação de desconforto:

E a aprendizagem começou ali mesmo, com a indicação de cinco letras já conhecidas de nome, as que a moça, anos antes, na escola rural, balbuciava junto ao mestre barbado. [...]

No dia seguinte surgiram outras, depois outras – e iniciou-se a **escravidão** imposta ardilosamente. Condenaram-me à tarefa **odiosa**, e como não me era possível realizá-la convenientemente, as horas se dobravam, todo o tempo se consumia nela.

[...]

Meu pai não tinha vocação para o ensino, mas quis meter-me o alfabeto na cabeça. Resisti, ele teimou – e o resultado foi um **desastre**. Cedo revelou impaciência e assustou-me. Atirava, rápido meia dúzia de letras, ia jogar solo. À tarde pegava um **côvado**, levava-me para a sala de visitas – e a lição era tempestuosa. (RAMOS, 2018, p. 111, grifo nosso)

As memórias de Graciliano Ramos em *Infância* começam marcadas temporalmente quando Graciliano-menino possuía aproximadamente três anos de idade e quando se lembrou do contato com o professor barbudo e das crianças se esgoelando tentando aprender e decorar o alfabeto. O que agora observamos na passagem supracitada é um Graciliano-menino com os seis ou sete anos de idade se esforçando para ser alfabetizado pelo pai na sua própria casa. Essa alfabetização foi caracterizada por Graciliano-adulto e escritor em suas reminiscências como odiosa, desastrosa. Suscitamos que esse fato não ocorreu apenas porque o pai de Graciliano Ramos não tinha uma metodologia apropriada para alfabetizar o filho, mas principalmente devido aos livros que foram entregues ao menino, como se pode conferir ainda em um trecho do capítulo “Leitura”:

Certamente meu pai usara um horrível embuste naquela maldita manhã, inculcando-me a excelência do papel impresso. Eu não lia direito, mas, **arfando penosamente**, conseguia mastigar os **conceitos sisudos**: “A preguiça é a chave da pobreza – Quem não ouve conselhos raras vezes acerta – Fala pouco e bem: **ter-te-ão** por alguém.”

Esse **Terteão** para mim era um homem, e não pude saber que fazia ele na página final da carta. As outras folhas se desprendiam, restavam-me as linhas em negrita, resumo da ciência anunciada por meu pai.

- 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, 2018, p. 114, grifo nosso)

Márcia Cabral da Silva na tese *Infância, de Graciliano Ramos: uma história da formação do leitor no Brasil* (1994), ao buscar determinar elementos específicos na formação do leitor criança, a partir da narrativa *Infância*, afirma o seguinte:

Essas lembranças sugerem o longo percurso que o leitor iniciante encontraria pela frente. De um lado, a monotonia das sílabas gaguejadas. De outro, a incompreensão de conceitos sisudos presentes nos materiais de leitura. Além disso, as complexas construções sintáticas, confundidas com nomes próprios a lhe embaralhar os sentidos. E, como pano de fundo, o pavor a impedir a construção de conceitos, o resgate da auto-imagem semidestruída, o desenvolvimento pleno como sujeito cognoscente. (SILVA, 1994, p.94)

Conforme aponta Márcia Cabral da Silva, alguns elementos são importantes para a percepção da formação do Graciliano-menino leitor, como as sílabas gaguejada - “arfando penosamente” -, os conceitos sisudos - “A preguiça é a chave da pobreza” - e as complexas construções sintáticas - “ter-te-ão”. Além disso, é possível observar o jogo de poder entre

Graciliano-menino e os adultos: pai, professores, mãe. O menino é sempre oprimido, desconsiderado, não tem possibilidade de ter uma voz e ser ouvido.

Suscitamos que o momento histórico de imersão do Graciliano-menino nas primeiras leituras ocorreu a partir dos anos de 1900, início do século XX. É importante, então, voltarmos nosso olhar para a compreensão acerca da literatura infantil brasileira que estava sendo difundida naquele momento. De acordo com as estudiosas Regina Zilberman e Ligia Cademartori Magalhães em *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*:

A conceituação da literatura infantil supõe uma consideração de ordem histórica, uma vez que não apenas o gênero tem uma origem determinável cronologicamente, como também seu aparecimento decorreu de exigências próprias de seu tempo. Outrossim, há um vínculo estreito entre seu surgimento e um processo social que marca indelevelmente a civilização europeia moderna e, por extensão, ocidental. Trata-se da emergência da família burguesa, a que se associam, em decorrência, a formulação de aparelhos ideológicos que visarão a preservar a unidade do lar e, especialmente, o lugar do jovem no meio social. As ascensões respectivas de uma instituição como a escola, de práticas políticas, como a obrigatoriedade do ensino e a filantropia, e de novos campos epistemológicos, como a pedagogia e a psicologia, não apenas estão inter-relacionadas, como são uma consequência de novo posto que a família, e respectivamente a criança, adquire na sociedade. É no interior desta moldura que eclode a literatura infantil. (MAGALHÃES; ZILBERMAN, 1987, p. 4)

Conforme apontado acima por Zilberman e Magalhães, foi a partir da Revolução burguesa que aconteceu uma reestruturação social, na qual se deu a ascensão da família burguesa e permitiu que alguns papéis sociais fossem reelaborados, como o da criança.

Antes da Revolução burguesa, a criança não possuía papel específico na sociedade, ela vivia juntamente com o adulto tudo o que acontecia no mundo: nascimentos, doenças, mortes, trabalho. Desse modo, as crianças não tinham nenhuma espécie de atenção especial e algumas eram até mesmo negligenciadas e hostilizadas. Além disso, é relevante apontarmos que havia uma alta taxa de mortalidade e a morte de uma criança era considerada uma “perda eventual”. É o que menciona Philippe Ariès, no livro *História social da criança e da família* (1981), no qual o estudioso realizou um percurso histórico tentando interpretar as sociedades tradicionais e o novo lugar assumido pela criança e família nas sociedades industriais.

Ariès demonstra como a figura da criança por muito tempo ficou no anonimato. Isso significa que na sociedade medieval não havia a consciência da infância, não existia o chamado “sentimento de infância”, conforme é conhecido hoje: “No mundo das fórmulas românticas, e até o fim do século XIII, não existem crianças caracterizadas por uma expressão particular, e sim homens de tamanho reduzido” (ARIÈS, 1981, p. 18). Desse modo:

[...] os homens dos séculos X-XI não se detinham diante da imagem da infância, que esta não tinha para eles interesse, nem mesmo realidade. Isso faz pensar que no domínio da vida real, e não mais apenas no de uma transposição estética, a infância era um período de transição, logo, ultrapassado, e cuja lembrança também era logo perdida. (ARIES, 1981, p.18)

Assim, podemos verificar que, até o final do século XVII e início do século XVIII, não havia a separação das crianças do mundo adulto, elas eram consideradas adultos em miniaturas. É, portanto, com as grandes mudanças advindas da Europa por meio da Revolução burguesa que a maioria das crianças começou a ser valorizada, protegida, cuidada, ganhando, assim, um novo status social:

A manutenção de um estereótipo familiar, que se estabiliza através da divisão do trabalho entre seus membros (ao pai, cabendo a sustentação econômica, e à mãe, a gerência da vida doméstica privada), converte-se na finalidade existencial do indivíduo. Contudo, para legitimá-la, ainda foi necessário promover, em primeiro lugar, o beneficiário maior desse esforço conjunto: a criança. A preservação da infância impõe-se enquanto valor e meta de vida, porém, como sua efetivação somente pode se dar no espaço restrito, mas eficiente, da família, esta canaliza um prestígio social até então inusitado.

A criança passa a deter um novo papel na sociedade, motivando o aparecimento de objetos industrializados (o brinquedo) e culturais (o livro), ou novos ramos da ciência (a psicologia infantil, a pedagogia ou a pediatria) de que ela é destinatária. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2002, p.17)

Diante desse panorama, a escola ganhou também um novo status, já que se tornou a mediadora entre a criança e o mundo exterior. Com a ascensão da instituição escolar, houve a necessidade de livros destinados especificamente às crianças. Porém, esses livros foram pensados com a função exclusiva de educar as crianças de acordo com a ideologia que protagonizava naquele momento, a ideologia burguesa. A literatura infantil nasce então como literatura pedagógica, preocupada com a educação e difusão de valores morais às crianças. Lajolo e Zilberman (2002) afirmam que essa é uma “literatura para”, isto é, uma literatura para ensinar e transmitir determinados conhecimentos específicos.

A partir da análise da narrativa *Infância*, é possível averiguarmos que Graciliano-menino teve maior contato com essa literatura de caráter utilitário enquanto estava aprendendo a ler, como é possível observar na retomada do trecho da narrativa elencado, mostrando que o livro lido por Graciliano-menino era permeado de “conceitos sisudos”, como “A preguiça é a chave da pobreza”, conceitos esses dos quais ele não conseguiu alcançar os significados e nem compreender muito bem o porquê precisava decorar aqueles preceitos morais. Esse fato foi

ainda destacado pelo uso de uma linguagem que não se assemelhava em nada com aquela que o menino utilizava no cotidiano, conforme podemos notar na análise realizada por Souza:

A memória resgata a perturbação da criança diante da sofisticação verbal. À dificuldade impõe-se o imaginário, e este, adequado ao viés do olhar infantil, confere a “Terteão” o caráter humano, numa busca incessante de entendimento através dos referenciais do mundo que o rodeia. (SOUZA, 2001, p. 105)

Essa questão pode ser verificada, então, pelo uso das mesóclises: “ter-te-ão”. Conforme apontam Lajolo e Zilberman (2002), os livros que as crianças mais usaram no Brasil nesse período foram traduções e adaptações de obras portuguesas, obras essas que “não tinham, com os pequenos leitores brasileiros, sequer a cumplicidade do idioma. Editadas em Portugal, eram escritas num português que se distanciava bastante da língua materna dos leitores brasileiros” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2002, p.31).

O uso das mesóclises, conforme notamos, gerou um equívoco de sentido, pois tanto Graciliano-menino quanto Mocinha ficaram sem entender o que era, o que significava “ter-te-ão”, tanto que, na tentativa de chegar a um significado possível, o menino pressupôs que poderia ser uma pessoa e foi essa a pergunta que fez a Mocinha. A menina não tinha inferido nenhum significado e ficou mais em dúvida quando lhe foi apresentada a possibilidade do pronome ser na verdade uma pessoa.

Ainda no capítulo “Leitura” averiguamos alguns usos de adjetivos que descrevem o texto do livro que o Graciliano-menino tem em mãos: “linhas gordas e safadas” (RAMOS, 2018, p. 113), “borrões verticais” (RAMOS, 2018, p. 113), “maldades grandes e pequenas, impressas e manuscritas” (RAMOS, 2018, p. 114), “sentenças graves, arrevesadas, que me atormentavam” (RAMOS, 2018, p. 114). Graciliano-menino não encontrou nenhuma motivação, não viu nenhum contato entre mundo dele e o mundo usado para o alfabetizar; criou-se uma situação de desconforto e de um possível não pertencimento ao mundo letrado, como verificamos também em um excerto do capítulo “Escola”:

As amolações da carta não me saíam do pensamento. “Fala pouco e bem: ter-te-ão por alguém.” Não me explicaram isto – e veio-me grande enjojo às adivinhações e aos aforismos.

Afligia-me recordando a promessa feita no balcão, meses antes. De nada me serviam os conselhos em negrita da última página da carta. Nenhum ganho, talvez por me faltar ainda apreender muito. (RAMOS, 2018, p. 116)

Esse livro que Graciliano-menino teve em mãos se refere ao famoso *Contos e histórias de proveito e exemplo*, do português Gonçalo Fernandes Trancoso, livro esse que é citado em

Infância: “E as coisas mergulhavam na escuridão, as ideias se imobilizavam. De fato eu compreendia roncoiro, as histórias de Trancoso. Eram fáceis. O que me obrigavam a decorar parecia-me insensato” (RAMOS, 2018, p. 111-112).

O livro de Trancoso publicado em 1575 foi largamente usado no Brasil pelas crianças e, como podemos notar, o principal objetivo era a difusão de valores morais, isto é, educar as crianças a partir da narração de situações exemplares de aprendizagem. Com isso, averiguamos que a maioria dos livros utilizados nas escolas pelas crianças no período entre o final do século XVIII e 1920 tinha como objetivo moldá-las conforme as expectativas e anseios dos adultos, conforme salienta Zilberman: “percebida sob a ótica do adulto, desvela-se sua participação no processo de dominação do jovem, assumindo um caráter pedagógico, por transmitir normas e envolver-se com a sua formação moral” (MAGALHÃES; ZILBERMAN, 1987, p. 14). Vemos, com isso, a prevalência total do discurso utilitário sobre o discurso estético.

Após o contato com os livros de Trancoso em casa, Graciliano-menino foi para a escola, fato esse que o deixou horrorizado:

A notícia veio de supetão: iam meter-me na escola. Já me haviam falado nisso, em horas de zanga, mas nunca me convencera de que realizassem a ameaça. A escola, segundo informações dignas de crédito, era um lugar para onde se enviavam crianças rebeldes. Eu me comportava direito: encolhido e morno, deslizava como sombra.

[...]

A escola era horrível – e eu não podia negá-la, como negaria o inferno. (RAMOS, 2018, p. 118)

A comparação com a imagem do inferno, o medo de ser punido com a palmatória pelo professor forte e barbudo são imagens recorrentes que permaneceram na mente do Graciliano-menino. Unida a essa lembrança, notamos a constante preocupação com a não compreensão da lição de moral exposta na cartilha de Trancoso, como podemos conferir a seguir:

Quem era Terteão? Um homem desconhecido. Iria o professor mandar-me explicar Terteão e a chave? Enorme tristeza por não perceber nenhuma simpatia em redor. Arranjavam impiedosos o sacrifício – e eu me deixava arrastar, mole e resignado, rês infeliz antevedendo o matadouro. (RAMOS, 2018, p. 119)

Observamos que, em vez do contato com a leitura ser prazeroso, criar identificação com o mundo do leitor, o que ocorreu foi um afastamento, porque, aparentemente, a maior parte do que foi lido não fazia parte da experiência de vida do menino, ele não conseguiu produzir sentidos, fato esse que promoveu nele o medo e a repugnância por todos os livros que possuía.

conceitos sisudos, incompreensíveis e escritos com uma linguagem que era distante daquela que ele falava.

O próximo capítulo de *Infância* que podemos descortinar acerca da compreensão do período marcado pela implantação da literatura infantil brasileira é “O Barão de Macaúbas”. Antes de prosseguirmos, é importante discorrermos sobre alguns aspectos acerca desse período, início do século XX, porque, conforme apontamos nesta tese, esse é o período no qual Graciliano-menino teve as primeiras incursões pelas palavras.

A implantação da literatura infantil no Brasil começou a ser sistematizada no período que compreende o final do século XIX até os primeiros anos do século XX e um dos aspectos relevantes desse momento é a conciliação entre a literatura escolar e a literatura destinada às crianças.

A literatura escolar compunha uma gama de diversos textos, os quais não necessariamente eram destinados às crianças, podendo ser literatura destinada aos adultos, textos técnicos, como podemos averiguar nas palavras de Sílvio Romero, quando relata sobre o processo de alfabetização:

Ainda alcancei o tempo em que nas aulas de primeiras letras aprendia-se a ler em **velhos autos, velhas sentenças fornecidas pelos cartórios dos escrivães forenses**. Histórias detestáveis e enfadonhas em suas impertinentes banalidades eram-nos administradas nestes poeirentos cartapácios. Eram como clavas a nos esmagar o senso estético, a embrutecer o raciocínio, a estragar o caráter. (ROMERO, *apud* LAJOLO; ZILBERMAN, 2002, p. 28, grifo nosso)

Pelo relato de Sílvio Romero, podemos verificar que, nesse período, nas escolas brasileiras, nem tudo o que era dado para as crianças lerem era escrito especificamente para elas, como os autos, sentenças de cartórios, textos esses que não são literatura no sentido estético e sim no sentido mais amplo, literatura como tudo aquilo que seja escrito: literatura administrativa, literatura médica, literatura jurídica, entre outras. Juntamente com esses livros, as crianças, durante a implantação da literatura infantil brasileira, tinham contato também com a literatura destinada ao público adulto, como *Os Lusíadas* de Camões, poema épico largamente usado pelas escolas brasileiras.

De acordo com Lajolo e Zilberman em *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos*:

A literatura infantil brasileira nasce no final do século XIX. Antes das últimas décadas dos oitocentos, a circulação de livros infantis era precária e irregular, representada principalmente por edições portuguesas. Só aos poucos é que

estas passaram a coexistir com as tentativas pioneiras e esporádicas de traduções nacionais, como as de Carlos Jansen. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1986, p. 15)

A literatura infantil brasileira surge ligada, portanto, a essa literatura escolar. Podemos compreender, assim, que a literatura escolar englobou todos esses textos: os não literários, a literatura dedicada aos adultos, traduções, adaptações e a literatura infantil que estava começando a ser implantada no Brasil.

Retornando ao capítulo “O Barão de Macaúbas”, para nós, ele é um dos mais importantes da narrativa, porque é quando são apresentadas, de forma mais enfática, as críticas feitas por Ramos à literatura pedagógica, utilitária. Acreditamos que nesse capítulo há a presença do discurso do Graciliano-adulto, escritor que está refletindo sobre a literatura infantil com a qual ele teve contato enquanto criança. Vejamos as primeiras linhas do capítulo:

Um grosso volume escuro, cartonagem severa. Nas folhas delgadas, incontáveis, as letras fervilhavam, miúdas, e as ilustrações avultavam num papel brilhante como rastro de lesma ou catarrão seco.

Principiei a leitura de má vontade. E logo emperrei na história de um **menino vadio** que, dirigindo-se à escola, se retardava a conversar com os passarinhos e recebia deles **opiniões sisudas e bons conselhos**.

- Passarinho, queres tu brincar comigo?

Forma de perguntar esquisita, pensei. E o animalejo, atarefado na construção de um ninho, **exprimia-se de maneira ainda mais confusa**. Ave sabida e imodesta, que se confessava **trabalhadora em excesso e orientava** o pequeno vagabundo **no caminho do dever**. (RAMOS, 2018, p. 129, grifo nosso)

Graciliano-menino recebeu em mãos um livro idealizado pelo Barão de Macaúbas. Márcia Cabral da Silva assevera que:

no Brasil, os livros didáticos inauguraram forma de circulação de um tipo de impresso de grande demanda, o que aponta para fonte de lucro e de vantagens. Foi assim com os sucessivos livros de leitura idealizados por Abílio César Borges, o Barão de Macaúbas, e também com as primeiras cartilhas produzidas para o leitor escolar brasileiro, voltadas para o ensino estrito da leitura e da escrita, que conheceram inúmeras reedições. (SILVA, 1994, p.98)

Podemos constatar, portanto, que algumas características permanecem quando o comparamos ao livro de Trancoso.

Na passagem que trouxemos mais acima, temos a exposição de uma narrativa de um menino que no caminho para a escola fica distraído com a beleza da natureza, tanto que convida um passarinho para brincar. Porém, o passarinho possuía características exemplares: era trabalhador e ainda dava bons conselhos à criança que, pelo que é apresentado, estava meio

perdida, vadiando em vez de ir para a escola. Novamente, notamos que Graciliano-menino estranha primeiramente os conselhos sisudos, que podemos aqui demarcar como desnecessários. Outro ponto importante é a linguagem - “forma de perguntar esquisita” -, visto que o modo como a criança fala na narrativa não é o mesmo que o menino falava. Assim, observamos que não há identificação com a personagem e o mundo representado no livro, conforme podemos conferir ainda no excerto do capítulo “O Barão de Macaúbas”:

- Quantos são os inimigos da alma?

Em três palavras isentava-me da imposição. Estranhava que se juntasse a carne ao diabo: naturalmente havia equívoco na resposta. Quis insurgir-me contra o disparate, mas os sortilégios da tipografia começavam a dominar-me. Em falta de explicação, imaginei um diabo carnívoro. A redação desvia esta ideia. Paciência. Todas as **frases artificiais** me deixavam perplexo. Enfim a minha obrigação era **papaguear** algumas sílabas. D. Maria não entrava em minúcias, talvez aceitasse o diabo carnívoro. Um mistério, curto, por felicidade. (RAMOS, 2018, p. 133, grifo nosso)

Os conceitos severos e morais acabam criando “frases artificiais”, isto é, sentidos que não provocam sugestão de entendimento, de reflexão mais aprofundada, mas, sim, a necessidade obrigatória de “papaguear”, como se fossem verdades únicas, universais que precisam ser aceitas, repetidas e nada além disso.

Como podemos atentar, o livro apresentado ao Graciliano-menino possuía um caráter moralista, com a meta de ensinar à criança um comportamento, assim, a criança deve ser séria, ir para a escola e não se desviar de forma alguma do objetivo de ficar bem informada, seguir o “caminho do dever”, dos conhecimentos e das atitudes consideradas úteis pela sociedade.

Reforçamos que o Graciliano-menino teve contato com as primeiras leituras sob a égide de uma literatura infantil que é marcadamente pedagógica, pensada para servir aos propósitos da burguesia e da instituição escolar. Como discorremos anteriormente, o primeiro livro que o menino teve acesso foi o do português Trancoso, logo é possível apontarmos a grande influência de livros destinados às crianças que vieram da Europa e especialmente de Portugal. Esses livros foram muito difundidos nas escolas brasileiras, como é o caso retratado ainda no capítulo “O Barão de Macaúbas”, quando Graciliano-menino discorre sobre o contato com *Os Lusíadas*, de Camões:

Foi por esse tempo que me infligiram Camões, no manuscrito. Sim senhor: Camões, em medonhos caracteres borrados – e manuscritos. Aos sete anos, no interior do Nordeste, **ignorante da minha língua**, fui compelido a adivinhar, em **língua estranha**, as filhas de Mondego, a linda Inês, as armas e os barões assinalados. Um desses barões era provavelmente o de Macaúbas, o dos passarinhos, da mosca, da teia de aranha, da pontuação. Deus me perdoe.

Abominei Camões. E ao barão de Macaúba associei Vasco da Gama, Afonso de Albuquerque, o gigante Adamastor, barão também, decerto. (RAMOS, 2018, p. 133, grifo nosso)

Os Lusiadas, como podemos observar a partir do trecho supracitado de *Infância*, também foi um livro muito utilizado pelas escolas durante a implantação da literatura infantil brasileira, conforme mencionamos acima, isto é, o livro de Camões foi um dos abarcados pela literatura escolar que era oferecida às crianças nas escolas como apoio didático. Essa questão pode ser averiguada também por meio da análise de *Infância*, posto que a narrativa camoniana era usada com o objetivo de solidificar a língua - “língua estranha” -, de se estudar a língua portuguesa e não era apreciado como texto literário, além de ser literatura destinada ao público adulto, não possuindo, assim, as crianças como foco de recepção. Em vista disso, entendemos o motivo do Graciliano-menino ter abominado Camões e tudo o que ele representava naquele momento da elaboração e solidificação da literatura infantil brasileira. É o que aponta também Márcia Cabral da Silva:

As lembranças de Graciliano Ramos remetem à representação de uma criança que não conseguia compreender os textos que lia, cujos rascunhos eram, da mesma forma, quase ilegíveis. Pela legislação escolar, no entanto, como requisito para o domínio da leitura manuscrita, a criança já teria conquistado a leitura corrente e exercitado a escrita por meio de redações simples. Parece comprehensível, assim, Graciliano Ramos evocar a leitura manuscrita, os textos clássicos de Camões como enigmas indecifráveis; objetos que, embora concebidos a partir de nobres intenções, ficavam longe da real capacidade cognitiva daquela criança e, possivelmente, de muitas outras na sociedade brasileira no início do século XX. (SILVA, 1994, p. 74)

Após o processo de consolidação da República no país, houve a necessidade de elaborar uma literatura infantil nacional, uma literatura, que de certa forma, falasse a língua do povo brasileiro, do país. Dentre os autores que contribuíram para essa questão, temos Figueiredo Pimentel. Sobre a questão, Arroyo, no livro *Literatura infantil brasileira*, elucida que:

cronologicamente, Figueiredo Pimentel instaura na literatura infantil brasileira – que até então em sua forte maioria se manifestava através de livros presos e interessados ao sistema educacional do país – uma nova orientação: a popular. Isto é, o livro de autores clássicos já não se apresentava apenas através de edições que visavam exclusivamente ao público escolar. (ARROYO, 1990, p. 177)

Figueiredo Pimentel adapta alguns contos para a linguagem brasileira, para o português falado no Brasil, como podemos verificar na sua adaptação de *Chapeuzinho Vermelho* dos Irmãos Grimm:

Existia na capital de um país distante uma meninazinha muito galante, muito linda.

Chamava-se **Albertina**, mas toda a gente a conhecia por **Naná**. Sua avó estimava-a imensamente.

Esta boa avozinha, não sabendo mais o que inventar para alegrá-la, deu-lhe um chapeuzinho de veludo vermelho.

A pequenita ficou satisfeitíssima com os seu novo chapéus, a ponto de não querer usar outro, e como andasse constantemente com âquele, quando a viam aproximar-se, tão bonitinha, chamavam-lhe *Chapeuzinho Vermelho*.

[...]

- Mora à beira da floresta, não muito longe daqui. Ao lado da casinha há árvores muito grandes e no jardim lindas **laranjeiras**.

Ah! tu é que és uma laranjinha muito apetitosa, - disse o lôbo consigo mesmo, e acrescentou alto: Olha que lindas árvores e que lindos passarinhos! É na verdade um belo divertimento a gente passear na floresta, onde se encontram tão boas plantas medicinais. (PIMENTEL, 1955, p.89-91, grifo nosso)

Ao observarmos a citação, constatamos como Figueiredo Pimentel adapta o conto dos Irmãos Grimm, no sentido de aproximá-lo à realidade do Brasil, começando com o nome da Chapeuzinho Vermelho, que no conto passa a se chamar “Albertina” e tendo até mesmo um apelido: “Naná”. Ademais, é possível notarmos o modo como Pimentel descreve o espaço que Albertina percorre, mencionando laranjeiras e plantas medicinais, elementos que compõem a flora brasileira. Todos esses aspectos buscavam aproximar o leitor da narrativa e criar identificação tanto com a protagonista quanto com o enredo.

O autor expoente desse momento de exaltação nacional foi Olavo Bilac. As principais obras destinadas às crianças são *Contos Pátrios* de 1904, *Através do Brasil* de 1910 e *Poesias infantis* de 1929. Essas obras podem ser consideradas como “instrumento[s] de difusão de civismo e patriotismo” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2002, p. 34).

Consideramos que Olavo Bilac deixou de forma bem pontual nos prefácios de seus livros qual era o propósito ao escrever para crianças. Primeiramente, destacamos os textos introdutórios da primeira edição do livro *Poesias infantis*:

Ao Leitor

Quando a casa Alves & C^a me incumbiu de preparar este livro **para uso das aulas de instrução primária**, não deixei de pensar, com receios, nas dificuldades grandes do trabalho. Era preciso fazer qualquer coisa simples, **acessível à inteligência das crianças**; e quem vive e escrever, vencendo dificuldades de forma, fica viciado pelo hábito de fazer estilo. Como perder o escritor a feição que já adquiriu, e as suas complicadas construções de frase, e o seu arsenal de vocábulos peregrinos, para se colocar ao **alcance da inteligência infantil**?

[...]

Não sei se consegui vencer todas essas dificuldades. O livro aqui está. É um livro em que **não há animais que falam, nem fadas que protegem ou**

perseguem crianças, nem as feiticeiras que entram pelos buracos das fechaduras; há aqui descrições da natureza, cenas de família, hinos ao trabalho, à fé, ao dever; alusões ligeiras à história da pátria, pequenos contos em que a bondade é louvada e premiada.

Quanto ao estilo do livro, que os competentes o julguem. Fiz o possível para não escrever de maneira que parecesse fútil demais aos artistas e complicada demais às crianças.

Se a tentativa falhar, restar-me-há o consolo de ter feito um esforço digno. Quis das à literatura escolar do Brasil um livro que lhe faltava.

O.B.

N.B. — Os editores declaram que este prefácio deixou de ser publicado na 1^a edição por esquecimento da oficina impressora.

Prefácio da 1^a edição

O autor deste livro destinado às escolas primárias do Brasil **não quis fazer uma obra de arte**: quis dar às crianças alguns versos simples e naturais, sem dificuldades de linguagem e métrica, mas, ao mesmo tempo, sem a exagerada futilidade com que costumam ser feitos os livros do mesmo gênero.

O que o autor deseja é que se reconheça neste pequeno volume, não o trabalho de um artista, mas a boa vontade com que um brasileiro quis contribuir para a **educação moral das crianças** de seu país.

Se, nas escolas, as crianças gostarem dos seus versos, o rimador das *Poesias Infantis* ficará satisfeita, e dará por otimamente empregados o seu tempo e o seu trabalho.³

Como é possível notarmos, a carta ao leitor e posteriormente o prefácio escrito por Bilac expressam de forma nítida que o autor não tinha intenção de realizar uma obra de arte “ - não quis fazer uma obra de arte” -, seu intento figura como uma incoerência: fazer literatura para crianças sem o uso do caráter estético para as crianças. O intuito de Bilac era propiciar às crianças um livro que ensinasse determinados valores morais que os adultos e a ideologia vigente consideravam importantes durante a formação, como amor à pátria, fé, bondade, conforme está demarcado nas passagens: “livro para uso das aulas de instrução primária” e “quis contribuir para a educação moral das crianças de seu país”. Não era, portanto, uma literatura pensada a partir do caráter estético e sim um texto escrito que tinha o objetivo primordial de moldar as crianças, com valor pedagógico.

Neste mesmo caminho, “[nessa] missão patriótica” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1986, p. 19) de Olavo Bilac, podemos citar a escritora Francisca Júlia. Vejamos abaixo um trecho do poema Hino à Pátria:

Pátria ideal, de extensões infinitas,

³BILAC, Olavo. *Poesias infantis*. Disponível em: <https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/LiteraturaInfantil/Poesias%20Infantis/Pi02.htm>. Acesso em: 01 mar. 2019.

Cheia de ouro e de amor, Terra ideal,
 Que, amorosa e cativa, palpitas
 Às carícias de um sol tropical,
 [...]
 Pátria amada, tão pródiga e rica,
 E de quem nenhum filho descre,.
 Pátria amável, a quem se dedica
 Todo aquele que um dia te vê.
 (JÚLIA *apud* LAJOLO; ZILBERMAN, 1986, p. 33)

Nas estrofes acima é evidente o caráter ufanista do poema de Francisca Júlia, que possui o objetivo de difundir o amor à pátria. Verificamos os adjetivos - ideal, amorosa, cativa, pródiga, rica. Notamos, ainda, uma generalização que também é possível encontrar nos poemas de Bilac: aquele que se dedica nesta terra fértil é um privilegiado e terá como recompensa a riqueza.

Retomando a dicotomia entre discurso estético x discurso utilitário, tem-se, portanto, nessa obra de Bilac e também na de Júlia, o predomínio do discurso utilitário. Bilac e Júlia imprimem em suas produções que os livros destinados às crianças deveriam ensinar, formar, moralizar e não se preocupar em possuir caráter literário.

Para Laura Sandroni, no livro *De Lobato a Bojunga: as reinações renovadas*,“ os objetivos moralizantes eram, à época, muito mais importantes do que os da literatura enquanto Arte: deflagrar a emoção, o sentimento estético, o prazer, a fruição” (SANDRONI, 1987, p.43). Notamos que Sandroni elucida esse predomínio do discurso utilitário nos livros destinados às crianças no período mencionado.

Importante ressaltar também que, durante o processo de escolarização do início do século XX, as crianças eram consideradas como sujeitos frágeis, não possuindo muita capacidade de compreensão das leituras, do mundo; necessitariam ser guiadas a todo momento pelos adultos, conforme observarmos nos seguintes trechos do prefácio: “acessível à inteligência das crianças” e “alcance da inteligência infantil?”. Como podemos notar, o autor refere-se às crianças como incapazes ou cognitivamente inferiores; ele precisaria escrever algo que estivesse ao “alcance” da capacidade cognitiva delas. Desse modo, conseguimos observar como as crianças eram menosprezadas, inferiorizadas, consideradas sujeitos inábeis e incapazes de uma percepção mais apurada do mundo e de si mesmas. Essa percepção do sujeito criança dialoga intimamente com a concepção de literatura infantil difundida naquele momento, pois era preciso moldar e educar as crianças para serem adultos dignos e respeitáveis.

Outro aspecto importante do prefácio de *Poesias Infantis* de Bilac que precisamos averiguar, é o modo como o autor rasura dos textos o caráter imaginoso. Compreendemos que,

para Bilac, o caráter imaginoso (SOSA, 1990) seria um aspecto negativo dos textos destinados às crianças, conforme notamos no excerto: “não há animais que falam, nem fadas que protegem ou perseguem crianças, nem as feiticeiras que entram pelos buracos das fechaduras”. Esse aspecto negativo pode ser compreendido como se o imaginoso fosse algo perigoso às crianças, já que figura como um convite à exploração da imaginação, de outros mundos e outras subjetividades possíveis. A imaginação é o caminho não de uma única construção discursiva, mas sim da possibilidade, do diálogo com o diferente, com o outro. O texto que tivesse o caráter imaginoso iria na direção oposta da proposição de um projeto de país que necessita de aceitação e repetição dos padrões como se eles fossem a única forma de existência, e isso explica o fato de Bilac propor a anulação do caráter imaginoso da literatura destinada às crianças.

Muitas narrativas da época trouxeram a criança como protagonista, por exemplo, a narrativa lida pelo Graciliano-menino em *Infância* e apresentada anteriormente. Conforme afirmam Lajolo e Zilberman:

A presença de um protagonista criança é um dos procedimentos mais comuns da literatura infantil. Via de regra, a imagem de criança presente em textos dessa época é estereotipada, quer como virtuosa e de comportamento exemplar, quer como negligente e cruel. Além de estereotipada, essa imagem é anacrônica em relação ao que a psicologia da época afirmava a respeito da criança. Além disso, é comum também que esses textos infantis envolvam a criança que os protagoniza em situações igualmente modelares de aprendizagem: lendo um livro, ouvindo histórias edificantes, **tendo conversas educativas** com os pais e professores, trocando cartas de bons conselhos com parentes distantes. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2002, p.34, grifo nosso)

Para melhor compreender essa questão, voltamos ao capítulo “O Barão de Macaúbas”, em que Graciliano-menino está lendo uma narrativa na qual há uma criança protagonizando a história, porém essa criança é caracterizada como negligente e a situação narrada mostra uma experiência educativa, um passarinho que emite bons conselhos, os quais precisam ser aprendidos pela criança: “E logo emperrei na história de um menino vadio que, dirigindo-se à escola, se retardava a conversar com os passarinhos e recebia deles opiniões sisudas e bons conselhos” (RAMOS, 2018, p.129).

A partir dos excertos da narrativa *Infância* de Graciliano Ramos, elencados até esse momento, foi possível constatarmos que os livros com os quais Graciliano-menino teve contato possuíam as mesmas características dos principais livros publicados e difundidos no Brasil para as crianças nas escolas, isto é, livros que possuíam a preocupação de educar, ensinar, desconsiderando, portanto, todo o caráter estético do texto literário.

Retomando *Infância*, ainda no capítulo “O Barão de Macaúbas”, o Graciliano-menino afirma o seguinte:

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-me 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.

[...]

Infelizmente um doutor, utilizando bichinhos, impunha-nos a **linguagem dos doutores**.

- Queres tu brincar comigo?

O passarinho, no galho, respondia com **preceito e moral**. E a mosca usava adjetivos colhidos no dicionário. A figura do barão manchava o frontispício do livro – e a gente percebia que era dele o **pedantismo** atribuído à mosca e ao passarinho. Ridículo um indivíduo hirsuto e grave, doutor, barão, pipilar **conselhos**, zumbir admoestações. (RAMOS, 2018, p. 130, grifo nosso)

Conforme descortinamos pela análise concomitante entre a narrativa memorialística de Graciliano Ramos e a história da literatura infantil brasileira, é possível averiguarmos os rastros deixados por Ramos e elaborarmos a crítica que o escritor realizou sobre o momento de implantação da literatura infantil brasileira, como é caso da citação acima. Nessa citação, vemos que a descrição tanto do Barão quanto dos contos do livro é negativa. O barão é apresentado como perverso, carrancudo, além de querer que as crianças compreendam uma linguagem muito rebuscada, pedante. Ademais, notamos a crítica ao texto cheio de preceitos morais, conselhos, os quais ficam, de certa forma, mascarados por uma narrativa pseudo-lúdica com a presença de animais falantes.

De acordo com Magalhães e Zilberman:

A formação moral da criança não é a única intenção pedagógica do texto infantil; a preocupação com o conhecimento cognitivo marca grande parte das obras dirigidas à criança. Sem dúvida, isto se liga à antiga vinculação do texto literário infantil com o livro didático: uma forma de ensinar divertindo. A origem desse vínculo pode ser encontrada no século XVIII, época do Iluminismo, em que se cria uma moral utilitária que enfatiza o equilíbrio da consciência para o desenvolvimento harmônico e progressista do mundo. Valores formativos, como a honestidade, a fraternidade, o amor ao trabalho passam a depender, para os filósofos da época, mais do conhecimento científico adquirido do que as convicções religiosas herdadas.

[...]

Formação e **informação** não são, portanto, dissociáveis; a segunda, geralmente, está a serviço da primeira; a **informação científica** não é

valorizada em si, esse é um conhecimento que serve a interesses práticos e ideológicos. (MAGALHÃES; ZILBERMAN, 1987, p.54, grifo nosso)

As estudiosas, no trecho acima, elucidam um ponto importante que vai ao encontro dessa literatura pedagógica do período de implantação da literatura infantil brasileira, a necessidade de informar as crianças, de transmitir conhecimentos científicos que contribuiriam na formação escolar da criança e que propiciariam a sua transformação no adulto que a sociedade necessitava. Olavo Bilac e Manuel Bonfim, no prefácio do livro *Através do Brasil* (1910), também exploraram a questão do utilitário. É o que podemos conferir a seguir:

Entretanto, este livro, é uma simples narrativa, acompanhada dos cenários e costumes mais distintivos da vida brasileira; e, em verdade, a **Escola Primária deve ensinar muito mais do que aqui se contém**, e muito mais do que se possa conter em qualquer livro de leitura. **Quando a Pedagogia recomenda que as classes primárias** elementares não tenham outro livro além do de leitura, não quer dizer com isso que nesse livro único se incluam todas as noções e conhecimentos que a criança deve adquirir. Fora absurdo e impossível, desde a primeira classe elementar, ha-de a criança aprender, além da leitura e da escrita, a gramática e a prática da língua vernácula, noções de geografia e história, cálculo, sistema dos pesos e medidas, lições de cousas – isto é: elementos de ciências físicas e naturais, e preceitos de higiene e instrução cívica.⁴

Vejamos como Bilac e Bonfim se referem diretamente a uma concepção de literatura que está a serviço da escola: “Escola Primária deve ensinar muito mais do que aqui se contém”, mostrando, portanto, como a produção deles destina-se ao uso escolar e apresenta como característica principal, o utilitarismo. Os autores também pontuam a relação dessa literatura com a Pedagogia: “Quando a Pedagogia recomenda que as classes primárias elementares não tenham outro livro além do de leitura, não quer dizer com isso que nesse livro único se incluam todas as noções e conhecimentos que a criança deve adquirir”, ligando o texto à necessidade de conhecimentos diretos e fixados.

A partir do que expomos, em *Infância* constatamos uma crítica acerca desse momento de implantação da literatura infantil brasileira que foi a literatura com a qual Graciliano-menino teve o primeiro contato na formação enquanto leitor. O autor Graciliano Ramos iria se opor a essa literatura pedagogizante, moralizante e é a partir dessa oposição que ele passa escrever as narrativas destinadas ao público infantil.

⁴BILAC, Olavo; BONFIM, Manoel. *Através do Brasil*. Disponível em: <https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/LiteraturaInfantil/Poesias%20Infantis/Pi02.htm>. Acesso em: 01 mar. 2019.

Essa crítica à literatura de “vastas barbas pedagógicas” (RAMOS, 2018, p.131) pode ser muito bem verificada no ensaio escrito por Graciliano Ramos, que foi assinado sob pseudônimo de J. Calisto e publicado em 1921 no Jornal “O Índio”. Vamos reproduzir aqui partes do ensaio consideradas relevantes e sempre que necessário voltaremos nelas para fazermos nossas análises. Vejamos abaixo:

Amo as crianças. E, porque as amo, entristece-me a ideia de que serão grandes um dia, terão barbas ou cabelos compridos, como toda a 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.

Aquelhas coisas **maçadoras, pesadas, estopantes, xaporosas**, feitas como que expressamente com o fim de **provocar bocejos**, revoltam-me. Espanta-me que escritores componham para a infância **pedantices rebuscadas**, que as 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 o livro infantil. E odeio-o porque sei que a criança o não comprehende. Abram uma dessas famosas seletas clássica que por aí andam espalhadas. Ainda guardo com **rancor** a lembrança de uma delas, **pançuda, tediosa, soporífera**, que me obrigaram a deletrear aos nove anos de idade. Li aquilo de cabo a rabo, e no fim só me ficou a desagradável impressão de haver absorvido coisas estafantes, cheirando a mofo, em **uma língua desconhecida**, falada há quatrocentos anos por gente de outra raça e de um país muito diferente do meu. O que me aconteceu a mim deve ter acontecido aos outros. (RAMOS, 1977c, p. 66-67, grifo nosso)

Em 1921, Graciliano Ramos afirmou que amava as crianças, mas odiava o livro infantil e com isso, conseguimos realizar um contraponto com todos os trechos da narrativa *Infância* apresentadas até este momento, porque Graciliano Ramos não odiava qualquer livro infantil, ele odiava o livro infantil que tinha na memória e a partir do qual advêm as suas primeiras incursões pela literatura, conforme apontamos, foram livros com foco pedagógico, para ensinar e formar as crianças de acordo com as expectativas da visão dos adultos. Desse modo, pelo excerto acima, Graciliano Ramos considerava as narrativas destinadas às crianças do início do século XX “maçadoras, pesadas, estopantes, xaporosas”, além de apresentarem características que se mostravam em nada desafiadoras, convidativas a uma criança e sim geradoras de um sentimento de rancor. Além disso, um dos pontos cruciais apontados foi a questão da língua: “em uma língua desconhecida” e repleta de “pedantices rebuscadas”. Esse fato foi apontado por nós anteriormente, quando demarcamos que a maioria dos livros aos quais as crianças

brasileiras tinham acesso eram traduções ou eram escritas em um português bem distante da língua materna. Para muitos autores que escreveram ou escrevem para a infância, a linguagem destinada às crianças deve ser facilitada e isso implica questões, como a ideia de a criança ser incapaz de ler e produzir sentidos a partir da linguagem literária, fazendo com que muitos textos literários destinados ao público infantil apresentem como característica uma redução artística.

Peter Hunt em *Crítica, teoria e literatura infantil* (2010) afirmou que “parece haver um “registro”, um conjunto de palavras tidas como apropriadas na escrita para criança” (HUNT, 2010, p. 157). Com isso, muitos autores usam uma linguagem limitada, reduzida a clichês e “quase sempre e talvez de forma inevitável levará o leitor a exprimir ideias simples e simplórias” (HUNT, 2010, p.160).

Para tratar acerca da dicotomia entre simples x fácil, Maria Antonieta Antunes Cunha, no livro *Literatura infantil: teoria & prática* (1995), traz a contribuição de Drummond:

Certos espíritos dificilmente admitem que uma coisa simples pode ser bela, e menos ainda que uma coisa bela é necessariamente simples, em nada comprometendo a sua simplicidade as operações complexas que forem necessárias para realizá-la. Ignoram que a coisa bela é simples por depuração e não originariamente; que foi preciso eliminar todo elemento de brilho e sedução formal (coisa espetacular), como todo resíduo sentimental (coisa comovedora), para que somente o essencial permanecesse. E diante da evidente presença do essencial, não percebendo, até mesmo fugindo a ele, o preconceituoso procura o acessório, que não interessa e foi removido. Mais pura é a obra, e mais perplexa a indagação: ‘Mas é somente isso? Não há mais nada?’ Havia, mas o gato comeu (e ninguém viu o gato). (DRUMMOND *apud* CUNHA, 1995, p. 71)

Por meio da citação de Drummond, Cunha mostra como o trabalho para elaborar uma linguagem simples é complexo e exige esforço, na medida em que o autor deve se “despir” de preconceitos com os possíveis leitores, “despir” a linguagem do brilho enganoso (excesso de rebuscamento vocabular). Fazer uso da simplicidade no manejo com a linguagem não é reduzir, diminuir; é buscar encontrar a palavra exata para dizer, conforme afirma Graciliano Ramos: “A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso, a palavra foi feita para dizer” (RAMOS, 2014a, p. 77).

A pretensão ou a premissa de que o livro de literatura infantil deva ter uma linguagem fácil propicia a ocorrência de uma redução artística e o autor acaba forçando uma simplicidade, fazendo uso da puerilidade, porque acredita que a criança é incapaz de compreender certas construções e expressões e, com isso, ela não seria apta para chegar a conclusões, ter posições sobre aquilo que foi lido. Ao fazer isso, muitos autores julgam que estão ajudando, contribuindo

para a compreensão do texto por parte das crianças, mas o que acaba ocorrendo, normalmente, é o contrário, afasta a criança da leitura. O oposto dessa linguagem facilitada também ocorria e infelizmente ainda ocorre hoje com frequência, que é o uso de uma linguagem rebuscada em demasia. Esse foi o caso encontrado e apontado por nós em *Infância*, visto que o Graciliano-menino acha inusual o uso de determinados empregos, como o das mesóclises. O uso de uma linguagem rebuscada fez com que o menino leitor não se sentisse representado nos livros tanto de Trancoso quanto nos do Barão de Macaúbas, como podemos notar no seguinte trecho: “Infelizmente um doutor, utilizando bichinhos, impunha-nos a linguagem dos doutores.” (RAMOS, 2018, p.130) e também na crítica feita por Ramos em 1921: “Espanta-me que escritores componham para a infância pedantices rebuscadas, que as livrarias se encarregam de fornecer ao público em edições que, à primeira vista, causam repugnância ao leitor pequenino” (RAMOS, 1977c, p. 67).

Em contrapartida, a linguagem simples não significa trivial e sem poeticidade e sim uma linguagem articulada no sentido de criar possibilidades metafóricas. A palavra poética é aquela que estabelece um jogo de linguagem que faz surgir imagens, associações, possibilidades de sentidos. Voltaremos a tratar da importância da linguagem para a literatura infantil ainda nesse capítulo, quando discorrermos sobre os principais caracteres da literatura infantil, que foram propostos por Jesualdo Sosa.

Continuando nossas análises de *Infância*, em diversos momentos da narrativa, é possível verificarmos um Graciliano-menino sonhando e desejando ler livros diferentes daqueles que ele tivera contato até então:

Tentei **imaginar livros**. Queria vê-los, terminar as férias insossas que me concediam. (RAMOS, 2018, p. 116, grifo nosso)

Invoquei, num desespero, o socorro de Emília. Eu precisava ler, não os compêndios escolares, **insossos, mas aventuras, justiça, amor, vinganças, coisas até então desconhecidas**” (RAMOS, 2018, p. 229, grifo nosso)

Pelas passagens acima, constatamos um Graciliano-menino, de certa forma, cansado das leituras feitas na escola, leituras consideradas “insossas”. O menino quer leituras permeadas pela imaginação, que o desafiem cognitivamente e enquanto pessoa. Leituras que saiam da obviedade do mundo empírico, criando novas possibilidades de ser e estar no mundo.

A experiência de leitura começou a ser alterada quando Graciliano-menino leu o livro *O menino da mata e o seu cão Piloto*, livro esse que dá nome a um dos capítulos de *Infância*.

É nesse capítulo que Graciliano-menino conhece uma nova perspectiva de literatura, marcada por aventuras e sem o foco no pedagógico:

Arranjava-me lentamente, procurando as definições de quase todas as palavras, como quem decifra uma língua desconhecida. O trabalho era penoso, mas a história me prendia, talvez por tratar de uma criança abandonada. Sempre tive inclinação para as crianças abandonadas. No princípio do romance longo achei garotos perdidos numa floresta, ouvindo gritos de lobos. (RAMOS, 2018, p. 218)

Como podemos notar, o menino se vê envolvido com a leitura, há uma identificação - “sempre tive inclinação para as crianças abandonadas”. Essa identificação com as crianças abandonadas vai ser uma das preocupações constantes ao longo das narrativas graciliânicas: trazer os sujeitos da margem para o centro da escrita, visibilizá-los.

Ainda em relação ao trecho, observamos que, apesar da compreensão das palavras por parte de Graciliano-menino estar ligada ao uso do dicionário, ele se envolve com o enredo, com as personagens. Vislumbramos que um ponto importante a ser entrelaçado à dificuldade de entendimento das palavras da narrativa se deve ao processo de alfabetização muito rígido pelo qual passou Graciliano-menino, uma alfabetização marcada por diversos imprevistos e brutalidade, como demonstrado anteriormente - o caso do pai tentando ensiná-lo a ler. Essa alfabetização rígida e bruta gerou uma morosidade na assimilação, compreensão das palavras e consequente demora na autonomia da leitura, como mesmo aponta Souza:

Infância é narrativa de memórias pontuada por uma gradativa consciência de linguagem e pela recuperação de lembranças nas quais as palavras assumem a condição de objeto e onde o código linguístico é questionado e luta constantemente com a dificuldade das normas deste código, através do qual se dá a feitura do texto. É, pois, um trabalho de Penélope que não **espera** a concretização no **desfazer**, mas que fabrica o tecido narrativo na medida em que esmiúça o código. (SOUZA, 2001, p. 106, grifo do autor)

Graciliano-menino desfaz as suas dúvidas, adquire consciência da linguagem e assim vai se elaborando enquanto leitor.

Após o contato com o livro *O menino da mata e o seu cão Piloto*, Graciliano-menino percebe a necessidade de conhecer novas leituras, mas para isso precisa ter acesso aos livros:

E onde conseguir livros?

Emília tentou auxiliar-me, contou pelos dedos os possuidores prováveis de bibliotecas, sisudos, inacessíveis: dr. Mota Lima, professor Rijo, padre Loureiro. Não me arriscaria a chateá-los. Mais próximo, havia o tabelião Jerônimo Barreto. Diariamente, percorrendo a ladeira da Matriz, demorava-

me em frente do cartório dele, enfiava os olhos famintos pela janela, via numa estante, em fileiras densas, bonitas encadernações de cores vivas.

[...]

Dirigi-me a casa, subi a calçada, retardei o passo, como de costume, diante das procurações e públicas-formas. E bati à porta. Um minuto depois estava na sala, explicando meu infortúnio, solicitando o empréstimo de uma daquelas maravilhas. Mais tarde me assombrou o arranco de energia, que em horas de tormento se reproduziu. Como veio semelhante desígnio? De fato não houve desígnio. Foi uma inexplicável desaparição da timidez, quase a desaparição de mim mesmo. Expressei-me claro, exibi os gadanhos limpos, assegurei que não dobraria as folhas, não as estragaria com saliva. Jerônimo abriu a estante, entregou-me sorrindo *O Guarani*, convidou-me a voltar, franqueou-me as coleções todas. (RAMOS, 2018, p. 230-231)

Na ânsia e vontade de obter livros repletos de imaginação, Graciliano-menino tenta elaborar uma forma de conseguir tais livros, os quais seriam um meio de ele “escapar” das leituras chatas que tinha na escola. Pensando em quem na cidade poderia fornecer os livros, o menino chega ao tabelião Jerônimo Barreto, sujeito que será o mediador de leitura de Graciliano-menino e é ele quem irá possibilitar o contato do menino com diversos autores e gêneros literários. Juntos, o tabelião Jerônimo Barreto, Graciliano-menino e os livros constroem um caminho literário, o qual se tornaria de suma importância para a vida de escritor de Graciliano Ramos.

Acreditamos que todo esse percurso de resgate dos vestígios da iniciação literária de Graciliano Ramos por vias literárias em *Infância* possibilita-nos vislumbrar “a consciência do futuro escritor em estado embrionário” (SOUZA, 2001, p. 107), descortinando um dos pontos centrais desta tese, que é compreender a concepção de Graciliano Ramos acerca da literatura infantil, uma literatura que faz parte do projeto estético enquanto escritor.

Como observamos, o Graciliano-menino teve contato com leituras não utilitárias somente fora do espaço escolar, com a ajuda do Tabelião Jerônimo Barreto. É Barreto que abre uma sequência de possibilidades literárias ao menino, experiência totalmente diferente da que ele tinha vivido até aquele momento. É oportuno dizer que, conforme fomos demarcando, averiguamos que a experiência de leitura de Graciliano-menino se assemelha em muito com as experiências de leitura de muitas crianças do início do século XX. Nesse período, a literatura infantil estava amalgamada à instituição escolar, desse modo, o caráter pedagógico sobreponha ao caráter estético. Não havia a preocupação em escrever para as crianças uma obra literária que fosse Arte e sim somente que tivesse o intuito de educá-las: “o literário reduz-se a simples meio para atingir uma finalidade educativa extrínseca ao texto propriamente dito” (PALO; OLIVEIRA, 1986, p.7).

Nesse momento, é importante mostrarmos que há um ponto de mudança na literatura infantil brasileira e que esse ponto se refere à produção literária de Monteiro Lobato. De acordo com Maria Antonieta Antunes Cunha (1995), foi “com Monteiro Lobato que [teve] início a verdadeira literatura infantil brasileira” (CUNHA, 1995, p. 24). Desse modo, se até meados de 1920, temos uma literatura infantil brasileira amalgamada à pedagogia, ao ensino, à formação das crianças, foi a partir das publicações de Monteiro Lobato que o panorama da literatura infantil brasileira ganhou novos paradigmas:

Os cânones pedagógicos da literatura infantil, no Brasil, foram rompidos com a obra de Monteiro Lobato, iniciada em 1921, já com características capazes de criar novas expectativas de leitura na criança brasileira. Embora *Narizinho Arrebitado*, a primeira história que veio a público, tenha surgido como “literatura escolar”, com o caráter de “segundo livro de leitura para uso das escolas primárias”, o que sem dúvida, garantiu a distribuição do livro, o texto apresenta uma feição bastante distinta daquela que marca a narrativa didática e moralizante. O principal traço de diferenciação consiste em que a história de Monteiro Lobato procura interessar a criança, captar sua atenção e divertí-la. É bastante conhecido o seu ideal de livro: um lugar onde a criança possa morar (MAGALHÃES; ZILBERMAN, 1987, p. 135-136)

Lobato comprehende a criança como um sujeito no mundo e, como tal, a considera capaz de pensar, refletir e agir no/sobre mundo. A criança, então, tem voz e vez nas narrativas e no mundo. De acordo com Sônia Travassos:

Partindo de um universo rural – o sítio do Picapau Amarelo – e buscando uma linguagem coloquial, com sabor de Brasil, Lobato vai aos poucos criando uma literatura na qual a criança é convidada a sonhar, imaginar e ampliar tanto suas experiências culturais, como seus conhecimentos sobre a realidade: uma literatura *onde as nossas crianças possam morar*, como o próprio autor declarava. Nas páginas da obra infantil lobatiana, a criança é livre para brincar, inventar, trocar ideias e tirar suas próprias conclusões a respeito dos mais variados temas e contextos. Tal concepção de infância difere muito da que era vigente no tempo em que o autor viveu - a infância como uma fase de preparo e/ou de falta em relação ao adulto - e que contribuiu para a veiculação de uma literatura infantil de cunho moralizante, cuja função principal era a instrução dos leitores-crianças. (TRAVASSOS, 2013, p.12, grifo do autor)

Assim como Lobato, Graciliano Ramos, nas narrativas, também dá voz às crianças. Além de dar voz às crianças nas histórias que escrevia, Ramos também escutou sobre a experiência de leitura que elas tiveram com um de seus livros – *7 Histórias Verdadeiras* – que foi escrito baseado em *Histórias de Alexandre*. Vejamos a seguir em “Carta de Graciliano às crianças”, que foi publicada em 1951 pela *Imprensa Popular*:

Leitor amigo,

Com certeza você comprehende, meu pequeno leitor, que o escritor vive quase sempre afastado do seu público. Por isso, nem sempre sabe para quem escreve, como são recebidos os seus livros, quais as suas fálfhas, como melhorar as suas histórias, os seus romances.

Pensando nisso resolvi ter com vocês em fevereiro ou março uma conversa sobre as *7 Histórias Verdadeiras* em que eu conto as aventuras de Alexandre. Nessa conversa nós nos tornaremos conhecidos. **Vocês farão críticas e sugestões, que me servirão de ensinamento para outras histórias.**

Sei que você gostará dessa reunião para a qual poderá convidar também os seus amigos.

Para receber o seu convite, preencha o cupão abaixo e remeta-o até 31 de janeiro à editora deste livro a fim de ser avisado do dia e lugar dessa conversa.

Muito obrigada.
Graciliano Ramos.
(RAMOS, 2012, p. 330, grifo nosso)

Na carta acima, observamos como Graciliano Ramos não minimiza as crianças, não as considera inferiores, ao contrário, ele as convida para um diálogo, no qual elas terão voz para emitir as suas opiniões que poderão servir de “ensinamentos para outras histórias” a serem escritas pelo autor. Essa conversa, então, não é verticalizada, o adulto fala e as crianças escutam, como se tudo o que o adulto dissesse fosse a única possibilidade de verdade a ser aceita pelas crianças; mas sim uma conversa horizontal, na qual adultos e crianças dividissem o espaço de diálogos.

Relevante mencionarmos que, no mesmo ano que Monteiro Lobato lançou a primeira edição de *Reinações de Narizinho*, 1921, Graciliano Ramos publicou a crítica à literatura infantil brasileira no jornal *O Índio* no mesmo ano. A seguir mais um trecho da referida crítica:

Aí está o motivo por que, entre nós, de ordinário se odeia o livro. São reminiscências daqueles maus tempos em que nos habituaram a confundir a escola com o cárcere e nos forneceram a noção de que o professor é uma espécie de lobisomem. Se ainda toleramos o jornal, é que nunca o vimos entre os instrumentos com que nos martirizavam. Não me espanta que uma criaturinha comece a mastigar um desses **infames** volumes aos seis anos, e aos doze, depois de haver lido e relido aquilo centenas de vezes, tenha tudo de cor, **sem compreender uma linha.** (RAMOS, 1977c, p. 67-68, grifo nosso)

Essa crítica feita por Graciliano Ramos nos possibilita a compreensão de como o autor já vislumbrava uma concepção do que ele acreditava que deveria ser literatura infantil, dialogando, portanto, com a primeira publicação de Monteiro Lobato – *Reinações de Narizinho*.

Como constatamos nos trechos que trouxemos de *Infância*, a literatura infantil com que Graciliano-menino teve contato serviu de base para que ele já adulto pensasse nessa literatura:

Perdoem-me as cinzas do zarolho gênio, mas eu não sei se o meu ódio a ele era menor que o que me inspirava o Barão de Macaúbas.

A escola primária! Não me é agradável a recordação dela. Os *romances idiotas* de Esrich me serviram muito mais que **as gramatiquinhas e as historietas de tolices que me obrigaram a absorver**.

Os livros infantis! Que livros! São **paus de sebo** a que a meninada é compelida a trepar, escorregando sempre para o princípio antes de alcançar o meio, porque afinal aquilo é um exercício feito sem o mínimo interesse de chegar ao fim. (RAMOS, 1977c, p. 68, grifo nosso)

Notamos, pela passagem da crítica escrita por Graciliano Ramos, como essa literatura pedagógica o marcou de forma significativa e isso pode ser notado pelo modo como o autor descreveu a literatura infantil que foi entregue a ele e a outras crianças do tempo de sua infância. Constatamos uma apreciação negativa dos livros a partir dos seguintes trechos: “historietas de tolice”, “paus de sebo”. Portanto, essa caracterização pejorativa é causadora de certo trauma, que o fez repensar sobre como essa literatura poderia ser diferente.

Graciliano Ramos publica a primeira narrativa para as crianças somente em 1939 – *A terra dos meninos pelados* – mas, como foi possível averiguar, em 1921, ele já havia começado a traçar as características que seriam a base da construção de suas obras dirigidas ao público infantil. E, então, como seria essa literatura? Quais as suas bases artísticas primordiais?

Mencionamos vastamente neste capítulo que o período de implantação da literatura infantil brasileira foi marcado pelo caráter utilitário. Marisa Martins Gama-Khalil, no ensaio “O território da semiosis a palavra literária dirigida a crianças” afirma:

Tal ideia advém de um julgamento muito comum que circula, infelizmente, entre alguns professores e também entre muitos escritores da chamada Literatura Infantil: o de que a capacidade de percepção da criança é demasiadamente menor do que a do adulto, necessitando ela de um discurso fácil e não carregado de metáforas; e que para ela devam ser dirigidas produções utilitárias. Nessa perspectiva, totalmente equivocada, a obra dirigida para crianças deve configurar-se como um suporte para o ensinamento de um saber dirigido. (GAMA-KHALIL, 2018, p. 18-19)

Assim, retornando à questão acerca do discurso utilitário, pode-se entender que é um tipo de discurso que, em função de partir da concepção de que a criança não possui a capacidade de compreensão de metáforas, acaba por inferioriza-la enquanto leitora, e, nesse sentido, o texto passa a ser utilizado como pretexto para o recurso didático, para ensinar. Fica implícita a ideia de que as crianças não necessitam de livros literários e sim somente de livros que se dirijam a conhecimentos práticos. Com isso, esses textos apresentam muitas vezes uma transmissão de

certezas, um alinhamento rígido sobre o mundo, direcionando o leitor de acordo com uma concepção de mundo, uma única verdade.

No discurso estético ocorre o contrário, há a valorização da fantasia, da emoção. Apresenta um discurso da possibilidade, que não se quer como a única verdade, nem dogma a ser seguido, desse modo, o leitor é convidado a dialogar, a participar das produções de sentido e não é inferiorizado, além de haver uma preocupação com o trabalho com a linguagem, uma linguagem artística.

Pelo que expomos, a literatura infantil que Graciliano Ramos criticou, tanto nas memórias de infância quanto no ensaio que foi publicado no jornal *O Índio*, é aquela marcada pelo discurso utilitário, que visa somente a ensinar, educar. Desse modo, notamos que suas narrativas destinadas às crianças destoam desse discurso pedagogizante, caracterizado, dessa maneira, pelo discurso estético, logo, há ênfase no lúdico, na imaginação, na valorização da percepção estética por parte das crianças, no trabalho com a linguagem e, muito enfaticamente, com o questionamento do mundo, das verdades pré-estabelecidas. Entendemos, portanto, que Graciliano Ramos irá oferecer a possibilidade de uma outra verdade além daquela dada pelo discurso oficial, isto é, proporciona o contato com a verdade dos excluídos sociais.

Em vista disso, a concepção de literatura infantil graciliânea advém do discurso estético. Ademais, para compreendermos mais um pouco sobre a concepção de literatura infantil, é preciso irmos à teoria proposta por Jesualdo Sosa em *Literatura infantil* (1990). Em um dos capítulos do livro, o estudioso apresenta os principais caracteres que distinguem a literatura infantil.

Para Sosa, são quatro os principais caracteres que perfazem a literatura infantil: imaginoso, dramatismo, técnica de desenvolvimento e linguagem. Vamos discorrer sobre cada uma dessas características a seguir.

A criança vive a metáfora. E o que isso significa? Significa que a criança percebe o mundo de forma diferente dos adultos. Vejamos o exemplo elaborado por Gama-Khalil:

Quando a criança pega um cabo de vassoura em suas mãos e, em sua brincadeira, transforma esse objeto, assumindo-o como um cavalinho, isso é metáfora; e, num momento seguinte, aquilo que era cavalinho pode assumir a forma – imaginária – de uma espada, trata-se mais uma vez de um procedimento que tem por base a metáfora. Nesse sentido, a criança não só entende a metáfora, ela a pratica, experimentando-a como um processo de sua constituição de mundo e de constituição de si, de sua subjetividade. (GAMA-KHALIL, 2018, p. 19)

De acordo com o exemplo proposto por Gama-Khalil, a criança, ao retirar dos objetos suas funções básicas, acaba vivenciando de forma mais intensa a imaginação, fato esse que difere do agir dos adultos.

Para Jesualdo Sosa, o caráter imaginoso é um dos elementos mais importantes que caracterizam a literatura infantil:

Em primeiro lugar, sem dúvida, o caráter *imaginoso* que possuam, em maior ou menor grau, traduzido em mitos, ou aparições da Antiguidade, ou nos monstros, ou realidades dos tempos modernos; exposto numa forma expressiva qualquer: lenda, conto, fábula, quadrinhos, etc.; descrito com beleza poética, ou em forma mais ou menos realista e livre de toda lisonja idiomática; dito em largas tiradas subjetivas, ou em poucas simples expressões que completam sua expressividade com desenhos ou ilustrações que mais sugerem do que dizem. Essa qualidade imaginosa é que afirmará, em primeira instância, o máximo interesse da expressão para a criança. Vida mais imaginativa do que real. (SOSA, 1990, p. 36-37, grifo do autor)

É essa “vida mais imaginativa do que real” que iremos encontrar nas narrativas de Graciliano Ramos dirigidas às crianças. Em *A terra dos meninos pelados*, observamos a criação de um mundo utópico, Tatipirun. Já em *Histórias de Alexandre*, a criação de uma vida outra, cheia de aventura, objetos e animais mágicos. Nas narrativas “Luciana” e “Minsk”, a vivência da metáfora e a criação de uma outra identidade; e na *Pequena história da República*, a reinvenção da história a partir de um olhar que simula o olhar de uma criança.

Como podemos observar nesses exemplos que trouxemos, para Graciliano Ramos, o caráter imaginoso é de extrema relevância para a construção das narrativas destinadas ao público infantil.

É relevante falarmos, neste momento, sobre a noção de “mirada interna”, porque ela é fundamentalmente constituída pelo caráter imaginoso. A conceituação de “mirada interna” partiu da narrativa *O menino que espiava pra dentro* (2008) de Ana Maria Machado, na qual compreendemos que o “espiar pra dentro” é uma ação que tem por base o imaginário e a capacidade de invenção. Quando as personagens estão imaginando/elaborando novos mundos, novas identidades, elas “espiam para dentro” de si mesmas, criando situações mais imaginativas do que aquelas que vivem em seus mundos prosaicos. Consideramos, portanto, a “mirada interna” como “uma percepção diferente do real, substancialmente mais criativa, na medida em que mescla imagens reais com outras reais, as quais são criadas pelo sujeito que consegue realizar a mirada interna” (GAMA-KHALIL; BORGES, 2020, p.129).

Apesar do caráter imaginoso ser um aspecto que demarca a literatura infantil, vamos demonstrar no último capítulo desta tese como, em determinados momentos, que os protagonistas das narrativas de Graciliano Ramos voltadas aos adultos também realizam a “mirada interna”, “espiam para dentro” de si mesmos, em uma tentativa de vislumbrar uma vida melhor do que aquela que eles vivem. Desse modo, demonstraremos como essa característica também é um dos pontos de contato entre a literatura destinada às crianças e aos adultos.

Importante esclarecer que a “mirada interna” não é uma fuga da realidade, é uma forma encontrada pelas personagens para lidarem com as questões da vida prosaica, reelaborando o modo como se relacionam com os problemas e com as dores do mundo real. Seria um olhar para “dentro” para compreender o “fora”, redimensionar-se, reinventar-se.

A segunda característica que Jesualdo Sosa aponta é o dramatismo. Vejamos a seguir:

O dramatismo é, assim, o segundo traço essencial dessa literatura infantil, dramatismo que reflete, ou procura refletir, o da criança, dramatismo quase sempre ideal e absurdo, por vezes realista e despojado, mas sempre importante para centralizar toda a atenção da criança e forçar uma globalização de todas as suas imagens interiores. Isso ocorre a partir de sua esperança de, nesse drama vivido por seus sentidos, poderem repetir-se os movimentos interiores que passam a ser, então, o seu drama. (SOSA, 1990, p. 38)

O dramatismo é o ponto que possui a capacidade de enredar o leitor, capturando-o para o centro do drama. De acordo com Gama-Khalil: “entendemos que essa identificação possa ocorrer por aceitação ou negação do drama vivido pela personagem, movendo posicionamentos do leitor face ao lido” (GAMA-KHALIL, 2018, p.26).

A terceira característica apresentada por Sosa é a técnica de desenvolvimento, que é “a maneira como se apresenta a invenção e o instrumento utilizado no desenvolvimento do drama.” (SOSA, 1990, p. 39). Ainda de acordo com Sosa:

Na técnica, apreciamos a sobriedade com que o autor distribui os pormenores imprescindíveis, reais ou ilusórios, mas que não deixam dúvidas, nem criam confusões no que toca ao desenvolvimento do assunto; a maneira pela qual se vão preanunciando as cenas subsequentes; a intervenção e as características das personagens; as descrições, apenas esboçadas ou, ao contrário, muito detalhadas, de cenas nas quais intervêm as personagens e ganha corpo o fato. (SOSA, 1990, p. 39)

Sobre a técnica de desenvolvimento, Gama-Khalil discorre: “envolvem a construção global da narrativa e se referem às técnicas de construção das personagens, do narrador, do espaço e do tempo, à forma de o escritor lidar com o suspense, com as descrições, com as

pausas” (GAMA-KHALIL, 2018, p. 27). É o trabalho que o autor possui ao elaborar a narrativa, o encaixar dos elementos que fazem a narrativa ter sentido e coerência.

Por último, Sosa apresenta a linguagem, conforme podemos conferir a seguir:

é o substantivo no que toca a essa necessidade de um idioma preciso, simples e puro. Repitamos aqui o que foi dito inicialmente: isto não significa que, para ser simples, a linguagem tenha de tornar-se trivial. Quanto mais depurada a expressão, quanto mais simples e bela a entonação da linguagem, mais a criança apreciará a leitura, para a qual se sentirá mais atraída. (SOSA, 1990, p. 39)

Como discorremos anteriormente, a linguagem a ser utilizada na literatura infantil não deve ser pueril, facilitadora e nem aquela extremamente rebuscada, demasiadamente complicada e que acaba afastando o leitor, e sim uma linguagem exata ao propósito, capaz de impulsionar a palavra literária, o poético, conforme afirma a estudiosa Gama-Khalil (2018): “jogo de linguagem no qual se deslocam e fazem irromper imagens, associações... jogo heteronímico” (GAMA-KHALIL, 2018, p. 27). Esse trabalho com a linguagem fica como convite para que a criança, possível leitora, se sinta instigada a elaborar os sentidos na medida em que lê.

Conforme observamos também, ao longo deste capítulo, houve uma mudança de paradigma acerca da literatura infantil brasileira, a qual ocorreu com Monteiro Lobato e a publicação de *A menina do Narizinho Arrebitado* em 1921. A proposta literária de Lobato trouxe as crianças para o centro da narrativa, dando voz e vez a elas, além de apresentar características significativas e essenciais para a compreensão da literatura infantil, como o uso da imaginação. É nesse sentido que acreditamos que Graciliano Ramos se aproxima da proposta lobatiana, porque ambos os autores privilegiam o uso da imaginação ao escrever para as crianças.

Pensando também nas características que a literatura infantil de Graciliano Ramos apresenta em suas narrativas, apontamos que o autor preconiza a literatura que apresenta o caráter estético, isto é, há a valorização da fantasia, da emoção, da linguagem artística. Ademais, as narrativas apresentam um discurso da possibilidade, um discurso que não se apresenta como a única verdade e o leitor é convidado a dialogar, a participar da produção de sentido, logo, não é inferiorizado.

Ainda refletindo sobre as características que acreditamos fazer parte do entendimento de Ramos quanto à literatura infantil, trouxemos a proposta de Jesualdo Sosa, por meio da qual

o estudioso discorre sobre os quatro principais caracteres da literatura infantil: caráter imaginoso, dramatismo, técnica de desenvolvimento e linguagem.

Conforme mencionamos anteriormente, no último capítulo desta tese, mostraremos os pontos de contato e afastamento entre a literatura escrita por Ramos destinada às crianças e aos adultos, demonstrando como ambas fazem parte de um projeto estético coerente.

Os capítulos que seguirão terão como foco a análise de todas a narrativas de Graciliano Ramos destinadas ao público infantil: *A terra dos meninos pelados*, *Histórias de Alexandre*, *Pequena História da República* e os contos “Luciana”, “Minsk”. Com esse percurso, pretendemos de forma ampla fazer um estudo acerca de toda a literatura infantil de Graciliano Ramos, estudo esse que ainda não foi realizado, e com isso demonstrar a força estética da obra do autor destinada à infância.

CAPÍTULO 2

A TERRA DOS MENINOS PELADOS

*O menino poeta
Não sei onde está.
Procuro daqui
procuro de lá.
Tem olhos azuis
ou tem olhos negros?*

Henriqueta Lisboa

Neste primeiro capítulo de análise das narrativas de literatura infantil escritas por Graciliano Ramos, iremos percorrer *A terra dos meninos pelados*. Essa narrativa foi escrita em 1936 por Ramos com o intuito de participar em um concurso de literatura promovido pelo Ministro da Educação, Gustavo Capanema:

em setembro de 1936, é lançado um edital em que se instituem três concursos para livros de crianças, conforme a faixa etária: até 7 anos de idade, de 8 a 10 anos e de mais de 10 anos. Os trabalhos deveriam ser originais, sendo entregues datilografados em três vias, assinados com pseudônimos. Até 28 de fevereiro de 1937. (GOMES, 2003, p. 121)

A realização do concurso de literatura foi uma das muitas iniciativas do ministro Capanema que visavam à difusão do incentivo à leitura, principalmente por parte dos leitores crianças. A maioria das ações promovidas tinha como meta algumas demandas políticas, o interesse do Estado na difusão de valores, ideais e hábitos que impulsionavam uma subserviência à ideologia em vigor. É o que elucida Ricardo Ramos Filho ao mencionar o concurso em questão: “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” (RAMOS FILHO, 2013, p.83).

Importante observar que muitas narrativas publicadas e difundidas durante esse período, apesar de apresentarem características importantes para a elaboração da literatura infantil, como o caráter imaginoso, acabavam privilegiando ainda a característica pedagógica de educar e formar as crianças:

[...] os membros da CNLI⁵ optam por afirmar a precedência do valor estético do produto que pretendem estimular, separando-o do espaço dos textos didáticos e entendendo que a “fantasia” deveria dominá-lo, o que, contudo, não o impedia de educar. Aliás, sua virtude e poder estavam justamente em educar apelando para a imaginação e interesse das crianças e jovens, o que, é bom frisar, sabia-se que os livros escolares raramente faziam. (GOMES, 2003, p. 119)

Conforme mostraremos, por meio de nossa análise de *A terra dos meninos pelados*, Graciliano Ramos não se estabelece dentro dessa perspectiva pedagógica, perfazendo uma literatura infantil marcada pelo caráter estético.

⁵CNLI - Comissão Nacional de literatura infantil.

Na época de instauração do concurso de literatura infantil, Graciliano Ramos tinha acabado de sair da prisão, especificamente da Colônia Correcional de Dois Rios. O autor, necessitando de alguma forma para sustentar financeiramente a si mesmo e a família, decide participar do concurso, já que havia um prêmio em dinheiro.

No livro *Em liberdade* (1994), Silviano Santiago se ficcionaliza em Graciliano Ramos, narrando os momentos após a saída de Ramos da prisão. Um desses momentos trata da decisão da participação do concurso, no qual Graciliano Ramos ganha o prêmio de terceiro lugar e o valor em dinheiro de que tanto precisava naquele momento. Vejamos a seguir como Silviano Santiago recria esse momento:

No domingo, 17, quando estiveram vários intelectuais cariocas em casa de Zé Lins, trazendo-me o abraço de solidariedade, Santa Rosa mencionou um concurso de literatura infantil, instituído pelo ministério da Educação e Saúde. Santa não se lembrava dos detalhes; disse-me que podia ir ao ministério pegar uma cópia do edital. Os prêmios, em dinheiro, eram bons. “Não perca a oportunidade, Graça”, advertiu-me. Zé Lins, que escutava a conversa, deu todo apoio à advertência de Santa, e acrescentou que o seu Histórias da Velha Totonha tinha vendido muito bem no Natal e estava trazendo bons direitos autorais. Continuou:

- O público infantil está à espera de coisas brasileiras. Já não aguenta mais ler essas histórias que se passam em outros países com gente de tradição e costumes diferentes. Veja você que o Lobato, em São Paulo, está ganhando rios de dinheiro com os seus livros infantis. (SANTIAGO, 1994, p. 136)

A terra dos meninos pelados, publicada pela primeira vez em 1939, narra a história de Raimundo, que é uma criança diferente das outras com quem ele convive, já que ele não tem cabelos e possui um olho de cada cor: um preto e outro azul. Em vista disso, sofre rejeição das outras pessoas que não toleravam a convivência com o diferente. Essa questão, hoje, pode ser enquadrada ao que chamamos de *bullying*, conforme observamos nas palavras de Ramos Filho:

Raimundo pode ombrear-se com João Valério, Luís da Silva, Fabiano, sinhá Vitória, Madalena e Paulo Honório.

Raimundo traz em sua complexidade aspectos que o aproximam bastante dos problemas encontrados nos dias de hoje. Menino que na sociedade atual sofreria *bullying*, palavra que importamos e consagramos para designar aqueles que são perseguidos por possuírem características diferentes do grupo a que pertencem. (RAMOS FILHO, 2017, p. 283)

Podemos comprovar essa questão nas primeiras linhas da narrativa:

Havia um menino diferente dos outros meninos: tinha o olho direito preto, o esquerdo azul e a cabeça pelada. Os vizinhos mangavam dele e gritavam:

- Ó pelado!

Tanto gritaram que ele se acostumou, achou o apelido certo, deu para se assinar a carvão, nas paredes: Dr. Raimundo Pelado. (RAMOS, 2020a, p. 111)

Por ser diferente, Raimundo é zombado pelas outras crianças e, como forma de lidar com essa realidade de certo modo inóspita, acaba criando, na areia da calçada da rua de casa o país de Tatipirun, um espaço onde coisas magníficas acontecem e, o melhor, Raimundo é aceito em sua diferença.

Para entrar nesse espaço fantástico, Raimundo se isola de tudo o que está acontecendo ao redor fechando os olhos e, fechando-os, parece estar dormindo, portanto, entendemos que a personagem realiza o procedimento da “mirada interna” e somente assim segue para o caminho de Tatipirun. De acordo com o mencionado anteriormente, a noção de “mirada interna” (GAMA-KHALIL; BORGES, 2020), será o elemento que irá produzir e ambientar o caráter imaginoso da narrativa. Importante relembrar que o caráter imaginoso, de acordo com a proposição de Jesualdo Sosa, é um dos principais elementos para a elaboração da literatura infantil.

Na narrativa de Graciliano Ramos, a personagem Raimundo entra no mundo do fantástico, na terra de Tatipirun por meio da “mirada interna”, conforme observamos na seguinte passagem:

- Era melhor que me deixassem quieto, disse Raimundo baixinho:
Encolheu-se e fechou o olho direito. Em seguida foi fechando o olho esquerdo, não enxergou mais a rua. 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 na terra de Tatipirun. (RAMOS, 2020a, p. 112)

No ensaio “Da mirada interna: o “espiar pra dentro” e a literatura infantil como “mirada interna”, de acordo com Gama-Khalil e Borges (2020), o procedimento do “espiar pra dentro” é um recurso recorrente da literatura infantil, tanto que podemos verificá-lo em diversas narrativas, como *Alice no país das maravilhas*, *O mágico de Oz*, *Reinações de Narizinho*, *O sofá estampado*, além de *Histórias de Alexandre*, a próxima narrativa a ser analisada.

Para exemplificar como a “mirada interna” acontece em algumas dessas narrativas, resolvemos trazer duas passagens, uma de *Alice no país das maravilhas* e outra de *O mágico de Oz*. A seguir, a passagem referente à *Alice no país das maravilhas* (1980), de Lewis Carroll:

Assim **meditava**, ponderando (tanto quanto podia, pois o calor a deixava sonolenta e entorpecida) se o prazer de tecer uma grinalda de margaridas valeria o esforço de levantar-se e colher as flores, quando de súbito um coelho

branco de olhos róseos passou perto dela. (CARROLL, 1980, p.41, grifo nosso)

Pela passagem, constatamos que Alice medita e para meditar é preciso, normalmente, estar de olhos fechados. Juntamente com o ato de meditar, notamos que Alice sente um calor forte, sensação essa que a deixa “sonolenta” e “entorpecida”. Essas ações se assemelham à ação praticada por Raimundo, porque tanto Alice quanto Raimundo fecham os olhos. Assim que Raimundo fecha os olhos, ele não ouve nenhum dos barulhos ao redor, acaba isolando-se do mundo prosaico que o circunda. Será dessa forma que ambas as personagens são levadas para os mundos fantásticos.

Processo semelhante acontece em *O mágico de Oz* (2013). A seguir um excerto da narrativa para averiguação:

Num primeiro momento, ela se perguntou se a casa iria se despedaçar quando tornasse a cair no chão; mas, com o passar das horas, como nada de terrível acontecia, parou de se preocupar e resolveu esperar com toda a calma para ver o que o futuro iria lhe trazer. Finalmente, arrastou-se pelo chão até a sua cama e deitou nela; Totó foi atrás e se estendeu ao seu lado.

Apesar do balanço da casa e do barulho do vento, em pouco tempo Dorothy fechou os olhos e adormeceu profundamente. (BAUM, 2013, p.18-19)

A menina Dorothy cansada do mundo feio e sem cor do Kansas, lugar que vive com os tios, fecha os olhos, adormece e quando acorda sevê longe, em um país diferente do que ela habita no mundo prosaico. A menina acorda no País dos Munchkins. As três personagens aqui citadas “espiam pra dentro” de si mesmas, realizam o que chamamos de “mirada interna” e será esse procedimento que desencadeará todas as aventuras fantásticas que as personagens vão viver, cada uma no respectivo espaço imaginário.

Em *A terra dos meninos pelados*, o caminho que Raimundo percorre para chegar a Tatipirun destoa das estradas do mundo real:

Foi andando na ladeira, mas não precisava subir: enquanto caminhava, o monte ia baixando, baixando, aplanava-se como uma folha de papel. E o caminho, cheio de curvas, estirava-se como uma linha. Depois que ele passava, a ladeira tornava a empinar-se e a entrada se enchia de voltas novamente. (RAMOS, 2020a, p.112)

O caminho para Tatipirun é o primeiro elemento desse espaço fantástico, porque, diferentemente das estradas do espaço real, não apresentam barreiras físicas, como ladeiras e curvas, na verdade essas barreiras se desfazem para que Raimundo possa caminhar tranquilamente, de uma forma confortável. Assim, constatamos que, enquanto no espaço da

realidade a estrada é fixa, imóvel; no espaço do insólito, ela é movente. Tal mobilidade configura-se como característica do espaço fantástico, sugerindo deslocamentos operados pela rica imaginação do protagonista.

O segundo elemento desse mundo fantástico com que Raimundo se depara é um automóvel falante, o qual, como Raimundo, também tem um olho azul e o outro preto. Nesse momento, podemos mencionar a questão do duplo, um elemento recorrente da literatura fantástica. Remo Ceserani no livro *O fantástico* (2006) aponta o duplo como um desses elementos e afirma o seguinte:

O desdobramento, gêmeos, sósias, a duplicidade de cada personalidade, tudo isso é um tema antigo, já muito desenvolvido no teatro, seja no trágico ou no cômico, mas também nas narrativas de todos os tempos. Entretanto, no fantástico, o tema é fortemente interiorizado, e ligado à vida da consciência, das suas fixações e projeções. O tema, nos textos fantásticos, se torna mais complexo e se enriquece, por meio de uma profunda aplicação dos motivos do retrato, do espelho, das muitas refrações da imagem humana, da duplicação obscura que cada indivíduo joga para trás de si, na sua sombra. (CESERANI, 2006, p. 83)

O carro falante pode ser analisado como o duplo de Raimundo, pois apresenta uma das características marcantes que o menino Raimundo apresenta: um olho azul e outro preto. É como se a personagem, ao criar um mundo fantástico para si, projetasse nesse mundo a possibilidade de a diferença ser a regra, ou mesmo que, não sendo a regra, fosse algo aceito e não um motivo de ridicularização pelas outras pessoas.

Será por meio da fala desse automóvel que perceberemos o quanto Tatipirun é diferente do espaço do real de onde vem Raimundo:

O pequeno voltou-se assustado e quis desviar-se, mas não teve tempo. O automóvel estava ali em cima, pega não pega. Era um carro esquisito: em vez de faróis, tinha dois olhos grandes, um azul, outro preto.

- Estou frito, suspirou o viajante esmorecendo.

Mas o automóvel piscou o olho preto e animou-o com um riso grande de buzina:

-Deixe de besteira, seu Raimundo, em Tatipirun nós não atropelamos ninguém. (RAMOS, 2020a, p. 113)

O mesmo ocorre quando Raimundo encontra uma laranjeira falante, a qual se ofende quando o menino pensa que ela pode ter espinhos e assim machucá-lo:

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. 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?
- É que seu sou de fora, gemeu Raimundo envergonhado. Nunca andei por estas bandas. A senhora me desculpe. Na minha terra os indivíduos de sua família têm espinhos. (RAMOS, 2020a, p. 113-114)

Tanto a figura do carro, quanto da laranjeira, elementos antropomorfizados, se contrapõem aos correspondentes no espaço do real, não atropelam as pessoas e não possuem espinhos, mostrando que o espaço imaginado por Raimundo é o inverso do espaço real de onde ele partira. Não há nada, dessa forma, que possa ferir fisicamente os habitantes de Tatipirun. A fala desses seres não humanos – automóvel e laranjeira – remete à construção do enredo das fábulas e apólogos, na medida em que a fala é conferida a seres não falantes no nosso mundo cotidiano.

Michel Foucault (1984a) elucida a respeito desses espaços que são a inversão dos espaços reais, conforme o trecho a seguir:

As utopias são os posicionamentos sem lugar real. São posicionamentos que mantém com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa. É a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade, mas de qualquer forma, essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais. (FOUCAULT, 1984a, p. 414-415)

Assim, Tatipirun é um espaço essencialmente utópico e é o inverso da realidade de onde Raimundo partira, já que no espaço do real de Raimundo, as crianças são agressivas, o ofendem; os carros atropelam, a natureza oferece perigo. Em contrapartida, Tatipirun é harmônico, bem como é a projeção ficcional de uma sociedade aperfeiçoada.

É importante notar que a elaboração de uma utopia parte do olhar daquele que a cria. Logo, Tatipirun é um espaço harmônico, conforme estabelecido pelo olhar de Raimundo, a partir daquilo que ele acredita e vislumbra como sendo harmônico. Portanto, a criação de uma utopia depende do sujeito que enuncia/cria essa utopia.

Ao chegar a Tatipirun, Raimundo se despe das roupas do espaço do real e veste uma túnica de seda oferecida pela aranha tecelã, uma túnica da cor azul:

Escolheu uma túnica, 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 discos enormes das vitrolas giravam; as cigarras chiavam músicas em cima deles, músicas como ninguém ouviu; sombras redondas espalhavam-se no chão.

- Este lugar é ótimo, suspirou Raimundo. (RAMOS, 2020a, p. 118)

Conforme simbologia expressa no dicionário de símbolos de Chevalier, averiguamos a seguinte elaboração acerca da cor azul:

Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário. [...] Entrar no azul é um pouco fazer como Alice, a do País das Maravilhas: passar para o outro lado do espelho. Claro, ele se escurece, de acordo com a sua tendência natural, torna-se o caminho do sonho. O pensamento consciente, nesse momento, vai pouco a pouco cedendo lugar ao inconsciente, do mesmo modo que a luz do dia vai tornando insensivelmente a luz da noite, o azul da noite. (CHEVALIER, 1988, p.107)

A cor azul e sua característica da imaterialidade permitem compreender que Raimundo, ao entrar no azul, deixa no tempo passado todos os julgamentos e preconceitos que sofria e atravessa para o outro lado, o lado do imaginário, onde os sonhos, o desejo por um espaço de aceitação se tornam real. Portanto, ao colocar a túnica azul, Raimundo deixa o espaço da realidade definitivamente e entra no mundo fantástico, participando da vida de Tatipirun e de suas aventuras: conhece e brinca com as crianças que moram em Tatipirun, as quais são iguais a ele, são carecas e têm um olho azul e o outro preto; procura pela princesa Caralâmpia, que estava desaparecida; escuta história da guariba paleolítica.

Quando Raimundo deixa o espaço do real, percebemos que ocorre uma inversão do espaço real e o espaço fantástico, conforme a passagem:

- Cadê o menino que veio de Cambacará? – Gritou o poveréu.
- Essa tropa não sabe geografia, disse Raimundo.
- Cambacará não existe.
- Não existe não, sinhá rã. **Foi um nome que eu inventei.**
- Pois **faz de conta** que existe, ensinou a bicha. Sempre existiu.
- A senhora tem certeza?
- Naturalmente.
- Então existe. (RAMOS, 2020a, p.119, grifo nosso)

Raimundo, no trecho supracitado, afirma que as crianças moradoras de Tatipirun não entendem de geografia, porque se comprehendessem, saberiam que o nome Cambacará foi inventado por ele, não se tratando dessa forma de um espaço real, ou pelo menos, não há uma correspondência direta com o espaço de onde o menino vem.

Entendemos que Raimundo transforma o mundo do qual partira em “outro” espaço, talvez o espaço imaginário, tanto que o menino não diz o nome correto de onde vem para os moradores de Tatipirun. O menino inventa um nome para esse lugar: Cambacará. Assim, Cambacará assume a posição de um espaço imaginado, o espaço do “irreal” quando pensado

em relação a Tatipirun, que se torna para o Raimundo, o espaço do real, ou melhor, o espaço que deveria ser o real. Tatipirun, dessa forma, é um mundo perfeito, no qual todas as crianças são respeitadas, onde não há julgamentos, o ambiente não oferece ameaça, não há motivo para se ter medo de nada nem de ninguém.

Como ápice desse modo de viver utópico, citamos a parte da narrativa na qual Raimundo conversa com o menino sardento. Esse quer obrigar todas as crianças de Tatipirun terem sardas como ele:

- E vou participar. Olhe a minha cara. Está cheia de manchas, não está?
- Para dizer a verdade, está.
- [...]
- O meu projeto é este: podíamos obrigar toda a gente a ter manchas no rosto. Não ficava bom?
- Para quê?
- Ficava mais certo, ficava tudo igual.
- Raimundo parou sob um disco de vitrola, recordou os garotos que mangavam dele.
- [...]
- Qual é a sua opinião? perguntou o sardento.
- Não sei não. Eles bolem com você por causa de sua cara pintada?
- Não bolem. São muito boas pessoas. Mas se tivessem manchas no rosto, seriam melhores.
- [...]
- Então você acha o 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 a gente não é rapadura. Eles não gostam de você? Gostam. Não gostam do anão, de Fringo? Esta aí. Em Cambacará não é assim: aborrecem-me por causa da minha cabeça pelada e dos meus olhos. Tinha graça que o anão quisesse reduzir os outros ao tamanho dele. Como havia de ser? (RAMOS, 2020a, p. 125-126)

O uso dessa extensa citação da narrativa é para demonstrarmos como nesse espaço utópico todas as crianças são respeitadas e não sofrem nenhum tipo de *bullying*. Importante enfatizarmos que as crianças e tudo que está em Tatipirun é igual a Raimundo, mas somente naquelas características que incomodam Raimundo e o fazem ser excluído socialmente no espaço que ele chama de Cambacará, isto é, não ter cabelos e ter um olho preto e o outro azul. Conforme apontamos anteriormente, o automóvel, as crianças funcionam com um duplo de Raimundo. O duplo não é a cópia exata de Raimundo, mas a forma que o menino encontrou de projetar um mundo harmônico, no qual ele é aceito e respeitado.

Ainda pela passagem anterior da narrativa, podemos notar que em Tatipirun há um criança com nanismo e outra sardenta, características que as diferenciam de alguma forma das outras crianças e mesmo que uma delas - Sardento - queira que todos sejam iguais, notamos que Raimundo não concorda com isso, porque para ele o respeito pela diferença é muito mais significativo do que a necessidade de padronização social. Michel Foucault em *Corpo utópico: as heterotopias* afirma que:

O país das fadas, o país dos duendes, dos gênios, dos mágicos, este é o país onde os corpos se transportam tão rápido com a luz, o país onde **as feridas se curam** com um bálsamo maravilhoso na duração de um relâmpago o país onde se pode cair de uma montanha e reerguer-se vivo, o país onde se é visível quando se quiser, invisível quando se desejar (FOUCAULT, 2013, p. 8, grifo nosso)

Com isso, compreendemos que no espaço de Tatipirun o corpo também é utópico, visto que é onde “as feridas se curam”, não importa se uma criança tem sarda ou não, todas possuem os corpos necessários/perfeitos para viverem em Tatipirun, porque nesse espaço, todos são respeitados de acordo com suas características. Ainda refletindo sobre a personagem Raimundo, é em Tatipirun que o menino se cura de todas as mágoas e ressentimentos que carregava quando chegou e é por essa razão que em determinado momento ele decide retornar a Cambacará.

Todo esse contexto utópico provoca um estado de maravilhamento em Raimundo, pois tudo em Tatipirun é o inverso do mundo de onde partira, entrando, assim, em um estado de êxtase, como podemos notar nas seguintes passagens da narrativa:

- Quando chove?
 - Sim. Quando vem a água lá de cima, vocês não se ensopam?
 - Não acontece isso.
- Raimundo abriu a boca e deu uma pancada na testa:
- Que lugar! Não faz calor nem frio, não há noite, não chove, os paus conversam. (RAMOS, 2020a, p. 125)

Isto é agradável, murmurou Raimundo. Tudo alegre, cheio de saúde... A propósito, ninguém adoece em Tatipirun, não é verdade?

- Adoece como?
- Julgo que vocês não vão ao dentista, não sentem dor de barriga, não tem sarampo.
- Nada disso.
- Não envelhecem. São sempre meninos.
- Decerto.
- Eu já presumia. Pois é, meu caro. Boa terra. (RAMOS, 2020a, p.128)

Nas passagens acima, averiguamos que a personagem Raimundo fica admirada com as qualidades encontradas no país de Tatipirun: não chove, nem faz frio ou calor em demasia, além de não haver tristeza, doenças, ninguém cresce e vira adulto. Relevante notarmos, aqui, um ponto de semelhança também entre a narrativa *A terra dos meninos pelados* e *Peter Pan and Wendy* de James Matthew Barrie, pois em ambas encontramos como um fator negativo crescer e se tornar adulto. Tanto em Tatipirun quanto na Terra do Nunca, os espaços são habitados predominantemente por crianças, prevalecendo as aventuras, as brincadeiras, em detrimento das obrigações e principalmente das opressões que circundam o mundo adulto.

Virar adulto é considerado, portanto, como algo ruim, como podemos constatar na parte que estão procurando a princesa Caralâmpia:

Quem é Caralâmpia?

- Onde andará ela? inquiriu o sardento.
- Sumiu-se, explicou Talima. Foi uma menina que virou princesa.
- Caso triste, gemeu uma criatura miúda, de dois palmos. Quando penso que pode ter acontecido alguma desgraça...

Talima baixou-se e consolou o anão:

- Cale a boca, nanico. Não há desgraça.
- Imaginem que ela encontrou o espinheiro-bravo e espetou os dedos.
- Pode ter crescido e ido morar em Cambacará. (RAMOS, 2020a, p. 121)

Observamos que há dois pontos negativos que poderiam ter acontecido com a princesa. O primeiro cogitado é o fato de Caralâmpia ter espetado o dedo no espinheiro e morrido. Nesse ponto, conseguimos fazer menção à Bela Adormecida, que foi amaldiçoada ao espetar o dedo no fuso. Bela Adormecida, ao ser amaldiçoada, dormiria por cem anos: “O que é isso bamboleando assim tão esquisito? A menina perguntou. E pôs a mão no fuso, pois também queria fiar. O feitiço começou a fazer efeito imediatamente, pois espetara o dedo no fuso” (GRIMM, 2010, p. 123). O outro ponto negativo que poderia ser relacionado ao sumiço de Caralâmpia seria o fato de ela ter se tornado em um adulto e ido para a Cambacará, espaço de onde Raimundo viera. Esse aspecto pode ser comparado intertextualmente ao ideal proposto em *Peter Pan and Wendy*.

Outro aspecto que podemos notar no país de Tatipirun é que nele não há quase nenhuma intervenção humana na natureza. Dessa forma, verificamos a presença da dicotomia entre espaço urbano e espaço natural:

Talima encolheu os ombros:

- Ele veio de Cambacará cheio de ideias extravagantes.
- Perguntas insuportáveis, acrescentou Sira.

Raimundo observou os quatro cantos, não viu nenhuma construção. (RAMOS, 2020a, p.125)

Em um primeiro momento, poderíamos vislumbrar que o espaço da natureza seria aquele que provocaria mais medo do que o espaço da cidade, já que na natureza teríamos mais elementos desconhecidos e que provocariam ruína física, como: tempestades, animais ferozes, correntezas de rios; enquanto a cidade seria o espaço em que as pessoas se protegeriam desses fatores, em casas, espaços que resguardariam os sujeitos de alguma forma de ameaça físicas. Yi Fu Tuan (2005) faz um estudo a respeito dos espaços geradores de medo, dentre eles temos o espaço da cidade, no qual aponta o seguinte:

A cidade representa a maior aspiração da humanidade em relação a uma ordem perfeita e harmônica, tanto em sua estrutura arquitetônica como nos laços sociais. Em todo lugar que o urbanismo apareceu de forma independente, descobrimos que suas raízes assentam-se em um centro ceremonial prestigioso em vez de em um lugarejo. Uma função primeira e essencial da cidade foi ser um símbolo vivo da ordem cósmica: por isso seu padrão geométrico era simples, com muralhas e ruas frequentemente orientadas pelos pontos cardinais. Correspondendo a este desejo e perfeição física estava o anseio por uma sociedade estável e harmoniosa. (TUAN, 2005, p.231)

De acordo com a citação de Tuan, esse anseio por uma sociedade estável e harmoniosa que se esperava ao criar o espaço urbano não é o que ocorre, porque o espaço urbano acaba se tornando também um lugar gerador de medo, de desconforto e opressão, conforme citação abaixo:

Idealmente, pessoas de diferentes procedências habitam em harmonia e usam diferentes dons para criar um mundo comum. Todas as vezes que isso acontece, a cidade é, durante esse tempo, uma soberba realização humana. Porém, a heterogeneidade é também uma condição que incentiva o conflito. Durante sua história a cidade tem sido oprimida pela violência e pela ameaça constante do caos. (TUAN, 2005, p.251)

Raimundo sai, então, de Cambacará, deixando o espaço urbano, onde a heterogeneidade dos sujeitos causa o conflito. A cidade não aceita o diferente e, desse modo, Raimundo cria um mundo imaginário, um mundo para si mesmo, onde a natureza predomina, porém, uma natureza que não lhe proporciona qualquer tipo de ameaça, tudo é harmônico, como o caso do rio que abre e fecha:

- Estou aqui, pessoal, bradou Raimundo. Que é que há?

O rio se fechou de repente e a multidão passou por ele num instante. Depois as margens se afastaram, a água tornou a aparecer.

- Que rio interessante! exclamou Raimundo. Deve ter um maquinismo por dentro.

[...]

- Pois sim. Não discutimos. Vamos ao caso do rio. Tem algum maquinismo por dentro?

- Não tem maquinismo nenhum, disse uma garota de túnica amarela. Todos os rios são assim. (RAMOS, 2020a, p.120)

Pensando a partir da experiência em Cambacará e como as coisas funcionam por lá, Raimundo pensa em “maquinismos”, a partir da vivência com o mundo empírico, o menino elabora uma possível resposta para o rio que abre e fecha. O rio em questão possui um funcionamento diferente de um rio no mundo prosaico, já que é um rio que não afoga ninguém, é calmo e se adequa às necessidades das crianças de Tatipirun. Apesar da tentativa de uma explicação a partir do real, da experiência no mundo prosaico, Raimundo descobre, enfim, que nesse país da imaginação todos os rios são naturalmente assim. Além disso, em Tatipirun não há animais ferozes, ameaçadores, pelo contrário, todos os animais são amáveis e amigos. Os animais são seres tão amáveis e tão educados que em vez de machucarem as pessoas, eles as enfeitam:

Caralâmpia estava no meio do bando, vestida numa túnica azul cor de nuvens do céu, coroada de rosas, um broche de vaga-lume no peito, pulseiras de cobra coral.

- Credo em cruz! gemeu Raimundo assombrado. Tire essa bicharia de cima do corpo, menina, isso morde.

O vaga-lume tremelicou, brilhante de indignação:

- É comigo?

- Não senhor, é conosco, informaram as cobras. Aquilo é um selvagem. Na terra dele as coisas mordem. (RAMOS, 2020a, p.129)

A cobra coral no mundo empírico provoca medo por se tratar de um animal peçonhento que ameaça a vida das pessoas, no entanto, no mundo fantástico é apenas um elemento de adorno das crianças. Assim, no espaço fantástico criado por Raimundo, a natureza harmônica impera, logo, é possível constatar que não há construções feitas pela intervenção humana, como uma casa, por exemplo, porque Raimundo e as crianças de Tatipirun não possuem a necessidade de se abrigar para se proteger de possíveis perigos.

Ainda pensando na harmonia de Tatipirun, podemos tratar acerca do espaço da casa. Bachelard elucida que ela abriga o indivíduo e dessa forma “sabemos bem que nos sentimos mais tranquilos, mais seguros na velha morada, na casa natal, que na casa das ruas que só de passagem habitamos” (BACHELARD, 2008, p.59). Raimundo, portanto, ao criar o mundo

fantástico não elabora nenhum elemento de proteção social, como a casa, pois ele não precisa de um lugar específico para se sentir seguro e aceito, conforme excerto abaixo:

- Pois eu acho que está chegando a hora de voltar e descansar.
- Voltar para onde?
- Voltar para a beira do rio, entrar em casa, dormir.
- Não vale a pena. Se quer ver o rio, é tocar para a frente. O rio das Sete Cabeças faz muitas curvas. Adiante aparece uma delas. Aqui nós nunca voltamos. Vou contar o meu projeto.
- É bom. Conte. Mas andando à toa, sem destino, como é que vocês entram em casa?
- Entrar em coisa nenhuma! A gente se deita no chão.
- Macio, realmente. E as casas?
- Não entendo. (RAMOS, 2020a, p.124-125)

No excerto acima, notamos que Raimundo indaga a uma das crianças onde ficam as casas, onde as crianças se abrigam, porém descobre que essas construções não existem em Tatipirun. As crianças, quando se sentem cansadas, se deitam no chão para descansar e dormir. Assim, no mundo imaginário não é necessário se abrigar dos possíveis perigos, porque eles não existem.

Até mesmo as brincadeiras no país maravilhoso mudam. Não há brincadeira de bandido, porque não há bandido, pessoas que podem oferecer algum tipo de mal. Em contrapartida, há brincadeiras de escutar histórias, como a iniciada pela guariba:

Vamos brincar de bandido?

- Aqui ninguém conhece esse brinquedo não, respondeu Sira. Vamos correr, saltar, dançar.
- Não dou para isso não, protestou o anãozinho. É melhor conversar com os bichos. Vamos procurar um bicho que saiba histórias compridas e bonitas. (RAMOS, 2020a, p. 131)

Nesse sentido, percebemos que tudo no país de Tatipirun transmite a Raimundo segurança: as crianças são iguais a ele, o rio se fecha para todos atravessarem para o outro lado da margem, as árvores são amigas e não têm espinhos, os animais são contadores de histórias e não há necessidade de um espaço específico de proteção como uma casa.

Outro elemento importante que ocorre é a mudança de nome, porque Raimundo, em determinado momento, se torna Pirundo. Vejamos o excerto que remete ao momento:

O anãozinho bateu na perna dele:

- Nós nos esquecemos de perguntar como é que você se chama.
- Raimundo. Sou muito conhecido. Até os troncos, as laranjeiras e os automóveis me conhecem.
- Raimundo é um nome feio, atalhou Pirencó.
- Muda-se, opinou o anão.

- Em Cambacará eu me chamava Raimundo. Era o meu nome.
- Isso não tem importância, decidiu Talima. Fica sendo Pirundo.
- Pirundo não quero.
- Então é Mundéu.
- Também não presta. Mundéu é uma geringonça de pegar bicho. (RAMOS, 2020a, p. 123)

Podemos notar uma elaboração da identidade de Raimundo em *A terra dos meninos pelados*. O menino sai de Cambacará, um espaço inóspito, que provoca exclusão social, gera sentimentos negativos em Raimundo, como tristeza, desconforto por se sentir diferente, e então, cria para si a Terra de Tatipirun, um espaço imaginário, utópico, onde as crianças, animais e até objetos - carro - são iguais a ele: careca e tem um olho preto e outro azul. Tudo em Tatipirun é perfeito de acordo com a perspectiva de Raimundo. A partir disso entendemos que Raimundo nesse outro espaço também é outro. Não é mais a criança que sofre *bullying* e sim uma criança igual às outras, logo, a identidade de Raimundo também sofre uma mudança.

Averiguamos que, antes mesmo de criar Tatipirun, Raimundo é chamado de Pelado pelas outras crianças de Cambacará e ele até aceita o apelido, contudo, a aceitação somente ocorre por completo, porque o menino se concede um título: Dr. Raimundo Pelado. Observamos uma elaboração identitária de Raimundo. Ele quer ser aceito, respeitado, mas não de qualquer forma, ele quer fazer parte da sociedade com dignidade e por isso acreditamos que ele usa o título de Doutor. Com a presença do título de “Doutor”, Raimundo não seria mais um excluído da sociedade, um sujeito sem voz, invisível social; ele faria parte daqueles que podem e possuem o direito de falar, portanto, seria um sujeito respeitado.

As crianças moradoras de Tatipirun não tinham gostado do nome “Raimundo”, por isso tentam outros nomes, como Mundéu e Pirundo. Aparentemente, Raimundo não aceita nenhum dos dois nomes, mas observamos que na despedida, quando está indo embora de Tatipirun, ele acolhe o nome dado pelas outras crianças com afeto:

Você me troca sempre o nome, Talima. E eu quero bem a você, ando até com vontade de virar Pirundo, para não teimarmos se ainda nos virmos. Lembre-se do Pirundo, Talima. (RAMOS, 2020a, p. 139)

Adeus, seu Pirento. Sira, Caralâmpia, todos, Adeus. Não é preciso que me acompanhem. Muito obrigado, não se incomodem. Eu acerto o caminho. Adeus, lembre-se do Pirundo, Talima. (RAMOS, 2020a, p. 140)

Compreendemos que ocorre um processo de subjetivação com Raimundo. Para Michel Foucault há duas principais formas de subjetivação do sujeito, conforme averiguamos a partir das reflexões elaboradas por Judith Revel:

de um lado, os modos de objetivação que transformam os seres humanos em sujeitos - o que significa que há somente sujeitos objetivados e que os modos de subjetivação são, nesse sentido, práticas de objetivação; de outro lado, a maneira pela qual a relação consigo, por meio de um certo número de técnicas, permite constituir-se como sujeito de sua própria existência. (REVEL, 2005, p. 82)

Esse processo de subjetivação está ligado ao percurso de elaboração da identidade de Raimundo. Se antes ele não compreendia muito o mundo de Cambacará e as iniquidades, asperezas, depois da ida à Tatipirun, tudo muda. Raimundo volta outro. Ele está com vontade de ser Pirundo, não pelo fato de agora gostar do nome dado pelas crianças, mas sim porque ele consegue se vislumbrar sendo um pouco como Pirundo, um menino que viveu em Tatipirun e sabe, então, como lidar com a exclusão que sofre no espaço de Cambacará. Além disso, acreditamos que o mais importante é Raimundo se aceitar na sua diferença, perceber que não existe somente a verdade de Cambacará, mas muitas outras verdades e que basta elaborá-las a partir da experiência para conseguir conhecê-las.

A reelaboração da nova identidade ocorre a partir do contato com a imaginação, advém da “mirada interna”, um procedimento recorrente nas narrativas de Graciliano Ramos, conforme veremos nos contos “Luciana”, “Minsk” e em *Histórias de Alexandre*. Também averiguaremos, no último capítulo de nossa tese, como a “mirada interna” ocorre nas narrativas direcionadas aos adultos. Entendemos que a ‘mirada interna’ ao ser elaborada pelos protagonistas possui o foco de permitir que essas personagens vislumbrem vidas diferentes das que vivem. Essas vidas melhores mostram a necessidade de imaginação desejada pelo ser humano e como há uma constante luta para sair da invisibilidade social das personagens. Elas querem ser importantes, ouvidas e essa é uma recorrência temática que notamos em Graciliano Ramos. Ramos permite que conheçamos outros mundos, outras verdades, verdades essas que são silenciadas pela história oficial.

Entendemos, portanto, que o modo como Graciliano Ramos compõe *A terra dos meninos pelados* cria uma personagem da margem, elaborando uma crítica sobre o real. Essa crítica não ocorre de forma direta, mas sim enviesada e impulsionada pela literatura fantástica:

A literatura fantástica não descarta, de maneira alguma, a crítica sobre o real, porém ela encaminha a irrupção da crítica por outra perspectiva. Nela, temos a possibilidade de diante das ambiguidades deflagradas pelo irreal e pela mistura de mundos e espaços, repensarmos a nossa realidade, aparentemente tão homogênea e ordenada. (GAMA-KHALIL, 2013, p. 135-136)

Dessa forma, conferimos que a narrativa *A terra dos meninos pelados* nos insere em uma crítica sobre o real, visto que o mundo real de onde Raimundo partira é permeado por uma realidade cruel, de negação das diferenças, de ridicularizarão, provocando em Raimundo sentimentos como tristeza, amargura, além de solidão.

Assim, é pertinente atentarmos para as reflexões que a literatura fantástica impulsiona: Que espaço do real é esse em que os sujeitos não podem ser diferentes uns dos outros, seja fisicamente, quanto na maneira de pensar? Por que o diferente provoca escárnio e de certa forma medo nas outras pessoas? Ao criar o mundo utópico por meio da personagem Raimundo, Graciliano Ramos impulsiona essas reflexões aos seus possíveis leitores.

Nesse ponto, é importante então, mostrarmos que a literatura infantil de Graciliano Ramos não será uma literatura de evasão, conforme apontamos anteriormente. Realizar a “mirada interna”, sair do mundo real, imaginar um espaço utópico não é uma forma de fuga dos problemas, mas uma outra maneira de elaborar os acontecimentos da realidade. Com isso exposto, gostaríamos de retornar aos apontamentos que fizemos no início de nossa tese, mostrando que a literatura infantil de Ramos não é um momento de pausa de suas reflexões, dos ideais do autor e sim uma nova forma de abordagem dessas questões. É o que verificamos nas palavras de Ricardo Ramos Filho:

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 o 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. (RAMOS FILHO, 2013, p. 104-105)

Graciliano Ramos em *A terra dos meninos pelados* traz à tona uma reflexão sobre o sujeito excluído, que no caso da narrativa analisada ocorre pela diferença física e, como essa exclusão cria marcas, Raimundo não expõe sua opinião, fica calado, recluso.

Podemos averiguar que tanto Raimundo quanto as outras personagens de Graciliano Ramos (das narrativas de literatura destinadas às crianças e aos adultos) podem ser analisadas a partir do primeiro grupo de controle do discurso - interdição, segregação e vontade de verdade - exposto em *A ordem do discurso* (2014b), de Michel Foucault. Por segregação, Foucault elucida que: “existe em nossa sociedade outro princípio de exclusão: não mais a interdição, mas uma separação e uma rejeição” (FOUCAULT, 2014b, p.10). Assim, o sujeito e a sua voz são separados do convívio com o outro. Ainda nas palavras de Foucault: “Mas, o que há, enfim, de

tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferaram indefinidamente? Onde, afinal, está o perigo?” (FOUCAULT, 2014b, p.8). O perigo, poderíamos dizer, está no fato de esses sujeitos interditados saírem do silêncio e dizerem a sua verdade, a verdade daqueles que sempre foram excluídos pela sociedade, seja por uma diferença física, por questão de gênero ou por questões econômicas. Entendemos que há uma vontade de verdade interditada difundida como uma não-verdade. Para depreendemos melhor o conceito de vontade de verdade, remetemos à conceituação de Michel Foucault:

a vontade de verdade, como prodigiosa maquinaria destinada a excluir todos aqueles que, ponto por ponto, em nossa história, procuraram contornar essa vontade de verdade e recolocá-la em questão contra a verdade, lá justamente onde a verdade assume a tarefa de justificar a interdição e definir a loucura; todos aqueles, de Nietzsche a Artaud e a Bataille, devem agora nos servir de sinais, altivos sem dúvida, para o trabalho de todo dia. (FOUCAULT, 2014b, p.19-20)

É a tentativa de dizer essa vontade de verdade que vislumbramos nas narrativas de Graciliano Ramos, quando o autor traz para o centro de suas narrativas sujeitos historicamente excluídos.

Após as aventuras em Tatipirun, a personagem Raimundo decide retornar ao mundo real de origem:

- Isso mesmo. Fique com a gente. Aqui é tão bom...
- Não posso, gemeu Raimundo. Eu queria ficar com vocês, mas preciso estudar a minha lição de geografia.
- É necessário?
- Sei lá! Dizem que é necessário. Parece que é necessário. Enfim... Não sei. (RAMOS, 2020a, p.137)

Retornar à lição de geografia é retornar às obrigações que precisam ser cumpridas, fato que diverge do mundo imaginário criado por Raimundo, onde somente há brincadeiras e diversões; não há imposições, as crianças caminham, brincam, falam, fazem o que querem, quando querem, sem se preocuparem com nada e nem com os adultos, porque em Tatipirun não há adultos, somente crianças.

Conferimos também que a lição de geografia é o elo com o mundo do real e esse elo ocorre justamente por uma obrigação espacial, de estudar os espaços possíveis do mundo, agora mais do que tudo, Raimundo conheceu novos espaços, mesmo que imaginários. Portanto, há uma ampliação da geografia de Raimundo, por isso a necessidade de voltar e aprimorar seus conhecimentos sobre os espaços.

Outro importante elemento que estabelece elo como mundo real, na narrativa, é a figura do gato, recorrente ao longo do enredo, tanto que ele ganha um nome somente quando Raimundo está no mundo imaginário:

-Bobagem! Exclamou Pirencó. Gato das Sete Cabeças! Quem já viu isso? Bote Tatipirun.
 -Tatipirun é bonito, murmurou a princesa.
 -Pois fica sendo Tatipirun. Quando eu vier, trago Tatipirun. (RAMOS, 2020a, p.131)

Quando Raimundo dá ao seu gato o nome de Tatipirun, permite-nos compreender que esse animal pertence ao mundo imaginário sem ao menos ter estado lá, em função desse motivo que Raimundo sempre fala que o gato iria se adaptar ao mundo utópico facilmente:

É, pode ser. Se acertar o caminho, eu volto. E trago o meu gato para vocês verem. (RAMOS, 2020a, p.137)

Vou prestar atenção ao caminho para não me perder quando voltar. E trarei uns meninos comigo. Os meninos melhores que eu conhecer virão comigo. Se eles não quiserem vir, trago o meu gato, que é manso e há de gostar de vocês. (RAMOS, 2020a, p. 139-140)

Raimundo nomeia o gato com o mesmo nome do espaço fantástico - Tatipirun -, além disso considera o bicho manso, calmo e amigável assim como os habitantes de Tatipirun, dessa forma, possivelmente, o gato irá gostar de todos que moram lá. Constatamos, desse modo, que o gato é o ser que está no meio, é o ser do entre-lugar, o qual pode tanto estar no mundo da realidade quanto no mundo do imaginário.

Por fim, importante salientarmos que *A terra dos meninos pelados* é uma narrativa cíclica, a personagem Raimundo retorna, ao final da narrativa, ao espaço inicial: Cambacará. De acordo com Campbell:

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, p. 36)

De tal modo, há uma coincidência entre o espaço final e o espaço inicial da trama. Porém, é relevante observarmos que o Raimundo que retorna não é mais o mesmo Raimundo que havia partido. Ele se subjetivou a partir do contato com o espaço utópico e é agora uma

criança mais confiante, mais segura de quem é, aceitando a si mesmo e isso se comprova porque Raimundo, ao retornar, vai dizendo às crianças de Tatipirun que irá contar para todos de Cambacará sobre esse país fantástico mesmo que ninguém acredite nele e mesmo que ninguém queira conhecê-lo. E ainda afirma que um dia pode regressar ao referido espaço maravilhoso.

Ao longo da análise que realizamos de *A terra dos meninos pelados*, foi possível averiguarmos a elaboração estética da narrativa e suas inúmeras possibilidades, seja em relação à construção do espaço, da subjetividade da personagem, da “mirada interna” e também do modo como Graciliano Ramos deixa nessa narrativa de literatura infantil sua marca enquanto escritor. Graciliano Ramos não se cala acerca das desigualdades. Se Raimundo em Cambacará cala-se frente à ridicularização que as outras crianças fazem devido a sua aparência, é o escritor que dá corpo à crítica de uma sociedade que não respeita o outro, uma sociedade doente, que opriime e exclui todos aqueles que não se enquadram ao *status quo*. Quantos Raimundos não existem pelo país, pelo mundo? Quantos precisam encontrar sua voz, expressar sua verdade? Ieda Lebensztayn e Thiago Mio Salla, no ensaio “Conversas com Graciliano Ramos: calado e prosador do inferno” (2014), afirmam que “escrever como Graciliano é também falar com os outros, partilhar dessa fala solitária. E justamente [essa] a força de sua arte e o desejo de dar voz à sua consciência, inconformada com a naturalização da violência e de iniquidades” (LEBENSZTAYN & SALLA, 2014, p. 12). E reforçamos: é o desejo de desinterditar uma vontade de verdade.

Compreendemos que Graciliano Ramos é um escritor que não foge de seus ideais quando elabora Tatipirun, ele permite que seus possíveis leitores conheçam o mundo pelo olhar do outro, o olhar daquele que não tem voz e nem vez na sociedade, é uma partilha de uma outra verdade. Vemos, portanto, em muitas dessas partilhas outras possibilidades de verdade de um escritor que, escrevendo para crianças e jovens, também fala de si, do mundo e de suas iniquidades.

CAPÍTULO 3
HISTÓRIAS DE ALEXANDRE

*Imaginar é dissolver barreiras, ignorar fronteiras,
subverter a visão de mundo que nos foi imposta.*

Alberto Manguel

Histórias de Alexandre é o sétimo livro publicado por Graciliano Ramos que veio a público no ano de 1945. O livro possui quinze narrativas, contando com o texto inicial: “Apresentação de Alexandre e Cesária”, “Primeira aventura de Alexandre”, “O olho torto de Alexandre”, “História de um bode”, “Um papagaio falador”, “O estribo de prata”, “O marquesão de jaqueira”, “A safra de tatus”, “História de uma bota”, “Um missionário”, “Uma canoa furada”, “História de uma guariba”, “A espingarda de Alexandre”, “Moqueca” e “A doença de Alexandre”.

Conforme apontamos na introdução desta tese, o livro em questão sofreu um silenciamento por parte da crítica. Vejamos as palavras de Edmar Monteiro Filho:

Dentre esses textos postos à margem daquela que foi considerada a grande obra literária de Graciliano, *Histórias de Alexandre* sofreu dupla condenação. O livro veio a público em 1945, poucos meses antes do surgimento de *Infância* e sete anos após a publicação de *Vidas secas*, obra que consolidou definitivamente a consagração literária do escritor, após o sucesso de crítica obtido pelos seus livros anteriores. A despeito da aceitação favorável a toda e qualquer publicação que envolvesse o nome de Graciliano, o lançamento não recebeu atenção da imprensa especializada. Além disso, nas esparsas vezes em que foi mencionado ou olhado com alguma atenção pelos estudos literários, nas décadas seguintes, recebeu em geral qualificativos pouco favoráveis. Assim, o livro foi visto ora como momento menos inspirado, ora como tomada de fôlego entre seus “escritos sérios”, como experiência insatisfatória ou “desvio de rota”, ou ainda como conjunto de narrativas pouco rigorosas ou menos ambiciosas. (MONTEIRO FILHO, 2013, p. 1)

Nosso intuito, além de propiciar a visibilidade da literatura infantil de Graciliano Ramos, é, por meio de nossas análises, demonstrar e comprovar a qualidade da literatura infantil de Graciliano Ramos, apontando como essa literatura faz parte de seu projeto estético.

Em *Histórias de Alexandre*, temos como protagonista Alexandre, um senhor vaqueiro bem velho que mora no interior do Nordeste e que é um grande contador de histórias. Alexandre é pobre, velho, com o olho esquerdo torto e sem nenhum status social importante na sociedade, e assim, tentando suprir a falta de visibilidade social, inventa um passado cheio de glórias, dinheiro, animais e objetos mágicos. A seguir, apresentamos o início do livro que é o texto de apresentação das personagens:

No sertão do Nordeste vivia antigamente um homem cheio de conversas, meio caçador e meio vaqueiro, alto, magro, já velho, chamado Alexandre. Tinha um olho torto e falava cuspindo a gente, espumando como um sapo-cururu, mas isto não impedia que os moradores da redondeza, até pessoas de consideração, fossem ouvir as histórias fanhosas que ele contava. Tinha uma casa pequena, meia dúzia de vacas no curral, um chiqueiro de cabras e roça de milho na

vazante do rio. Além disso possuía uma espingarda e a mulher. (RAMOS, 2016, p.9)

Logo nessa apresentação, conseguimos vislumbrar quem é essa personagem Alexandre, quais são suas posses, como é sua vida no sertão do Nordeste. Assim como a maioria dos sertanejos, ele vive uma vida pacata, de limitações financeiras - casa pequena, meia dúzia de vacas no curral -, mas o mais importante é que Alexandre é um grande contador de histórias que reúne em sua casa gente para ouvir essas histórias. Podemos dizer que Alexandre “esquia pra dentro” de si mesmo, reelaborando a sua existência:

Em domingos e dias santos a casa se enchia de visitas – e Alexandre, sentado no banco do alpendre, fumando um cigarro de palha muito grande, discorria sobre acontecimentos da mocidade, às vezes se enganchava e apelava para a memória de Cesária. Cesária tinha sempre uma resposta na ponta da língua. Sabia de cor todas as aventuras do marido, a do bode que se transformava em cavalo, a da guariba mãe de família, da cachorra morta por um caititu acuado. (RAMOS, 2016, p.9-10)

Pela citação, é possível identificarmos que as histórias contadas por Alexandre são permeadas por sua imaginação. O protagonista usa dessa imaginação para criar um mundo, no qual seu passado é constituído por glórias, aventuras e muita riqueza; inventando, portanto, um universo insólito, metaempírico, o qual, conforme designa Filipe Furtado, constitui-se por meio de “fenômenos que seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis” (FURTADO, 1980, p.20). Assim, observamos que nos contos de *Histórias de Alexandre* há uma grande imersão na elaboração do fantástico, descontinuando um conjunto de espaços e elementos que corroboram para a construção dessa imagem insólita na narrativa, a saber: os objetos e animais mágicos e o próprio corpo físico de Alexandre, que delineiam os espaços fantásticos da obra.

As histórias de Alexandre devem ser entendidas em conjunto, visto que precisamos encaixar os acontecimentos de sua vida para, somente assim, depreendermos como a imagem dessa personagem não pode ser compreendida sem o restante dos fatos que permeiam sua vida, como os seus animais e objetos, na medida em que esses elementos constituem sua subjetividade, a qual é feita sempre de acontecimentos inesperados, insólitos. Osman Lins (1977), afirma que em *Histórias de Alexandre*: “não se trata de reis, de princesas e de príncipes, existindo num país de sonho e enfrentando monstros igualmente fantásticos” (LINS, 1977, p.177) e sim, uma narrativa que parte do mundo entendido como prosaico e, a partir desses elementos, o insólito é instaurado.

Com relação a Alexandre, iremos averiguar a construção de sua subjetividade, a qual está ligada intimamente com a presença do elemento fantástico, já que o seu olho esquerdo torto não é compreendido pela personagem como um defeito e sim como a mola propulsora de todas as suas histórias. A partir do momento em que começa a compreender esse olho torto como uma característica fantástica, capaz de alterar os acontecimentos de sua vida, Alexandre passa a vê-lo como uma forma de privilégio que poucas pessoas possuem, como vemos na citação a seguir:

Alexandre, como já vimos, tinha um olho torto. Enquanto ele falava, cuspindo a gente, o olho certo espiava as pessoas, mas o olho torto ficava longe, parado, procurando pessoas para escutar as histórias que ele contava. A princípio esse olho torto lhe causava muito desgosto e não gostava que falassem nele. Mas com o tempo se acostumou e descobriu que enxergava melhor por ele que pelo outro, que era direito. Consultou a mulher:

- Não é, Cesária?

Cesária achou que era assim mesmo. Alexandre via até demais por aquele olho: Não se lembrava do veado que estava no monte? Pois é. Um homem de **olhos comuns** não teria percebido o veado com aquela distância. Alexandre ficou satisfeito e começou a referir-se ao olho enviesado com **orgulho**. O defeito desapareceu, e a história do espinho foi nascendo, como tinham nascido todas as histórias dele, com a colaboração de Cesária. (RAMOS, 2016, p.10-11, grifo nosso)

Ainda na “Apresentação de Alexandre e Cesária” notamos a importância que o olho esquerdo torto possui para a constituição da subjetividade de Alexandre, porque se antes a personagem não gostava dessa parte de seu corpo, vendo-a como defeito, a partir do momento em que enxerga esse “defeito” com um outro olhar, o olhar do fantástico, não vê mais defeitos e sim qualidades e é nesse momento que as suas histórias nascem.

Para o entendimento mais aprofundado da construção do insólito no livro em pauta, recorremos a J.R.R. Tolkien:

O Reino Encantado contém muitas coisas além de elfos e das fadas, e além de anões, bruxas, trolls, gigantes ou dragões; contém os oceanos, o sol, a lua, o firmamento e a terra, e todas as coisas que há nela: árvore e pássaro, água e pedra, vinho e pão, e nós mesmos, seres humanos mortais, quando estamos encantados. (TOLKIEN, 2013, p.9-10)

O insólito, dessa forma, não ocorre apenas quando a narrativa conta histórias de fadas ou elfos, príncipes e suas princesas, ele pode partir do mundo empírico e dele criar um novo mundo, um mundo em que tudo é possível, assim como um olho torto deixar de ser considerado como um defeito e tornar-se o propulsor de toda a magia da vida da personagem Alexandre:

Que trapalhada será esta? disse comigo. E nada de atinar com a explicação. Quando me vi no caco de vidro é que percebi o negócio. Estava com o focinho em miséria: arranhado, lanhado, cortado, e o pior é que o olho esquerdo tinha levado sumiço. [...] **Tinha perdido o olho esquerdo, e era por isso que enxergava as coisas incompletas.** (RAMOS, 2016, p.23, grifo nosso)

Apeei-me e andei uma hora caçando o diacho do olho. Trabalho perdido. E já estava desanimado, quando o infeliz me bateu na cara de supetão, murcho, seco, espetado na ponta de um garrancho todo coberto de moscas. Peguei nele com muito cuidado, limpei-o na manga da camisa para tirar a poeira, depois encaixei-o no buraco vazio e ensanguentado. [...] Meti o dedo no buraco do rosto, virei o olho e tudo se tornou direito, sim senhores. Aqueles troços do interior se sumiram, mas **o mundo verdadeiro ficou mais perfeito que antigamente.** Quando me vi no espelho, depois, é que notei que o olho estava torto. Valia a pena consertá-lo? Não valia, foi o que eu disse comigo. Para que bulir no que está quieto? **E acreditem vossemecês que este olho atravessado é melhor do que o outro.** (RAMOS, 2016, p.24, grifo nosso)

Pelos excertos supracitados, percebemos que o olho esquerdo é perdido enquanto Alexandre está no meio da mata à procura de uma “équa pampa”, e, como era noite, Alexandre confunde os animais e monta em uma onça pintada, a qual no meio da confusão, faz com que ele perca o seu olho esquerdo em um espinheiro. Esse olho, ao ser recolocado em seu lugar de origem, tem um grande potencial imaginativo, porque ele é capaz de transformar o mundo de Alexandre, como verificamos na frase: “o mundo verdadeiro ficou mais perfeito que antigamente” (RAMOS, 2016, p.24). Assim, se antes o mundo era da penúria e justificado pela desigualdade social, não havendo nenhuma condição de fuga dessa realidade hostil, a partir desse momento, Alexandre cria para si “a memória de um Paraíso onde a Natureza, ao contrário desta que o rodeia, oferece maravilhas; e também de uma sociedade onde ele, Alexandre, não é um recusado e sim um fruidor” (LINS, 1977, p.180), um fruidor de tudo aquilo que o rodeia, seus animais, sua fazenda, sua esposa e até mesmo seus amigos mais próximos. Desse modo, ao criar esse seu mundo imaginário, Alexandre não pode ser entendido como uma personagem tipo, conforme elucida Carlos Reis (2014), que agiria de forma redundante e previsível e sim como personagem típico, porque é nele que “o insólito ousa afirmar-se como tal” (REIS, 2014, p.40)⁶. Ao criar esse seu eu e mundo imaginários, Alexandre consegue realizar uma crítica social, na qual mostra como ocorre a relação entre patrão e empregados, o patrão tira/explora

⁶ Em relação a conceituação da personagem tipo e típico, trazemos maiores esclarecimentos a partir das palavras de Carlos Reis: “Tenha-se em desde já que o *tipo* deve ser entendido como uma subcategoria da personagem, emergindo a sua figuração em tempos literários e ideológicos que justificam a sua presença. Essa presença faz do tipo uma personagem *temática*, no sentido em que ele é “tomado como uma figura representativa, como alguém que fala por uma classe” (PHELAN, 1989, p. 3). [...] é contra o típico que o insólito ousa afirmar-se como tal”. (REIS, 2014, p. 40, grifo do autor)

do empregado toda a sua força de trabalho e esse recebe um salário que não é suficiente para a sua própria sobrevivência, e, em se tratando do Sertão Nordestino, verificamos um espaço onde a desigualdade e as injustiças sociais são mais exacerbadas, ainda marcadas por um sistema opressor – o Coronelismo.

Compreendemos, portanto, que o insólito é construído pela imaginação de Alexandre, uma imaginação que gera uma narrativa quixotesca. Assim como Sancho Pança e D. Quixote, Alexandre, ao rememorar um passado distante, imaginário, cria um outro mundo para habitar e este mundo difere do seu mundo empírico assim como fez Raimundo em *A terra dos meninos pelados*. Raimundo criou para si Tatipirun. Com isso, busca saciar um desejo de pertencer a uma camada social privilegiada, a qual nunca pertenceu, distanciando-se, dessa maneira, de sua realidade, uma realidade marcada pela desigualdade, injustiça e miséria.

Conforme discorremos anteriormente, Alexandre perde o seu olho em um espinheiro ao tentar recuperar uma égua e acaba confundindo-a com uma onça pintada, a qual é domada por Alexandre e passa a viver junto aos outros animais do curral de sua fazenda:

A onça misturou-se com o gado, no curral. [...] Por fim ninguém tinha medo dela. E a bicha andava no pátio, banzeira, com o rabo entre as pernas, o focinho no chão. Viveu pouco. Finou-se devagarinho, no chiqueiro das cabras, junto do bode velho, que fez boa camaradagem com a infeliz. (RAMOS, 2016, p.26)

Nesse momento, observamos que tudo que concerne ao mundo imaginado por Alexandre faz parte do campo do insólito e poderíamos questionar, quebrando o pacto ficcional: como uma onça pintada pode viver presa em um curral e conviver pacificamente com outros animais que são suas presas? Nesse sentido, buscamos o entendimento de Covizzi (1978, p.26) para compreender o insólito, porque para autora, o insólito desperta no leitor “o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*”, e é por isso que é verossímil, dentro da tessitura narrativa, a convivência entre as cabras, um bode velho e a onça pintada.

Ainda para explicar a instauração do insólito na narrativa, podemos remeter, nesse instante, à leitura que Tatiana Salem Levy, no livro *A experiência de fora: Blanchot, Foucault, Deleuze* (2011), realiza de Blanchot para entender como o mundo imaginário está “colado” ao mundo real e, mesmo que o leitor entenda que as histórias narradas na obra estão no campo do *inverossímil*, como se elas não fossem possíveis no mundo prosaico, gerando um incômodo, é relevante entender que “a literatura não deixa de falar do mundo, mas fala sempre de sua outra versão” (LEVY, 2011, s.p.). Portanto, nas *Histórias de Alexandre*, essa junção - mundo

imaginário e mundo real - é apresentada de modo mais explícito; assim, o mundo o real e o imaginário são dois lados de uma mesma imagem, as quais convivem simultaneamente e isso nós conseguimos vislumbrar na narrativa graciliânea.

Conforme apontamos no capítulo 2 desta tese, acerca do conceito de subjetividade, que é buscada por nós a partir da proposta foucaultiana, compreendemos que Alexandre não aceita seu olho torto como um defeito e uma marca de exclusão social e, com isso, ele reelabora sua identidade, alterando os processos de objetivação, permeando sua deficiência física pela imaginação e por uma nova percepção de si mesmo e da realidade. A subjetivação advém, desse modo, da constituição da identidade do sujeito e esse processo de subjetivação ocorre de duas formas: sua relação com as instituições detentoras de poder, como escola, igreja, prisão e, também por meio da relação do sujeito consigo mesmo, isto é, a partir dessa relação com o exterior, o sujeito realiza uma dobra sobre si mesmo, o que o institui enquanto sujeito. Assim, Alexandre ao realizar a dobra sobre si mesmo (reelaborando sua deficiência física) torna-se “sujeito de sua própria existência” (REVEL, 2005, p.82).

Ao explicar sua vida e a si mesmo a partir do insólito, Alexandre realiza um jogo de poder entre o que é aceito como verdade no mundo prosaico - que ele despreza - e as suas verdades, que são construídas pelo mundo imaginário. Nesse sentido, ele ultrapassa os limites estabelecidos pelo real prosaico, baseando a sua existência naquilo que ele considera como verídico para si mesmo: um passado em que ele era dono de muitas terras, muitos animais, um passado de grande prosperidade financeira e no qual ele era conhecido como Major Alexandre:

- O nosso casamento foi pouco depois da vaquejada. Você se lembra, Das Dores? O caso da novilha se espalhou de repente e o nome de Alexandre correu de boca em boca. Ele não disse isto porque não gosta de pabulagem, mas acredite que ficou o homem mais importante do sertão. Os fazendeiros tiravam o chapéu quando passavam por ele e cumprimentavam com respeito:
- Como vai a obrigação, major Alexandre?” É isto, Das Dores, Alexandre num instante virou major. (RAMOS 2016, p. 35)

Como podemos notar, Alexandre ao reelaborar o seu olho esquerdo torto, reelabora a si mesmo e o mundo que o cerca pela via do imaginário. Ele sai da condição de sujeito desconhecido, humilhado e sem valor social para a condição de Major, um posto que representa importância e respeito perante a sociedade. Ele não seria mais um sujeito interditado e sim um sujeito de voz e corpo social.

Averiguamos nesta tese, no capítulo *A terra dos meninos pelados*, que ocorre um processo similar. Raimundo, mesmo sofrendo a discriminação dos colegas, dá a si mesmo, o

título de Dr. Raimundo Pelado em uma tentativa de também de sair do processo de exclusão social que sofria. Assim, tanto em *A terra dos meninos pelados* quanto em *Histórias de Alexandre*, observamos um trabalho com as relações de poder, como o sujeito é elaborado e enquadrado dentro do corpo social, logo, entendemos que essa é uma das importantes questões tratadas por Graciliano Ramos em suas narrativas: uma crítica social voraz de como as pessoas são julgadas a partir daquilo que elas valem e podem produzir para a sociedade. Essa questão pode ser mais amplamente verificada quando analisamos os respectivos protagonistas dessas narrativas: na primeira, uma criança e na segunda, um idoso. A criança é excluída da sociedade, no sentido de que ela precisa ainda ser preparada, moldada e construída para reproduzir padrões ideológicos impostos pela sociedade. Na segunda, temos um idoso, Alexandre, que já não consegue mais produzir como antes e é segregado por não possuir mais valor enquanto sujeito capaz de colaborar com a continuação e estruturação do sistema capitalista.

Pensando acerca desses sujeitos excluídos da nossa sociedade, podemos mencionar a reflexão de Zygmunt Bauman em *Vidas desperdiçadas*:

Numa sociedade de produtores, essas são as pessoas cuja mão de obra não pode ser empregada com utilidade, já que todos os bens que a demanda atual e futura é capaz de absorver podem ser produzidos - e produzidos com maior rapidez, maior lucratividade e de modo mais “econômico” – sem que elas sejam mantidas em seus empregos. Numa sociedade de consumidores, elas são os “consumidores falhos” – pessoas carentes do dinheiro que lhes permitiria ampliar a capacidade do mercado consumidor, e que criam um novo tipo de demanda a que a indústria de consumo, orientada para o lucro, não pode responder nem “colonizar” de maneira lucrativa. (BAUMAN, 2005, p. 53)

Assim, podemos questionar: qual o papel das crianças e dos idosos em nossa sociedade? O papel que a sociedade capitalista destina a eles é de exclusão, uma vez que ainda não produzem ou já deixaram de produzir; desse modo, os sujeitos somente possuem valor e são respeitados por aquilo que podem render para o sistema se manter em funcionamento. Nesse sentido, observamos que ambas as personagens, ao reelaborarem suas novas identidades, dão para si mesmas novas formas de inserção na sociedade, títulos que demarcam valorização social.

Então, tanto Raimundo deixa de ser apenas o menino Raimundo para se tornar Dr. Raimundo Pelado, quanto o vaqueiro idoso Alexandre se torna Major Alexandre, o que nos possibilita constatar que há um processo de dessubjetivação e posteriormente um processo de subjetivação acontecendo com as personagens. Essa dessubjetivação é compreendida, por nós, como o que Foucault chama de táticas de poder, nas quais esse poder “deixará marcas no corpo

dos indivíduos, assim como uma guerra deixa cicatrizes no corpo dos combatentes” (FOUCAULT, 2012, p.54). Entendemos que toda subjetivação envolve consequentemente um processo de dessubjetivação. Essas personagens se “despem” de tudo aquilo que as marcava no mundo prosaico para construírem uma nova identidade no mundo do imaginário. Essa nova identidade não é mais elaborada pela exclusão, segregação e nem o silêncio e sim pela possibilidade de visibilidade social e pelo poder das/sobre as palavras, como veremos adiante por meio de nossas análises.

Além da onça pintada, que é montada e domada por Alexandre como um cavalo qualquer, outros animais com características mágicas colaboram para a constituição da subjetividade dessa personagem insólita: bode, papagaios, tatus e a cachorra.

O primeiro animal que observamos nos contos é um bode que consegue a façanha de se comportar como um cavalo. Vejamos a seguir:

Passados alguns meses, tornei a experimentar: deu uns pinotes, correu feito um doido e aquietou-se. Achei que estava taludo e comecei a ensiná-lo. Sim senhores, deu um bom cavalo de fábrica, o melhor que vi até hoje. Mandei fazer uns arreios bonitos, enfeitados com argolas e fivelas de prata – e metido nos couros, de perneiras, gibão e peitoral bem preparados, não deixava boi brabo na capueira⁷. Rês em que eu passasse os gadanhos estava no chão. **A minha fama correu mundo.** Não era por mim não, era por causa do bode. **Talvez os senhores tenham ouvido falar dele.** Não ouviram? Muito superior aos cavalos. (RAMOS, 2016, p. 29, grifo nosso)

Conforme afirmamos, os animais mágicos de Alexandre colaboraram para a constituição insólita de sua subjetividade. No trecho supracitado, observamos que Alexandre possui animais mágicos, os quais possibilitam a elaboração de sua fama. A personagem não é conhecida apenas por ter um olho esquerdo torto “que tudo vê”, mas também tudo o que o cerca possui características que destoam do espaço do prosaico; assim, é com esse bode que se comporta melhor do que qualquer cavalo que Alexandre consegue caçar uma onça e ficar muito famoso nas redondezas de sua fazenda. A personagem fica importante e respeitada no mundo do sertão, não somente por quem ele é, mas por tudo e todos que fazem parte desse universo, como podemos notar nas seguintes frases: “A minha fama correu o mundo” e “Talvez os senhores tenham ouvido falar dele”. Assim, a importância de Alexandre é reelaborada por todos os

⁷ Com relação ao vocábulo “capueira”, averiguamos que nas edições do livro *Alexandre e outros heróis* dos anos de 1970 e 1977 está grafado “capoeira” e nas edições mais recentes, respectivamente dos anos de 2014 e 2020 consta “capueira”. Na edição do livro *Histórias de Alexandre* do ano de 2016 consta também a grafia “capueira”.

elementos que o protagonista possui em sua vida prosaica, mas que acabam ganhando novas características fantásticas.

Outro animal mágico muito importante em *Histórias de Alexandre* é o papagaio. Cesária, esposa de Alexandre sonha em ter um papagaio que falasse e, na primeira viagem de Alexandre pelo sertão, ela encomenda um ao marido:

Como era a primeira que eu fazia, a separação foi custosa. Cesária chorou, deu-me conselhos, afinal se aquietou com a esperança de possuir um louro falador. Prometer eu não prometi, que não ia oferecer a minha mulher um bicho ordinário, mas se aparecesse coisa boa, Cesária estava servida. (RAMOS, 2016, p. 367)

O primeiro animal que Alexandre consegue comprar ultrapassa a fronteira daquilo que entendemos por um papagaio falador no mundo prosaico, porque esse papagaio não apenas repete o que é dito por Alexandre ou por qualquer outra pessoa, o papagaio consegue dialogar com a personagem, conforme conseguimos observar a seguir:

“Ô de casa!” Uma voz de homem perguntou lá dentro: - “Ô de fora! Quem é?” E eu respondi: - “É de paz. O senhor faz favor de arranjar uma sede de água para um viajante.” – “Não posso, tornou a voz. Não posso porque estou amarrado.” Espantei-me: - “Como? Quem amarrou o senhor? Diga, que eu desamarro.” – “Não se incomode não, moço, foi a resposta. Aqui em casa o costume é este. Vivo acorrentado.” – Nessa altura uma velha apareceu com um caneco de água e falou: “Cala a boca. Deixa de tomar confiança com quem tu não conheces.” Bebi e ia agradecer quando percebi que ela se dirigia a um papagaio que batia as asas, na gaiola perdurada à parede. (RAMOS, 2016, p.39)

O papagaio estabelece uma conversa com a personagem, demonstra ter consciência de sua existência e dos costumes da casa onde mora, uma vez que vive acorrentado e não reclama dessa condição de existência e isso pode ser constatado na última fala do papagaio a Alexandre:

No meio do trabalho me chamou: - “Está aqui uma bolsa furada, Alexandre. Que é isto?” E eu me lembrei: - “Ai, Cesária! É o papagaio. Tranquei o papagaio na bolsa. Coitado. Esqueci-me dele e o pobre viajou sem comer.” Corri mais que depressa e fui abrir a bolsa. Encontrei o infeliz nas últimas, enrolado num canto, feio como um pinto molhado. Cesária trouxe um pires de leite, mas era tarde, não havia jeito não. O papagaio olhou para mim, balançou a cabeça, levantou-se tremendo, encorajado, e disse baixinho: - “Sim senhor, Seu major, isto não é coisa que se faça.” Amunhecou e morreu. (RAMOS, 2016, p.40)

Alexandre deixa o papagaio morrer de fome e, diferentemente do que se espera de um animal qualquer, ou seja, que ele morra em silêncio, sem culpar ninguém por sua morte; esse

papagaio é mágico no sentido, porque tem consciência de si e de suas necessidades, tanto que antes de morrer, de certa forma, culpa a personagem Alexandre por sua morte ao falar: “isto não é coisa que se faça”. Em mais essa passagem da narrativa, portanto, constatamos a presença do fantástico, marcada pela fenomenologia metaempírica, conforme elucida Furtado:

Reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialéctica entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explique se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles. Em consequência, a primeira condição para que o fantástico seja construído é a de o discurso evocar a fenomenologia meta-empírica de uma forma ambígua e manter até ao fim uma total indefinição perante ela. De contrário, não poderão ter lugar as restantes fases de consolidação do gênero nem será assegurada a manutenção do delicado equilíbrio que pressupõe. (FURTADO, 1980, p.36)

Como a primeira tentativa de possuir um papagaio falador é frustrada, pois o bicho morre, uma nova procura recomeça, conforme verificamos a seguir:

- Depois da morte do louro, referiu Alexandre, Cesária começou a aperrear-me pedindo outro.
Eu me encafifei: - “Onde é que vou arranjar isso, filha de Deus? Que arrelia!”
Mas Cesária não me largava de mão: - “Xandu, veja se me descobre um parente dele. Raça boa não falha, Xandu”. “–Está bem. Está bem.” (RAMOS, 2016, p.71)

É nessa incessante procura por um papagaio falador, Alexandre encontra o inesperado, um papagaio que é capaz de fazer discursos, é compreendido e aplaudido pelo povo:

Saí da Intendência, parei diante da casa vizinha: estavam fazendo lá dentro um discurso igual aos que tinha ouvido: - “Senhores do conselho de sentença, o meu constituinte não é criminoso.” E mais isto, e mais aquilo, e tal, enfim, etc. Cheguei a uma janela, onde várias pessoas se apertavam e batiam palmas: - “Isso mesmo. Apoiado.” Como a sala da Intendência era pequena, estavam debulhando ali o resto dos processos, calculei. Engano: a criatura que se esgoelava, sapecando em cima da gente uma penca de leis, era um papagaio miúdo e feio, de penas tristes e sujas. (RAMOS, 2016, p.71-72)

Esse papagaio é apresentado no conto “Um missionário”, e, a partir do título, é possível conjecturarmos que tipo de animal ele é, isto é, não é um papagaio como os outros que são encontrados no mundo prosaico. Ele se comporta como um ser humano na postura de um pregador, conforme podemos averiguar também no excerto abaixo:

- “Padre nosso, que estais no céu...” Um cento de beatas, ajoelhadas na grama, respondia com vontade: - “Santa Marisa, mãe de Deus...” O papagaio tinha escutado o sermão, foi o que eu pensei, e queria mostrar o reino do céu à parentela. Um missionário, com todos os ff e rr. (RAMOS, 2016, p.77)

Tanto nesse último excerto citado como no anterior, podemos constatar que não é somente a personagem Alexandre e sua esposa que possuíam contato com esses papagaios mágicos, mas também os outros sujeitos que, de certa forma, dividiam o passado espetacular de Alexandre. Podemos inferir que o fato de outros sujeitos terem entrado em contato com esses seres mágicos alicerça as histórias contadas por Alexandre aos seus ouvintes, concedendo um caráter de veracidade a tudo o que ele narra, embaralhando, portanto, o mundo prosaico e o mundo fantástico que ele cria para si mesmo.

Podemos verificar que há um uso recorrente de animais mágicos no modo literário fantástico nas narrativas insólitas, como o coelho em *Alice no país das maravilhas* de Lewis Carroll, o gato em *O gato de Botas* de Charles Perrault e também o gato em *A terra dos meninos pelados*, o lobo no conto da *Chapeuzinho Vermelho*, tanto nas versões de Charles Perrault quanto na dos irmãos Grimm, assim como o inseto indefinido na obra *A metamorfose* de Franz Kafka. De acordo com Beatrícia Bottet em seu livro *Encyclopédie du fantastique et de l'étrange* (2008), esse uso recorrente nas narrativas de animais fantásticos, mágicos, como coelhos, lobos, papagaios, ocorre porque “os animais têm desempenhado um papel importante na imaginação humana”, já que “o mundo animal é fabulosamente rico” (BOTTET, 2008, p.54 - tradução nossa)⁸.

Retomando as palavras de V. Chklovski que trouxemos no primeiro capítulo de desta tese: “o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos” (CHKLOVSKI, 1978, p. 45); logo, os animais, ao serem reelaborados a partir do olho esquerdo torto de Alexandre e consequentemente fazerem parte desse mundo imaginário, são singularizados, ganham novas funções e extrapolam as suas funcionalidades existentes no mundo prosaico. De acordo com Gama-Khalil em “O discurso e a diegese do fantástico: o plus ultra da singularização”:

a literatura fantástica possui um discurso de dobra da singularização, um discurso que confere à singularização um *plus ultra*, enfim, um discurso no qual o processo de polissemia é construído de modo a potencializar as imagens e, nesse sentido, linguagem, figuração de personagens ficcionais, espaço e tempo configuram-se através de uma reduplicação de sentidos. (GAMA-KHALIL, 2019, p. 11)

⁸ Les animaux qu'on n'a jamais vus et qu'on ne verra probablement jamais, et qui portant onto joué um rôle importante das l'imaginaire humain. (BOTTET, 2008, p.54)

Assim, é por meio dessa singularização que Alexandre e os seus animais mágicos negam o discurso do cotidiano, o discurso automático, no qual eles são e devem permanecer no espaço pertencente aos invisíveis sociais.

Além do bode e dos papagaios faladores, conseguimos averiguar mais três animais mágicos: os tatus que ficaram dentro dos pés de mandioca, a guariba que se comporta como ser humano, fumando e conversando com Alexandre e a cachorra Moqueca, que era muito inteligente e um excepcional animal de caça. Trouxemos abaixo três trechos do livro que apresentam esses animais e suas características mágicas:

Encagalhei um animal, pendurei os caçuás nos cabeçotes, marchei para a vazante. Arranquei um pau de mandioca, e o meu espanto não foi deste mundo. Esperava tamboeira choca, mas acreditem vossemecês, encontrei uma raiz enorme e pesada que se pôs a bulir. A bulir, sim senhor. Meti-lhe o facão. Estava oca, só tinha casca. E, por baixo da casca, um tatu-bola enrolado. Arranquei outra vara seca: peguei o segundo tatu. [...] Apanhei uns quarenta milheiros de tatus, porque nos pés de mandioca fornidos moravam às vezes casais, e nos que tinham muitas raízes acomodavam-se famílias inteiras. (RAMOS, 2016, p.62)

Nessa altura, descobri lá em cima, quase escondida na folhagem da imburana, a guariba escanchada num galho, vestida no guarda-peito e no gibão, com o chapéu na cabeça. Trazia o aió a tiracolo. Meteu a mão nele, tirou o corrimboque, bateu a pedra de fogo, acendeu o cachimbo, e pôs-se a fuma regalada, balançando-se. (RAMOS, 2016, p.89)

Entendia perfeitamente a linguagem das pessoas. Eu às vezes dizia, para experimentá-la: - “Moqueca, você hoje vai dormir no chiqueiro das cabras.” Ela balançava a cabeça, metia-se no chiqueiro e não saía de lá nem por decreto. “–Moqueca, vá comprar um quilo de bacalhau na cidade”. Moqueca segurava o dinheiro com os dentes, galopava para a rua, entrava numa bodega, ia direito à barrica de bacalhau, fazia a compra, pagava, tudo sem erro, pois ninguém se enganava com as intenções dela. Acabava o negócio, voltava correndo, carregando o embrulho. (RAMOS, 2016, p. 99)

A partir dos excertos elencados, notamos que os tatus, que possuem como *habitat* natural tocas abandonadas, pois não são animais que escavam buracos; na história contada por Alexandre, acabam sendo encontrados dentro das mandiocas que ele tinha plantado. É como se os tatus nascessem das mandiocas e estranhamente ocupassem um espaço não habitual. Já a guariba ganha um *status* mais humanizado. Ela rouba os pertences de Alexandre e, quando vê que corre risco de morrer, acaba se comunicando por meio de palavras o seu raciocínio quanto à questão do roubo e como ele deveria ser solucionado. O mesmo processo de humanização ocorre com a cachorra Moqueca, a qual comprehende a linguagem humana, se faz entender não apenas por Alexandre, mas também pelos comerciantes, assim como é capaz de fazer conta de

matemática e não aceitar troco errado. É importante mencionarmos que o processo de humanização dos animais é também uma questão recorrente em Graciliano Ramos, caso que observamos em *Vidas secas* com a cachorra Baleia. De acordo com Hermenegildo Bastos no ensaio “Inferno, alpercata: trabalho e liberdade em *Vidas secas*”:

Baleia é um *locus* de onde vêm muitas falas e silêncios, onde se encontram e também se chocam vários sujeitos de enunciação. É a figuração dos derrotados, mas transmite universalidade. Uma consciência ao mesmo tempo individual e coletiva vive o mundo de opressão, mas também o sonho de liberdade. (BASTOS, 2018, p. 247)

Assim, podemos averiguar a preocupação de Graciliano Ramos de trazer em suas narrativas uma temática que trata a questão da exclusão social, realizando uma crítica, a qual pode ser constatada por meio da elaboração de animais e objetos mágicos, instigando como a criação de um mundo fantástico, no qual Alexandre tem um passado cheio de glórias, dinheiro e reconhecimento social. Essa questão pode ser compreendida como o meio de possibilitar que os excluídos sejam o centro de suas narrativas e com isso as suas verdades sejam ditas, mesmo que no silêncio de algumas personagens e, conforme elucida Foucault em *A ordem do discurso* (2014b), há um ruído que se faz ouvido, um dito no não-dito.

Além dos animais mágicos, em *Histórias de Alexandre*, há também a presença dos objetos mágicos, os quais colaboram para a constituição da subjetividade do protagonista. Dentre os objetos mágicos, temos o estribo de prata, o marquesão de jaqueira, a canoa e a espingarda.

Começaremos a tratar dos objetos mágicos pela análise do estribo de prata:

Afinal, depois de muito pensar, comprehendi tudo e dei a Cesária as explicações que agora vou dar aos senhores. Acho que hão de concordar comigo. Naquela noite de lua cheia supus que a cascavel me tivesse mordido o couro da bota. Convenci-me, porém, de que os dentes da bicha tinham ferido o estribo e deixado lá o veneno que existia no corpo dela. Um mês depois, com a força da lua, o estribo inchava, como incham todas as mordeduras de cobras. Era por isso que ele estava tão crescido e tão pesado. Mandei chamar um mestre na rua e, com martelo e escopro, retiramos do estribo cinco arrobas de prata, antes que o metal desinchasse. Isto se repetiu durante alguns anos: **todos os meses o estribo inchava, inchava, e conforme a força da lua, eu tirava dele três, quatro, cinco arrobas de prata.** (RAMOS, 2016, p.47-48, grifo nosso)

Pelo trecho supracitado, percebemos que, enquanto estava na mata, uma cobra tentou picar Alexandre, porém, em vez de atingi-lo, a cobra acerta o seu estribo, que era de prata, e, com essa picada, o objeto adquire o poder de dobrar, triplicar de tamanho e a produzir muita prata. Conforme esclarece Moles (1981, p.18), “o objeto traz ao indivíduo uma *catharsis* de

seus desejos, uma compensação à frustração". Dessa maneira, o poder adquirido pelo estribo de prata ao ser picado pela cobra poderia ser a explicação da possível riqueza que Alexandre narra em sua contação de histórias sobre o seu passado, uma riqueza imaginada para compensar sua vida simples, conforme notamos na passagem a seguir:

Seu Libório cantador, mestre Gaudêncio curandeiro, o cego preto Firmino e Das Dores levantaram-se admirados.

- O senhor deve ter ganho uma fortuna, seu Alexandre, exclamou o cantador.
 - Um pouco, seu Libório, sempre arranjei algum dinheiro, graças a Deus.
- (RAMOS, 2016, p.48)

O mesmo que aconteceu com o estribo de prata ocorre também com o marquesão de jaqueira. Alexandre conta que, no tempo que tinha muito dinheiro, comprou uma casa na cidade e mandou mobiliá-la, comprando até mesmo uma marquesão de jaqueira. Como não frequentava muito a casa, quando volta a usá-la percebe que o marquesão tinha se transformado em quatro jaqueiras imensas dentro da casa:

Pois explico tudo em duas palhetadas. O marquesão tinha levado sumiço, ou, para melhor dizer, estava transformado completamente. Reparando bem, notei as pernas dele enterradas no chão, cobertas de cascas, tortas e grossas, quatro pés de pau. Sim senhores, quatro jaqueiras carregadas de frutas que se rachavam de tão maduras e cheiravam em demasia. O resto do marquesão tinha-se espatifado, e o couro do assento balançava, pendurado no meio da folhagem. (RAMOS, 2016, p. 55)

Com isso, observamos que todos os objetos pertencentes a Alexandre acabam tendo funcionalidades que extrapolam o campo do prosaico, isto é, suas características sempre ultrapassavam o que é compreendido como normal e isso impulsiona a origem de sua fartura e também do respeito perante as pessoas. Desse modo, Alexandre não era dono de um estribo de prata comum, possuía um estribo que lhe permitiu ter muita prata por longo tempo. Além disso, ele não tinha um móvel comum e sim um móvel que, não respeitando sua função primeira, voltou a ser uma jaqueira, ou melhor, quatro jaqueiras enormes dentro de sua casa. Assim, tanto os animais quanto os objetos de Alexandre pertencem ao campo do exagero. De acordo com Tzvetan Todorov, em seu livro *Introdução à literatura fantástica* (1981), o discurso do fantástico perpassa o emprego do discurso figurado, “o *exagero* leva ao sobrenatural” (TODOROV, 1981, p. 76, grifo do autor). Portanto, observamos como todos os elementos que estão compondo a identidade de Alexandre estão no campo do exagero, do hiperbólico e estão singularizados de sua função ordinária. Logo, esses objetos corroboram para a elaboração de um espaço-corpo de Alexandre, que também é insólito.

Ainda com relação aos objetos, como a canoa e a espingarda, notamos que eles também colaboram para a marcar identidade de Alexandre, além de elevarem sua condição financeira, remetendo a um passado de grandes riquezas, possibilitando que a personagem seja percebida pelos possíveis leitores como inteligente, sagaz, capaz de se safar de qualquer situação imaginável, mesmo que seja bem complicada e inesperada, como é o caso da canoa:

Veio-me a ideia, dei um salto, fui à carona, peguei o formão e o martelo, fiz um rombo no casco da canoa. Os companheiros me olhavam espantados, julgando talvez que eu estivesse doido. Mas o meu juízo funcionava perfeitamente. Imaginam o que sucedeu? A embarcação se esvaziou em poucos minutos, continuou a viagem e chegou sem novidade a Porto-Real-do-Colégio. Natural. A água entrava por um buraco e saía por outro. Compreenderam? Uma coisa muito simples, mas se eu não tivesse pensado nisso, alguns pais de família e três devotas teriam acabado no bucho da piranha. (RAMOS, 2016, p. 84)

A canoa na qual Alexandre estava furou no meio do trajeto e ele teve a ideia de fazer mais um buraco para que a água entrasse de um lado e saísse pelo outro. A lógica do real não funciona no mundo fantástico elaborado por Alexandre. As regras são outras e operam de acordo com a necessidade de efábulaçāo da personagem.

Conforme afirmamos anteriormente, Alexandre é um grande contador de histórias que tem o olho esquerdo torto. Compreendemos que com esse olho torto Alexandre realiza a “mirada interna”, sonha, reelabora um passado marcado pela pobreza e discriminação social e, com isso, ganha um novo *status*, o qual é repleto de animais e objetos mágicos, muito dinheiro e também o que podemos chamar de fama. Entendemos que Alexandre ao realizar a “mirada interna” sai de sua condição de sertanejo pobre, excluído, esquecido da sociedade para alguém que é respeitado por essa mesma sociedade. Assim, podemos entender como dentro do projeto estético de Graciliano Ramos há uma preocupação com a condição do ser humano, com as injustiças sociais, questões essas que são caras para o escritor enquanto sujeito. E para que isso pudesse acontecer Graciliano Ramos se utiliza do fantástico, da criação de um mundo em que as regras do mundo prosaico não são aceitas. De acordo com Erwin Torralbo Gimenez, no ensaio “O olho torto de Graciliano Ramos: metáfora e perspectiva”:

Alexandre tece as histórias apelando à imaginação a fim de corrigir os dados da realidade que lhe atribuem um destino falhado. O seu princípio de composição, logo, se centra em burlar a memória, a partir da invenção de empresas venturoosas, espécie de substituto do seu descaminho final, no propósito de solver os reveses enfim concertados numa memória construída. Para tanto, está obrigado ao exercício constante de amoldar os fatos em favor do seu desejo íntimo – aliás também preso ao desejo de uma classe -,

pendulando assim entre as esferas exterior e interior, não para melhor figurar a realidade, mas justo para, sabendo da sua dinâmica, adulterá-la. (GIMENEZ, 2004, p. 190-191)

Na visão de Gimenez, Alexandre, para reelaborar sua realidade, “apela à imaginação”. É a imaginação a propulsora dessa reconstrução de uma nova identidade. Mais uma vez, reforçamos que a literatura infantil de Ramos é marcada pelo uso da imaginação, impulsionada pela “mirada interna”, a qual não é uma forma de fuga da realidade e sim uma maneira de reelaborar uma realidade marcada pela exclusão e silêncio. Ao realizar essa reelaboração por meio da imaginação, da “mirada interna”, as personagens conseguem vislumbrar uma nova forma de existência, compreender melhor o mundo em que vivem e assim lidar com as suas dores e perdas. E essa questão é de extrema importância para a compreensão do projeto estético de Graciliano Ramos. Vejamos nas palavras de Ramos Filho, quando o estudioso faz uma crítica ao ensaio escrito por Osman Lins: “desacreditar [Graciliano Ramos] 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” (RAMOS FILHO, 2013, p. 24).

É por meio desse jogo, do exagero, da presença de animais e objetos mágicos que é marcada essa nova existência que também dá a Alexandre um corpo insólito. Podemos verificar a consolidação desse corpo insólito de Alexandre no conto final de *Histórias de Alexandre*, intitulado “A doença de Alexandre”, quando a personagem adoece, tem uma febre exacerbada e começa a transpirar tanto que inunda sua casa:

Saltei da cama num desespero, aos berros: - “Cesária, que é das minhas alpercatas?” Saíbam vossemecês que eu estava com água pela canela. Cesária deixou a rede, as saias levantadas, num assombro: - “Jesus, Maria, José! A gente se afoga.” Ainda azoretado, como o S. Francisco e o dr. Silva na cabeça, não me espantei muito. Depois tomei tonto e informei-me: - “Está chovendo, Cesária?” – “Está não, Xandu. Certamente houve trovoada nas cabeceiras do riacho. “Foi ver as coisas lá fora e achou tudo em ordem: o tempo limpo, o céu estrelado, o riacho na largura do costume. Voltou – e percebemos o motivo daquele despropósito. O suor tinha enchido a casa, fazia um barulho feio no corredor, saía pelos fundos e entrava no barreiro. Entendem: Horrível, meus amigos. (RAMOS, 2016, p. 107-108)

Conforme discorremos, Alexandre tem o olho esquerdo que “tudo vê”, vê além das aparências, das verdades elaboradas e instituídas como únicas. Dessarte, observamos que Graciliano Ramos esgarça o seu pensar político sobre a sociedade, possibilitando que seus possíveis leitores questionem as verdades acabadas, assim como suas personagens tentam fazer.

Com o olho esquerdo torto e a “mirada interna”, Alexandre consegue, de certa forma, compreender qual espaço ocupa na sociedade e, portanto, vislumbra um meio de transgredi-lo. Nas palavras de Gimenez:

conforme o olho já versado nos interiores sensíveis volta a focar o mundo, gradua-se em olhar complexo, pois se habilitou a penetrar o fluxo entre as duas esferas que geram a pessoa: o objeto se revela pelo sujeito. Por isso, Alexandre é um narrador artimanhoso: a sua arte não se estanca na apreensão direta do observado, nem se esfuma nas zonas vagas da vida íntima, mas funde uma e outra na compreensão ampla da realidade. (GIMENEZ, 2004, p. 192)

O seu transgredir é por meio da fantasia, a qual advém da sua “mirada interna” e da sua capacidade de colocar esse mundo apreendido em sua imaginação nas palavras enredadas nas histórias aos seus ouvintes.

Importante notar que, em relação à construção de Alexandre, não podemos deixar de remeter à figura da personagem Pedro Malasartes quando pensamos acerca da imagem de um grande contador de histórias, um sujeito que cria a sua própria realidade por meio de histórias mirabolantes e maravilhosas.

Pedro Malasartes é caracterizado como um sujeito que inventava histórias fantásticas para enganar as pessoas. Essa figura foi elencada por Câmara Cascudo:

Pedro Malasartes é figura tradicional dos contos populares da Península Ibérica, como exemplo do burlão invencível, astucioso, cínico e inesgotável de expedientes e de enganos, sem escrúpulos e sem remorsos. Convergem para o ciclo de Malasartes episódios de várias procedências europeias, vivendo mesmo nos contos orais dos irmãos Grimm, de Hans Andersen, dos exemplários do Leste e do Norte. É o tipo feliz da inteligência despudorada e vitoriosa sobre os crédulos, os avarentos, os parvos, orgulhosos, os ricos e os vaidosos, expressões garantidoras da simpatia do herói sem nenhum caráter. (CASCUDO *apud* MELLO, 2000, p.23-24)

Desse modo, compreendemos que a personagem Alexandre de Graciliano Ramos é o reflexo de uma ressonância cultural advinda de nossa colonização portuguesa que se faz presente até o momento atual nas produções culturais. Nas palavras de Rui Mourão: “na tradição brasileira, Alexandre guarda semelhança com as estórias de Pedro Malasarte, que animavam os serões da família patriarcal na calmaria de uma oralidade cedo derrotada pelos ruídos da era eletrônica, o que significa uma adesão ao folclore” (MOURÃO, 2014, p. 199).

No livro *As aventuras de Pedro Malasartes* (2014), organizado por Eraldo Miranda e Ricardo Mendes, há um prefácio que discorre acerca da origem de Pedro Malasartes: “No Brasil, é um adulto caipira, simplório e que sempre apronta alguma, principalmente contra os

ricos e avarentos, os maldosos e os metidos a sabichões” (MENDES; MIRANDA, 2014, p. 5). Como podemos notar, a figura de Alexandre se assemelha muito às características apontadas nesse prefácio: contador de história e um sujeito do interior.

Ainda pensando em outras personagens que remetem à figura do grande contador de histórias, mencionamos a narrativa *As surpreendes aventuras do Barão de Munchausen* (2014), de Rudolph Erich Raspe. De acordo com Wander Melo Miranda no livro *Explicando Graciliano Ramos* (2004): “Não interessa discutir a veracidade das façanhas relatadas por Alexandre, e sim atentar para as circunstâncias que favorecem e especificam o relato, uma espécie nordestina das *Aventuras do Barão de Munchausen*” (MIRANDA, 2004, p.73).

Nessa história, o Barão reelabora a sua vida também por meio do fantástico, do uso da imaginação, exagerando as suas aventuras, como a história na qual se encontra com o próprio D. Quixote:

Em suma, todo esse interstício do golfo da Finlândia não existia até esses países, por consenso mútuo, terem se afastado uns dos outros. Tais eram as minhas meditações filosóficas enquanto cruzava a ponte, até que notei um homem com armadura e uma enorme lança ou chuço, montado em um cavalo e avançando na minha direção. Logo vi pelo telescópio que não poderia ser outro além de Dom Quixote e com isso me preparei para um encontro bem divertido. (RASPE, 2014, p. 164)

Não podemos deixar de mencionar também a famosa personagem Chicó⁹ da narrativa *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, que é também um grande contador de histórias. Suas histórias são permeadas pela reelaboração da realidade por meio do uso da imaginação. Chicó não consegue explicar o mundo prosaico e suas histórias pela via do racional, mas sabe que elas possuem existência em um outro espaço, no espaço do fantástico: “Não sei, só sei que foi assim!” (SUASSUNA, 2016, p. 40).

A presença de um contador de histórias é um elemento significativo para a narrativa, porque mostra a relevância que Graciliano Ramos concede às palavras e ao uso delas.

Essa figura do contador de histórias vai ser também recorrente em outras narrativas escritas por Ramos, como em *Infância*: “Minha mãe descompunha José Baía, mas ele não lhe

⁹ Ao mencionarmos a personagem Chicó, gostaríamos de mencionar a adaptação filmica da narrativa *Auto da Compadecida* produzida por Guel Arraes no ano de 2000. Essa rememoração se justifica porque *Alexandre e outros heróis* também foi adaptada para a televisão e transmitida no ano de 2013 no “Especial de fim de ano” da Rede Globo. A adaptação foi realizada por Luiz Alberto Abreu e Luiz Fernando Carvalho. Discorremos mais sobre essa questão no livro *No território de Mirabilia: estudos sobre o maravilhoso na ficção* (2018), no capítulo intitulado “Alexandre e outros heróis: reverberações da personagem Alexandre na literatura, no cinema e na televisão”. Neste capítulo, fizemos uma incursão nos estudos interartes, averiguando as possibilidades das relações entre literatura e a arte filmica, tendo como corpo de análise *Histórias de Alexandre*.

dava atenção: rodopiava, contava histórias de onças, dizia que tinha nascido de sete meses, fora criado sem mamar, bebera leite de cem vacas na porteira do curral” (RAMOS, 2018, p. 48).

Ricardo Ramos Filho apresenta o seguinte elemento ao tratar da relevância das narrativas orais para Graciliano Ramos:

Fica fácil perceber que está na oralidade o primeiro interesse de Graciliano Ramos pelas histórias. Esses contos ouvidos provavelmente aguçaram os seus sentidos e clamaram sua atenção, colocando-o efetivamente em contato com a possibilidade de, mais tarde, escrever seus próprios textos. (RAMOS FILHO, 2013, p. 37)

Além de *Infância*, no conto “Luciana” a figura do contador também voltará a ser uma presença importante: “Mas seu Adão era bom, seu Adão era ótimo: quando via crianças chorando extraviadas, recolhi-as, contava histórias lindas, ria mostrando os dentes alvos” (RAMOS, 2015, p. 20).

Rosalia Rita Evaldt Pirolli, no ensaio “Aspectos da cultura popular em *Histórias de Alexandre*, de Graciliano Ramos: uma recepção problemática” reflete sobre essa ambição da contação de histórias na escrita de Ramos: “o escritor alagoano incorpora e perpetua, em seu livro, a característica figura do contador de histórias, garantindo com sucesso o espaço desse tipo de tradição popular no bojo da grande tradição literária” (PIROLLI, 2016, p. 219).

Acreditamos, portanto, que trazendo a figura do contador de histórias¹⁰, Graciliano Ramos valoriza a literatura oral, que é ainda tão menosprezada, mostrando a sua relevância para o primeiro contato das crianças com a ficção. Além disso, notamos que Ramos, ao trazer para o centro de suas narrativas os sujeitos que são os excluídos da sociedade capitalista – crianças, idosos, pobres -, demonstra sua preocupação com a condição do ser humano, com as injustiças sociais, descortina os ideais políticos que defende e em vista disso, o autor possibilita que esses sujeitos à margem da sociedade, assim como as suas verdades, sejam conhecidos e ouvidos.

Fanny Abramovich, no livro *Literatura infantil: gostosuras e bobices* (1991), afirma que contar histórias cria:

uma possibilidade de descobrir o mundo imenso de conflitos, dos impasses, das soluções que todos vivemos e atravessamos – dum jeito ou de outro – através dos problemas que vão sendo defrontados, enfrentados (ou não), resolvidos (ou não) pelas personagens de cada história (cada uma a seu

¹⁰ Ao refletirmos sobre a figura do contador de histórias, compreendemos que é possível fazer uma incursão analítica bastante profícua, a qual pode ser feita a partir de um diálogo da personagem Alexandre com outras narrativas que também apresentam a figura do contador de histórias das narrativas *Histórias da velha Totônia* (2017), de José Lins do Rego e *Histórias de Tia Nastácia* (2019), de Monteiro Lobato. Porém, respeitando o limite desta nossa tese, esse percurso não será elaborado neste momento em nossa tese.

modo)... É a cada vez ir se identificando com outra personagem. (ABRAMOVICH, 1991, p. 17)

Alexandre como um grande contador de histórias é o vislumbre da possibilidade de que os sujeitos excluídos pela nossa sociedade ganhem voz, ou pelo menos, que saiam da invisibilidade social, ao se verem representados na figura do protagonista que conta causos similares a tantos outros causos espalhados pelo Brasil e não somente no Nordeste.

Para finalizar este nosso percurso acerca de *Histórias de Alexandre*, é profícuo mencionarmos as personagens secundárias da narrativa, as quais compõem o todo do cenário cultural e social da história.

Na “Apresentação de Alexandre e Cesária”, há o seguinte apontamento: [...] “mas isto não impedia que os moradores da redondeza, até pessoas de consideração, fossem ouvir as histórias fanhosas que ele contava” (RAMOS, 2016, p. 9). Poderíamos pressupor que, por ser um grande contador de histórias, Alexandre atraía para a varanda de sua casa pessoas importantes que gostariam de ouvi-lo, porém, ao longo da narrativa, notamos ser efetivado o contrário. As pessoas de consideração são sujeitos à margem, assim como Alexandre. Vejamos a seguir um trecho da narrativa que comprova a questão:

Naquela noite de lua cheia estavam acocorados os vizinhos na sala pequena de Alexandre: seu Libório, cantador de emboladas, o cego preto Firmino e mestre Gaudêncio curandeiro, que rezava contra mordeduras de cobras. Das Dores, benzedeira de quebranto e afilhada do casal, agachava-se na esteira cochichando com Cesária. (RAMOS, 2016, p. 14)

Como podemos notar a partir do trecho supracitado, entre os ouvintes de Alexandre não há nenhum médico, advogado, político, delegado – sujeitos, normalmente, considerados relevantes pela sociedade. Os ouvintes da personagem possuem trabalhos inferiorizados pela sociedade dominante: cantador, curandeiro, benzedeira. E podemos apontar também que esses trabalhos partem dos saberes não escolarizados, ou seja, saberes elaborados e difundidos pelo povo, algo que, muitas vezes, é transmitido dentro da estrutura familiar.

Dentre esses ouvintes, notamos a presença de um ouvinte que é negro e cego, ou seja, um sujeito estruturalmente¹¹ marcado pela exclusão: cor de sua pele e pelo fato de ser cego. Firmino terá um papel importante na narrativa, porque, em muitos momentos, ele será o

¹¹ Para uma melhor compreensão acerca do racismo estrutural, mencionamos o livro *Racismo estrutural* de Silvio Luiz de Almeida, no qual o estudioso afirma o seguinte: “A tese central é a de que o racismo é sempre estrutural, ou seja, de que ele é um elemento que integra a organização econômica e política da sociedade. Em suma, o que queremos explicitar é que o racismo é a manifestação normal de uma sociedade, e não um fenômeno patológico ou que expressa algum tipo de anormalidade” (ALMEIDA, 2019, p.15).

contraponto de Alexandre, exatamente pelos dois serem marcados por uma deficiência nos olhos:

- Destampe logo, seu Firmino, resmungou Alexandre enjoado. Para que essas nove-horas?
- Então, como o dono da casa manda, lá vai tempo. Essa história da onça era diferente a semana passada. Seu Alexandre já montou na onça três vezes, e no princípio não falou no espinheiro. (RAMOS, 2016, p. 19)

Seu Firmino, apesar de não enxergar, funciona como uma ponte para o mundo real, assim como o gato de Raimundo em *A terra dos meninos pelados*. A personagem Firmino é aquela que questiona as histórias de Alexandre, aponta possíveis equívocos, exageros na elaboração das aventuras. Contudo, apesar de questionar, de colocar em dúvida as palavras de Alexandre, no final, Firmino é convencido tanto por Alexandre quanto pelos outros ouvintes de que a palavra do contador de histórias não era passível de dúvidas, de que tudo teria acontecido da maneira como Alexandre havia contado, mesmo que algumas partes fossem modificadas a cada vez em que eram narradas: “a palavra de seu Alexandre era uma escritura, e o cego preto Firmino desculpou-se rosnando” (RAMOS, 2016, p. 22).

Outra personagem secundária relevante é Cesária, esposa de Alexandre, que, o contrário de Firmino, não duvidava da palavra do marido. Acreditamos que Cesária possui como função ser o suporte do marido durante as contações: “- E pergunta muito bem, gritou Cesária, salvando o marido. Seu Firmino gosta de explicações. Está certo, cada qual como Deus o fez. Quer saber por que o chumbo se espalhou: Não se espalhou não, seu Firmino: o veado estava coçando a orelha com o pé” (RAMOS, 2016, p. 96). É interessante notar que complementações às explicações dadas por Cesária também estão no campo do fantástico, diferentemente das respostas e, talvez, daquilo que era esperado por Firmino, o elo com o real. Não há uma justificativa baseada na lógica para as aventuras narradas por Alexandre. Estão todas no campo do insólito e é nesse campo que todos esses sujeitos ganham visibilidade.

Averiguamos, portanto, o fato das personagens secundárias corroborarem para a comprovação, efetivação de um espaço marcado por uma estrutura cultural e social que invisibiliza sujeitos que não se enquadram dentro de um *status quo* esperado pela sociedade capitalista; logo, uma das possibilidades para que eles tenham voz, sejam visíveis, é por meio da elaboração de um outro tempo e espaço, nos quais podem ser vistos e ouvidos, e esse tempo e espaço se configuram e se tornam possíveis no fantástico.

CAPÍTULO 4
PEQUENA HISTÓRIA DA REPÚBLICA

A literatura parece só tratar de fantasias, mas talvez diga a verdade.

Antonio Tabuchi

No capítulo destinado à análise de *A terra dos meninos pelados* (1939), esclarecemos que o autor Graciliano Ramos escreveu essa narrativa com o intuito de participar de um dos concursos literários conduzidos pelo ministro Capanema em 1936. Nesse período, no Brasil, havia inúmeros concursos literários que visavam à produção de uma literatura voltada para a formação de uma cultura cívica. Em uma das crônicas do livro *Linhas Tortas* (1977c), Ramos trata desses concursos:

Estamos num tempo de concursos literários, parece que nunca houve tantos concursos. Tivemos os prêmios de literatura infantil, dos Ministérios da Educação, os da Sociedade Filipe de Oliveira, os da Fundação Graça Aranha.
[...]

Diretrizes vai chamar concorrentes para uma história da República, livro destinado às crianças. (RAMOS, 1977c, p. 197-198)

O concurso da Diretrizes, conforme podemos observar, era voltado à produção de obras literárias destinadas ao público infantil e, naquele momento, Graciliano Ramos começa a escrever a narrativa *Pequena História da República* com o intuito de participar do concurso proposto pela revista. A seguir, mostramos trecho da revista Diretrizes, cujo teor é a divulgação do referido concurso:

No vivo e sincero desejo de também colaborar nesse programa patriótico, DIRETRIZES lança, hoje, o seu “CONCURSO NACIONAL REPUBLICANO” destinado a premiar a melhor “PEQUENA HISTÓRIA DA REPÚBLICA PARA AS CRIANÇAS” que nos for enviada até 30 de novembro próximo nas bases abaixo referidas.

[...] “DIRETRIZES” toma a peito uma nova e brilhante iniciativa, qual a do “CONCURSO NACIONAL REPUBLICANO”, cuja importância para a obra de difusão da cultura e conhecimento da história da república entre as nossas crianças, não se faz mister salientar.¹²

Apesar do intuito inicial de Graciliano Ramos ter sido o de participar do concurso literário proposto pela revista, o autor acaba não efetivando a sua inscrição. Nas palavras de Osman Lins:

Mesmo uma leitura apressada ou fragmentária evidencia que o propósito de concorrer ao concurso instituído pela revista Diretrizes estava fora de cogitação. A História da República, de Graciliano Ramos, é exatamente uma espécie de resposta, desabusada e ferina, às muitas outras histórias – todas, decerto, convencionais – que seriam enviadas à Comissão Julgadora. (LINS, 1977, p. 184)

¹²DIRETRIZES: POLÍTICA, ECONOMIA, CULTURA. Rio de Janeiro: Diretrizes, 1938-1946. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=163880&pesq=". Acesso em: 17 nov. 2020](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=163880&pesq=)

A partir das citações elencadas, compreendemos que a narrativa escrita por Graciliano Ramos destoa do tom proposto pelo concurso - patriótico, de valorização e amor à pátria -, ou seja, elementos de uma literatura utilitária de cunho moralizante, a qual não faz parte do projeto estético do autor, logo, ele não participa do concurso, publicando a *Pequena História da República* pela primeira vez de forma avulsa na revista *Senhor*:

A revista SENHOR, lançada em 1959, é um marco na história da imprensa brasileira, nos campos do Jornalismo Cultural de revista e do moderno design editorial. Realizada por um grupo de jornalistas, artistas plásticos e intelectuais, revelou-se como uma das mais importantes revistas consideradas cultas do mercado brasileiro. Editorialmente, traduziu-se no quadrinômio cultura, política, economia e entretenimento. Pelo traço artístico na composição editorial, portou-se como obra de arte, refletindo padrões estéticos das publicações internacionais, aliada à criatividade de seus editores. Seu projeto gráfico e editorial está na vanguarda das publicações brasileiras.¹³

No caderno destinado à literatura,

a revista também contribuiu para a divulgação de obras de escritores da literatura nacional com a colaboração de inéditos: “Boca de ouro”, de Nelson Rodrigues (SENHOR, mar./1960); “**Pequena História da República**”, de **Graciliano Ramos** (SENHOR, abr./1960); “Vôo no Vácuo”, de Marques Rebelo (SENHOR, mar./60); “A Morte e a Morte de Quincas Berro D’água”, de Jorge Amado (SENHOR, jun./1959); “A Simples e Exata Estória do Burrinho do Comandante” (SENHOR, abr./1960) e “Meu Tio, o Iauaretê” (SENHOR, mar./1961), de Guimarães Rosa; além de textos de Clarice Lispector, já mencionados, entre outros.¹⁴

Depois dessa publicação em abril de 1960 na revista *Senhor*, a narrativa *Pequena História da Repúblíca* voltaria a ser publicada somente no ano de 1962 no livro *Alexandre e outros heróis*, que, conforme mencionamos anteriormente, é a compilação de três narrativas destinadas às crianças: *A terra dos meninos pelados*, *Histórias de Alexandre* e *Pequena História da Repúblíca*. No ano de 2020, a narrativa foi publicada em duas edições, uma na compilação

¹³ Revista Senhor: modernidade e cultura na imprensa brasileira. Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social, 2008. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204434/4101429/memoria21.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2020.

¹⁴ Revista Senhor: modernidade e cultura na imprensa brasileira. Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social, 2008. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204434/4101429/memoria21.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2020, grifo nosso.

de *Alexandre e outros heróis* e na outra ganhou edição exclusiva, todas pelo selo do Grupo Editorial Record.

Relevante explicarmos que *Pequena História da República* é a narrativa de Ramos voltada às crianças menos difundida entre a crítica e o público leitor, tanto que ao longo de nossa pesquisa encontramos, até o momento, somente uma dissertação de mestrado possuindo como foco de análise a narrativa em questão, a saber: *Era uma vez... História e construção literária em “Pequena História da República”* (2013), de Wesslen Nicácio de Mendonça Melânia. Em seu trabalho, Melânia propôs averiguar a narrativa em questão como artefato literário, buscando refletir sobre a elaboração da república no Brasil e fazendo apontamentos entre História e Literatura.

Apesar da contribuição para os estudos acerca da obra graciliana, o pesquisador afirma ao final de sua dissertação que “evidentemente, por suas características e por apresentar personagens e ambientes da história brasileira, a obra perde um pouco em caráter estético-literário” (MELÂNIA, 2013, p.110). Essa posição vai ao encontro das outras críticas que apresentamos anteriormente em nossa tese, ou seja, ao mesmo tempo em que se verificam elogios sobre o texto literário de Ramos voltado às crianças, há um determinado momento no qual ocorre o desprestígio dela por algum aspecto específico.

Reafirmamos que não compactuamos da posição apresentada pelo pesquisador, como se pode averiguar ao longo desta tese e, para subsidiar nossas reflexões, recorremos novamente a Roland Barthes no ensaio *Aula*, no qual o autor afirma o seguinte:

A literatura assume muitos saberes.

[...]

Se, por não sei que excesso de socialismo ou de barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto numa, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário. É nesse sentido que se pode dizer que a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real.

[...]

A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor; que ela sabe algo das coisas — que sabe muito sobre os homens. (BARTHES, 2013, p.18-19)

Barthes no excerto acima afirma que se, por algum motivo, todas as disciplinas fossem retiradas da escola, somente uma deveria ser mantida: a literatura. A literatura mobiliza diversos

saberes de forma indireta e esse “indireto é precioso”, ou seja, a sutileza, a forma, talvez, despretensiosa como a literatura movimenta esses saberes é o que pode provocar os deslocamentos necessários para a elaboração de um conhecimento, de um pensamento crítico e reflexivo. Logo, o fato de Graciliano Ramos mobilizar diversos saberes sobre os cinquenta primeiros anos da República no país não diminui a característica estética de sua narrativa, pelo contrário, ele agencia saberes, mas de forma a inseri-los em um jogo literário de linguagem, em que informações não são fixadas, mas de modo movente, deslocado e indireto. E mais: Ramos se afasta do tom moralizador, pedagogizante que o concurso da revista Diretrizes exigia, tanto que não participa do concurso; ele imprime no livro um tom literário, transgressor. É o que discorrem Lajolo e Zilberman no livro *Literatura infantil brasileira: história & histórias*:

A *Pequena história da República* destoa do quadro geral das obras de fundo didático. Concebe, como ocorreu a Lobato, uma educação fundada em valores mais críticos, segundo um estilo direto e maduro na apresentação dos fatos. Graciliano não protege os acontecimentos, atenuando-os com panos quentes, nem protege o leitor, que considera em pé de igualdade e com o qual discute ideias consagradas. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2002, p. 80)

Graciliano Ramos dá aos seus leitores uma narrativa marcada por um trabalho exímio e divertido com a linguagem, convidando-os a construir junto com ele e a partir de sua narrativa imagens sobre a República no Brasil. Graciliano Ramos joga com a linguagem, com as possibilidades de sentidos, amalgama história e literatura de forma primorosa, como veremos ao longo deste capítulo.

Pequena História da República é composta por pequenos verbetes, como “As coisas”, “Os homens”, “Os antigos senhores”, “Os antigos escravos”, “Os padres”, perfazendo um total de cinquenta verbetes.

Nesse livro, Graciliano Ramos não segue a lógica encomendada pelo concurso ou pelo discurso padrão da sociedade brasileira da época, um discurso nacionalista, de valorização dos sujeitos e ações que elaboraram a República. Ao contrário, seguindo o seu viés irônico, sagaz, “subverte o esquema clássico do livro de História para crianças, pois sua abordagem subjetiva, marcada pelas experiências de encarceramento físico e intelectual, traduz a visão daqueles que sempre estiveram à margem da sociedade” (BORGES; MONTEIRO FILHO, 2018, p.26).

Partimos nossa análise do texto literário, começando pelo título da narrativa: *Pequena História da República*, especificamente, do vocábulo “pequena”. Podemos pensar em três perspectivas de averiguação de sentido do “pequena”. O primeiro referindo-se às crianças, ou seja, um texto literário destinado aos pequenos leitores.

O segundo seria por se tratar de uma versão enxuta de um momento da história do Brasil, já que o autor selecionou determinados aspectos que originaram a República para narrar. Importante enfatizarmos que essas duas primeiras possibilidades de significação não estão ligadas à inferiorização do público - crianças - nem do texto literário, por se tratar de uma versão condensada.

A terceira possibilidade de sentido refere-se à ironia do uso do termo “pequena”, assim, a história da República seria marcada pela pequenez de seus fatos e não pela grandiosidade que, normalmente, se espera em relação a fatos importantes da história de um país. Relevante apontar, neste momento, que o uso da ironia como recurso de linguagem será recorrente em toda a narrativa.

Para embasar nossa incursão acerca da ironia e o seu desvelamento no texto literário de Graciliano Ramos, recorremos à abordagem proposta por Linda Hutcheon no livro *Teoria e política da ironia* (2000). Hutcheon propõe que a ironia pode ser elaborada a partir de todo o caráter ambíguo presente no texto, ou seja, entre aquilo que está escrito e o que não está escrito, mas que pode ser depurado a partir da leitura por parte do leitor:

se o significado irônico for visto como sendo constituído não necessariamente apenas por uma substituição *ou/ou* de opostos, mas por *ambos* o dito e o não dito trabalhando juntos para criar algo novo. A “solução” semântica da ironia, então, mantém em suspenso o dito mais alguma coisa *diferente dela* e *em acréscimo a ela* que permanece não dito. (HUTCHEON, 2000, p. 99-100, grifo da autora citada)

Será esse jogo entre o que está dito e o não dito que iremos vislumbrar em *Pequena História da República*, já que Graciliano Ramos, utilizando-se de uma linguagem irônica, convoca o leitor a participar ativamente da leitura, das sutilezas de sua crítica aos acontecimentos que deram origem a República e, muitas vezes, esse jogo irônico com a linguagem pode causar o riso por parte do leitor.

Para tratar do riso, voltamos nosso olhar para as discussões promovidas por Bakhtin. Em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (2010), ele apresenta o conceito de riso:

Nós temos em vista o riso não como um ato biológico e psico-fisiológico, mas o riso na existência sócio-histórica, cultural e objetal, e, principalmente, na expressão verbal. O riso se manifesta na fala pelos mais diferentes fenômenos, que até hoje não foram submetidos a um estudo histórico-sistemático e rigoroso suficiente profundo. Ao lado do emprego poético da palavra num “sentido não particular”, ou seja, ao lado dos tropos, existem as mais variadas formas de utilização indireta de um outro gênero de linguagem: a ironia, a

paródia, o humor, a facécia, os diversos tipos de comicidade, etc. (BAKHTIN, 2010, p. 343)

Com isso, Bakhtin demonstra que o riso é uma expressão humana marcada cultural e historicamente e que a ironia é uma das formas reduzidas do riso (BAKHTIN, 1926). Acreditamos que esse jogo irônico, gerador do riso é um trabalho pontual com a linguagem, o qual Graciliano Ramos realiza com a narrativa, para que seus leitores possam ser impulsionados a uma reflexão sobre a História da República que está posta como verdade, uma verdade universal. Por meio desse trabalho, o autor cria um espaço reflexivo e crítico da realidade, impulsionado pelo jogo entre o dito e não-dito, pela transgressão da linguagem, provocando o riso por meio de situações nada esperadas com fatos e sujeitos históricos. É sobre esse o poder da arte que Bakhtin discorre em *O Freudismo: um esboço crítico* (2007). Para o estudioso, a arte serve para “contornar a realidade” ou “libertar da seriedade da vida” (BAKHTIN, 2007, p. 58-60). Logo, contornando uma realidade marcada por injustiças, desigualdades, desmitificando sujeitos históricos, Graciliano Ramos convida seus leitores, crianças e adultos, a se “libertarem”, desautomatizarem-se de um modo de ver o mundo, da visão que focaliza apenas os vencedores.

Observamos em *Pequena História da República* que há uma escolha muito bem pensada e arquitetada por parte do escritor Graciliano Ramos de todos os termos e verbetes que ele dispõe em sua narrativa. Cada verbete funciona como um capítulo ou a peça de um pequeno quebra-cabeça, a qual elabora a história da República no Brasil e nós, os possíveis leitores, vamos juntando esses verbetes, as peças desse quebra-cabeça para tentarmos chegar a uma provável conclusão do que teria acontecido ou termos conhecimento da versão que é apresentada por Graciliano Ramos.

Pequena História da República inicia com a exposição do verbete “As coisas”:

Em 1889 o Brasil se diferenciava muito do que é hoje: não possuímos Cinelândia nem arranha-céus; os bondes eram puxados por burros e ninguém rodava em automóvel; o rádio não anunciava o encontro do Flamengo com o Vasco, porque nos faltavam rádio, Vasco e Flamengo; na Estrada de Ferro Central do Brasil morria pouca gente, pois os homens, escassos, viajavam com moderação; existia o morro do Castelo, e Rio Branco não era uma avenida – era um barão, filho de visconde. (RAMOS, 2020b, p. 141)

Em “As coisas”, Graciliano Ramos narra aquilo que havia e o que não havia antes da República, como carros, jogos de futebol entre o Vasco e Flamengo, rádio, prédios altos e uma avenida de nome Rio Branco. O autor não mostra o porquê dessas transformações, quais as causas que as geraram, seu enfoque recai nas coisas que surgiram e modificaram o

comportamento das pessoas, na mudança entre o Império e a República. É o que afirma Sandes sobre o verbete mencionado: “as coisas mudaram, mas não há explicação alguma para mudança.” (SANDES, 2011, p. 3). Ademais, nesse verbete, podemos observar como Rio Branco não é designado como um espaço que compõe o cenário da cidade e sim como uma pessoa, na verdade, um título - Barão. Todo esse trabalho entre o que é dito e o que é deixado no interstício advém do trabalho com a linguagem que Ramos realiza, uma linguagem irônica que pode incitar o leitor ao riso.

Outro aspecto que podemos mencionar no trecho supracitado é a presença do *nonsense*, um dos recursos do chiste, que, assim como a ironia, é uma forma da expressão discursiva do riso, conforme elucida Bakhtin em *Freudismo: um esboço crítico* (2007). O *nonsense* é verificado na frase “o rádio não anunciava o encontro do Flamengo com o Vasco, porque nos faltavam rádio, Vasco e Flamengo” (RAMOS, 2020b, p.141), na qual há uma inversão da lógica dos fatos, provocando o sentido do absurdo e o riso.

O segundo verbete de *Pequena História da República* de Graciliano Ramos se intitula “Os homens”:

Os homens maduros de hoje eram meninos. O Sr. Getúlio Vargas, no Sul, **montava em cabos de vassoura**; o Sr. **Ministro da Educação vivia longe da escola**, porque ainda não existia. Nesse tempo o chefe de governo, o Sr. D. Pedro II, Imperador, **dispunha de longas barbas brancas respeitáveis** e nas horas de ócio estudava hebraico, língua difícil, inútil à administração e à política. **Todos os homens notáveis e idosos eram barbudos**, conforme se vê em qualquer história do **Brasil de perguntas e respostas**. (RAMOS, 2020b, p. 17, grifo nosso)

No trecho apresentado, ainda conseguimos vislumbrar a dicotomia entre o que existia e não existia antes da República, como o fato de, antes da República, Getúlio Vargas brincar de “faz de conta” com um cabo de vassoura, porque ainda era uma criança, bem como a inexistência do Ministro da Educação pelo simples fato de ele não ter nascido àquela época ainda. Novamente, observamos como Ramos utiliza o *nonsense*, realizando uma transgressão lúdica, invertendo a lógica do pensamento: ser Ministro da Educação antes de ter nascido.

Podemos notar também a constante observação que Graciliano Ramos faz acerca dos homens barbudos, como se houvesse um padrão físico, no caso longas barbas, para ser um sujeito importante na sociedade. Neste momento, consideramos relevante trazer a simbologia da barba encontrada no dicionário de símbolos de Chevalier: “Símbolo de virilidade, de coragem, de sabedoria. [...] Na antiguidade, dava-se uma barba postiça aos homens imberbes e às mulheres que tivessem dado prova de coragem e de sabedoria” (CHEVALIER, 2019, p. 120).

Constatamos que a simbologia encontrada vai ao encontro da observação que Ramos realiza em sua narrativa, apontando que há um histórico acerca do uso da barba, que é institucionalmente ligado aos sujeitos de poder, especificamente, aos homens.

Importante relembrarmos que, na narrativa *Infância*, Graciliano Ramos traz a figura do Barão de Macaúbas, retratando-o como “um tipo de barbas espessas, como as do mestre rural visto anos atrás. Carrancudo, cabeludo. E perverso” (RAMOS, 2018, p. 130). A imagem do Barão assombrava o Graciliano menino, já que estava nas capas dos livros insossos que ele era obrigado a ler na escola. Além disso, podemos notar a associação que o autor realiza entre os homens barbudos e a experiência de leitura moralizante e didática: “vastas barbas pedagógicas” (RAMOS, 2018, p.131).

Retomando a questão do brincar de “faz de conta” retratada por Ramos por meio da imagem de Getúlio Vargas menino, averiguamos que ocorre uma aproximação com os pequenos leitores a partir da inserção de elementos recorrentes do mundo cotidiano da criança, como a brincadeira em questão. Esse aspecto pode ser notado também no verbete intitulado “Está preso, está solto, está preso de novo”, que traz o momento que o Visconde de Ouro Preto é preso, solto, depois novamente preso e, então, transferido para fora do país:

Pouco depois Deodoro entrou na sala onde estavam os ministros, censurou com energia o visconde de Outro Preto, afirmou que ele não tinha patriotismo e perseguia o Exército. Prende-o. A pedido de Floriano, soltou-o. Mas no mesmo dia tornou a prendê-lo. O presidente do conselho foi recolhido ao quartel do 1º Regimento de Cavalaria, em S. Cristóvão, e mais tarde remetido para a Europa. (RAMOS, 2020b, p.51)

Graciliano Ramos apresenta esse momento como se fosse uma brincadeira e não um momento notável da República. Lembramos, nesse momento, da brincadeira de “pique esconde”¹⁵, na qual os participantes ou estão presos ou soltos, dependendo do tipo de ação que realizam ao longo de todo o jogo. Outra brincadeira a qual podemos fazer referência é a da “cadeia”¹⁶ que é muito comum nas festas juninas brasileiras.

¹⁵ Segue a definição da brincadeira de pique-esconde: “Primeiro o grupo escolhe uma pessoa que vai procurar os outros, aí ela tem que ficar no pique e contar até 100 para os outros esconderem e depois da contagem o escolhido sairá à procura deles. Quando o que está procurando achar alguém os dois tem que correr até o pique (árvore, poste, parede). Se o que procurava bater primeiro, o que estava escondido está preso, e se o que estava escondido bater no pique primeiro, ele está solto. Os outros jogadores podem correr para se salvar no pique enquanto o que procura não está vendo”. *Meliuz Blog*. Cinco dicas de brincadeiras para o Dia das Crianças. Disponível em: <https://www.meliuz.com.br/blog/brincadeiras-com-criancas/>. Acesso em: 02 jan. 2021.

¹⁶ “Uma das mais tradicionais brincadeiras da festa junina é a “cadeia”. Como o próprio nome sugere, um

Graciliano Ramos joga com a linguagem, com o momento histórico, como se fosse tudo uma grande brincadeira. Porém, o jogo que Ramos retrata e que nos convida a refletir sobre trata-se de um jogo de poder, no qual há uma tentativa constante de movimentar as suas peças - pessoas - para que ascendam ao poder aquelas que estão tentando dar um golpe e tomar o poder do Brasil para si mesmas.

No verbete “Os antigos senhores”, o autor retoma na narrativa a memória das histórias de Trancoso, que, conforme discorremos na tese, foi muito presente na vida das crianças brasileiras: “Valor modesto, constituído pela recordação de serviços prestados, por conselhos que a velhice prudente oferece à mocidade imprudente, por histórias de Trancoso narradas às crianças”(RAMOS, 2020b, p. 21). Conforme abordado no capítulo dedicado à análise de *Histórias de Alexandre*, a figura do contador de histórias é muito significativa para Ramos, tanto que ele a menciona em outras narrativas, como *Infância* e no conto “Luciana”. Logo, notamos elementos que o autor vai pulverizando ao longo da narrativa e que trazem a infância como referência, aproximando, desse modo, o pequeno leitor do texto literário.

Outro aspecto que pode aproximar a narrativa de seus possíveis leitores e, especialmente no tocante ao trabalho com a linguagem elaborado pelo autor é o uso constante de expressões da oralidade, como podemos notar nas seguintes expressões presentes em *Pequena História da República* e que separamos: “de supetão” (RAMOS, 2020b, p.22), “mineiro terrível” (RAMOS, 2020b, p. 13), “passando-lhe o abacaxi” (RAMOS, 2020b, p.66), “deixaram a onda passar” (RAMOS, 2020b, p.53), “pintou o diabo por lá” (RAMOS, 2020b, p.98), “torceram o nariz” (RAMOS, 2020b, p.101), “pobre-diabo”, (RAMOS, 2020b, p.105), “disseram dele cobras e lagartos” (RAMOS, 2020b, p.159), “apeadas” (RAMOS, 2020b, p.175), “pílulas” (RAMOS, 2020b, p.195), “dourar a pílula” (RAMOS, 2020b, p.211), “não fosse tão cabeçudo” (RAMOS, 2020b, p.212), “conversa fiada” (RAMOS, 2020b, p.218). Com isso, acreditamos que, ao trazer uma linguagem que a criança reconhece como sua, ou seja, a que ela fala e escuta em seu cotidiano, Graciliano Ramos acaba aproximando a narrativa do mundo da criança, criando

convidado deve ser preso por alguns minutos. Para evitar a fuga, algumas pessoas se tornam responsáveis pela vigilância do local, que pode ser cercado por cadeiras. Nos festejos juninos, a tradicional fiança – requisito necessário para a soltura – é substituída por uma prenda, que é uma tarefa divertida que o participante deve cumprir”. In: *Meliuz Blog*. Cinco dicas de brincadeiras para o Dia das Crianças. Disponível em: <https://www.meliuz.com.br/blog/brincadeiras-com-criancas/>. Acesso em: 16 nov. 2020.

identificação com o texto e convidando-a para que seja um sujeito ativo no processo de elaboração de sentidos.

Zilberman e Magalhães, em *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação* (1987), ao tratarem da formação da literatura infantil no Brasil, citam as peculiaridades da criação literária de Monteiro Lobato, trazendo com um dos pontos importantes o plano da retórica, o qual nós analisamos como possível de estender ao trabalho que Graciliano Ramos realiza com a linguagem em suas narrativas destinadas às crianças, conforme verificamos abaixo:

No plano retórico, observa-se o cuidado em despir a língua de qualquer rebuscamento que pretende, apenas, o feitor literário; em lugar do ornamento verbal, ganha a primazia a linguagem afetiva, e a elegância da frase literária é relegada pela espontaneidade do estilo infantil. A sintaxe se aproxima das construções do discurso oral, conferindo ao texto um tom de coloquialidade. O vocabulário acolhe expressões de linguagem popular com a mesma naturalidade com que apresenta neologismos. (MAGALHÃES; ZILBERMAN, 1987, p. 137)

Além das expressões coloquiais, podemos mencionar as metáforas que Ramos utiliza na narrativa, as quais também podem instigar os leitores a mobilizarem e agirem na produção de sentidos. Apontamos algumas das metáforas presentes na narrativa: “Estamos sobre um vulcão” (RAMOS, 2020b, p.42), “a arma negou fogo” (RAMOS, 2020b, p.49), “decreto-rolha” (RAMOS, 2020b, p.83), “O presidente punha em cima deles um pedaço de esparadrapo” (RAMOS, 2020b, p.188). Assim, notamos que a elaboração do discurso literário por Ramos “se despe de qualquer rebuscamento” (MAGALHÃES; ZILBERMAN, 1987, p. 137), promove a multiplicidade de sentidos e, a partir da experiência de leitura dos leitores de seu texto, o autor não minimiza a capacidade cognitiva das crianças, pois as desafia com as metáforas, com um texto produzido ricamente por meio do trabalho com a linguagem.

Ainda refletindo acerca da linguagem elaborada por Graciliano Ramos em *Pequena História da República*, podemos mencionar os momentos em que há a ficcionalização de um discurso direto, ou seja, o autor traz falas que poderiam ter sido ditas durante alguns desses momentos importantes dos primeiros anos da República no país. Vejamos a seguir alguns segmentos que selecionamos da narrativa:

- É o começo da república, declarou o deputado.
- É a inutilização da república, respondeu o presidente. (RAMOS, 2020b, p.38)

Iam acabá-lo a coronha de fuzil quando o marechal correu e o salvou:
 - Soldados, não matem o barão.

Se essa frase não fosse dita, a proclamação da república teria custado uma vida. (RAMOS, 2020b, p.49)

Na noite do dia 17 desceu as escadas do palácio bastante contrariado, resmungando para o tenente-coronel Mallet, que o ia buscar.

- Estão todos malucos. Não embarco, não embarco a esta hora, como negro fugido. (RAMOS, 2020b, p. 57-58)

- Somos militares. Puxe a sua espada, que eu puxo a minha. (RAMOS, 2020b, p. 67)

Graciliano Ramos não segue um rigor metodológico que convencionalmente encontramos em livros que tratam da História com a especificação de datas, nomes de pessoas ou de movimentos, pelo contrário, o autor seleciona alguns momentos que ele considera relevantes para a compreensão dessa primeira república, reelaborando a partir de seu olhar, da sua perspectiva e isso pode ser notado tanto no modo como o autor intitula os verbetes quanto no trabalho com a linguagem. Ramos traz metáforas, expressões coloquiais, o uso do discurso livre, conforme podemos averiguar nos segmentos que apontamos acima. Entendemos que esses recursos movimentam o texto literário, criam um ritmo que pode aproximar os seus leitores da narrativa.

Ademais, podemos retomar a questão dos títulos dos verbetes, porque eles não trazem a sistematização convencional de apresentação de momentos importantes da História, como a Revolta da Vacina, Revolta federalista, entre outros. Graciliano Ramos reelabora também a forma desses momentos importantes da História serem nomeados e essas nomeações, na maioria das vezes, são marcadas pela ironia e pelo riso como podemos observar nos seguintes verbetes: “Não matem o barão”, “Primeiras dificuldades”, “Colheita de tempestade”, “Novos descontentamentos”, “Não obrigo ninguém a ser patriota”, “Um bom negócio”, “Uma eternidade”, “Desvantagem e vantagem”, “Outras questões de limite”, “Não sou negro fugido” e “Está preso, está solto, está preso de novo”.

Dentre os verbetes da narrativa, somente nove são representativos de uma especificidade histórica que pode ser encontrada nos livros de História: “15 de novembro”, “A constituinte”, “Revolução no Rio Grande”, “Revolta da armada”, “Canudos”, “A febre amarela”, “A varíola”, “A revolta dos Marinheiros” e “5 de julho”. Além disso, com relação à menção aos homens importantes desse período da História, Ramos cita dez nomes, os quais intitulam os respectivos verbetes: “Prudente de Moraes”, “Campos Sales”, “Rodrigues Alves”, “Afonso Pena”, “Nilo Peçanha”, “O Marechal Hermes”, “Wenceslau Brás”, “Epitácio Pessoa”, “Artur Bernardes” e “Washington Luís”.

Ao tratar desses “grandes” sujeitos que fizeram parte da história de nosso país, Graciliano Ramos os caracteriza diferentemente do que se espera da elaboração de uma História da República convencional. Esses “grandes” homens, na narrativa, estão a todo momento magoando uns aos outros, desobedecendo, irritados, desgostosos, resmungando, zangando, contrariando, aborrecidos, cometendo vinganças, em turras, torcendo o nariz. Esse tratamento irônico no modo de descrever os “grandes sujeitos” da História da República pode causar o riso, porque “[desmascara] as pretensões a uma condição de importante (de herói) de uma determinada personagem por meio da sátira e do humor” (VALE, 2012, p.4). Com isso, Graciliano Ramos tira a aura de herói dos sujeitos que fizeram parte da elaboração da República, conferindo a eles um caráter mais humano, ou seja, passíveis de sentir e agir como as pessoas “comuns” sentem e agem.

Além disso, é possível depreendermos como se o Brasil, a República, fosse um elemento da vida particular desses homens e não algo pertencente ao interesse de uma nação, de um povo. É o que apontam as pesquisadoras Marisa Lajolo e Regina Zilberman:

Graciliano enfrenta a atualidade com desembaraço e desmitifica os poucos episódios que circulavam como lenda. Reduz a proclamação de Deodoro a uma confusão de ordens e contra-ordens, as quais, por pouco, não fazem vítimas inocentes. Não tem a menor paciência com as revoluções, que apresenta como produto de ambições pessoais. E adota um modo de narrar original. Fortemente sintético, misturando ironia e alusões ao presente. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2002, p.79)

Para exemplificar essa questão, expomos abaixo um trecho do verbete “Primeiras Dificuldades”:

A 18 de dezembro manifestou-se uma levea **encrenca** no quartel dum regimento de cavalaria.

[...]

Zangou-se com Jaime Benévolo, major, e Saturnino Cardoso, capitão, que subscreviam artigos contra o governo, e não se lembrou de que, poucos anos antes, tinha apoiado o tenente-coronel Senna Madureira e o coronel Cunha Mattos, que haviam cometido falta igual. Referiu-se com **azedume** a Solon.

[...]

E em princípio de maio de 1890, aborrecido com os paisanos e com a farda, escreveu a Rui Barbosa, vice-chefe do governo provisório, **passando-lhe o abacaxi**.

[...]

Deodoro tomou **o pião na unha**, levantou-se como se aquilo fosse caso pessoal e bradou.

- *Somos militares. Puxe a sua espada, que eu puxo a minha.*

[...]

O marechal continuava **aborrecido** com os jornais, fontes de males numerosos. (RAMOS, 2020b, p. 65-67, grifo nosso)

Enquanto ocorre esse movimento dos jogos de poder entre monarquia e militares, o povo é retratado ironicamente por Graciliano Ramos como apático: “a multidão bocejava” (RAMOS, 2020b, p.18). Com isso, o autor apresenta uma nova visão sobre a forma como a república foi realizada, ou seja, um golpe promovido pelos militares e eles não estavam pensando no povo brasileiro e sim na necessidade de uma minoria que queria tomar o poder, desse modo, a participação popular é praticamente nula, já que o povo brasileiro não via os seus interesses serem representados por nenhum daqueles que estão no poder e/ou por aqueles que vão ascender ao poder com a República. Logo, Ramos deixa uma crítica ácida da república por meio do trabalho com o não dito e com o jogo de elaboração da ironia.

Michel Foucault, no livro *A ordem do discurso* (2014b), afirma que em um dito há sempre um não-dito e esse não-dito existe além das palavras escritas e impressas. Com isso, podemos fazer uso das palavras de Foucault para compreender a vontade de verdade que Graciliano Ramos deixa impressa na narrativa *Pequena História da República*. Portanto, as reflexões do filósofo permitem entender que há uma vontade de verdade que “nos leva a aprimorar nosso senso crítico e revisitar nosso conhecimento acerca do surgimento e estabelecimento da República no Brasil” (MELÂNIA, 2013, p.97) e, até mais do que isso, nos impulsiona a pensar nas estruturas em que a sociedade brasileira foi construída e consequentemente suas desigualdades.

Pequena História da República não possui um protagonista conforme notamos em *A terra dos meninos pelados*, *Histórias de Alexandre* e, como veremos no próximo capítulo, dedicado à análise dos contos “Luciana” e “Minsk”. Na narrativa existem vários protagonistas nas diversas pequenas narrativas. Observamos, então, que há um mosaico de breves narrativas que constituem a forma discursiva da *Pequena História da República*. Apesar de observarmos a presença de vários protagonistas nessas diversas narrativas que compõem esse mosaico, compreendemos que existe a voz de um único narrador que amalgama todas as vozes desses protagonistas, filtrando o olhar que narra os fatos, e que esse olhar simula o olhar de uma criança. É como se víssemos essa história por intermédio do olhar de uma criança, muitas vezes surpreso com fatos considerados normais pelo olhar do adulto. Logo, é a partir da perspectiva de uma criança que conhecemos os fatos narrados.

Conforme estamos apontando desde o início deste capítulo, Graciliano Ramos traz a ironia como uma das mais importantes figuras de linguagem para a elaboração de *Pequena História da República*, começando pelo título da narrativa quando podemos elaborar os

possíveis sentidos para o vocábulo “pequena”. Retomamos o pensamento de Hutcheon sobre ironia:

“A pessoa geralmente chamada ironista” [...] é aquela que pretende estabelecer uma relação irônica entre o dito e não dito, mas pode nem sempre ter sucesso em comunicar aquela intenção (ou relação). [...] A ironia. Então, significará coisas diferentes para diferentes jogadores. Do ponto de vista do interpretador, é uma jogada interpretativa e intencional: é a criação ou inferência de significado em acréscimo ao que se afirma – e diferentemente do que se afirma – com uma atitude para com o dito e o não dito. (HUTCHEON, 2000, p.28)

Desse modo, vamos observando como Ramos deixa no interstício do narrado o não-dito, aquilo que o autor poderia dizer, mas não disse, convidando o leitor para fazer parte desse jogo literário, um jogo de desnudamento dos sentidos, das verdades até então apagadas pelo discurso hegemônico e, conforme aponta Hutcheon, o leitor pode ir acrescentando sentidos nesse jogo interpretativo e intencional, criando juntamente com o autor. É o que Ricardo Ramos Filho defende: “Graciliano amplia com o seu jogo de esconde-esconde as possibilidades de interpretação do que pretende dizer. Mas, e aí talvez resida sua maior força, tornar absolutamente claro o que deseja dizer” (RAMOS FILHO, 2013, p.55).

Para exemplificar, trazemos um trecho pertencente ao verbete “A varíola”, no qual Graciliano Ramos retrata o momento que aconteceu a Revolta da Vacina no Brasil:

Oswaldo Cruz achava que era vergonhoso uma pessoa apresentar marcas de bexigas. Pensando como ele, o Congresso tornou obrigatória a vacina. E muita gente se descontentou. Estávamos ou não estávamos numa terra de liberdade? Tínhamos ou não tínhamos o direito de adoecer e transmitir as nossas doenças aos outros? (RAMOS, 2020b, p.147)

Pelo trecho supracitado, podemos observar o possível porquê de Oswaldo Cruz ter imposto a obrigatoriedade da vacina. Ele não se preocupava com a saúde da população brasileira, com a necessidade de atendimento médico e nem se importava se os brasileiros estavam morrendo por causa dessa doença. A motivação de Oswaldo Cruz era da ordem apenas do fugaz, ou seja, ele se importava com as marcas físicas que eram deixadas pela varíola nas pessoas, já que era algo feio de se olhar. Interessante notar também como Ramos usa o vocábulo “vergonhoso”, como se ter as marcas físicas da doença da varíola fosse “culpa” das pessoas que tinham ficado doentes e não de toda uma estrutura política que deixava sua população adoecer sem dar a ela as condições necessárias para ter um sistema de saúde que permitisse um tratamento feito de forma digna.

Graciliano Ramos “brinca”, trabalha com a linguagem, dizendo além do que está exposto nas palavras, no não-dito, nas entrelinhas. É o que afirma Ramos Filho: “nesse inverter de sentidos, e com toda a força de sua ironia, é que [Graciliano Ramos] constrói os significados, e amplia, na multiplicidade deles” (RAMOS FILHO, 2013, p. 55). A partir dessa multiplicidade de sentidos, vamos construindo gradativamente o quebra-cabeça das vontades de verdade expressas na narrativa de Ramos sobre os primeiros cinquenta anos da República do Brasil.

Outro aspecto a ser notado no trecho elencado é a questão apresentada por meio da frase “Tínhamos ou não tínhamos o direito de adoecer e transmitir as nossas doenças aos outros?”. Nesse trecho, podemos constatar que, além de inúmeros fatores, tais quais a pouca informação por parte da população brasileira, na época, sobre a doença e a vacina, também havia a questão de uma não aceitação da vacina, como se fosse algo individual e não uma necessidade coletiva, de Saúde Pública. Novamente, observamos como as vontades individuais estão sempre mascarando e ditando a nossa pequena república e como Graciliano Ramos está a todo momento questionado o *status quo* e instigando seus possíveis leitores a também questionarem, a repensarem a realidade a partir de uma outra perspectiva de olhar. Ler *Pequena História da República*, um texto publicado pela primeira vez no ano de 1960, permite que façamos uma associação com a realidade do Brasil do ano de 2020.

Um outro momento marcado significativamente pela ironia está no verbete “Canudos”. Vejamos a seguir:

Apareceu no sertão da Bahia no fim do século passado, com um surrão às costas, vestido num camisão azul, barbudo, rezando, pedindo esmolas e dizendo coisas desconexas. **Louco e meio analfabeto**, facilmente reuniu uma considerável multidão de sujeitos menos loucos e mais analfabetos que ele, a **pior canalha da roça**. (RAMOS, 2020b, p.105, grifo nosso)

Em 1887 o arcebispo da Bahia, justamente alarmado com a **concorrência que o idiota** fazia à religião verdadeira, denunciou-o ao presidente da província, que desejou meter o homem num hospício de alienados. (RAMOS, 2020b, p.105, grifo nosso)

Trezentos **fanáticos inúteis**, velhos, mulheres e crianças renderam-se. Dos combatentes nenhum foi preso: morreram todos. (RAMOS, 2020b, p.108, grifo nosso)

Por meio dos segmentos supracitados, podemos averiguar como metódicamente Graciliano Ramos utiliza adjetivos, que tentariam, de alguma forma, diminuir e talvez desprezar o movimento e o povo de Canudos: “louco”, “analfabeto”, “pior canalha”, “idiota”, “fanáticos inúteis”. Esse jogo de palavras realizado pelo autor pode provocar em um leitor mais

“desavisado” ou que não consiga depreender os sentidos da ironia de que Ramos talvez estivesse compactuando com o poder hegemônico e não o criticando. Porém, é importante mencionarmos que é na “sua maneira crítica de dizer, muitas vezes parecendo estar dizendo exatamente o contrário” (RAMOS FILHO, 2013, p.56) que notamos toda força de escrita do autor, uma escrita marcada por um rigor do texto, com a escolha exata das palavras. Cada escolha realizada é permeada pelo modo como o autor observa, assimila a realidade e a deixa impressa no papel. É uma “palavra-ação” (RAMOS FILHO, 2013, p.50).

Por fim, é necessário refletirmos sobre a relação entre História e Literatura em *Pequena História da República*. Essa relação é muito significativa e, para analisarmos essa questão, partimos das palavras de Hayden White em “O texto histórico como artefato literário” (1994), no qual o estudioso afirma que: “a maioria das sequências históricas pode ser contada de inúmeras maneiras diferentes, de modo a fornecer interpretações diferentes daqueles eventos e a dotá-los de sentidos diferentes” (WHITE, 1994, p.101). Nesse sentido, um mesmo acontecimento, dependendo do discurso adotado pelo narrador, pode ser projetado e interpretado discursivamente de uma maneira distinta. Assim, para mudar o sentido e/ou *status* de um fato de verdadeiro para falso ou vice-versa, precisa-se apenas “alterar o seu ponto de vista ou mudar o escopo das suas percepções” (WHITE, 1994, p. 102). E é exatamente isso que Ramos realiza em *Pequena História da República*, o autor convida seus leitores a ler o mundo a partir de outra perspectiva, de outro olhar, um olhar que vai além do que está estabelecido pelo discurso oficial, daquilo que foi estipulado como a única verdade.

A partir do exposto, acreditamos que nessa narrativa, Graciliano Ramos (re)apresenta os fatos relacionados à República no Brasil a partir de um viés que destoa da História Oficial. Vejamos mais um excerto da narrativa:

O monarca deposto respondeu que embarcaria, forçado pelas circunstâncias. Afirmou que guardaria do Brasil muita saudade e fez votos ardentes pela sua grandeza. Uma resposta digna, como se vê: o Imperador gostava da palavra escrita. Falando, porém, deixou algumas frases de menos efeito. Na noite de 17 desceu as escadas do palácio bastante contrariado, resmungando para o tenente-coronel Mallet, que o ia buscar.

- Estão todos malucos. Não embarco, não embarco a esta hora, como negro fugido. (RAMOS, 2020b, p.57-58)

Pelo excerto acima, notamos que Ramos traz o momento que a família Real Portuguesa é retirada do Brasil, por meio da inserção do discurso direito, de uma fala irônica e, de certa forma, cômica, do rei português: “estão todos malucos. Não embarco, não embarco a esta hora, como negro fugido” (RAMOS, 2020b, p.155). Esse trabalho com a linguagem por meio da

ironia e do discurso direto faz com que os leitores possivelmente desconstruam uma imagem de um rei tradicional. Graciliano Ramos expõe uma eventual dubiedade de comportamento do rei de Portugal, o qual escreve e se mostra sóbrio quanto a sua expulsão do Brasil, mas, fora de todos os protocolos esperados, está irritado com a questão e não age como um “grande” homem historicamente elaborado pela História Oficial.

A partir da análise que realizamos neste capítulo, entendemos que Graciliano Ramos consegue compreender as inúmeras possibilidades da literatura como elemento transgressor do discurso e também da realidade, ou seja, a literatura que não é dogmática, fechada em pressupostos externos, normativa. Em outras palavras, uma literatura que apresenta um discurso estético é capaz, possivelmente, de promover a reflexão por parte de seus pequenos leitores. É um convite a construir “junto com” o autor e não à margem dele.

**CAPÍTULO 5
CONTOS “LUCIANA” E “MINSK”**

Um livro que vale a pena ser lido apenas pela infância não vale a pena ser lido.

C.S.Lewis

O presente capítulo possui como objetos de estudo os contos “Luciana” e “Minsk”, de Graciliano Ramos que fazem parte do livro *Insônia*, publicado no ano de 1947. *Insônia* é composto por treze contos: “Insônia”, “Um ladrão”, “O relógio do hospital”, “Paulo”, “Luciana”, “Minsk”, “A prisão de J. Carmo Gomes”, “Dois dedos”, “A testemunha”, “Ciúmes”, “Um pobre-diabo”, “Uma visita” e “Silveira Pereira”.

O conto “Minsk”, apareceu pela primeira vez em 27 de outubro de 1940, no suplemento literário, de *A manhã*, Rio de Janeiro” (RAMOS FILHO, 2020, p. 35). Após a publicação em *A manhã*, “Minsk” volta a ser publicado na coletânea de contos *Dois dedos* em 1945, a qual é composta pelas seguintes narrativas: “O relógio do hospital”, “Paulo”, “A prisão de J. Carmo Gomes”, “Silveira Pereira”, “Um pobre-diabo”, “Ciúmes”, “Minsk”, “Insônia” e “Um ladrão”.

“Luciana” foi publicado primeiramente no ano de 1946 em *Histórias incompletas*, livro composto pelos seguintes contos: “Um ladrão”, “Luciana”, “Minsk”, “Cadeia”, “Festa”, “Baleia”, “Um incêndio”, “Chico Brabo”, “Um intervalo” e “Venta-romba”. Depois das primeiras publicações em revista e nas edições de *Dois Dedos* e *Histórias Incompletas*, “Luciana” e “Minsk”, conforme afirmamos anteriormente, vêm ao público na edição do livro *Insônia* de 1947.

Importante mencionar que todos os contos do livro *Insônia* “foram publicados em periódicos brasileiros e argentinos, abrangendo um período que vai de abril de 1937 (Luciana) a dezembro de 1945 (Dois dedos)” (RAMOS FILHO, 2020, p. 35). Outro aspecto significativo a ser considerado é que todas essas edições possuem como principais leitores os adultos e que somente no ano de 2013 e 2015, “Minsk” e “Luciana”, respectivamente, ganham edições exclusivas ilustradas por Rosinha Campos e lançadas pelo selo *Galerinha Record* (2013 e 2015), selo destinado majoritariamente ao público infantil.

Marisa Martins Gama-Khalil, no texto “Labirintos literários: suportes e materialidades” (2005), analisa as diversas reedições do conto “Fita Verde no cabelo”, de João Guimarães Rosa, tanto em jornal, livro destinado aos adultos e em livro voltado ao público infantil e juvenil. Nesse artigo, Gama-Khalil também se debruça sobre as três edições do texto *Um apólogo*, de Machado de Assis, considerando a publicação em jornal, livro voltado aos adultos e livro destinado às crianças e aos jovens, sendo esse uma adaptação. Esse texto de Gama-Khalil é de suma importância para começarmos a analisar as narrativas “Luciana” e “Minsk”, partindo da compreensão de seu público leitor.

Conforme mencionamos acima, ambos os contos - “Luciana” e “Minsk” - foram primeiramente publicados em periódicos, os quais possuíam via de regra em seu horizonte de

recepção os adultos e não as crianças. Além disso, a análise que Gama-Khalil realizou pode ser estendida para a que aqui elaboramos, pois o suporte dos contos analisados também se modificou: jornal, livro destinado aos adultos e livro com ilustrações, tendo como público principal as crianças.

Os contos “Luciana” e “Minsk” têm como personagens centrais uma criança, a menina Luciana, e o pássaro Minsk, conforme se explicita desde o título deles. Em função de os contos terem como protagonista uma personagem criança, ocorre, em nosso ponto de vista, uma mobilização maior do uso da imaginação - do caráter imaginoso -, como iremos mencionar adiante nesta nossa análise.

A presença de uma protagonista criança é uma característica importante quando estamos discorrendo sobre a literatura infantil, logo, compreendemos que os leitores adultos tiveram que se “desvencilhar de preconceitos literários (adulto não lê histórias para crianças)” (GAMA-KHALIL, 2005, p. 203), uma vez que o fato de encontrarem em um jornal um conto protagonizado por uma criança poderia ser considerado algo não comum. Ademais, podemos pensar que o leitor adulto, ao tomar conhecimento deste conto no jornal, poderia lê-lo a partir de suas experiências com outros contos e com outros textos literários de autoria de Graciliano Ramos, fazendo uma ligação entre temáticas recorrentes que o autor trazia para as suas narrativas, realizando, portanto, uma leitura que coincidisse com essas experiências leitoras anteriores.

Posteriormente, “Luciana” e “Minsk” são editados e publicados em formato livro voltado aos adultos. Se, quando publicados em periódicos, os contos tinham um público mais abrangente, no formato de livro, o público reduz-se. Outro aspecto a ser elencado é a questão da temporalidade do periódico, ou seja, seu conteúdo é mais efêmero do que o do livro. Desse modo, observamos que, tanto no suporte periódico ou no suporte livro, o público leitor não modifica, continua a ser principalmente os adultos. Relevante notar que “o fato de o livro ter considerado no seu horizonte de recepção o adulto não implicava a rasura total de um outro público, como a criança. Quanto ao público, assim, modifica-se substancialmente, apenas a abrangência: o público do livro não é tão numeroso quanto o do jornal” (GAMA-KHALIL, 2005, p. 205).

Ao averiguarmos as edições ilustradas tanto de “Luciana” quanto de “Minsk”, notamos que não há alteração do texto escrito, o qual é mantido integralmente em ambas as edições, fazendo, assim, a junção do texto verbal - de autoria de Graciliano Ramos - ao imagético. Logo, observamos que com a inserção das ilustrações, os textos literários de Graciliano Ramos passam

a ter como horizonte de recepção efetivo as crianças, uma vez que há uma tradição de o livro dirigido às crianças ter ilustrações, seja pelo ludismo, seja pelas possibilidades de leituras que as imagens trazem.

O fato de as edições com ilustrações manterem o texto verbal, não realizando nenhum tipo de alteração, é importante para pensarmos qual concepção de criança podemos depreender dentro desse projeto, o qual podemos analisar desde a produção até a recepção. Ao manter o texto verbal integral nas edições ilustradas, entendemos que a criança, esperada como leitor principal dessas edições, é percebida como parte de extrema relevância de todo o processo, na medida em que é considerada como sujeito ativo, produtor de sentidos, capaz cognitivamente de ler o discurso figurado e metafórico presente nos contos. Não há, desse modo, uma puerilização da linguagem e a criança é concebida não como um sujeito passivo e incapaz, mas como um sujeito permeado de uma sensibilidade capaz de ler, decifrar, de interagir com o texto e produzir sentidos a partir de sua leitura.

Desse modo, temos dois contos que assumem três suportes distintos - periódico, livro destinado aos adultos, livro ilustrado e destinado ao público infantil - que podem “ressurgir em diferentes enunciações, e ser, ainda assim, o mesmo, já que o campo de utilização - relacionado à leitura do literário – não se modificou” (GAMA-KHALIL, 2005, p. 207). Com isso, observamos que ao serem publicados em livros ilustrados, os contos “Luciana” e “Minsk” “alarga[m] o seu horizonte de recepção, entretanto, ainda que haja mudanças significativas tanto nas condições de produção, circulação e recepção, quanto no plano da materialidade, o enunciado continua o mesmo” (GAMA-KHALIL, 2005, p. 207). Em relação à ampliação do horizonte de recepção, podemos trazer as palavras de Maria Antonieta Antunes Cunha:

a literatura infantil [...] é mais abrangente (apesar do adjetivo restritivo da expressão); na realidade, toda obra literária para crianças pode ser lida (e reconhecida como obra de arte, embora eventualmente não agrade, como ocorre com qualquer obra) pelo adulto: ela é *também* para crianças. A literatura para adultos, ao contrário, só serve a eles. É, portanto, menos abrangente do que a infantil (CUNHA, 1995, p. 28, *grifo do autor*)

Os contos “Luciana” e “Minsk” ao terem suas respectivas edições ilustradas publicadas acabam ampliando a sua recepção, diferentemente do que podemos observar acerca das edições anteriores tanto em periódicos quanto nos livros que possuíam como principal público leitor os adultos. Ademais, reforçamos a tese que consta no título de nosso trabalho: “por uma literatura sem adjetivos”, já que o adjetivo restringe o público às crianças, como se somente as crianças pudesse ler a literatura infantil. Além disso, o adjetivo tende a diminuir, inferiorizar o texto

literário destinado às crianças, como se para elas qualquer texto pudesse ser escrito, sem haver uma preocupação estética, caso que é o contrário do que estamos apresentando ao longo de nossa tese, porque estamos demarcando a qualidade dos textos literários destinados às crianças e aos adultos escritos por Graciliano Ramos e como eles apresentam uma coerência em seu projeto estético: “importante considerar como ele [Graciliano Ramos] se dirige ao seu universo de leitores em todas as instâncias, tanto a adulta, no caso de romances e prosa curta, como a infantil, situando-o como um escritor múltiplo que se adéqua aos dois cenários” (RAMOS FILHO, 2020, p. 17).

Partimos, neste momento, para a análise de elementos internos dos contos. Iniciamos com o “Luciana”, porque compreendemos que “Minsk” é uma continuação daquele conto. A seguir, registramos a passagem que inicia a narrativa:

Ouvindo rumor na porta da frente e os passos conhecidos de tio Severino, Luciana entregou a Maria Júlia as revistas e as bonecas de pano, ergueu-se **estouvada**, saiu do corredor, entrou na sala, parou indecisa, esperando que a chamassem. **Ninguém reparou nela**. Papai e mamãe, no sofá, embebiam-se na palavra lenta e fanhosa de tio Severino, homem considerável, senhor da poltrona. Luciana **adivinhava** a consideração: os donos da casa escutavam, moviam a cabeça e aprovavam; na cozinha, resmungando, arreliando-se, a criada preparava o café. Às vezes na família repetia-se uma frase que tinha peso de lei.

- Foi tio Severino quem disse.

-Ah!

E não se acrescentava mais nada. (RAMOS, 2015, p. 5, grifo nosso)

De acordo com a passagem acima, podemos averiguar algumas características da protagonista, a menina Luciana: estouvada, que gostava de adivinhar e queria fazer parte das conversas entre seus pais e o tio Severino. Luciana queria que os adultos a compreendessem e reparassem nela, ou seja, percebessem que ela era um ser digno de atenção também. Compreendemos, portanto, que o desejo de querer ser adulto talvez surja em Luciana em função dessa falta de atenção por parte dos pais.

Relevante apontarmos que historicamente as crianças são sujeitos apartados da nossa sociedade. É o que menciona Walter O. Kohan, no livro *Infância*: entre educação e filosofia ao situar o conceito de infância em uma perspectiva político-educacional: “as crianças são, para ‘Sócrates’ e para ‘Cálices’, portanto, para Platão, uma figura do desprezo, do excluído, o que não merece entrar naquilo de mais valioso disputado por Platão, teoricamente, com os sofistas: a quem corresponde o governo dos assuntos da *pólis, tā politika*” (KOHAN, 2011, p.55, *grifo do autor*). Nesse sentido, conforme pontuamos no capítulo 1 desta tese, a criança, a princípio,

não possuía um *status* na sociedade, era considerada um adulto em miniatura, logo, a noção de infância como a conhecemos hoje não existia e, com a Revolução burguesa, a sociedade é reestruturada e a criança passa a ser valorizada, com isso, ela é educada, cuidada pensando-se em seu futuro, ou seja, no sujeito adulto que irá se tornar. Essa preocupação está diretamente ligada também com o fato de a criança ser capaz de transmitir os valores burgueses, de que ela será a herdeira, em outras palavras, todo esse cuidado advém de uma necessidade de se pensar nas crianças como sujeitos que no futuro serão inseridos no mercado de trabalho.

Então, se antes a criança é desprezada e excluída por ainda não possuir um *status* que a representa como um sujeito que precisa ser valorizado pela sociedade; quando a noção de infância é constituída, a criança continua ocupando o espaço da exclusão, do silêncio de sua voz, porque ela precisa ser protegida daquilo que os adultos acreditam que ela não pode compreender e fazer parte. Dessa forma, a criança permanece no espaço da exclusão, daqueles sujeitos de nossa sociedade que não são autorizados a falar, não são “reparados” pelos adultos. É esse aspecto que conseguimos depreender a partir da passagem citada acima, refletindo acerca da protagonista, a menina Luciana.

Necessário reafirmar a constante preocupação de Graciliano Ramos com os sujeitos excluídos de nossa sociedade, trazendo para o centro de suas narrativas esses sujeitos, dando-lhes visibilidade e voz, como é o caso dos contos “Luciana” e “Minsk”.

O conto “Luciana” é marcado significativamente pelo uso do caráter imaginoso, conforme pontua o pesquisador Jesualdo Sosa, e esse imaginoso pode ser compreendido a partir de outra noção, a da “mirada interna”. Lembramos que a “mirada interna” é

O movimento de “espiar pra dentro” é constituído essencialmente pelo caráter imaginoso, na medida em que nesse movimento ocorre um conjunto de imagens exteriores que partem de imagens interiores e, nesse jogo, um novo mundo é formado, um mundo paralelo, um mundo outro. É a mirada interna que produz e ambienta o caráter imaginoso. (GAMA-KHALIL; BORGES, 2020, p.127)

Para exemplificarmos a elaboração da “mirada interna” e a presença do caráter imaginoso, apresentamos mais um trecho na narrativa:

Luciana avizinhou-se do sofá nas pontas dos pés, imitando as senhoras que usam sapatos de tacão alto. Gostava desse exercício, convidava a irmã para brincar de moça. Encolhida e pálida, Maria Júlia cambaleava – e Luciana se arranjava só: prendia cordões numa caixa vazia, que se transformava em bolsa, com um pedaço de pau armava-se de sombrinha e lá ia remendando um pássaro que se dispõe a voar, inclinada para a frente, os calcânhares apoiados em saltos enormes e imaginários. Assim aparelhada, chamava-se d.

Henriqueta da Boa-Vista. Manifestara-se à irmã e à cozinheira. Como as duas não admitiam que ela pudesse crescer de repente e mudar de nome, envolvera-se num largo desprezo e começara a entender-se com as paredes: ficava horas meneando-se, fazendo mesuras, dirigindo amabilidades às amigas invisíveis de d. Henriqueta da Boa-Vista. (RAMOS, 2015, p. 8)

Vejamos como a menina Luciana brinca de “faz de conta” com os objetos simples que existem em sua casa: caixa vazia e um pedaço de pau. Luciana desautomatiza os objetos, liberando-os de seu uso prosaico, conforme mesmo elucida Victor Chklovski em *A arte como procedimento* (1978), dando a eles novos usos, novas possibilidades. É com esses objetos e com seu próprio corpo, já que fica nas pontas dos pés, que a menina brinca de “faz de conta”, imagina ser outra pessoa, a d. Henriqueta da Boa-Vista, uma moça e não uma criança. É o que afirma Gama-Khalil: “a criança não só entende a metáfora, ela a pratica, experimentando-a como um processo de sua constituição de mundo e de constituição de si, de sua subjetividade. (GAMA-KHALIL, 2018, p. 19).

Observamos também que, enquanto moça, com a nova subjetividade nomeada como d. Henriqueta da Boa-Vista, a menina Luciana tem muitas amigas - mesmo imaginárias - com as quais conversa por horas. Logo, no mundo da imaginação, na brincadeira do “faz de conta”, Luciana ouve e é ouvida, algo que ocorre diferentemente do mundo real, onde praticamente ninguém, nem seus pais e seu tio reparam na sua presença pela casa.

É nessa “mirada interna” que Luciana reelabora sua subjetividade, assim como foi possível constatar tanto em *A terra dos meninos pelados* como em *Histórias de Alexandre*. Em todas essas narrativas, seus protagonistas ganham uma nova subjetividade, novos nomes, novas vidas e, assim, conseguem, de alguma forma, sair do espaço da exclusão e do silêncio imposto pela sociedade que opõe aqueles que não se enquadram, seja por terem alguma questão física ou por serem pobre, velho ou criança.

Uma figura importante no conto “Luciana” é a de Adão, que é negro, carroceiro e um grande contador de histórias. Conforme discorremos no capítulo dedicado à *Histórias de Alexandre*, a figura do contador de histórias é um elemento recorrente nas narrativas graciliânicas, tanto nas destinadas às crianças quanto nas voltadas aos adultos.

Em “Luciana”, Adão é o único que escuta não somente a menina, mas todas as crianças:

Mas Adão era bom, seu Adão era ótimo: quando via crianças chorando extraviadas, recolhi-as, contava histórias lindas, ria mostrando os dentes alvos. (RAMOS, 2015, p.20)

Interrogava seu Adão a respeito dos hábitos da obscura personagem, mas como dispunha de vocabulário escasso, não se explicara bem e obtivera respostas ambíguas. (RAMOS, 2015, p. 23)

Mais tarde seu Adão a embarcaria na carroça: “Foi um dia uma princesa bonita que tinha uma estrela na testa”. Luciana recusava as princesas e as estrelas. Seu Adão coçaria o pixaim, encolheria os ombros. (RAMOS, 2015, p. 28)

Notamos que seu Adão, assim como Luciana, é também um excluído social e que, talvez por isso, ele, apesar de ser adulto, conversa com Luciana, escuta suas perguntas e as tenta responder. Outro aspecto que mencionamos é o fato de que seu Adão conversar com todas as crianças, tratando-as de forma amável, fazendo com que elas parem de chorar. É como se Adão soubesse ler, de alguma forma, a dor que elas sentiam, não uma dor não física, mas sim uma dor que é a marca daqueles que não conseguem ser visibilizados.

No terceiro trecho da narrativa citada acima, verificamos que seu Adão reproduz a história de uma princesa que possui uma estrela na testa. Ao buscarmos acerca da narrativa mencionada, encontramos como referência o conto “L’Augel Belverde”¹⁷, de Giovanni Francesco Straparola. Com isso acreditamos que Graciliano Ramos, conhecendo ou não a narrativa de Straparola, está demarcando a relevância das narrativas transmitidas oralmente e como essas histórias podem ser o primeiro vínculo das crianças com o universo ficcional dos livros e também com o caráter imaginoso que tanto faz parte da vida delas.

O conto “Minsk” pode ser considerado continuação de “Luciana”, porque as personagens são as mesmas que foram apresentadas nessa narrativa, acrescentando o passarinho que nomeia o conto, Minsk:

Quando tio Severino voltou da fazenda, trouxe para Luciana um periquito. Não era um cara-suja ordinário, de uma cor só, pequenino e mudo. Era um periquito grande, com manchas amarelas, andava torto, inchado, e fazia: “Eh! eh!”

Luciana recebeu-o, abriu muito os olhos espantados, estranhou que aquela maravilha viesse dos dedos curtos e nodosos de tio Severino, **deu um grito selvagem, mistura de admiração e triunfo.** (RAMOS, 2013b, p.7, grifo do autor)

¹⁷A narrativa “L’Augel Belverde”, de Giovanni Francesco Straparola, está no livro *Le Piacevoli Notti* (2017) - 4º noite, 3º conto - e ainda não possui tradução para o português. Segue o trecho da narrativa em italiano: “ Ed io «disse Chiaretta, mi lodo di questo, che se io avessi il re per mio marito, gli farei tre figliuoli in un medesimo parto, duo maschi ed una femina; e ciascuno di loro arrebbe i capelli giù per le spalle annodati e meschi con finissimo oro, ed una collana al collo ed una **stella in fronte**». (STRAPAROLA, 2017, p. 183, grifo nosso). Nesse conto não apenas a princesa tem estrela na testa, mas todos os três filhos, que o rei de Provino teve com a filha do padeiro, possuem uma estrela na testa.

No conto “Luciana”, a menina está sempre brincando sozinha de “faz de conta”, pois sua irmã Maria Júlia ainda era muito pequeninha e, por enquanto, não acompanhava os jogos imaginário e lúdicos da Luciana.

Como podemos perceber na citação anteriormente transcrita, em “Minsk”, Luciana ganha um periquito de presente do tio Severino e é com ele, agora, que a menina começa a viver as suas aventuras pelo mundo da imaginação. É possível notar a alegria e o entusiasmo de Luciana ao ganhar o periquito, seu mais novo companheiro: “deu um grito selvagem”.

O periquito quando chega nas mãos da menina ainda não tem nome e ele é nomeado a partir de um passeio que ele realiza pelo mundo:

O periquito saltou-lhe da mão, escorregou na folha de papel, moveu-se desajeitado, percorreu lento vários países, transpôs rios e mares, deteve-se numa terra de cinco letras.

- Como se chama este lugar, Maria Júlia?
Maria Júlia veio da cozinha, soletrou e decidiu:
- Minsk.
- Esquisito. Minsk?
- É.

Não confiando na ciência da irmã, Luciana pegou o livro, avizinhou-se de mamãe, apontou o nome que negrejava na carta, junto aos pés do periquito:
- Diga isto aqui, mamãe.

- Minsk.
- Engraçado. Pois fica sendo Minsk, sim senhora. Caminhou muito e parou em Minsk. É Minsk. (RAMOS, 2013b, p. 11)

Assim como Luciana, que ganha outro nome a partir da imaginação, o periquito adquire seu nome a partir de um passeio que ele realiza em um mapa que está em um livro, possivelmente de geografia. A menina, ao ver o passarinho caminhando pelo mapa, imagina-o passeando por muitas terras até chegar no lugar de nome desconhecido pela menina: Minsk.

Desse modo, compreendemos que, assim como Luciana, Minsk também gosta de se aventurar, de conhecer o mundo. Vejamos a seguir:

Minsk era também um ser disponível às aventuras e à liberdade. Agitavam-no caprichos, confusas recordações do mato, e batia as asas, alcançava a copa da mangueira, voava daí, passava algumas horas vadiando pela vizinhança. Satisfeitos esses ímpetos de selvagem, regressava, pulava dos galhos, pezunhava no chão, doméstico e trôpego. (RAMOS, 2013b, p. 23)

Pelo exposto, depreendemos que o periquito Minsk é o duplo de Luciana, porque, assim como a menina que gostava de aventuras e por isso com frequência fugia de casa para aventurar-se, o passarinho também faz o mesmo, conforme constatamos na citação acima. Importante

recordarmos que a presença do duplo também foi conferida na análise de *A terra dos meninos pelados* e para essa análise nos embasamos em Remo Ceserani:

O desdobramento, gêmeos, sósias, a duplicidade de cada personalidade, tudo isso é um tema antigo, já muito desenvolvido no teatro, seja no trágico ou no cômico, mas também nas narrativas de todos os tempos. Entretanto, no fantástico, o tema é fortemente interiorizado, e ligado à vida da consciência, das suas fixações e projeções. (CESERANI, 2006, p. 83)

A questão do duplo é tão fortemente elaborada que a menina Luciana não mais se transforma em d. Henrique da Boa-Vista depois que ganha o periquito: “Perdeu o costume de andar assim, ganhar cinco centímetros apoiando os calcanhares nos tacões inexistentes de d. Henrique da Boa-Vista, esqueceu as escapadas, as aventuras na carroça de seu Adão” (RAMOS, 2013b, p. 16).

Luciana tem agora Minsk que pode ser analisado como o desdobramento de sua personalidade. Minsk não é apenas o seu companheiro de aventuras pela casa é também aquele no qual ela consegue se enxergar, se projetar. Isso pode ser averiguado quando Minsk morre, momento esse que consideramos o ápice da narrativa:

Parecia que era ela que estava ali estendida no tijolo, verde e amarela, tingindo-se de vermelho. Era ela que se tinha pisado e morria, trouxa de penas ensanguentadas. Minsk. Devia ser um sonho ruim, com lobisomens e bichos e perversos. Os lobisomens iam surgir. Por que não acordava logo, Deus do céu? Saltar a janela, andar em ruas distantes, entrar na carroça de seu Adão. (RAMOS, 2013b, p. 29)

Luciana ao pisar sem querer no periquito, porque tinha a mania de andar de costas pela casa, ao ver Minsk sofrendo de dor se vê nele; a menina sente sua dor e por isso ela se projeta nele, pois sente a morte do animalzinho como sendo a sua morte.

Interessante notar pela passagem elencada que Luciana, ao notar que está lidando com a perda, com a morte do bichinho de estimação faz uso das referências que possui de perda e essas referências são todas do campo ficcional: lobisomens, bichos perversos, ou seja, a menina havia tido contato com situações semelhantes somente pelas histórias contadas - pensando na figura de Adão -, ou lidas - pela mãe ou professora - talvez. Sobre a relevância da literatura, evocamos Tzvetan Todorov em *A literatura em perigo*:

[a literatura] em lugar de excluir as experiências vividas, ela me faz descobrir mundos que se colocam em continuidade com essas experiências e me permite melhor compreendê-las. Não creio ser o único a vê-la assim. [...] A literatura amplia o nosso universo, incita-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo. (TODOROV, 2009, p. 23)

Concordando com Todorov, fazemos menção da importância da ficção na vida das crianças, para que assim com a menina Luciana no conto “Minsk”, elas consigam elaborar a dor a partir de referências, que a princípio estão no campo da imaginação, ou seja, o medo é conhecido primeiro pelas histórias, pela literatura escrita ou oral e esse medo, em algum momento, pode ser experienciado no mundo real.

Considerando os principais caracteres da literatura infantil apresentados por Jesualdo Sosa, além de averiguarmos o caráter imaginoso nos contos “Luciana” e “Minsk”, podemos mencionar os outros três aspectos, que se fazem presentes nos contos, apontados pelo estudioso: linguagem, dramatismo e técnica do desenvolvimento.

Conforme mencionamos anteriormente, mesmo com a alteração de suporte dos contos - periódico, livro destinado aos adultos e livro ilustrado destinado às crianças -, manteve-se o texto de forma integral desde a primeira publicação dos contos; logo, não houve nenhuma alteração na tentativa de facilitar a linguagem utilizada por Graciliano Ramos pensando-se na possibilidade de as crianças compreenderem ou não o texto. Além disso, enfatizamos o fato de que Ramos utiliza-se de forma constante do discurso direto, promovendo maior dinamicidade aos textos literários, além do uso das metáforas, imagens simbólicas e de uma linguagem mais coloquial, recursos discursivos que tendem a aproximar mais o leitor das narrativas. É o que afirma Sosa: “quanto mais depurada a expressão, quanto mais simples e bela a entonação da linguagem, mais a criança apreciará a leitura, para a qual se sentirá mais atraída”. (SOSA, 1990, p. 39).

Com relação à linguagem, podemos também mencionar Ricardo Azevedo no ensaio “Aspectos instigantes da literatura infantil e juvenil” (2005), ao tratar da questão da linguagem dos livros de literatura infantil: “os livros para crianças não recorrem a uma “linguagem infantil” – algo que simplesmente não existe – mas sim a uma linguagem capaz de gerar identificação e ser compreendida por crianças e adultos, pobres e ricos, cultos e analfabetos, ou seja, uma linguagem popular” (AZEVEDO, 2005, p. 41). Entendemos, portanto, que Graciliano Ramos realiza tudo isso sem menosprezar a capacidade de compreensão das crianças, ficando, portanto, o convite para que a criança se sinta instigada a elaborar os sentidos a medida em que lê as narrativas.

Sobre a técnica do desenvolvimento, notamos como Graciliano Ramos é cirúrgico na construção das personagens, tanto em Minsk quanto em Luciana, com as inúmeras possibilidades de sentimentos: alegria, tristeza, medo, raiva, contribuindo para a rica elaboração

de subjetividades ao longo dos enredos. De forma simples, porém nada facilitadora, Ramos cria personagens que não estão demarcadas pelas dicotomias habituais que encontramos em diversas narrativas da literatura infantil: bom x mau, como se tudo fosse estabelecido por uma lógica. É o que apresenta Ricardo Azevedo (2005) quando discorre sobre a tradição escolar mecanicista que tende a expor um mundo sem ambiguidades, onde tudo se encaixa; logo, “nesse modelo, o ser humano é apresentado como um elemento lógico e previsível, sempre buscando sua natural e mecânica integração no *status quo* (AZEVEDO, 2005, p. 32). Desse modo, entendemos que Graciliano Ramos, ao destoar dessa lógica mecanicista ao elaborar suas personagens, acaba mostrando a humanidade delas e como essas personagens podem ser encontradas no mundo prosaico.

O dramatismo vai ao encontro dessas possibilidades que acabamos de elencar acerca do trabalho com as personagens, ou seja, o leitor pode se identificar com o drama vivido pelas personagens, tanto por aceitação quanto por negação. Com isso, o leitor pode se reconhecer na figura da menina Luciana, com o seu jeito estabanado, aventureiro de ser, que gosta de fazer muitas perguntas, de brincar de “faz de conta”, de alguém que também já perdeu um bichinho de estimação ou pode se ver do outro lado, sendo o oposto de Luciana: cuidadoso, quieto. Além disso, o leitor poderia também se identificar com o periquito Minsk, com seu modo alegre ao longo da narrativa, com a sua dor no momento de sua morte. É o que menciona Jesualdo Sosa (1990) ao trazer a questão do dramatismo e citar que uma criança, depois de ter lido *O Príncipe Feliz*, de Oscar Wilde, dentre todas as personagens, queria ser a andorinha, já que ela tinha sido a companheira fiel do Príncipe em todos os momentos. É o que notamos no conto “Minsk”, pelo fato de o periquito ser o grande companheiro de aventuras da menina Luciana.

De acordo com o que apresentamos ao longo deste capítulo, notamos como Graciliano Ramos, nos contos “Luciana” e “Minsk”, trabalha com aspectos intrínsecos e recorrentes da literatura infantil, e, além disso, apontamos a questão relevante dos diferentes suportes e materialidades que os contos tiverem ao longo do tempo até chegar no livro ilustrado. Notamos que mesmo que Graciliano Ramos não tenha pensado, especificamente nas crianças quando escreveu os contos em questão, conforme aponta Ricardo Ramos Filho (2020), seus textos literários dialogam, se mantêm dentro de um percurso estético, o qual prioriza a qualidade das narrativas e a constante preocupação com as questões sociais, com os sujeitos excluídos de nossa sociedade. Dessa forma, compreendemos que na produção literária de Graciliano Ramos para crianças haja fortes similaridades com a forma como ele escreve para o público adulto.

CAPÍTULO 6
GRACILIANO RAMOS PARA CRIANÇAS, JOVENS E ADULTOS:
POR UMA LITERATURA SEM ADJETIVOS

A arte é movida pela força de Eros, força que nos amarra, nos aproxima, nos enlaça, nos torna iguais. Não há distância entre os criadores, não há distância entre as literaturas.

Bartolomeu Campos de Queirós

Neste capítulo, pretendemos amalgamar todas as reflexões feitas até aqui e, para isso, faremos um breve percurso sobre algumas narrativas de Graciliano Ramos destinadas ao público adulto (*Caetés, São Bernardo, Angústia e Vidas secas*), destacando pontos de contato e os pontos de afastamento entre essas narrativas e as narrativas destinadas às crianças (*A terra dos meninos pelados, Histórias de Alexandre, Pequena História da República*, “Luciana” e “Minsk”). Nosso intuito é demonstrar e comprovar a existência de um projeto estético que perpassa toda a obra graciliânea, buscando descortinar dois ramos de mesmo peso literário (RAMOS FILHO, 2013).

Para tratar acerca dos pontos de contato, ressaltamos: o imaginoso, por meio da perspectiva da “mirada interna”, o trabalho temático com a preocupação com os excluídos da sociedade, dando visibilidade e voz a esses sujeitos, além da percepção e compreensão de que a maioria das personagens graciliânicas pode ser compreendida dentro de um estado de exceção. Já com relação aos pontos de afastamento, utilizaremos as seguintes características apontadas por Jesualdo Sosa: linguagem e o caráter imaginoso. Veremos, então, que alguns elementos, como o imaginoso, por exemplo, ao mesmo tempo em que se configuram como pontos de contato, possuem aspectos que impulsionam uma diferença em sua configuração, conforme demonstraremos neste capítulo.

Iniciamos nossas análises pelos pontos de contato entre a literatura destinada aos adultos e aquela que é dirigida às crianças e jovens, e para isso trazemos as próprias palavras de Ramos sobre o seu processo de escrita:

- Elas começam com uma primeira lavada. Molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Depois colocam o anil, ensaboam, e torcem uma, duas vezes. Depois enxágüam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Depois batem o pano na laje ou na pedra limpa e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. **A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso, a palavra foi feita para dizer.** (RAMOS, 2014a, p. 77, grifo nosso)

Assim como o serviço das lavadeiras descrito por Graciliano Ramos, o processo de construção literária é compreendido pelo autor como um trabalho que precisa ser executado com cautela, examinando as palavras, as personagens, os espaços. Retirar o excesso, o superficial, deixando somente a palavra exata para dizer o que se pretende. Observamos, portanto, que em suas narrativas, o autor não escreveu nenhuma palavra “ao vento”, não-intencionalmente, todas elas foram pensadas e fizeram parte de um projeto - o seu projeto

estético. E mais: suas obras são o reflexo de seu amor pelos viventes brasileiros, por suas questões sociais e por seu amor à palavra e à literatura. Conforme o autor mesmo afirma, “a palavra não foi feita para enfeitar”, ela “foi feita para dizer”.

Nesse ponto, poderíamos apresentar os seguintes questionamentos: Dizer o quê? O que a literatura de Ramos, tanto a destinada aos adultos quanto às crianças se propõe a dizer? Dizer as misérias de um povo, expor suas diferenças e as situações que os compelem para as bordas. Não dizer as misérias do povo nordestino exclusivamente e sim as do povo brasileiro, um povo que, em sua maioria, vive às margens de uma sociedade “justa”. Eles são os excluídos sociais, impelidos a não dizer, interditados, silenciados e segregados socialmente. É o que afirma Ricardo Ramos Filho:

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. (RAMOS FILHO, 2013, p. 29)

Conforme explicamos no capítulo 2 desta tese, no qual tratamos de *Histórias de Alexandre*, é possível analisarmos as personagens graciliânicas a partir do primeiro grupo de controle do discurso - interdição, segregação e vontade de verdade -, conceitos elaborados por Michel Foucault em *A ordem do discurso* (2014b) -, visto que essas personagens são segregadas, de alguma forma, devido a alguma questão (diferença física, questões econômicas e sociais) da sociedade, e por esse motivo as suas vozes são apagadas. A essas personagens não é permitido o dizer, as suas verdades são silenciadas, não fazem parte do discurso oficial, portanto, compreendidas como uma não-verdade. Por esse motivo, entendemos que Graciliano Ramos, ao trazer as personagens excluídas para o centro de suas narrativas - tanto as destinadas aos adultos quanto as destinadas às crianças -, possibilita que essas personagens ganhem, de alguma forma, voz e vez tanto no texto literário quanto na sociedade. Assim, o autor acaba descortinando uma vontade de verdade interditada e silenciada, permitindo com isso que esses discursos digam a verdade dos excluídos sociais da sociedade brasileira como um todo.

João Cabral de Melo Neto escreveu um poema em homenagem a Graciliano Ramos, no qual demonstra a sua percepção acerca do projeto estético graciliânico. Vejamos a seguir o poema na íntegra:

**Falo somente com o que falo:
com as mesmas vinte palavras
girando ao redor do sol**

que as limpa do que não é faca:

de toda uma crosta viscosa,
resto de janta abaianada,
que fica na lâmina e cega
seu gosto da cicatriz clara.

**Falo somente do que falo:
do seco e de suas paisagens,**
Nordestes, debaixo de um sol
ali do mais quente vinagre:

que reduz tudo ao espinhaço,
cresta o simplesmente folhagem,
folha prolixo, folharada,
onde possa esconder-se a fraude.

**Falo somente por quem falo:
por quem existe nesses climas**
condicionados pelo sol,
pelo gavião e outras rapinas:

e onde estão os solos inertes
de tantas condições caatinga
em que só cabe cultivar
o que é sinônimo da míngua.

**Falo somente para quem falo:
quem padece sono de morto
e precisa um despertador**
acre, como o sol sobre o olho:

que é quando o sol é estridente,
a contrapelo, imperioso,
e bate nas pálpebras como
se bate numa porta a socos.

(MELO NETO, 1997, p.302-303, grifo nosso)

O poema de João Cabral de Melo Neto não descreve somente o escritor Graciliano Ramos e sua maneira árida, “real” e pulsante de escrever, mas, principalmente, descreve o sujeito Graciliano Ramos, um sujeito que viveu as agruras de um sertão Nordestino. Ramos viu Lampião, Maria Bonita. Presenciou também seu pai fugindo da uma miséria iminente, conheceu cantadores, rezadeiras, mendigos, peões. Todos sujeitos à margem, sem voz e sem corpo social. Sujeitos vivendo à míngua e que precisavam despertar para a realidade que os cercava. Além disso, podemos constatar, pelo poema de João Cabral de Melo Neto, a elaboração do projeto estético de Graciliano Ramos.

Ricardo Ramos, no livro *Graciliano Ramos: retrato fragmentado*, afirma o seguinte:

O poema sobre Graciliano é definitivo. Como iluminação do escritor, como sentido e afirmação da obra. Somente um oficial do mesmo ofício, irmão de opa, seria tão preciso. A precisão, aliás, marca de João Cabral. Ou de Graciliano. Esse despojamento, que despreza os enfeites, emblema de um e outro. Irmanados. João Cabral e Graciliano, um interpreta o outro. “Falo somente com o que falo: / Falo somente do que falo:/ Falo somente por quem falo:/ Falo somente para quem falo.”. Os dois pontos dão sequências. Mínimas, essenciais. Do seco e de suas paisagens. (RAMOS, 2011, p.208-209)

Melo Neto começa o poema com os seguintes versos: “Falo somente com o que falo: com as mesmas vinte palavras”, expressando, desse modo, a escolha linguística de Ramos, a concisão com que escreve a realidade. Se a realidade é seca, secas serão também as palavras de suas narrativas. Não de sentido, de emoção, mas para mostrar como o povo brasileiro vive na rasura, na miséria, na ausência de palavras, comida e oportunidades.

Na terceira estrofe, Melo Neto declara poeticamente: “Falo somente do que falo: do seco e de suas paisagens”, demonstra que Graciliano Ramos não inventa um país espetacular, idealizado pelas suas belezas naturais, nem desconsidera a aridez da existência de um povo que trabalha exaustivamente e ainda vive na pobreza. Ramos escreve aquilo que vê, um povo que é continuamente excluído, humilhado, apagado. Em seguida, nas quinta e sétima estrofes, essa ideia continua a ser reiterada, quando observamos um Graciliano Ramos que escreve/fala para os sujeitos excluídos, para os que sentem fome, dor, sede e sofrem preconceito. “Para Graciliano Ramos a arte se faz na observação da vida, no posicionamento do artista ante a realidade” (RAMOS FILHO, 2013, p. 27). Logo, não é um autor que idolatra cegamente a riqueza natural do país, mas sim um autor que consegue ver a realidade como ela se mostra para aqueles que a querem ver além das aparências,

De acordo com Antonio Candido em seu famoso livro *Ficção e Confissão*:

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 isto, 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 de sentir**

[...]

Se quisermos sentir esta unidade na diversidade, para reviver a experiência humana que ela comporta, é aconselhável acompanhar a evolução da sua obra ao longo dos diversos livros, na ordem em que foram compostos,

tentando captar nesse roteiro os motivos que a fazem tão importantes como experiência literária, pois, na verdade, é das que não passam sobre nós sem deixar o sulco geralmente aberto no espírito pelas grandes criações. (CANDIDO, 2012, p. 17-18, grifo nosso)

Conforme aponta Cândido no trecho acima, a partir do olhar singular que Graciliano Ramos elabora na constituição de suas personagens, podemos verificar o modo como o autor traz os sujeitos da margem para o centro de suas narrativas, proporcionando a possibilidade de uma visibilidade desses sujeitos, que eles sejam conhecidos pelos possíveis leitores de suas narrativas, instigando a identificação destes com cada uma dessas personagens reais de um Brasil marginalizado.

Antes de averiguarmos o seu romance de estreia - *Caetés* -, é importante lembrar que Graciliano Ramos ficou conhecido pelos seus relatórios de gestão do período em que ele foi prefeito da cidade de Palmeiras dos Índios no Estado de Alagoas. Nesses relatórios também constatamos o discurso irônico, crítico de um escritor que está sempre a refletir acerca das injustiças cometidas pelas pessoas mais ricas do país e pelos políticos brasileiros. Abaixo, trouxemos dois trechos dos relatórios mencionados:

Convenho em que o dinheiro do povo poderia ser mais útil se estivesse nas mãos, ou nos bolsos, de outros menos incompetentes do que eu; em todo o caso, transformando-o em pedra, cal, cimento, etc., sempre **procedo melhor que se o distribuisse com os meus parentes**, que necessitam, coitados. (RAMOS, 1977d, p.168, grifo nosso)

É uma interessante classe de contribuintes, mólica em número, mas bastante forte. Pertencem a ela negociantes, proprietários, industriais, agiotas que esfolam o próximo com juros de judeu.

Bem comido, bem bebido, o pobre povo sofredor quer escolas, quer luz, quer estradas, quer higiene. **É exigente e resmungão.**

Como ninguém ignora que se não obtém de graças as coisas exigidas, cada um dos membros **desta respeitável classe acha que os impostos devem ser pagos pelos outros.** (RAMOS, 1977d, p. 184, grifo nosso)

O primeiro relatório escrito por Graciliano Ramos é de 1929 e o segundo de 1930. Nesses dois relatórios é possível voltarmos nosso olhar para um sujeito Graciliano Ramos ocupando o cargo político de prefeito que efetivamente pensa no povo, já que Ramos possui uma postura diferente daquela até então praticada pelos antigos prefeitos da cidade de Palmeira dos Índios. O prefeito Graciliano Ramos não governa exclusivamente para os ricos, advogados, donos de terra, mas também e principalmente para o povo que precisa de saúde pública, escola e quer ter comida na mesa todos os dias. Notamos, desse modo, um Graciliano Ramos cidadão,

prefeito e escritor que ironiza as políticas habituais anteriores ao seu mandato de prefeito: políticos que possuíam o costume de desviar dinheiro público em benefício próprio. Ainda sobre os trechos dos relatórios que trouxemos para análise, podemos constatar que Graciliano Ramos sarcasticamente nomeia a população mais pobre de Palmeira dos Índios como “resmungões”, porque eles exigem condições mínimas de dignidade para viver, além de chamá-la de “respeitável classe” ironicamente. Conforme apontamos no capítulo 4 desta tese, no qual analisamos a narrativa *Pequena História da República*, mostramos como o modo crítico e irônico do discurso de Ramos, muitas vezes, parece sugerir exatamente o contrário daquilo que está escrito.

Após a publicação dos relatórios de seu trabalho como prefeito, Graciliano Ramos torna-se, de certa forma, conhecido e o editor José Olympio nota a capacidade criativa e estética de Ramos e decide publicar *Caetés* no ano de 1933.

Em *Caetés*, temos a história da personagem principal João Valério, que mora na hospedaria da D. Maria José, é guarda-livros na Casa Teixeira, propriedade de Adrião Teixeira, o qual é casado com Luísa, a paixão secreta de João Valério: “Eu amava aquela mulher. Nunca lhe havia dito nada, porque sou tímido, mas à noite fazia-lhe sozinho confidências apaixonadas e passava uma hora, antes de adormecer, a acariciá-la mentalmente” (RAMOS, 1977a, p. 10). Além disso, João Valério escrevia com certa regularidade para o jornal *Semana do Padre Atanásio* e sonhava em ser escritor: “tinha um romance começado na gaveta” (RAMOS, 1977a, p. 15). Ele desejava escrever um romance histórico sobre os índios caetés.

João Valério é constantemente humilhado no trabalho, possui um salário minguado e, por causa dessas péssimas condições de trabalho e vida, é um sujeito que vive a fantasiar uma outra vida para si mesmo, uma vida permeada por glória, reconhecimento, abundância financeira. Esse movimento imaginativo e criativo é muito similar ao que corre com Alexandre em *Histórias de Alexandre*. A seguir, apresentamos um dos primeiros momentos no qual João Valério começa a “espiar pra dentro” de si:

Veio-me um pensamento agradável. Talvez gostasse de mim. Era possível.

Olhei-me ao espelho. [...]

Embrenhei-me numa fantasia doida por aí além, de tal sorte que em poucos minutos Adrião se finou, Padre Atanásio pôs a estola sobre a minha mão e a de Luísa, os meninos cresceram, gordos, vermelhos, dois machos e duas fêmeas. À meia-noite andávamos pelo Rio de Janeiro; os rapazes estavam na academia tudo sabido, quase doutro; uma pequena tinha casado com um médico, a outra com um fazendeiro – e nós íamos no dia seguinte visitá-las em São Paulo. (RAMOS, 1977a, p. 23, grifo nosso)

Pelo trecho supracitado, podemos verificar que João Valério “esquia pra dentro” de si, realizando o procedimento da “mirada interna”, o qual ocorre aqui com o auxílio do espelho. Conforme apontamos mais acima, Graciliano Ramos faz uso do caráter imaginoso nas narrativas destinadas aos adultos, porém de forma mais sutil. Cândido afirma que Ramos utiliza-se da “técnica do devaneio”:

No plano da representação estritamente individual, encontramos a técnica do devaneio que, em romance na primeira pessoa, serve não apenas de recurso narrativo, mas também de equilíbrio interior do personagem, permitindo **elaborar situações fictícias** que compensam as frustrações da realidade. (CANDIDO, 2012, p. 26, grifo nosso)

João Valério, em diversos momentos da narrativa, “elabora situações fictícias”, momentos esses que descrevemos e nomeamos a partir do procedimento da “mirada interna”. Assim como Cândido aponta, nas narrativas de Graciliano Ramos, averiguamos a elaboração da “técnica do devaneio”, a qual podemos relacionar com o conceito de “mirada interna” proposto por nós. Assim, a maioria das personagens de Ramos realiza em algum momento da narrativa a “mirada interna”, imaginando, fantasiando ou um passado, como vimos em *Histórias de Alexandre*, ou um presente, conforme averiguamos em *A terra dos meninos pelados*. Essa imaginação não é uma fuga da realidade e sim advém da necessidade de reelaboração tanto de um passado quanto de um presente marcado pela pobreza e exclusão social; é o meio encontrado pelas personagens de “compens[ar] as frustrações da realidade” (CANDIDO, 2012, p. 26).

No trecho elencado mais acima, constatamos que a “mirada interna” ocorre no instante em que João Valério se olha no espelho. Michel Foucault, em seu ensaio *Outros espaços*, elucida o seguinte:

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. (FOUCAULT, 1984a, p. 415)

João Valério começa a olhar para o espelho e é assim que a sua “mirada interna” se inicia. É por meio da utopia do espelho, portanto, que a personagem vê outras possibilidades para a sua existência, de um eu mais feliz, mais realizado profissional e amorosamente. Importante observamos que essa outra vida se assemelha a uma vida burguesa, descrita por meio de sugestões de passeios com a suposta esposa e os filhos tendo profissões mais

respeitadas socialmente: médico, advogado. Por meio do “espiar pra dentro” de João Valério, podemos verificar tanto os seus sonhos com uma vida melhor, como também quais os fatores que o levariam à possível realização desses sonhos. Para ser bem-sucedido em uma sociedade capitalista é preciso ter muito dinheiro. É o que podemos constatar em outra passagem de *Caetés*:

Imaginei-me **proprietário**, vendendo tudo, arredondando aí uns quinhentos contos, indo viver no Rio de Janeiro com Marta, entre romances franceses, papéis de música e flores de parafina. Onde iria morar? Na Tijuca, em Santa Teresa, ou em Copacabana, um dos bairros que vi nos jornais. Eu seria um marido exemplar e Marta uma companheira deliciosa, dessas fabricadas por poetas solteiros. Atribuí-lhes os filhos destinados a Luísa, quatro diabretes fortes e espertos. Suprirei radicalmente Nicolau Varejão, ser inútil. Achava-me em **pleno sonho**, num camarote do Municipal, quando Adrião se abeirou da carteira. (RAMOS, 1977a, p. 37, grifo nosso)

Ao tentar esquecer Luísa, a esposa de seu chefe, João Valério imagina, sonha em estar casado com Marta Varejão. Marta não era tão bela quanto Luísa - sua paixão -, mas se observarmos o modo como ele relata o seu momento de “espiar pra dentro”, Marta serviria para a realização de seu projeto. João Valério sonha em ser proprietário, em outras palavras, uma pessoa que além de pode comprar, por exemplo, uma casa em um bairro famoso do Rio de Janeiro, como Copacabana, pode também se referir à representação e tudo o que advém dessa condição de ser “proprietário”, ou seja, ter um *status* na sociedade, marcado pela visibilidade e reconhecimento.

João Valério queria também ser reconhecido como escritor, ser famoso: “Então já leram o romance do Valério?” Ou que, na redação da **Semana**, em discussões entre Isidoro e Padre Atanásio, a minha autoridade fosse invocada: “Isto de selvagens e histórias velhas é com o Valério” (RAMOS, 1977a, p. 50, grifo do autor). Notamos como o sonho de João Valério passa por uma validação, uma confirmação social dos outros perante a sua importância enquanto um escritor famoso, que possui autoridade em determinada área do conhecimento. Desse modo, aqueles que querem conhecer mais sobre os índios caetés deveriam procurar por João Valério, uma autoridade reconhecida no assunto.

O que percebemos em João Valério? Ele quer ser tudo aquilo que não é no momento: proprietário, famoso, rico. Nas palavras de Antonio Cândido:

No âmago do acontecimento está sempre o coração do personagem central, dominante, impondo na visão das coisas a sua posição específica. O estudo de qualquer das cenas mencionadas revela claramente a estreita correlação entre técnica e atitude em face da vida, mostrando que o interesse pelos fatos

decorre dum interesse prévio pela situação do homem frente a eles. (CANDIDO, 2012, p. 23)

De acordo com Candido e a partir das análises aqui expostas, notamos que Graciliano Ramos, por meio do seu projeto estético, mostra a sua visão de mundo, a qual é marcada pela crítica à sociedade capitalista e com isso acaba descortinando uma crítica acerca da situação da população brasileira mais pobre, além de pensar sobre o processo de opressão sofrido pelos sujeitos inseridos nessa população e como essas questões são mascaradas pela construção de uma noção de verdade.

Em *Caetés*, portanto, já conseguimos ir descortinando a crítica social que Graciliano Ramos realiza da sociedade brasileira e isso ocorre por meio do modo como as personagens, que não pertencem à parte mais abastada da sociedade vivem suas condições de trabalho, suas relações com as outras pessoas. Percebemos que esse fato é enfatizado pelos momentos nos quais ocorrem a “mirada interna”, no caso de *Caetés*, da personagem João Valério.

Como afirmamos anteriormente, o caráter imaginoso é ao mesmo tempo um ponto de contato e um ponto de afastamento entre a literatura de Graciliano Ramos elaborada para as crianças e a para os adultos. Compreendemos também que o imaginoso ocorre de forma muito mais verticalizada e intensa na literatura infantil:

Nosso mundo, o do adulto e o da criança, é construído pelo real e pelo imaginário.

[...]

A relação da criança com o imaginário é normalmente mais forte do que a do adulto, em função das pressões sociais que requerem do sujeito “maduro” um comportamento guiado pela razão e pela objetividade, forçando-o a interditar e segregar suas projeções imaginárias. Contudo essa segregação é uma ilusão, na medida em que real e imaginário não se separam. (GAMA-KHALIL, 2018, p. 19)

Conforme elucidado por Gama-Khalil, a imaginação é um elemento intrínseco ao ser humano, porém é mais facilmente verificável durante a infância, porque a fase adulta tende a “suprimir” a imaginação como se ela fosse inferior. É o que podemos observar em *São Bernardo*, livro de Graciliano Ramos que veio a público em 1934. Nesse romance, conhecemos Paulo Honório, sujeito árido, que aparenta pelas suas ações ser “maduro”, responsável e muito objetivo. A personagem viveu uma infância marcada pelas agruras e misérias de uma criança pobre sertaneja:

Se tentasse contar-lhes a minha meninice, precisava mentir. Julgo que **rolei por aí à toa**. Lembro-me de um cego que me puxava as orelhas e da velha

Margarida, que vendia doces. O cego desapareceu. A velha Margarida mora aqui em S. Bernardo, numa casinha limpa, e ninguém a incomoda. (RAMOS, 2005, p. 16, grifo nosso)

Paulo Honório teve uma infância igual à da grande maioria das crianças brasileiras, sem casa (“rolei por aí à toa”), sem proteção, humilhado, até conseguir com muito trabalho desumano comprar a fazenda São Bernardo. Torna-se proprietário dela e de todos que estão ali. Casa-se com a professora Madalena que, com ideias de igualdade e de justiça, o deixa inconformado e sem controle. Segue abaixo uma passagem da narrativa:

A princípio o capital se desvia de mim, e persegui-o sem descanso, viajando pelo sertão, negociando com redes, gado, imagens, rosários, miudezas, ganhando aqui, perdendo ali, marchando no fiado, assinando letras, realizando **operações embrulhadíssimas**. Sofri sede e fome, dormi na areia dos rios secos, briguei com gente que fala aos berros e efetuei transações comerciais **de armas engatilhadas**. (RAMOS, 2005, p. 17, grifo nosso)

Pelo excerto, podemos verificar como a personagem Paulo Honório, para sair da miséria, teve uma luta árdua contra o sistema de opressão: “operações embrulhadíssimas”, “de armas engatilhadas”. Se Paulo Honório pertencesse à classe social dominante, dos donos dos meios de produção, ele talvez não precisaria ter sofrido tudo o que sofreu (pobre, sem pais, moradia ou comida) em busca de melhores condições de vida. Assim, entendemos que Paulo Honório, até uma parte de sua trajetória (a parte das agruras econômicas), é a representação da maioria dos brasileiros que vivem de modo itinerante no Brasil na busca pela sobrevivência.

Averiguamos que João Valério em *Caetés* vislumbrava na literatura a forma de se tornar respeitado, rico, proprietário. Paulo Honório já tinha conseguido ser proprietário, contudo, mesmo assim, continua praticamente sem voz, porque sua luta para sair da pobreza e se tornar rico foi silenciada. Paulo Honório, apesar de ser proprietário, é ainda marcado pela exclusão.

Os sujeitos da margem não têm direito de escrever sobre o mundo e é por isso que Paulo Honório quer escrever suas memórias, possuir o poder “absoluto” a partir da escrita, conforme esclarece Cândido:

Paulo Honório sente uma necessidade nova – escrever – e dela surge uma nova construção: o livro onde conta a sua **derrrota**. Por meio dele obtém uma visão ordenada **das coisas e de si**, pois no momento em que se conhece pela narrativa, destrói-se enquanto homem de propriedade, mas constrói com o testemunho da sua **dor que redime**. E a inteligência se elabora nos destroços da vontade. (CANDIDO, 2012, p. 42, grifo nosso)

Paulo Honório busca escrever para reelaborar uma nova identidade para si mesmo, para entender melhor as agruras sofridas durante a tentativa de se tornar proprietário da fazenda São Bernardo e com isso também compreender melhor a sociedade na qual está inserido, tanto que ele diz que quer contar a sua derrota no livro. Como afirmamos anteriormente, o protagonista de São Bernardo torna-se não somente proprietário de terras, mas também das pessoas, por meio das relações de poder, as quais são marcadas e construídas a partir da posse do dinheiro, já que é com o dinheiro que ele tem o poder de comprar tudo o que deseja. É necessário refletirmos que Paulo Honório replica as relações de poder com as quais teve contato ao longo de sua vida e é por isso que a personagem se torna uma opressora. Para compreender a figura dessa personagem, acreditamos que as palavras de Paulo Freire em *Pedagogia do Oprimido* sejam pontuais:

em certo momento de sua experiência existencial, os oprimidos assumam uma postura que chamamos de “aderência” ao opressor. Nestas circunstâncias, não chegam a “admirá-lo”, o que os levaria a objetivá-lo, a descobri-lo fora de si. Ao fazermos esta afirmação, não queremos dizer que os oprimidos, neste caso, não se saibam oprimidos. O seu conhecimento de si mesmos, como oprimidos, se encontra, contudo, prejudicado pela “imersão” em que se acham na realidade opressora. “Reconhecer-se” a este nível, contrários ao outro, não significa ainda lutar pela superação da contradição. Daí esta quase aberração: um dos pólos da contradição pretendendo não a libertação, mas a identificação com o seu contrário. (FREIRE, 1987, p.94-95)

Desse modo, Paulo Honório traz na sua trajetória de subjetividade a marca do oprimido, que não se reconhecendo nesse lugar, acaba reproduzindo as relações de opressão.

A representação da escrita em *São Bernardo*, conforme mencionamos, é o espaço a partir do qual Graciliano Ramos mostra a capacidade crítica que as palavras podem possuir, pois é por meio delas que se pode ler e reinventar o mundo; desse modo, ao se imaginar escritor, escrevendo e publicando a sua história, Paulo Honório pretende reelaborar a si e seu mundo. É a expressão do seu olhar no/pelo mundo.

Assim como João Valério, Paulo Honório “sonha accordado”, “esquia pra dentro” de si, imaginando a possibilidade de dar voz às suas memórias, de conquistar um outro espaço na sociedade da qual não faz parte e, com isso, percebe o jogo de exploração em que está inserido. Otávio de Faria afirma que Graciliano Ramos:

só aceita como válido um testemunho: o da realidade, o da verdade dos sentimentos, dos fatos das coisas que seus olhos veem. Esse é o seu verdadeiro, mais legítimo sentimento do humano. Se é pessimista ou não (e importa determinar, já agora?...), não sabe. Nem cuida do problema, não se

detendo sequer em analisá-lo. Sabe que fala do homem, de **suas misérias e fraquezas**, de sua natureza, varia e problemática, de seus múltiplos sofrimentos, da calamidade que é a sua triste condição sobre a terra. E sabe que, assim falando, fala de tudo quanto o rodeia e aflige, do homem de sua terra natal e das terras que lhe são vizinhas. (FARIA, 1977, p. 186-197, grifo nosso)

Graciliano Ramos traz os sujeitos excluídos para o centro das suas narrativas, conforme podemos notar na citação supracitada - “fala do homem, de suas misérias e fraquezas” - e, por expor de forma tão pungente as mazelas do povo brasileiro, permite que seus possíveis leitores leiam outras realidades do mundo, outras verdades. É notável, nesse sentido, depreendermos a humanidade e a vontade de verdade daqueles que são interditados e silenciados pela nossa sociedade.

Paulo Honório conseguiu com muito esforço adquirir a fazenda São Bernardo, mas não possui ainda o domínio sobre as palavras, palavras essas que “têm um valor encantatório e dominá-las é dominar a própria realidade” (CRISTÓVÃO, 1986, p.312). Graciliano Ramos mostra, em grande parte de seus livros, o poder da escrita e como a dicotomia letrados x não-letrados ainda marca as estruturas do poder. É o que afirma Cristóvão:

Mesmo o leitor mais desprevenido surpreende o elevado número de vezes em que nas obras do escritor alagoano se fazem referências à escrita, aos gêneros literários, aos literatos, aos ambientes em que as atitudes literárias de redigir, ler ou fazer crítica têm lugar próprio, e isso tanto acontece nos romances como nos livros de memórias. (CRISTÓVÃO, 1986, p. 315)

Cristóvão, no trecho acima, aponta a relevância dada à escrita, ao poder das palavras, por Graciliano Ramos, e que este recurso será uma constante em seus livros, logo, entendemos que este é um aspecto a ser considerado na análise das narrativas de Ramos. Ademais, averiguamos que as personagens dos livros destinados aos adultos de Graciliano Ramos, em sua maioria, estão sempre elaborando situações na quais são famosas por terem escrito um livro, logo, são respeitadas quando o assunto é a escrita. Entendemos que, Ramos ao inserir em suas narrativas o seu olhar sobre o domínio da escrita é um meio de o autor demonstrar a relevância que a escrita possui como meio de liberação do sistema de opressão do sistema capitalista. É um meio de se refazer, se reelaborar dentro da sociedade. Assim, em muitas das miradas internas das personagens dos livros de Graciliano Ramos dedicados aos adultos, notamos o *modus operandi* do sujeito escritor e tudo aquilo que se refere ao seu mundo dentro do mundo fantasiado.

Entendemos que tanto João Valério quanto Paulo Honório anseiam ter esse “poder” sobre as palavras e o que esse “poder” pode significar: compreender melhor a si mesmos, suas existências e o mundo. Somente assim eles podem, de alguma forma, ocupar um novo *locus* social.

No livro *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar* (1986), Fernando Cristóvão dedica uma parte à compreensão da importância do ato de narrar e escrever para os heróis de Graciliano Ramos. O estudioso aponta cinco fatores: 1) Narrar, escrever, é conhecer e conhecer-se; 2) Narrar é comunicar-se; 3) Narrar é purificar-se; 4) Narrar é impor-se à consideração dos outros e 5) Escrever é uma forma de agir. Dentre esses cinco fatores, acreditamos que quatro deles vão ao encontro de nossas reflexões, já que, quando os protagonistas das narrativas de Graciliano Ramos estão tentando escrever ou contando alguma história, como em *Histórias de Alexandre*, eles se inserem em um mundo no qual têm a possibilidade de conhecerem a si mesmas, além de entenderem o sistema das relações de poder da qual estão inseridas. Assim, essas personagens podem dizer suas verdades, sair do silêncio e da interdição discursiva na qual estão imersas, comunicam-se, mostrando sua humanidade e consequentemente apontam a necessidade de elaborar uma consciência humana e social.

Continuando nosso percurso acerca dos livros de Graciliano Ramos dedicados aos adultos, temos *Angústia*, que foi publicado em 1936. Talvez seja um dos livros de Ramos que mais se diferencia do restante de sua obra, principalmente pela sua extensão, visto que o autor não teve a oportunidade de trabalhar nele, fazendo as correções, cortes e supressões que tanto considerava importantes, porque havia sido preso pela Ditadura Vargas. Em carta escrita por Graciliano Ramos a Antonio Cândido, ele afirma: “*Angústia* é um livro mal escrito. Foi isto que o desgraçou. Ao reeditá-lo, fiz uma leitura atenta e percebi os defeitos horríveis: muita repetição desnecessária, um divagar maluco em torno de coisinhas bestas, desequilíbrio” (RAMOS *apud* CANDIDO, 2012, p.10-11). Apesar da autocrítica encontrada na carta escrita por Graciliano Ramos, é importante verificarmos a capacidade de o escritor trabalhar temas tão necessários ao ser humano e que emergem das páginas de seus livros: “na verdade, para Graciliano Ramos não se tratava senão de dar testemunho da verdade - da verdade humana - da realidade que estava gravada nele desde menino, de reproduzir o mundo que vira, que era ele próprio, corpo e alma de sua existência” (FARIA, 1977, p. 181). A verdade apresentada por Graciliano Ramos não é a verdade elaborada por meio da História oficial, mas sim uma possível perspectiva de verdade. Uma verdade que o autor sentiu, viu, ouviu e que decidiu reproduzir reinventando por meio de suas palavras, deixando o seu testemunho.

O enredo de *Angústia* traz Luís da Silva, funcionário público e aspirante a escritor: “- Trago um romance entre os meus papeis. Compus um livro de versos, um livro de contos. Sou obrigado a recorrer aos meus conterrâneos. Até que me arranje, até que possa editar as minhas obras” (RAMOS, 2014b, p. 32). Luís é apaixonado por Marina e por isso faz tudo para agradá-la, porém seu dinheiro é pouco, seu modo de expressar é limitado e Marina acaba trocando-o por Julião Tavares, sujeito rico, de boa fala, boa figura.

Observamos, em *Angústia*, portanto, a necessidade de apropriação da palavra, do bom falar como forma de empoderamento dos sujeitos, e a demonstração ficcional de como a escrita é marcada por um discurso de reafirmação de classe. Os ricos leem, escrevem bem, enquanto os pobres fazem serviços simplórios ou mecânicos:

A loquacidade de Julião Tavares aborrecia-me. Uma voz líquida e oleosa que escorria sem parar. A minha cólera esfriava, o suor colava-me a camisa ao corpo.

A roupa do intruso era bem feita, os sapatos brilhavam. Baixei a cabeça. Os meus sapatos novos estavam mal engraxados, cobertos de poeira. Pés de pavão.

Julião Tavares falou sobre a política do país. A enxurrada cobria-se de nódoas de gordura, que se alastravam.

Ia lá discutir com aquele bandido? O meu desejo era insultá-lo.

- **Nunca estou em casa a esta hora.** Estou no serviço, percebe? Sou um homem ocupado.

- Perfeitamente, respondeu Julião Tavares. Uma vida cheia, uma vida nobre, **dedicada ao trabalho.**

Só a pontapés.

-Muito bonito, seu doutor.

Ultimamente, embora repugnado, eu o tratava por você.

-Uma coisa é jogar frases em cima do trabalho alheio, outra é **pegar no pesado.**

Julião Tavares fechou a cara:

- **Todos nós temos as nossas obrigações**, homem. Cada qual sabe onde o sapato lhe aperta.

Olhei os pés dele, e o meu ódio aumentou:

- **Os seus não devem apertar muito.** (RAMOS, 2014b, p. 92, grifo nosso)

A partir da citação, notamos o modo como Julião Tavares, o rival de Luís pelo amor de Marina, é descrito: é um sujeito que fala com loquacidade, usava roupas que demonstravam a qual classe ele pertencia: roupa bem-feita com sapatos que brilhavam pelo cuidado em sua manutenção. No lado oposto, nós conseguimos ver em Luís da Silva a figura do trabalhador - “pegar no pesado” -, com horário para chegar e sair: “nunca estou em casa a esta hora”, além de usar sapatos “cobertos de poeira”. Essa marcação da diferença entre os dois é percebida também na última frase da citação: “os seus não devem apertar muito”, quando Luís, ao olhar os sapatos de Julião Tavares, julga corretamente que o rival não precisa trabalhar tanto como

ele para conseguir se sustentar. Entendemos, assim, que o vestuário é uma forma de diferenciação de classe: pobres x ricos. Com isso, verificamos que em *Angústia* e em outros livros, Graciliano Ramos apresenta aos seus possíveis leitores a imagem de um país dividido entre aqueles que possuem os meios de produção e aqueles que não possuem e por esse motivo são explorados, segregados e silenciados.

Conforme nosso fio argumentativo, o “espiar pra dentro” ocorre também na maioria das narrativas de Graciliano Ramos destinadas ao público adulto; desse modo, averiguamos, esse elemento também em *Angústia*. Vejamos a seguir:

Alguns dias depois achava-me no banheiro, nu, fumando, **fantasiando maluqueiras**, o que sempre me acontece. Fico assim duas horas, sentado no cimento. Tomo uma xícara de café às seis horas e entro no banheiro. Saio às oito, depois das oito. Visto-me à pressa e corro para a repartição. Enquanto estou fumando, nu, as pernas estiradas, **dão-se grandes revoluções na minha vida**. Os jornais gritam, uns me atacam, outros me defendem. O diretor olha-me com raiva, mas sei perfeitamente que aquilo é ciúme e não me incomodo. **Vou crescer muito**. Quando o homem me repreender por causa da informação errada, compreenderei que se zanga porque o meu livro é comentado nas cidades grandes. E ouvirei as censuras resignado. Um sujeito me dirá:

- Meus parabéns, seu Silva. O senhor escreveu uma obra excelente Está aqui a opinião dos críticos.

- Muito obrigado, doutor.

Abro a torneira, molho os pés. Às vezes passo uma semana compondo esse livro que vai ter grande êxito e acaba traduzido em línguas distantes. Mas isto me enerva. **Ando no mundo da lua**. (RAMOS, 2014b, p.163, grifo nosso)

Luís está sempre “fantasiando maluqueiras”, “no mundo da lua” e isso lhe permite vislumbrar um futuro de “grandes revoluções”, com sucesso profissional como escritor, com livro publicado e apreciado por muitas pessoas. Pelo percurso que fizemos até este momento, notamos que o “espiar pra dentro” dos adultos aproxima-se de um “sonho acordado”, para a projeção de um futuro e/ou a reelaboração de um passado, como observado em *Histórias de Alexandre*. Essa reelaboração da vivência no mundo prosaico ocorre a partir da necessidade de lidar com um presente marcado pela exclusão e miséria.

Quando realiza a “mirada interna”, em *Angústia*, Luís da Silva sonha em ser escritor, sair do espaço da margem, do espaço dos sujeitos humilhados e sem direito de fala e é a escrita que proporcionaria esse deslocamento espacial, social e discursivo. De acordo com Fernando Cristóvão:

Pensar e agir no nível do livro é alargar os horizontes às dimensões existenciais da condição humana e ter acesso, por maior grau de abstração e

generalidade, ao conhecimento das grandes linhas de força com que regem os comportamentos humanos, para que, uma vez conhecidas, se possa modificar a realidade interferindo neles. (CRISTÓVÃO, 1986, p. 335)

Ao “espiarem pra dentro” de si mesmos, João Valério, Paulo Honório, Luís da Silva buscam alargar suas identidades, procuram sair da condição de sujeitos sem voz para serem sujeitos que possuem o domínio sobre as palavras. Enquanto realizam a “mirada interna”, essas personagens fantasiam em ser escritoras, com isso, elas vislumbram uma vida melhor, na qual são reconhecidas e respeitadas. Relevante apontarmos que no ensaio “Técnicas de si” Michel Foucault afirma:

Nessa cultura do cuidado de si, a escrita é, também ela, importante. Entre as tarefas que o cuidado de si define, há aquela de tomar notas sobre si mesmo - que poderão ser lidas -, escrever tratados e cartas aos amigos, para ajudá-los, conservar seus carnês a fim de reativar por si mesmo as verdades de que se teve necessidade. (FOUCAULT, 2014a, p. 275)

As personagens ao fantasiarem que são escritoras estão realizando também uma técnica do cuidado de si. Ao escreverem resgatam suas experiências, o que elas gostariam de dizer, o que poderiam dizer sobre determinado assunto a partir de suas perspectivas. Assim, elas se (re)conhecem enquanto sujeitos e também se (re)elaboram dentro do mundo. Podemos observar que o mesmo acontece com Alexandre em *Histórias de Alexandre*, porque ao contar as histórias fantásticas sobre um passado cheio de glórias e riquezas é o modo como ele pratica o cuidado de si, já que narrando os causos, ele reelabora sua identidade e se (re)conhece no mundo.

Continuando nossa averiguação quanto aos pontos de contato entre a literatura destinadas às crianças e aos adultos, em *Vidas secas*, as personagens não sonham em ser escritoras, já que a opressão que sofrem é mais profunda. Porém, e por causa disso, observamos de forma mais enfática como a dicotomia letrados x não-letrados ocorre e como o domínio das palavras é um instrumento de domínio e opressão dos sujeitos.

Notamos que as personagens de *Vidas secas* figuram como extremamente animalizadas, com dificuldades até mesmo para a realização da comunicação básica, conforme podemos observar por meio de Fabiano: “Fabiano também não sabia falar. Às vezes largava nomes arrevesados, por embromação. Via perfeitamente que tudo era besteira. Não podia arrumar o que tinha no interior. Se pudesse...” (RAMOS, 2013a, p.36); contudo, é possível notarmos como essas personagens marcam a sua humanidade por meio do “espiar pra dentro”. A imaginação, o “espiar pra dentro” é característica intrínseca do ser humano mesmo que o sistema de opressão e exclusão force uma animalização sistemática dos sujeitos, porque a despeito da opressão eles

fantasiam, resistem, de alguma forma, ao processo de animalização imposto pelo sistema excluente que vivenciam em seus mundos prosaicos.

O primeiro momento da “mirada interna” em *Vidas secas* é quando sinhá Vitória está sempre sonhando com a cama de lastro de couro. A seguir, dois excertos da narrativa:

Outra vez sinhá Vitória pôs-se a **sonhar** com a cama de lastro de couro. (RAMOS, 2013a, p. 44, grifo nosso)

Era melhor esquecer o nó e pensar **numa cama igual à de seu Tomás da bolandeira**. Seu Tomás tinha uma cama de verdade, feita pelo carpinteiro, um estrado de sucupira alisado enxó, com as juntas abertas a formão, tudo embutido direito, e um couro cru em cima, bem esticado e bem pregado. Ali podia um cristão estirar os ossos. (RAMOS, 2013a, p. 45-46, grifo nosso)

A cama de seu Tomás é o sonho de sinhá Vitória, é o seu “espiar pra dentro” e, de certa forma, representa a ascensão social da família. Assim, sair de uma cama de varas e ter uma cama de lastro de couro é mais do que um luxo, é o modo como sinhá Vitória reelabora a sua existência e a de sua família. A cama pode ser entendida com a representação de pertencimento ao *status* das pessoas sábias e respeitáveis, é assemelhar-se aos sujeitos que possuem instrução, como o Tomás da bolandeira, um sujeito que lê muito, é instruído, que fala palavras difíceis.

Outro momento significativo em que ocorre a “mirada interna” em *Vidas secas* é quando a cachorra Baleia está morrendo:

Baleia encostava a cabecinha fatigada na pedra. A pedra estava fria, certamente sinhá Vitória tinha deixado o fogo apagar-se muito cedo.

Baleira queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamberia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. **O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes.** (RAMOS, 2013a, p. 91, grifo nosso)

No segmento supracitado, podemos conferir como Baleia realiza a sua “mirada interna”. A cachorra é humanizada ao longo de toda narrativa de Graciliano Ramos, tanto que ela possui nome em contrapartida ao fato de os filhos de Fabiano e sinhá Vitória serem chamados somente de Menino Mais Novo e Menino Mais Velho. Assentados em tais pontos, é possível notarmos que a “mirada interna” de Baleia também seria diferente da realizada por sinhá Vitória e até mesmo das outras personagens das narrativas dirigidas aos adultos. Enquanto Baleia está morrendo, ela cria um outro mundo para si mesma e seus donos, um mundo cheio de coisas boas - preás gordos e enormes -, além de imaginar os seus donos felizes a brincar com ela.

O caráter imaginoso aqui é usado mais enfaticamente, mostrando como a cachorra é marcada pela humanidade de forma mais pungente. Baleia sofre junto com seus donos a consequência de um mundo marcado pela desigualdade: sente fome, sede, porém não sofre as pressões sociais que determinam a opressão da imaginação. Antes de morrer, a cachorra já mostrava a sua capacidade imaginativa, a vontade de ser feliz, de ver também os donos felizes em outras condições de existência.

Por fim, podemos averiguar também a “mirada interna” que Fabiano realiza:

- Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.

[...]

Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a murmurando:

- Você é um bicho, Fabiano.

Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades. (RAMOS, 2013a, p. 18-19)

Fabiano, pela opressão, sofre um processo de animalização, logo, não sabe lidar com as palavras e por isso se pergunta se é bicho. Mas sua vontade, seu sonho é ser um homem, “Você é um homem” (RAMOS, 2013a, p. 18); ele quer a linguagem, tanto que tenta imitar o vocabulário de seu Tomás da bolandeira:

E Fabiano foi sentar-se na calçada, resolvido a conversar. O vocabulário dele era pequeno, mas em horas de comunicabilidade enriquecia-se com algumas expressões de seu Tomás da bolandeira.

[...]

Fabiano atentou na farda com respeito e gaguejou, procurando as palavras de seu Tomás da bolandeira:

- Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É conforme. (RAMOS, 2013a, p. 28)

Nesse momento, Fabiano está na cidade e se vê em uma enrascada com o guarda que o obriga a jogar cartas. Fabiano tenta sair da situação, porém não consegue articular as palavras, falta-lhe o vocabulário necessário para se opor à exigência, de forma a não se complicar com a autoridade do guarda. Notamos como a personagem joga expressões soltas: “vamos e não vamos”, “enfim”, “contanto”, expressões essas que são recorrentes no falar de seu Tomás da bolandeira e que Fabiano tanto queria usar, ser um sujeito que consegue ter o poder sobre as palavras, ser um sujeito letrado. Desse modo, compreendemos que a “mirada interna” de Fabiano, seu vislumbre de uma nova subjetividade e de uma nova realidade passa pelo sonho de ter domínio da linguagem.

Em relação ao último ponto de contato entre as narrativas destinadas aos adultos e às crianças, podemos mencionar a presença do Estado de Exceção em ambos sistemas literários.

Giorgio Agamben em seu livro *Estado de exceção* (2004), apresenta-nos algumas reflexões, as quais nos ajudam a compreender o que é e como é constituído o Estado de exceção, conforme podemos verificar no excerto a seguir:

as medidas excepcionais encontram-se na situação paradoxal de medidas jurídicas que não podem ser compreendidas no plano do direito, e o estado de exceção apresenta-se como a forma legal daquilo que não pode ter forma legal. Por outro lado, se a exceção ao dispositivo original graças ao qual o direito se refere a vida e a inclui em si por meio de sua própria suspensão, uma teoria do estado de exceção e, então, condição preliminar para se definir a relação que liga e, ao mesmo tempo, **abandona o vivente ao direito**. (AGAMBEN, 2004, p.13-14, grifo nosso)

Refletindo sobre essa condição que “abandona o vivente ao direito”, podemos fazer referência às diversas personagens de Graciliano Ramos nas narrativas mencionadas até o momento: *Caetés*, *São Bernardo*, *Angústia*, *Vidas secas*. Ademais, considerando as narrativas voltadas às crianças, podemos mencionar *A terra dos meninos pelados*, *Histórias de Alexandre*, os contos “Luciana” e “Minsk”.

O Estado de exceção é deflagrado no Brasil no momento em que o país, estando em uma crise política, se vê na iminência de uma tomada do poder por Getúlio Vargas, presidente do período. Vargas, na tentativa de restabelecer a ordem e afastar “o perigo comunista”, instaura um Estado de exceção, no qual todos e tudo aquilo que possa infringir as regras é excluído, segregado e preso. É nesse momento que Graciliano Ramos se percebe como um sujeito que possui os direitos individuais suspensos em prol de um “bem comum”. Sua ideologia, seus livros, enfim, seu modo de posicionar-se perante os acontecimentos políticos do Brasil fazem dele um “inimigo do país”, e, por ser esse “inimigo” é encarcerado. No cárcere, percebe, aos poucos, que há um esforço em subtrair sua identidade na tentativa de elaboração de uma nova construção identitária. Essa nova identidade é permeada pela ideologia do período ditatorial varguista e é paulatinamente construída e inserida no convívio de todos aqueles que estão encarcerados de fato e também daqueles que ainda estão vivendo em “liberdade”, mas que sentem em seu cotidiano o *modus operandi* da ditadura.

Ricardo Ramos, ao retratar uma conversa que teve com seu pai Graciliano Ramos no livro *Graciliano Ramos: retrato fragmentado* (2011), expõe a constatação que o autor obteve do período de encarceramento: “Eles nos tiram tudo. Não de uma vez, mas pouco a pouco. Até a miséria, o desespero, a loucura final” (RAMOS, 2011, p. 88). O estado de exceção retira tudo

do sujeito em função da norma estabelecida, de um falso equilíbrio e de uma “justiça” igualitária.

Raimundo em *A terra dos meninos pelados*, uma criança diferente fisicamente, percebe que o mundo real no qual está inserido, também, reflete, de certo modo, um estado de exceção. Ser careca, ter um olho de cada cor não é a norma, o que desencadeia a sua segregação. Sua diferença incomoda, gera discussão e por isso Raimundo sente-se excluído pelas outras crianças e acaba se isolando. Relevante ressaltar que Ricardo Ramos Filho afirma que “de certa forma, a cabeça pelada do menino Raimundo faz dele alguém muito próximo de Graciliano detendo na Colônia Correcional de Ilha Grande” (RAMOS FILHO, 2017, p. 297).

Raimundo, como vimos no capítulo 2, usa a imaginação para criar o país de Tatipirun, um país no qual sua diferença é aceita, onde “todos os caminhos são certos” (RAMOS, 2020a, p. 114) e todos os meninos são carecas e possuem um olho azul e o outro preto.

Por meio do modo como Graciliano Ramos constrói sua narrativa, é possível percebemos que a sua preocupação com uma sociedade igualitária está presente em *A terra dos meninos pelados*, mas de uma forma lúdica, em que a imaginação, a fantasia são propulsoras de todos os acontecimentos. É no mundo da fantasia que a personagem Raimundo consegue ter o mundo que sempre sonhou: “Todos ali estavam descalços e cobertos de panos brancos, azuis, amarelos, verdes, roxos, cor das nuvens do céu e cor do fundo do mar inteiramente iguais às teias que as aranhas vermelhas fabricavam” (RAMOS, 2020a, p.115).

No mundo de Tatipirun de Raimundo, todas as crianças são iguais, vestem as mesmas roupas, não possuem sapatos e não existem casas. Todos dormem no chão cobertos pelas vitrolas. Refletindo sobre essa possível inserção da ideologia comunista¹⁸ de Graciliano Ramos em suas obras, observamos como o país imaginário de Raimundo é um espaço utópico, um espaço fora da realidade, mas que representa anseios materiais e físicos bem realistas, os quais fazem parte do mundo real de Raimundo.

Em diversos momentos da produção literária de Graciliano Ramos é possível observar que suas personagens buscam por um espaço utópico, nos quais possam ser felizes, conforme mesmo elucida Antonio Cândido em seu ensaio *Ficção e Confissão* (2012): “a literatura é o seu protesto, o modo de manifestar a reação contra o mundo das normas constritoras. Como em

¹⁸ Apesar de ter demonstrado possuir uma ideologia que perpassava pelos ideais do Partido Comunista, Graciliano Ramos somente ingressa no partido no ano de 1945: “Precisamente no dia em que surgem nas livrarias os primeiros exemplares do seu anunciado livro de memórias, *Infância*, Graciliano Ramos pede a sua inscrição no Partido Comunista do Brasil” (RAMOS, 2014a, p. 150). Como representante do partido viaja para a Tchecoslováquia e à União Soviética em 1952. O livro *Viagem* publicado em 1954 é o relato dessa viagem.

quase todo artista, a fuga da situação por meio da criação mental é o seu jeito peculiar de inserir-se nele, de nele definir um lugar” (CANDIDO, 2012, p. 88).

Como exemplo dessa literatura de resistência, podemos trazer em destaque também *Histórias de Alexandre*, na medida em que a personagem Alexandre resiste à exclusão e à segregação, criando e contando histórias mirabolantes sobre o seu passado, um passado de glórias e no qual era um sujeito rico, poderoso, importante socialmente, como vimos no capítulo 3.

Além de *A terra dos meninos pelados* e *Histórias de Alexandre*, podemos também pensar nos contos “Minsk” e “Luciana”, pois em ambos há a criança como sujeito excluído. Conforme mencionamos anteriormente nesta tese, a criança é excluída da sociedade, no sentido de que ela precisa ainda ser preparada, moldada e construída para reproduzir padrões ideológicos impostos pela sociedade. Em contrapartida, o idoso - marcado pela figura de Alexandre em *Histórias de Alexandre* -, já não consegue mais produzir como antes, logo é segregado por não possuir mais valor enquanto sujeito capaz de colaborar com a continuação e estruturação do sistema capitalista. Desse modo, o papel que a sociedade capitalista destina a esses sujeitos é de exclusão, porque não começaram ou deixaram de produzir. Entendemos, portanto, que os sujeitos somente possuem valor e são respeitados por aquilo que podem render para o sistema capitalista manter-se em funcionamento. Nesse sentido, observamos que as personagens, ao reelaborarem suas novas identidades, dão para si mesmas novas formas de inserção na sociedade, títulos que demarcam valorização social.

É importante expormos que, ao nos referirmos ao estado de exceção, não estamos discorrendo apenas àquele que é demarcado historicamente, mas inclusive e principalmente ao que é vivido diariamente pelo povo brasileiro: um estado de exceção no qual praticamente não há direitos: direito à moradia, saúde, bem-estar, à igualdade. É assim que vislumbramos as personagens graciliânicas: lutando constantemente, resistindo à uma condição de invisibilidade, exclusão, segregação e silenciamento, por meio da imaginação.

Logo, ao verificarmos as personagens das narrativas que citamos aqui nesta tese, tanto aquelas dirigidas aos adultos como as dirigidas às crianças, podemos perguntar: O que Luciana, Raimundo, Paulo Honório, João Valério, Luís da Silva possuem em comum? Todos vivem, de certa forma, em um estado de exceção. Em outras palavras, todas essas personagens de Graciliano Ramos vivem um determinado momento de suas vidas em que seus direitos foram suprimidos, logo são humilhadas, excluídas, são sujeitos que vivem à margem da sociedade.

Com relação aos pontos de afastamento, citamos dois aspectos: o caráter imaginoso e a linguagem. Começamos a destacar o caráter imaginoso. Conforme estamos apontando ao longo desta tese, o uso da imaginação é também um ponto de contato entre as narrativas escritas por Graciliano Ramos destinadas às crianças e aos adultos. O que as distingue é a verticalidade/profundidade com que Graciliano Ramos trabalha essa imaginação nas narrativas.

Nas narrativas *A terra dos meninos pelados*, *Histórias de Alexandre*, “Minsk”, “Luciana” e *Pequena História da República* encontramos animais e objetos mágicos, como guaribas falantes contadoras de histórias: “Vamos procurar um bicho que saiba histórias compridas e bonitas” (RAMOS, 2020a, p. 131). Além disso, há a criação de mundos fantásticos como Tatipirun e referências a elementos que partem do cotidiano da criança, como o brincar de “faz de conta”. Em contrapartida, nas narrativas destinadas aos adultos, como *São Bernardo*, *Angústia*, *Caetés*, *Vidas secas*, as personagens “sonham acordadas”, mirando espelhos, realizando uma “mirada interna”, vislumbrando situações, modos de viver, de ser que as tirariam da condição de excluídos. É o que foi possível verificar em *Angústia*, com Luís da Silva sonhando em ser escritor para assim conseguir sair do espaço da margem, do espaço dos sujeitos humilhados e sem direito de fala. Além de Luís da Silva, Sinhá Vitória também tem o seu momento de realização da “mirada interna” quando se vislumbra dona de uma cama igual à do seu Tomás, uma cama que daria a ela dignidade, demarcando que sua família e ela não precisariam mais fugir da seca e possuiriam para si uma casa fixa e meios para sobreviver sem ninguém os enganar.

Conforme podemos observar, o uso da imaginação por parte das personagens nas narrativas destinadas aos adultos é marcada por uma menor imersão do que nas narrativas voltadas às crianças e, como apontamos anteriormente, isso ocorre porque em geral as pressões sociais que os adultos sofrem são maiores do que as sofridas pelas crianças, permitindo a essas, portanto, mais espaço para a fruição da imaginação.

Outro aspecto que está inserido nos pontos de afastamentos refere-se à linguagem. De acordo com a percurso que realizamos até aqui, demonstramos que há uma distinção entre uma linguagem simples e fácil. Trazendo novamente a explicação de linguagem fácil e simples, compreendemos que a linguagem fácil pode ser caracterizada a partir do uso limitado das palavras, uma puerilização da linguagem, partindo do pressuposto errôneo de que a criança não possui a capacidade de compreender aquilo que está escrito no livro. Por outro lado, a linguagem simples não reduz o aspecto literário do texto, é uma linguagem que é articulada no sentido de criar possibilidades de sentidos, de metáforas.

Notamos nas narrativas de Graciliano Ramos destinadas às crianças que o autor não pueriliza a linguagem, não pressupõe, não julga os pequenos leitores a partir daquilo que eles poderiam compreender ou não da leitura. Ramos utiliza uma linguagem “simples por depuração e não redução” (DRUMMOND *apud* CUNHA, 1995, p. 71). Assim, a concisão, os vocábulos enxutos, as frases curtas serão uma recorrência na literatura infantil de Ramos, mas, conforme apontamos, o autor depura mais ainda a linguagem, tornando-a simples, sem realizar uma redução artística. Como exemplo, podemos apontar a recorrência do uso do discurso direto, conforme averiguamos nas seguintes passagens:

- Tenha paciência, dona – pedia o negro.
Mexia na carapinha, sorria inquieto, afastava-se levando a afirmação de que a pequena amiga não seria punida. Mamãe não cumpria a palavra.
- Está direito, seu Adão. Muito obrigada. (RAMOS, 2015, p. 20)

- Não senhor, escusou-se o cantador, modesto. Fale vossemecê.
Todos afirmaram que estavam curiosos, Alexandre tossiu, temperou a goela:
-Bem. O caso se deu numa das primeiras viagens que fiz à mata. (RAMOS, 2016, p. 66)

As passagens acima são das narrativas “Luciana” e *Histórias de Alexandre* respectivamente e nelas percebemos o uso do discurso direto, o qual traz a voz das personagens diretamente sem a mediação de um narrador. Compreendemos que esse fato, além de permitir que as personagens “falem”, de alguma forma, por si mesmas; possibilita que a narrativa ganhe uma dinamicidade, conceda uma agilidade aos fatos. A dinamicidade nos diálogos pode ser um dos elementos da estrutura da narrativa que gera uma identificação por parte dos pequenos leitores.

Além disso, notamos a constância da oralidade, por meio das gírias, conforme apontamos no capítulo de análise de *Pequena História da República*. Retomamos, neste momento algumas das expressões da oralidade: “passando-lhe o abacaxi” (RAMOS, 2020b, p.66), “deixaram a onda passar” (RAMOS, 2020b, p.53), “pintou o diabo por lá” (RAMOS, 2020b, p.98), “torceram o nariz” (RAMOS, 2020b, p.101), “pobre-diabo”, (RAMOS, 2020b, p.105). Ademais, Graciliano Ramos traz em alguns momentos o uso das onomatopeias:

- Minsk!
Minsk arregalava o olho, engrossava o pescoço, crescia para receber a carícia:
- Eh! eh! (RAMOS, 2013b, p. 19, grifo nosso)

Pafô, pafô! pafô! Perdi os estribos com semelhante desaforo, gritei: - “Seiscentos diabos”! (RAMOS, 2016, p. 89, grifo nosso)

Dormi algum tempo na pontaria, puxei o gatilho e – **bum!** vi na fumaça o bicho dar um pulo, correr algumas braças e amunhecar. (RAMOS, 2016, p.95, grifo nosso)

As onomatopeias, a reprodução de sons de animais, objetos, ações estão entre as primeiras palavras que as crianças aprendem, logo, a presença dessa figura de linguagem nas narrativas, além de possibilitar expressão à narrativa, pode incitar os leitores quanto a história, gerando aproximação, identificação.

Outro aspecto que podemos mencionar é a questão do uso de um vocabulário inusitado, regional e até mesmo de apropriação da língua inglesa em *A terra dos meninos pelados*. Os nomes dados às personagens da narrativa são bem diferentes dos nomes que conhecemos e usamos, como Pirencô, Pirundo, Fringo e Caralâmpia. Com relação ao nome Caralâmpia, a princesa que vive em Tatipirun, Ricardo Ramos Filho explica que:

Durante o Levante Antifascista, a médica [Nise da Silveira] 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”.

[...]

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” (RAMOS, 2017, p. 292)

Cambacará também é um vocábulo inusitado, o qual é usado para intitular a cidade de origem de Raimundo; além dele, há o uso da expressão inglesa *meeting*, conforme observamos a seguir:

Não havia pessoas grandes, naturalmente.

- Cadê o menino que veio de **Cambacará**?
- Que negócio têm comigo? Resmungou o pequeno alarmado. Parece uma procissão.
- Parece um *meeting*, disse uma rã que pulou da beira do rio. (RAMOS, 2020a, p. 119, grifo nosso)

Entendemos que com a introdução de um vocabulário inusitado e até mesmo em outro idioma, Graciliano Ramos incita seus leitores na elaboração de sentido, os convida a desvendar a narrativa, por meio de atitude ativa e reflexiva.

O regionalismo também se faz presente nas narrativas de Graciliano Ramos destinadas às crianças. Ramos introduz elementos que fazem parte da cultura nordestina e também aspectos específicos que tratam do espaço rural, como “aió” - bolsa típica nordestina, na qual se guarda

todo tipo de objeto - , “égua pampa” - tipo de raça de cavalo - , “cavalo de fábrica” - cavalo adestrado do vaqueiro - , “copiar” - alpendre da casas rurais com teto sustentado por madeiras e que serve de varanda - , “mundéu” - armadilha de caça. Essas e outras expressões, juntamente com suas respectivas conceituações, estão elencadas na tese intitulada *As escolhas léxico-estilísticas em Vidas secas* (2015), de Maria da Graça de Souza.

Todo esse trabalho com a linguagem realizado por Graciliano Ramos possibilita irromper imagens, ou seja, é uma linguagem que desloca, como mencionamos anteriormente na análise de *Pequena História da República* e enfatizamos neste momento:

As pessoas não **voavam**, pelo menos no sentido exato deste verbo. Figuradamente, sujeitos sabidos, como em todas as épocas e em todos os lugares, **voavam** em cima dos bens dos outros, é claro; mas positivamente, a mil metros de altura, o **voo** era impossível, que Santos Dummont, um mineiro terrível, não tinha fabricado ainda o primeiro aeroplano, avô dos que dizem por aí zumbem no ar. (RAMOS, 2020b, p. 142, grifo nosso)

O trabalho que Graciliano Ramos realiza com a linguagem em *Pequena História da República* é notável, porque o autor trabalha com as possibilidades de sentido advindos do verbo “voar”, apresentando que as palavras podem alterar o sentido dependendo do emprego. No trecho elencado para análise, averiguamos que o autor mostra que no tempo de consolidação da República não era possível usar o avião como meio de transporte, porque Santos Dummont - inventor do avião - ainda não tinha criado essa invenção. Ademais, Ramos mostra como o verbo “voar” pode ter um sentido conotativo, ou seja, no sentido não literal. No caso, ao dizer que alguns sujeitos sabidos voavam, significa que eles estavam sempre a imaginar, criar, inventar coisas novas. Esse jogo com as palavras permite quebrar paradigmas e alcançar novas possibilidades de ver o mundo.

A partir do que foi exposto, compreendemos que há uma linha tênue estabelecendo a diferença entre a linguagem que Graciliano Ramos utiliza em seus livros destinados aos adultos e a que ele usa nas narrativas destinadas às crianças. Com isso, notamos que Ramos utiliza uma linguagem que instiga, aproxima e que pode gerar identificação no leitor.

Ricardo Azevedo, no ensaio “Aspectos instigantes da literatura infantil e juvenil” (2005), realiza uma análise de alguns pontos acerca da referida literatura e um deles é sobre a linguagem. Azevedo parte do estudo de Paul Zumthor em *A letra e a voz* (1993), mostrando que os índices propostos por Zumthor para analisar os discursos orais também podem estar presentes na literatura destinadas às crianças, como a adaptabilidade às circunstâncias - utilização de um vocabulário acessível ao público - ; a teatralidade - uso de redundâncias,

brincadeiras com palavras, rimas, refrões, metáforas, estilo coloquial, repetição de palavras – e a concisão - uma linguagem clara e direta.

Conforme expomos, Graciliano Ramos trabalha a linguagem de forma concisa e direta, faz uso da linguagem coloquial, do regionalismo, da frequência do discurso direto, das metáforas e onomatopeias, recursos esses que estão presentes nos três pontos apresentados por Azevedo. Ressaltamos que tais recursos também se fazem presentes na literatura de Ramos destinadas aos adultos, mas há um trabalho mais significativo com esses aspectos na literatura dirigida às crianças, por isso observamos que se trata de uma linha tênue de diferenciação no trato linguístico-literário da linguagem para os dois públicos.

Importante ressaltar novamente que Graciliano Ramos não faz uso de uma linguagem facilitadora, simplória, desprezando a capacidade intelectual da criança, logo, compactuamos com Azevedo quando ele afirma que não há uma “linguagem infantil” e sim “uma linguagem capaz de gerar identificação e ser compreendida por crianças e adultos, pobres e ricos, cultos e analfabetos, ou seja, uma linguagem popular” (AZEVEDO, 2005, p. 41).

Ao longo da nossa tese, demonstramos que o projeto estético de Graciliano Ramos engloba os aspectos literário, artístico, temático, ideológico, portanto, compreendemos que quando discorremos sobre o estético estamos pensando em todos esses elementos. Com isso, entendemos que Ramos possui um compromisso ético e estético, ou seja, que sua escrita parte de “[todo] o cuidado que tem o artista com a sua obra, na qual a forma que dá a expressão é aquela possível, a mais sincera possível, o exercício de si possível – o mais possível de todos” (SCHNEIDER, 2016, p.3). Como exemplo, podemos citar as personagens de *Angústia*, *São Bernardo*, *Caetés*, ao fantasiarem que são escritoras, estão realizando também uma técnica do cuidado de si. Ao escreverem, resgatam suas experiências, o que elas gostariam de dizer, o que podem dizer sobre determinado assunto a partir de suas perspectivas. Assim, elas se (re)conhecem enquanto sujeitos e também se (re)elaboram dentro do mundo. Também é possível averiguar esse “cuidado de si” em *Histórias de Alexandre*, *A terra dos meninos pelados*, nos contos “Luciana” e “Minsk”, já que os protagonistas dessas narrativas criam mundo imaginários, nos quais há uma tentativa de reelaboração de suas subjetividades, de suas existências. Segundo demonstramos ao longo dos capítulos de análises das respectivas narrativas, as personagens criam esses espaços não como uma forma de fuga da realidade, mas na tentativa de experenciar novos modos de vida, modos de vida esses em que são aceitas em suas diferenças e com isso ganham também uma nova identidade.

Desse modo, entendemos a escrita de Graciliano Ramos a partir de um “cuidado de si” que o autor elabora, expressando a si mesmo, o mundo, as dores desse mundo, as injustiças e as opressões. Esse “cuidado de si”, conceito foucaultiano, trata da elaboração de uma ética, na qual o sujeito direciona suas atitudes sobre si mesmo, mas não partindo de um egoísmo, e sim desvelando um sujeito que se coloca no mundo, o experimenta, produz novas possibilidades de modos de vida, de enxergar o mundo. E isso é exatamente o que acontece com as personagens graciliânicas, tanto nas narrativas destinadas aos adultos quanto naquelas voltadas ao público infantil, porque, conforme estamos pontuando, essas personagens estão em constante movimento de percepção de si mesmas, em uma conduta de elaboração de si, lidando com os jogos de poder, resistindo e tentando reelaborar uma nova subjetividade, uma nova forma de existência.

É por isso que este capítulo tem como título “Graciliano Ramos para crianças, jovens e adultos: por uma literatura sem adjetivos, porque demonstra que independentemente de a literatura infantil ter as suas características próprias, conforme expomos a partir dos pontos de contato e de afastamento entre as narrativas de Ramos destinadas aos adultos e às crianças -, é acima de tudo literatura e, desse modo, pode e deve ser lida por todos: crianças, jovens e adultos.

María Teresa Andruetto, em *Por uma literatura sem adjetivos* (2012), afirma o seguinte:

A tendência a considerar a literatura infantil e/ou juvenil basicamente pelo que tem de infantil ou de juvenil é um perigo, uma vez que parte de ideias preconcebidas sobre o que é uma criança e um jovem e contribui para formar um gueto de autores reconhecidos, às vezes até mesmo consagrados, que não têm valor suficiente para serem lidos por leitores tão somente. (ANDRUETTO, 2012, p. 60)

Na citação, Andruetto traz uma reflexão, apontando para o fato de que o discurso sobre a literatura infantil advém dos saberes acerca da infância, dos pressupostos que os adultos possuem sobre as crianças, “em função da crença de que crianças não estariam aptas a interpretar os sentidos polissêmicos gerados pela literatura” (GAMA-KHALIL, 2020, p.236-237), colocando-as, muitas vezes, em um espaço que precisam guiadas, moldadas, ligando, portanto, a literatura infantil somente ao utilitário. Logo, o adjetivo que classifica a literatura infantil acaba diminuindo-as, inferiorizando-as, uma vez que parte do princípio que devia existir um livro destinado apenas às crianças e que esse livro, normalmente, possui como característica essencial um discurso pedagogizante e didático.

Precisamos compreender, então, que “o substantivo é sempre mais importante que o adjetivo” (ANDRUETTO, 2012, p. 61). Desse modo, o adjetivo não deve restringir e sim

funcionar como amplificador, abarcando todos os leitores e que o literário deve ser o foco nos livros. É esse o trabalho realizado por Graciliano Ramos em suas narrativas, porque coloca no cerne de sua produção o trabalho com o literário, com o estético, com a “literatura”.

Em vista disso, entendemos que a produção de Graciliano Ramos é ética, ou seja, sua arte, seja dirigida aos adultos ou às crianças, é “a maneira pela qual o indivíduo deve constituir tal parte dele mesmo como matéria principal de sua conduta moral” (FOUCAULT, 1984b, p.34). Assim, a maneira como Ramos conduz sua vida, o cuidado que tem consigo mesmo, com o seu trabalho como escritor é um modo de existência estético; logo, suas narrativas destinadas a crianças, jovens e adultos são permeadas por um agir ético e estético.

CAMINHOS QUE SE FECHAM, CAMINHOS QUE SE ABREM

*Não é à toa que entendo os que buscam caminho.
Como busquei arduamente o meu!*

Clarice Lispector

Conforme expomos na introdução desta tese, nossa pesquisa iniciou há mais de quatro anos, ainda no desenvolvimento da dissertação. Foi no mestrado que começamos a refletir sobre a temática aqui apresentada e seus possíveis desdobramentos.

Finalizado o mestrado, as investigações se intensificaram no sentido de que esta pesquisa objetivou demonstrar e comprovar que Graciliano Ramos apresenta aos seus leitores um projeto estético coerente em se tratando da sintonia do tratamento estético das obras destinadas aos adultos e às crianças. Essa hipótese foi levantada, porque, ao longo de nossos estudos, averiguamos especialmente duas hipóteses: ou havia um certo silenciamento por parte da crítica quanto às narrativas de Ramos destinadas às crianças ou, quando as críticas existiam, havia quase sempre uma caracterização negativa dessas narrativas, como se elas fossem inferiores.

Para comprovar nossa hipótese, realizamos um percurso analítico ao longo de seis capítulos. No primeiro, a narrativa *Infância* foi a propulsora de nossas reflexões acerca da concepção de literatura infantil, visto que a partir dela analisamos e fizemos um contraponto com a história da literatura infantil brasileira, mostrando como Graciliano Ramos deixou impressos, de forma literária, vestígios de sua compreensão acerca da literatura escolar e da literatura infantil. A partir desse percurso, constatamos que a escrita literária de Ramos destinada às crianças destoa de uma literatura pedagogizante, moralizante e didática, muito comum naquela época. O autor prima por uma literatura infantil marcada pelo caráter imaginoso, pelo trabalho metafórico e lúdico com a linguagem, de modo a construir-se como um convite aos pequenos leitores para uma ação ativa e crítica na elaboração dos sentidos das narrativas.

Posteriormente, do capítulo 2 até o 5, averiguamos mais detidamente cada uma das narrativas de Graciliano Ramos destinadas às crianças, apontando aspectos de construção das personagens, espaço, além de mobilizar teorias sobre o fantástico, no sentido de que pudéssemos demonstrar a força estética de narrativas de Ramos dirigidas ao público infantil.

Ainda com o intuito de comprovar a hipótese levantada, realizamos um breve percurso, no capítulo 6 desta tese, acerca de algumas narrativas de Graciliano Ramos destinadas ao público adulto (*Caetés, São Bernardo, Angústia e Vidas secas*), apontando pontos de contato e os pontos de afastamento entre essas narrativas e as destinadas às crianças, comprovando, portanto, a existência de um projeto estético que perpassa toda a obra graciliânica. Conforme mencionamos ao longo de nosso trabalho, esses pontos de contato e afastamento partiram especialmente das reflexões teóricas propostas por Jesualdo Sosa.

Após a realização desse percurso analítico, mobilizando teorias que foram basilares para vislumbrarmos a concepção de Graciliano Ramos acerca da literatura infantil e como isso se efetivou dentro de sua produção literária, compreendemos que nos escritos de Ramos dedicados às crianças há fortes similaridades com a forma como ele escreve para o público adulto. Em vista disso, acreditamos que à obra de Graciliano Ramos não cabe adjetivo, no sentido de restringir, limitar textos e leitores, porque é acima de tudo literatura e como literatura pode e deve ser lida por todos.

Assim, com sua produção literária, Graciliano Ramos trapaceia a língua, envereda pelo caminho oposto da adjetivação de sua literatura, o que nos permite vislumbrar uma literatura em si e por si mesma, em outras palavras, não se trata de especificar se é literatura destinada aos adultos ou às crianças - independentemente de a literatura infantil ter as suas características próprias - e sim de propiciar aos seus possíveis leitores narrativas marcadas por qualidade estética.

Caminhando para as últimas palavras desta nossa pesquisa, peço licença para mudar o tom do discurso, porque neste momento, assim como Raimundo que criou um mundo imaginário, -Tatipirun -, deslocando, reelaborando sua identidade e compreensão do mundo; enquanto pesquisadora criei a minha própria Tatipirun. Uma Tatipirun permeada por saberes e sabores que vieram por meio de encontros e desencontros com teorias, mas, principalmente, com pessoas, pesquisadores que hoje me atravessam em cada uma dessas palavras que estão neste trabalho.

Sinto-me, neste momento, nas margens do rio das Sete Cabeças, observando o seu maquinismo de abrir e fechar que não afoga os meninos de Tatipirun, mas, sim, cria uma ponte capaz de conectar espaços e pessoas. Nas margens desse rio, olhando o percurso deste trabalho, a pesquisadora de ontem não é a mesma de hoje e, assim como Raimundo, ampliei conhecimentos, reelaborei a minha geografia e a do mundo.

Vejo esta pesquisa de doutoramento, então, como um rio e o caminho que ele percorre: ela se fecha e se abre. Fecha-se neste ciclo de agora que está encerrando, mas se abre para outros caminhos, outras possibilidades de existência, de pesquisa, de um agir especialmente ético e estético. E espero que a força da escrita de Graciliano Ramos, da literatura infantil e esta pesquisa possam ser um rio capaz de desbravar novas geografias, novas possibilidades de existência, resistência e que abram caminhos para muitos outros pesquisadores e leitores.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. São Paulo: Scipione, 1991.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção: Homo Sacer II, I*. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro: Pólen, 2019.
- ANDRUETTO, María Teresa. *Por uma literatura sem adjetivos*. Tradução de Carmem Cacciacarbo. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Tradução de Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1990.
- AZEVEDO, Carlos Benites de. *Vozes e saberes da cultura popular em Histórias de Alexandre, de Graciliano Ramos*: do imaginário do contador à recepção de seus ouvintes. 2013. 182 f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- AZEVEDO, Ricardo. Aspectos instigantes da literatura infantil e juvenil. In: OLIVEIRA, Ieda (org.). *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil?* São Paulo: DCL, 2005. p. 25-46.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhaïlovich/VOLOCHINOV, Valentin. *Discurso na vida e discurso na arte (sobre a poética sociológica)*. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, para uso didático, a partir da tradução inglesa de I. R. Titunik. Discourse in Life and Discourse in Art – Concerning Sociological Poetics. In: V. N. Voloshinov. Freudism. New York: Academic Press, 1976. [1. ed. russa 1926].
- BAKHTIN, Mikhail Mikhaïlovich. *O freudismo: um esboço crítico*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhaïlovich. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhaïlovich. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, com a colaboração de Lúcida Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Leya, 2013.
- BARRY, J.M. *Peter Pan*. Tradução de Júlia Romeu. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañoñ Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BASSO, Eliane Fátima Corti. *Revista Senhor*: modernidade e cultura na imprensa brasileira. Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social, 2008. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204434/4101429/memoria21.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2020.

BASTOS, Hermenegildo José de Menezes. *Memórias do cárcere, literatura e testemunho*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

BASTOS, Hermenegildo José de Menezes. Inferno, alpercata: trabalho e liberdade em *Vidas secas*. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2018. p. 7-21.

BAUM, L. Frank. *O mágico de Oz*. Tradução Sergio Flaksman. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BILAC, Olavo. *Poesias infantis*. Disponível em:
<https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/LiteraturaInfantil/Poesias%20Infantis/Pi02.htm>. Acesso em: 01 mar. 2019.

BILAC, Olavo; BONFIM, Manoel. *Através do Brasil*. Disponível em:
<https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/LiteraturaInfantil/Poesias%20Infantis/Pi02.htm>. Acesso em: 01 mar. 2019.

BILAC, Olavo; BONFIM, Manoel. *Contos Pátrios*. Disponível em:
<https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/LiteraturaInfantil/Poesias%20Infantis/Pi02.htm>. Acesso em: 01 mar. 2019.

BORGES, Lilliân Alves. Alexandre e outros heróis: reverberações da personagem Alexandre na literatura, no cinema e na televisão. In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; BORGES, Lilliân Alves (org.). *No território de Mirabilia*: estudos sobre o maravilhoso na ficção. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018. p. 274-282.

BORGES, Lilliân Alves; MONTEIRO FILHO, Edmar. Heróis subestimados. *Revista Cult*, São Paulo, ano 21, n. 239, p. 24-27, out. 2018.

BOTTET, Béatrice. *Encyclopédie du fantastique et de l'étrange*. Paris: Conception Graphique, 2008.

BRAYNER, Sônia (org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. (Coleção Fortuna Crítica, v. 2)

BRUNACCI, Maria Izabel. *Graciliano Ramos: um escritor personagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

Cadeia. In: *Meliuz Blog*. Cinco dicas de brincadeiras para o Dia das Crianças. Disponível em: <https://www.meliuz.com.br/blog/brincadeiras-com-criancas/>. Acesso em: 16 nov. 2020.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Editora Cultrix; Pensamento, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2012.

CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Tradução de Sebastião Uchoa. 3. ed. São Paulo: Summus, 1980.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cesar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: EICKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 39-56.

COUTO, Mia. O rico contador de histórias. Entrevista [concedida a Bruno Garcia, Cristiane Nascimento e Joice Santos]. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, n. 101, fev. 2014. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20161128045618/http://rhbn.com.br/secao/entrevista/mia-couto>. Acesso em: 06 fev. 2021.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

CRISTOVÃO, Fernando. *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura infantil: teoria e prática*. São Paulo: Ática, 1995.

CUNHA, Maria Zilda da. Infância e linguagem – percepções do velho Graça. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin (org.). *Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas*. Rio de Janeiro: Record, 2017. p. 223-240.

DIRETRIZES: POLÍTICA, ECONOMIA, CULTURA. Rio de Janeiro: Diretrizes, 1938-1946. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=163880&pesq=>. Acesso em: 17 nov. 2020.

FARIA, Octavio de. Graciliano Ramos e o sentido do humano. In: BRAYNER, Sônia (org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. p. 175-187. (Coleção Fortuna Crítica, v. 2)

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos & Escritos III*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984a. p. 411-422.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984b.

FOUCAULT, Michel. Conversa com Michel Foucault. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos & Escritos VI: Repensar a política*. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Tradução de Ana Lúcia Paranhos Pessoa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 13-25.

FOUCAULT, Michel. *Ditos & Escritos: VIII Segurança, Penalidade e Prisão*. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico; As heterotopias*. Posfácio de Daniel Defert. Tradução de Salma Tannua Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. As técnicas de si. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos & Escritos IX: Genealogia da ética, Subjetividade e Sexualidade*. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Tradução de Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014a. p. 192-217.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2014b. (Leituras filosóficas)

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Labirintos literários: suportes e materialidades. *Linguagem: estudos e pesquisa*, Catalão, v. 6-7, p. 199-212, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/lep/article/view/32595/17325>. Acesso em: 06 fev. 2021.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários. *Revista da Anpoll*, Florianópolis, v. 1, n. 28, p. 213-235, 2010. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/166/179>. Acesso em: 06 fev. 2021. <https://doi.org/10.18309/anp.v1i28.166>

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional. In: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012. p. 30-38.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Uma carta para Lygia: desenhos ficcionais espaciais e fantásticos n'O sofá estampado. In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; ANDRADE, Paulo Fonseca. *As literaturas infantil e juvenil... Ainda uma vez*. Uberlândia: GPEA: CAPES, 2013. p. 123-142.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: Gênero ou Modo? *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*. Londrina, v.26, p. 18-31, 2013. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/lettras/terraroxa>. Acesso em 18. Marc.2021.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Objetos insólitos: representações do espaço e do medo em Objecto quase de José Saramago. In: LOPES, Ana Maria Costa; LOPES, Fernando Alexandre; BORGES FILHO, Ozíris (org.). *Espaço e Literatura: perspectivas*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2015. v. 1. p. 61-78.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O território da semiosis: a palavra literária dirigida a crianças. In: GRAZIOLI, Fabiano Tadeu; COENGA, Rosemar Eurico (org.). *Literatura de recepção infantil e juvenil: modos de emancipar*. Erechim: Habilis Press, 2018. p. 17-40.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O discurso e a diegese do Fantástico: o Plus Ultra da singularização. In: SANTOS, Luciene Alves; GABRIEL, Maria Alice Ribeiro; DANTAS, Michelle Bianca Santos (org.). *Reflexões sobre o insólito ficcional*. João Pessoa: Editora UFPB, 2019. p. 9-21.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Por uma literatura sem adjetivos: ler levantando a cabeça! In: MICHELLI, Regina; GREGORIN FILHO, José Nicolau; GARCÍA, Flávio org.). *A literatura infantil/juvenil entre textos e leitores: reflexões críticas e práticas leitoras*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020. p. 226-241.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins; BORGES, Lilliân Alves. Da mirada interna: ‘o espiar pra dentro’ e a literatura infantil. In: COENGA, Rosemar Eurico; GRAZIOLI, Fabiano Tadeu (org.). *Leitura e literatura infantil e juvenil: travessias e atravessamentos*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2020. p. 123-146. <https://doi.org/10.31560/pimentacultural/2020.338.123-146>

GIMENEZ, Erwin Torralbo. O olho torto de Graciliano Ramos: metáforas e perspectivas. *Revista USP*, São Paulo, n. 63, p. 186-196, set./nov. 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13378>. Acesso em: 06 fev. 2021. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i63p186-196>

GOMES, Ângela Maria de Castro. As aventuras de Tibicuera: literatura infantil, história do Brasil e política cultural na Era Vargas. *Revista USP*, São Paulo, n. 59, p. 116-133, set./nov.2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13280>. Acesso em: 06 fev. 2021. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i59p116-133>

GRIMM. A bela adormecida. In: CONTOS de fadas de Perrault, Grimm, Andersen e outros. Apresentação de Ana Maria Machado. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. p. 121-128.

HUNT, Peter. *Crítica, Teoria e Literatura infantil*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura*. Vol.1. Tradução de Johannes Krestchmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KOHAN, Walter Omar. *Infância*. Entre educação e filosofia. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Um Brasil para crianças*: para conhecer a literatura infantil brasileira: história, autores e textos. São Paulo: Global, 1986.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo: Ática, 2002.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência de fora*: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LEWIS, C. S. *Sobre histórias*. Tradução de Francisco Nunes. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2018.

LINS, Osman. O mundo recusado, o mundo aceito e o mundo enfrentado. In: RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. Rio de Janeiro: Record, 1977. p. 175-186.

LISBOA, Henriqueta. *O menino poeta*: obra completa. Ilustrações Nelson Cruz. São Paulo: Peirópolis, 2008.

LISPECTOR, Clarice. *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2004. E-book.

LOBATO, Monteiro. *Histórias da Tia Nastácia*. Ilustrado por Fendy Jandira. São Paulo: Ciranda Cultural, 2019.

MACHADO, Ana Maria. *O menino que espiava pra dentro*. Ilustrações de Alê Abreu. São Paulo: Global, 2008.

MAGALHÃES, Ligia Cademartori. *O que é literatura infantil*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MAGALHÃES, Ligia Cademartori; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil*: autoritarismo e emancipação. São Paulo: Ática, 1987.

MANGUEL, Alberto. *À mesa com o Chapeleiro Maluco*: ensaios sobre corvos e escrivaninhas. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MELÂNIA, Wesslen Nicácio de Mendonça. *Era uma vez em 1889...* História e construção literária em Pequena História da República. 2013. 115 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Alagoas, 2013.

MELLO, Gláucia Buratto Rodrigues de. Fundamentos e modelos historiográficos da cultura brasileira: uma abordagem antropológica em Sérgio Buarque de Holanda. In: LEMOS, Maria Teresa Toríbio; MORAES, Nilson Alves de (org.). *Memória, Identidade e Representação*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 17-25.

MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MIRANDA, Eraldo; MENDES, Ricardo; ROCHAEL, Denise (org.). *As aventuras de Pedro Malasartes*. São Paulo: Elementar, 2014.

MIRANDA, Wander Melo. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Publifolha, 2004. (Folha explica).

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

MOLES, Abraham A. *Teoria dos objetos*. Tradução de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

MONTEIRO FILHO, Edmar. *O major esquecido*: Histórias de Alexandre, de Graciliano Ramos. 2013. 170 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

MOURÃO, Rui. Procura de Caminho. In: RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. Rio de Janeiro: Record, 2014. p. 189-204.

PALO, Maria José; Oliveira, Maria Rosa D. *Literatura infantil*: voz da criança. São Paulo: Ática, 1986.

PIGLIA, Ricardo. *Uma proposta para o novo milênio*. Tradução Marcos Visnadi. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cad02.pdf>. Acesso em 01 set. 2020.

PIMENTEL, Figueiredo. O chapeuzinho Vermelho. In: PIMENTEL, Figueiredo. *Contos da Carochinha*: livro para crianças. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma Editora, 1955. p. 89-94.

PINTO, Rolando Morel. *Graciliano Ramos*: autor e ator. Assis: Editora Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1962.

Pique-esconde. In: *Meliuz Blog*. Cinco dicas de brincadeiras para o Dia das Crianças. Disponível em: <https://www.meliuz.com.br/blog/brincadeiras-com-criancas/>. Acesso em: 02

jan. 2021.

PIROLI, Rosalia Rita Evaldt. Aspectos da cultura popular em Histórias de Alexandre, de Graciliano Ramos: uma recepção problemática. *Revista Boitatá*, Londrina, v. 11, n. 22, p. 206-220, jul./dez. 2016.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *Sobre ler, escrever e outros diálogos*. Organização de Júlio Abreu. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. (Coleção conversas com o Professor)

RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. Rio de Janeiro: Record, 1970.

RAMOS, Graciliano. *Caetés*. Posfácio de Wilson Martins. 13. ed. Rio de Janeiro: Record, 1977a.

RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. Posfácio de Osman Lins. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 1977b.

RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 1977c.

RAMOS, Graciliano. *Viventes das Alagoas*. 7. Ed. Raio de Janeiro: Record, 1977d.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 81. ed. Ed. Revista. Rio de Janeiro: Record, 2005.

RAMOS, Graciliano. *Garranchos*. Organização de Thiago Mio Salla. Rio de Janeiro: Record, 2012.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 121. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013a.

RAMOS, Graciliano. *Minsk*. Ilustração Rosinha Campos. Rio de Janeiro: Galerinha Record, 2013b.

RAMOS, Graciliano. *Conversas*. Organização de Thiago Mio Salla e Ieda Lebensztayn. Rio de Janeiro: Record, 2014a.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 69. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014b.

RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. Rio de Janeiro: Record, 2014c.

RAMOS, Graciliano. *Luciana*. Ilustrações de Rosinha. Rio de Janeiro: Galerinha, 2015.

RAMOS, Graciliano. *Histórias de Alexandre*. Ilustrações de André Neves. Rio de Janeiro: Record, 2016.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. 49. ed. revisada. Rio de Janeiro: Record, 2018.

RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. Rio de Janeiro: Record, 2020a.

RAMOS, Graciliano. *Pequena História da República*. Rio de Janeiro: Record, 2020b.

RAMOS, Ricardo. *Graciliano: retrato fragmentado*. São Paulo: Globo, 2011.

RAMOS FILHO, Ricardo de Medeiros. *Arte literária em dois ramos “graciliânicos”*: adulto e infantil. 2013. 117 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literatura em Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

RAMOS FILHO, Ricardo de Medeiros. Graciliano na terra dos meninos pelados. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin (org.). *Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas*. Rio de Janeiro: Record, 2017. p. 281-305.

RAMOS FILHO, Ricardo de Medeiros. *Minsk e Dois Dedos da prosa insone de Graciliano*. 2020. 175 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literatura em Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

RASPE, Rudolph Erich. *As surpreendentes aventuras do Barão de Munchausen* – em XXXIV capítulos. Tradução de Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

REGO, José Lins. *Histórias da Velha Totônia*. Apresentação de Laura Sandroni. Ilustrações de Tomás Santa Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

REIS, Carlos. Figurações do insólito: A reversão do típico. In: GARCÍA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina; MICHELLI, Regina Silva (org.). *(Re)Visões do Fantástico*: do centro às margens; caminhos cruzados. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014. p. 33-50.

REVEL, Judith. *Michel Foucault*: conceitos essenciais. Tradução de Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.

SALLA, Thiago Mio; LEBENSZTAYN, Ieda. Conversas com Graciliano Ramos: calado e prosador do inferno. In: RAMOS, Graciliano. *Conversas*. Organização de Thiago Mio Salla e Ieda Lebensztayn. Rio de Janeiro: Record, 2014. p. 11-50.

SANDES, Noé Freire. Memória e história da Primeira República. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: ANPUH 50 ANOS, 26., 2011, São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo: ANPUH-SP, 2011. Disponível em:
[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300662102_ARQUIVO_Memoria_e_historia_da_PrimeiraRepublica\[1\].pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300662102_ARQUIVO_Memoria_e_historia_da_PrimeiraRepublica[1].pdf). Acesso em: 03 jan. 2021.

SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga*: as reinações renovadas. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*: uma ficção de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SCHNEIDER, Daniela da Cruz. A ética como estética: inspirações para repensar o lugar da arte na formação. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DA REGIÃO SUL – ANPED SUL, 11., 2016, Curitiba. *Anais* [...]. Curitiba: UFPR, 2016. Disponível em:

http://www.anpedssul2016.ufpr.br/portal/wp-content/uploads/2015/11/eixo19_DANIELA-DA-CRUZ-SCHNEIDER.pdf. Acesso em: 06 fev. 2021.

SILVA, Márcia Cabral. *Infância, de Graciliano Ramos: uma história da formação do leitor no Brasil*. 2004. 196 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

SOSA, Jesualdo. *A literatura infantil*. São Paulo: Cultrix, 1990.

SOUZA, Maria da Graça. *As escolhas léxico-estilísticas em Vidas secas*. 2015. 172 f. Tese (Doutorado em Letras - Estudos Comparados de Literatura em Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SOUZA, Tânia Regina de. *A infância de Graciliano: memórias em letras de forma*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2001.

STRAPAROLA, Gian Francesco. Notte quarta. Favola Tre (L’Augel Belverde). In: STRAPAROLA, Gian Francesco. *Le Piacevoli Noti*. Testo trascritto. Bolzano: Edoardo Mori, 2017. p. 182-194. Disponível em: <http://www.mori.bz.it/Rinascimento/Straparola.pdf>. Acesso em: 02 jan. 2021.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

TABUCCHI, Antonio. *Afirma Pereira*: um testemunho. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Estação Liberdade, 2020.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TOLKIEN, J.R.R. *Árvore e folha*. Tradução de Ronald Eduardo Kyrmse. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

TRAVASSOS, Sônia. *Lobato, infância e leitura: a obra infantil de Monteiro Lobato em diálogo com crianças na escola da atualidade*. 2013. 238 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do medo*. Tradução de Lívia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

VALE, Rony Petterson Gomes do. Lingua Pileata: Bakhtin, linguagem e análise do discurso. *Revista Inventário*, Salvador, n. 11, p. 1-17, jul./dez. 2012. Disponível em: <http://www.inventario.ufba.br/11/LINGUA%20PILEATA-%20BAKHTIN%20finalizado.pdf>. Acesso em: 06 fev. 2021.

VIEIRA, José Geraldo. A dioptria de Alexandre. In: RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. Ilustrações de Moraes. São Paulo: Martins, 1970. p. 9-22.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994. p. 97-116.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Tradução de A. Pinheiro e J. P. Ferreira. São Paulo: Companha das Letras, 1993.