

RICARDO DE MEDEIROS RAMOS FILHO

MINSK E DOIS DEDOS DA PROSA INSONE DE GRACILIANO

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

SÃO PAULO

2020

RICARDO DE MEDEIROS RAMOS FILHO

MINSK E DOIS DEDOS DA PROSA INSONE DE GRACILIANO

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

(Versão Corrigida)

De acordo



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

SÃO PAULO

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

R175m Ramos Filho, Ricardo de Medeiros
Minsk e Dois Dedos da prosa insone de Graciliano
/ Ricardo de Medeiros Ramos Filho ; orientadora
Maria Zilda da Cunha. - São Paulo, 2020.
171 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de
Língua Portuguesa.

1. Graciliano Ramos. 2. Insone. 3. Minsk. 4. Dois
dedos. 5. Literatura infantil. I. Cunha, Maria Zilda
da, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): __RICARDO RAMOS DE MEDEIROS FILHO

Data da defesa: __30__/_04____/2020____

Nome do Prof. (a) orientador (a): _____MARIA ZILDA DA CUNHA

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, _15___/_07___/2020_____



(Assinatura do (a) orientador (a))

*À Maristela,
pelo amor e todo encorajamento.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de tudo, à Professora Doutora Maria Zilda da Cunha. O percurso trilhado transformou aluno e mestre em amigos. Sem a orientação cuidadosa e o reforço inspirador de seu olhar atento, este trabalho não teria sido concluído. Muito se fala nas dificuldades encontradas na jornada de um doutorado, a experiência e a confiança transmitida ao doutorando pela orientadora conseguiram simplificar o que tantos chamam de pesadelo. Caminhamos juntos um bom caminho. Obrigado!

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

Repito os agradecimentos ao Professor Doutor Benjamim Abdala Junior e junto a eles outros especiais à Professora Doutora Susana Ramos Ventura, da Universidade Federal do Estado de São Paulo (UNIFESP), bem como à Professora Doutora Ieda Lebensztayn, da Universidade de São Paulo (USP), pelos apontamentos feitos por ocasião de meu exame de qualificação, orientação decisiva para o enriquecimento de minha pesquisa. Agradeço também ao Professor Doutor Carlos Rogério Duarte Barreiros e à Professora Doutora Maria Auxiliadora Baseio.

Expresso aqui também, meu carinho e dívida para com os colegas do Grupo De Estudos produções literárias e culturais para crianças e jovens, coordenado pela Profa. Doutora Maria Zilda da Cunha, e do Grupo de Estudos Graciliano Ramos: pontes

literárias, socioculturais e com outras artes, coordenado pelo Prof. Doutor Benjamin Abdala Junior, pela interlocução, apoio, e frequente demonstração de interesse e vontade de colaborar com minha pesquisa. Vocês construíram um ambiente de trabalho saudável e motivador.

Ainda com muito carinho, e de forma mais geral, devo agradecer aos meus colegas de faculdade e de percurso. Foram eles os responsáveis por tornarem o meu caminho menos solitário e mais lúdico. Foi sempre com o prazer de encontrá-los, e ansioso por ouvir suas ideias, que me dirigi à sala de aula.

Registro, emocionado, um agradecimento à minha tia Luiza de Medeiros Ramos Amado, pela revisão do texto realizada, ela que revisou tantos textos de seu pai Graciliano Ramos, e de seu cunhado, Jorge Amado. Quis o destino que eu também passasse por suas mãos.

Por último agradeço à minha família: irmãos, netos, enteados, primos, sobrinhos, cunhados, todos que tornam minha vida mais feliz.

E sempre, para sempre, até meu último dia, à minha mãe e em memória de meu pai.

*Um amigo me pede que diga como nasceram as personagens principais de alguns romances meus ultimamente publicados. Eu desejaria não tratar dessa gente que, arrumada em volumes, se distanciou de mim. Na fase de produção era natural que me interessasse por ela, presumisse que lhe dava um pouco de vida; agora tudo esfriou, os caracteres se deformaram – os leitores veem o que não tive intenção de criar, aumentam ou reduzem minhas figuras, e isso prova que nunca realizei o que pretendi. Referindo-me, portanto, a essa cambada, não penso no que ela é hoje multiforme, incongruente, modificada pelo público, mas nos tipos que imaginei compor inutilmente. Falharam todos.*¹

¹ RAMOS, Graciliano, *Linhas tortas*, São Paulo, Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 278.

SUMÁRIO

RESUMO	8
ABSTRACT	10
INTRODUÇÃO	12
CAP. I <i>Insônia</i>	21
I.1 Vozes e críticas em diálogo	22
I.2 Visão ligeira sobre a obra <i>Insônia</i>	32
I.3 Anatomia de <i>Insônia</i>	48
I.4 Um pouco mais sobre <i>Dois dedos e Minsk</i>	54
CAP. II Experiências leitoras em ramos “graciliânicos”	68
II.1 A experiência das primeiras leituras	69
II.2 Os primeiros textos	89
II.3 Encontro com a brevidade.....	98
II.4 O escritor Graciliano Ramos.....	105
CAP. III Sobre leitura e tradução	112
III.1 <i>Minsk</i> e o leitor criança.....	114
III.2 Virtualidade tradutora da obra	118
III.3 O livro ilustrado como uma outra forma de tradução.....	122
III.4 A ilustração em <i>Minsk</i>	132
III.5 A ilustração de Rosinha Queiroz.....	143
III.6 Graciliano, o escritor de livros infantis e juvenis	147
CONSIDERAÇÕES FINAIS	159
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	165

RESUMO

A nossa intenção neste trabalho é situar o escritor Graciliano Ramos em um contexto de estudo onde se observe dois de seus contos publicados em *Insônia* (1947): *Minsk* e *Dois dedos*. Sendo que o conto *Minsk* teve versão publicada também para crianças (2013). A proposta justifica-se por ser Graciliano Ramos autor representativo da literatura brasileira, conhecido e estudado em países de língua portuguesa, amplamente pesquisado nos meios acadêmicos. Os dois contos, bem como outros textos escritos por Graciliano, sua obra, de maneira geral, servirão como corpus para que possamos verificar o escritor nordestino em um universo diferente daquele em que foi consagrado: o dos romances. Ao considerarmos as relações dinâmicas que se estabelecem entre autor, texto e leitor, e sabendo que o escritor, ao elaborar o seu trabalho, o faz submetido a uma intenção criativa e a um propósito estético, ideológico e social, cômico da necessidade de buscar efeitos de sentido, transmitir o seu pensamento e incitar interpretações, tentaremos responder a uma questão que nos parece fundamental: seria mesmo a necessidade de conseguir transformar rapidamente seus textos em dinheiro o que teria feito Graciliano abandonar os romances depois de solto, em janeiro de 1937? Há uma tendência de se atribuir à necessidade de sustentar a família, o fato dele escrever contos e textos curtos, publicáveis em jornal, com o objetivo de rapidamente obter pagamento por eles. Tal prática teria feito Graciliano Ramos abdicar dos trabalhos de maior fôlego. *Vidas secas*, por exemplo, romance publicado em 1938, já seria uma obra fragmentada, nascida de contos anteriormente lançados em periódicos. Com este objetivo, analisaremos *Minsk* e *Dois dedos*, interpretando as vozes subjacentes que reverberam além do texto, e observando os contextos que permitem considerar o livro em questão em que estão inseridos (*Insônia*) como obra canônica de nossa literatura. Ao migrar de romancista para contista, cronista, produtor de escritos mais sintéticos, Graciliano estaria à vontade e

exercendo o ofício de escritor em sua plenitude, ou a necessidade prática de subsistência estaria desperdiçando seu talento? Para isso procuramos fazer uma abordagem mais ampla de seus contos, focando particularmente, em *Dois dedos* e *Minsk*, como já dissemos, observando também sua versão infantil, buscando sua relação histórica com a escola, a sua contemporaneidade, as questões culturais que envolvem o autor, bem como o seu pensamento como escritor.

ABSTRACT

*Our intention in this work is to place the writer Graciliano Ramos in a context of study where we observe two of his short stories published in *Insônia* (1947): “Minsk” and “Dois dedos”. Since the tale “Minsk”, had version also published for children (2013). The proposal is justified by being Graciliano Ramos representative author of Brazilian literature, known and studied in Portuguese-speaking countries, widely researched in the academic world. The two short stories, and other works, will serve as a sample so that we can check the northeastern writer in a different universe from the one in which he was consecrated: the novels. When we consider the dynamic relations that are established between author, text and reader, and knowing that the writer, in elaborating his work, makes him subject to a creative intention and an aesthetic, ideological and social purpose, aware of the need to seek effects. In order to convey our thoughts and to incite interpretations, we will try to answer a question that seems fundamental to us: is it really necessary to be able to quickly turn his texts into money, which would have made Graciliano abandon his novels after his release in January 1937? There is a tendency to attribute to the need to support the family, the fact that he writes short stories and texts, published in a newspaper, in order to quickly get paid for them. Such a practice would have made Graciliano Ramos abdicate the work of greater breath. “*Vidas secas*”, for example, a novel published in 1938, would already be a fragmented work, born of stories previously published in periodicals. To this end, we will analyze “Minsk” and “Dois dedos”, interpreting the underlying voices that reverberate beyond the text, and looking at the contexts that allow us to consider the book in question where they are inserted (*Insônia*) as a canonical work of our literature. Migrating from novelist to short story writer, chronicler, producer of more synthetic writings, would Graciliano be at ease and fully practicing as a writer, or was the practical need for subsistence*

wasting his talent? To this end we seek to take a broader approach to his stories, focusing particularly on “Dois dedos” and “Minsk”, as we just said, also looking at his children's version, seeking his historical relationship with the school, his contemporaneity, the cultural issues surrounding the author, as well as his own. thinking as a writer.

KEYWORDS: Graciliano Ramos, *Insônia*, *Minsk*, *Dois dedos*, romance, children literature.

INTRODUÇÃO

Frequentemente referem-se ao escritor nordestino Graciliano como o romancista Graciliano Ramos. Tal tratamento tem por trás duas inferências com as quais precisamos lidar: o mais importante de sua obra seriam os romances; todo o seu trabalho como escritor posterior a 1938 não teria o mesmo peso, ou até a mesma relevância literária, já que seu último livro considerado romance, *Vidas secas*, saiu em 1938.

Tendo-se em vista que o autor alagoano viveu até março de 1953, estamos falando de um período de 15 anos. Como Graciliano publicou *Caetés* em 1933, *São Bernardo* em 1934, *Angústia* em 1936 e *Vidas secas* em 1938 – embora já seja um romance fragmentado e que nasceu da união de contos, falamos aí de um período de 5 anos. Assim, no total de 21 anos como escritor, Graciliano teria escrito o mais importante de sua obra em um período de cinco anos. Obviamente não estamos considerando os romances de memórias *Infância* (1945) – também fragmentado, e *Memórias do cárcere* (1953), póstumo.

Nossa inquietação ao analisar tais números, parte do princípio de que mesmo tendo sido obrigado a escrever prosa curta após ser solto do cárcere da ditadura Vargas, em janeiro de 1937, para sustentar a família, Graciliano teria vivido até 1953 e nunca mais voltou a escrever romances nos moldes dos três primeiros. Seria mesmo apenas uma questão de sobrevivência como alguns colocam?

Em seu livro *Formas breves*, falando sobre o romance e citando Borges, Ricardo Piglia nos conta que:

Borges considera que romance não é narrativa, porque é demasiado alheio às formas orais, ou seja, perdeu os rastros de um interlocutor presente, a possibilitar o subentendido e a elipse e portanto a rapidez e a concisão dos relatos breves e dos contos orais (PIGLIA, 2017: 101).

Seria possível que em determinada fase de seu percurso literário Graciliano também houvesse percebido, como Borges, tal questão? Considerando sua

obsessão por textos enxutos, pela concisão dos relatos, não teria finalmente, talvez até mesmo inconscientemente, optado por explorar apenas relatos mais breves? Embora estejamos no terreno incerto das suposições, não seria de se estranhar, conhecendo o perfil artístico do escritor alagoano, se após um período em que foi obrigado a escrever textos ligeiros por necessidade, tivesse percebido que assim, reencontrava aquele interlocutor ausente nos romances e com ele tivesse se acostumado a “conversar”.

Para que possamos responder à questão e tentar descrever o que teria acontecido com o autor após estabelecer-se no Rio de Janeiro, será preciso observarmos algumas questões. Para isso, entender o seu processo criativo em se tratando de escrever prosa curta parece-nos relevante. Assim, levando-se em conta o seu livro de contos *Insônia*, iremos nos debruçar mais atentamente sobre *Dois dedos* e *Minsk*. Observaremos, inclusive, que *Minsk*, um dos contos mais elogiados pela crítica, teve uma versão para crianças publicada em 2013.

A responsabilidade de publicar o conto *Minsk* ilustrado para crianças foi da família de Graciliano. Examinando-se a possibilidade, enxergou-se no texto pela temática, personagem infantil, delicadeza do amor que a criança sente pela jandaia, estilo do autor, adequação para que se fizesse a transposição para uma obra ilustrada separada. Mesmo que o desfecho fosse triste, levaram em conta também a necessidade de se trabalhar com o público leitor mirim temas difíceis, sem ocultar dele a realidade. No final consideraram matéria ideal e apropriada para ser transformada em atrativo para iniciantes no mundo literário.

Não foi uma decisão fácil. Pelo respeito que Graciliano inspira, qualquer iniciativa de se tomar algum tipo de liberdade com sua obra é sempre acompanhada de certa apreensão. Afinal, não temos mais o autor por perto para opinar, autorizar, avaliar a conveniência da atitude. Qualquer pessoa que conheça a seriedade e o

espírito com que o escritor nordestino conduzia o seu ofício, principalmente sendo um familiar, sabe que agir em nome dele traria algum risco de estranhamento caso estivesse vivo. Fica sempre aquela impressão de que talvez não se devesse tomar em nome dele atitudes que pudessem ser criticadas. *Minsk* surgiu em um dia de seu aniversário, quando completava 48 anos, em 27 de outubro de 1940. Como o escritor só viria a falecer em março de 1953, teve mais ou menos 13 anos para pensar se a obra poderia ser transformada em uma história infantil e não o fez. Cômicos da possibilidade dele ganhar dinheiro com a escolha, e sabendo ser uma questão sempre presente em sua vida, principalmente depois de ter sido solto no Rio de Janeiro, em 1937, precisar sustentar a família em uma cidade estranha, os membros da família achavam no mínimo curioso o fato de não ter pensado na alternativa.

Possivelmente ainda houvesse na época um certo tipo de preconceito com relação ao conteúdo das histórias infantis, posicionamento muito diverso do existente hoje. Os contos infantis atuais, diferentemente do que acontecia na época de Graciliano, preocupam-se em preparar as crianças para que enfrentem os problemas normais da vida com naturalidade. A morte é um desses problemas, e dificilmente era abordada antigamente, os escritores preferiam concluir seus escritos dando a eles finais felizes. Segundo Nelly Novaes Coelho, os livros atuais procuram: “*Preparar psicologicamente os pequenos leitores para enfrentarem sem traumas, mais tarde ou mais cedo, as dores e os sofrimentos da vida*” (COELHO, 2010: 290). Para isso os livros tratam de assuntos bem mais difíceis do que no passado.

São livros que têm como problemática temas eternos, como a morte; ou temas mais recentes e não menos dolorosos, como a separação de casais e o problema de filhos divididos; o problema das drogas; as injustiças sociais; o racismo; as crianças abandonadas; a marginalização da mulher; etc. (Ibid. p.290).

Possivelmente não passava pela cabeça de Graciliano que uma história tão dramática como *Minsk*, onde um animalzinho de estimação é pisado por sua dona e morre esmagado, pudesse ser exibida para crianças.

A decisão pela edição do conto *Minsk* separado de *Insônia*, passou pela escolha de Rosinha Queiroz² como ilustradora. Também nordestina, dona de um estilo delicado e traço romântico, ficou encarregada de dar cores e vida às personagens.

Ao realizar este estudo comparativo, de certa forma daremos continuidade ao nosso caminho de entender Graciliano Ramos como autor também de textos para crianças e jovens. Sabendo que o comparatismo é capaz de auxiliar-nos na trajetória empreendida, utilizaremos seus preceitos para investigar, além da pergunta já colocada, a de tentar entender o porquê da opção pela prosa curta em determinado momento do caminho literário de Graciliano, a transposição do conto *Minsk* do autor alagoano, publicado no livro *Insônia*, em 1947, uma coletânea de contos adultos, e reeditado em 2013 adaptado visualmente, isolado em obra ilustrada e destinada ao público infantil. Ao deixar clara a nossa opção por uma abordagem comparatista, cremos ser importante definir objetivamente o que pretendemos com isso. Muito se escreveu, várias tentativas de explicação foram realizadas, mas cada vez mais, aprofundando-nos no conhecimento do assunto, pareceu-nos necessário fixar uma noção que traduzisse corretamente o que desejamos ao afirmar a disposição de comparar duas obras, no caso o romance de Graciliano e sua prosa curta, e também um conto adaptado para crianças. É importante considerar que na procura por uma definição mais completa, nem sempre conseguimos dar conta das especificidades de que nossa pesquisa pretende tratar, pecando muitas vezes

² Rosinha Queiroz, escritora e ilustradora, nasceu em Recife/Pernambuco, atualmente mora em Olinda. Formou-se em Arquitetura pela Universidade Federal de Pernambuco, mas, depois de se apaixonar pela literatura para crianças e jovens, fechou o escritório e passou a se dedicar à ilustração.

por excessos, ou até mesmo por falta. Torna-se evidente a necessidade de se ter certa flexibilidade conceitual para que possamos realizar um trabalho comparativo mais adequado. Assim, qualquer tentativa de enquadramento poderá ser sempre refeita incorporando-se novas visões. E é aí que o trabalho de Benjamin Abdala Junior, que propõe uma outra forma de comparatismo, capaz de compreender melhor nossa atualidade sociocultural precisa se fazer presente. Se as formas antigas nos forneceram a riqueza do autoconhecimento, não podemos perder de vista outros campos culturais contemporâneos das relações internacionais. Há que se construir uma nova maneira de investigação para figurar ao lado da anterior, imbricando-se com ela, dando origem a fricções:

Um comparatismo prospectivo, pautado por relações comunitárias, um comparatismo da solidariedade, da cooperação, onde o outro não figure como objeto, mas como sujeito. Enlaces comparatistas, tendentes a relações de reciprocidade, em que cada uma das partes é motivada pela possibilidade de aprender com a diferença da outra (ABDALA, 2012: 53).

Embora a comparação pretendida neste trabalho fuja um pouco ao escopo mencionado acima, pois se dará entre duas obras em que observaremos textos verbais escritos pelo mesmo autor, brasileiros, buscaremos compreender o que os torna tão diferentes (ou não!), fazendo-o com abordagem o mais flexível conceitualmente possível. Se, como bem definiu Sandra Nitrini, *a literatura comparada seria uma disciplina indisciplinada, cujos conteúdos e objetivos mudam constantemente, situando-se entre as disciplinas difíceis de serem delimitadas* (NITRINI, 2010: 117), há uma tradição em nosso país que aponta para a prática dos estudos comparados. Sempre didático, o saudoso professor Antonio Candido pontuou:

Estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada, porque nossa produção foi sempre tão vinculada aos exemplos externos, que insensivelmente os estudiosos efetuavam as suas análises ou elaboravam os seus juízos tomando-os como critérios de validade. Daí ter havido uma espécie de comparatismo difuso e espontâneo na filigrana do trabalho crítico desde o tempo do Romantismo, quando os

brasileiros afirmaram que a sua literatura era diferente da de Portugal (CANDIDO, 2004: 229).

Ao cotejar duas obras brasileiras do mesmo autor: romances e prosa curta, precisamos levar em consideração que a literatura comparada se transformou, incorporou novos aspectos, chegou aos dias de hoje ampliada e preocupada em ser cada vez mais abrangente. É com tal perspectiva, e dentro da abordagem que os estudos de literatura comparada permitem, que pretendemos conduzir este trabalho.

Ao observar o romance de Graciliano, e escolher *Dois dedos* e *Minsk*, como representantes da produção de textos curtos do escritor alagoano, percebendo-se a realidade da expressão de momentos diferentes da vida de um autor, iremos focar nosso trabalho no percurso transformativo por que passou Graciliano. Há nele, neste caminho, muito a ser analisado. Das páginas sisudas e secas de seus romances, a uma coletânea de contos publicada há mais de setenta anos, *Insônia*, onde *Dois dedos* e *Minsk* apareciam acompanhados por outros contos: *Insônia*, *Um ladrão*, *O relógio do hospital*, *Paulo*, *Luciana*, *A prisão de J. Carmo Gomes*, *A testemunha*, *Ciúmes*, *Um pobre-diabo*, *Uma visita* e *Silveira Pereira*, há bem mais do que apenas a passagem do tempo. O próprio escritor alagoano precisa ser observado e entendido.

Graciliano Ramos é um escritor conhecido e estudado nos meios acadêmicos de todo o país. Seus romances e obra memorialista são celebrados e adotados em diversas escolas. Poucos esforços, porém, são dedicados aos estudos do restante de sua produção, principalmente aquela destinada aos textos curtos e a crianças. Tanto que chega a haver dúvida sobre sua autoria também de livros infantis. Passa-se ao largo de seus textos produzidos com a intenção de atingir um público mais jovem. Parece-nos, entretanto, importante considerar como ele se dirige ao seu universo de leitores em todas as instâncias, tanto a adulta, no caso romances e prosa curta, como a infantil, situando-o como um escritor múltiplo, que se adéqua aos dois cenários. Aqui, no trabalho

apresentado, iremos observar Graciliano Ramos como escritor de textos: romancista, contista, cronista, autor infantil, buscar o artista consagrado no seu ofício como um todo. Como seus textos chegaram até os dias de hoje, as leituras foram feitas e se transformaram com o tempo. E, embora o autor não tenha acompanhado esta transformação, pois morreu em 1953, desejamos entender como ele receberia hoje sua qualificação como romancista quando, sua obra deixada olhada com lentes de aumento, nos apresenta uma variação que nos permitiria uma ampliação na maneira de enxergá-lo como escritor. Se fizermos, por exemplo, uma antologia incluindo os melhores contos brasileiros já escritos, não seria injusto incluir no volume uma das histórias de *Insônia. A terra dos meninos pelados* poderia figurar em uma seleção de histórias infantis. Suas crônicas, pelo humor mordaz, maneira como enxergava o cotidiano e criticava os acontecimentos, poderiam ser incluídas entre as mais bem escritas do país. Quando pensamos em Graciliano, não seria justo lembrarmos apenas do romancista. Mesmo sendo o romance, talvez, o gênero mais observado pelos críticos e academia. Quando Lukács, em *A teoria do romance*, comparando verso com prosa diz:

Somente a prosa pode então abraçar com igual vigor as lamúrias e os lauréis, o combate e a coroação, o caminho e a consagração; somente sua desenvolta ductibilidade e sua coesão livre de ritmos captam com igual força os liames e a liberdade, o peso dado e a leveza conquistada ao mundo, que passa então a irradiar com imanência o sentido descoberto (LUKÁCS, 2012: 58),

estabelecemos um caminho de flexibilidade que só a prosa alcança. Graciliano, que sabidamente nunca foi poeta, tendo raramente trilhado o caminho dos versos, e inclusive deixado explícito para a família que não desejaria ver suas “aventuras” poéticas publicadas, como descrito no livro de memórias de seu filho Ricardo Ramos, era um escritor exclusivamente de prosa. Às vésperas de morrer chamou o filho e trancou-se com ele no quarto, passando as seguintes orientações:

Preste atenção no que não está em livro. Se assinei com meu nome pode publicar; se usei as iniciais GR, leia com cuidado, veja bem; se

usei RO ou GO, tenha mais cuidado ainda. O que fiz sem assinatura ou sem iniciais não vale nada, deve ser besteira, mas pode escapar uma ou outra página menos infeliz. Já com pseudônimo não, não sobra uma linha, não deixe sair. E pelo amor de Deus, poesia nunca. Foi tudo uma desgraça (RAMOS, 2011:196).

Vemos, portanto, Graciliano se declarando não poeta, era definitivamente um prosador, não apenas romancista.

Em *Minsk* ilustrado, não deixemos de colocar, o texto original foi respeitado. A opção de mantê-lo integral, não adaptando o texto verbal, trouxe à ilustração, ao projeto visual e editorial, a responsabilidade de transmitirem ao leitor a força da história, sem a ajuda de um texto preparado para o melhor entendimento das crianças. Não manter a originalidade do texto verbal, conspurcando as palavras, aí sim poderia ser considerado uma espécie de desrespeito ao autor. Havia, também, o compromisso de manter-se a linguagem e as sutilezas da primorosa escrita de Graciliano.

Quando o escritor alagoano, na citação colocada logo no início, refere-se à sua “cambada” de personagens, lamentando-se e de certa forma criticando sua própria produção, como era de seu feitio, falava de sua criação como um todo, em um balanço crítico, visão panorâmica.

Romancista, contista, cronista, obra adulta, obra infantil... escreve-se um determinado gênero ou apenas escreve-se?

Todas as questões aqui colocadas acompanham aquela indagação feita no início da introdução. Graciliano deixou de ser romancista por necessidade ou por ser uma trajetória natural? Há em *Ficção e confissão*, de Antonio Candido, um breve comentário ao falar sobre o romance *São Bernardo*, que nos parece importante ressaltar: “A vocação para a brevidade e o essencial aparece aqui na busca do efeito máximo por meio dos recursos mínimos” (CANDIDO, 2006: 21).

A questão da passagem do romance para a prosa curta nos faz lembrar uma frase ouvida por Cortázar, proferida por um escritor argentino admirador do

pugilismo: “*Nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por knock-out*” (CORTÁZAR: 1974: 152). Se pensarmos no rigor de Graciliano, e em como se esforçava para que seus escritos tivessem sempre a mais absoluta qualidade, talvez fosse a prosa curta um desafio maior.

Concluindo, somos levados a pensar, seria a passagem para a prosa curta uma questão de vocação, a vontade de seguir por um terreno em que se sentisse mais confortável? Até porque mesmo algumas passagens de seus romances nasceram de contos. Não podemos responder tal pergunta imediatamente, sem maior reflexão, estudo.

Capítulo I

Insônia

Reparando bem, a verdade é que uma peça como “Minsk” salva todo um volume, vivendo por si mesma de maneira definitiva. Entre os capítulos que são pequenas obras-primas, no sentido de perfeitas e completas, dentro da obra geral de ficcionista do Sr. Graciliano Ramos, a história de “Minsk” bem merece ser incluída ao lado da “Baleia” de Vidas Secas. Aliás, o assunto de “Minsk” é também um bicho; e quem sabe se o Sr. Graciliano Ramos, a este respeito, não está sentimentalmente próximo de seu personagem Fabiano, que “vivia longe dos homens” e “só se dava bem com animais”? LINS, Álvaro. “Valores e misérias de Vidas secas – “III. Romances, novelas e contos: visão em bloco de uma obra de ficcionista”, julho de 1947. In: Os mortos de sobrecasaca. Ensaios e estudos 1940-1960. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 169.

I.1 Vozes e críticas em diálogo

A epígrafe selecionada para abertura deste capítulo traz a opinião pessoal de Álvaro Lins, um dos mais respeitados críticos literários que a literatura brasileira conheceu. Ao colocar em foco a obra *Insônia*, de Graciliano Ramos, publicada em 1947, ele deixa muito claro sua opinião sobre a coletânea de contos inscrita no volume. Além de considerar o livro a parte fraca da obra de Graciliano, juntando à opinião críticas também ao romance *Caetés*, por questões ligadas ao estilo, considera os trabalhos apresentados obras de circunstância, escritas para jornais e revistas, sem grandes cuidados. “*Rigorosamente, nenhum deles é um conto. “Insônia” e “O relógio do hospital” são dois monólogos magníficos, mas como classificá-los na categoria de Contos?*” (Ibid, p.169). Ao expressar sempre, de maneira geral, a sua não preferência pelo gênero conto na obra de Graciliano, Lins coloca *Paulo* também como exemplo de monólogo, mas de qualidade inferior. Considera, aliás: *Insônia, O relógio do hospital e Paulo*, variações sobre o mesmo tema. Com relação a *Um ladrão*, refere-se ao interesse de início apaixonante que provoca, mas diz que decepciona em seguida pelo convencionalismo do desfecho. Torna-se, no entanto, ainda mais duro e enfático quando se refere aos contos: *A prisão de J. Carmo Gomes, A Testemunha, Ciúmes e Uma visita*, chegando a afirmar que desejaria que nunca tivessem sido escritos, e que são produções literariamente indignas de um escritor do peso de Graciliano Ramos. E completa: “*A meu ver, os capítulos de mais significação e valor literário deste volume são “Dois dedos” e “Minsk”, sendo também aqueles que mais se aproximam do que há de particular e específico no conto*” (Ibid, p.169).

Álvaro Lins escrevia, nos anos 40, em um dos maiores jornais do Brasil, o *Correio da Manhã*. Sua atuação crítica como titular do periódico valeu-lhe uma série de epítetos. Carlos Drummond de Andrade chamou-o de “imperador da crítica brasileira”.

Para o poeta, seria inútil argumentar contra uma opinião de Lins, restando a quem fosse alvo de suas críticas negativas aceitá-las e repensar seu trabalho.

Voltando ao texto de Ricardo Piglia, observamos uma flexibilidade maior na explicação do que seria um relato. Para ele o que um relato deseja dizer somente antevemos no final, quando aparece um desvio, uma alteração de ritmo, alguma coisa externa, como se estivesse no quarto ao lado. Então conhecemos a história e podemos concluir. “*Cada narrador narra à sua maneira o que viu ali*” (PIGLIA, 2017: 106). Para ele: “*Uma história pode ser contada de maneiras distintas, mas sempre há um duplo movimento, algo incompreensível que acontece e está oculto.*” (Ibid. p. 106). Há pelo que podemos colher das afirmações, certo olhar mais amplo na observação de como as histórias podem ser contadas. Liberdade maior, aceitação menos rígida, mesmo que se faça referência à necessidade do *incompreensível que aconteça e esteja oculto*. Talvez porque para Piglia, o sentido de um relato tem a estrutura de um segredo, estaria escondido, separado do conjunto da história, reservado para o final e em outra parte. “*Não é um enigma, é uma figura que se oculta.*” (Ibid. p. 106). A própria questão de se chamar o conto de relato, já infere uma disposição maior para certa liberdade de interpretação, não há, pelo que percebemos na visão de conto de Piglia, exagero em termos conceituais.

Aparentemente para Álvaro Lins há um rigor maior na determinação do que seja conto. O que se tem visto na literatura moderna, cada vez mais, é uma flexibilização dos limites que permitiriam incluir um texto na categoria de conto ou não. Para Alfredo Bosi, por exemplo, o conto cumpriria de certa forma o destino da ficção contemporânea. Abrigaria as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, assumiria formas de surpreendente variedade. “*Ora é o quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia*

brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem.” (BOSI, 1994:7). Para Bosi, esse caráter plástico já desnordeou mais de um teórico da literatura, ansioso para encaixar a forma-conto no interior de um quadro fixo de gêneros. Pontua que comparada ao romance e à novela, a narrativa curta condensa e potencializa em seu espaço todas as formas de ficção. Afirma, que quando se passa das vertentes temáticas às conquistas formais do conto brasileiro de hoje, vê-se que não aconteceu em vão a intensa experiência estética do Modernismo. E crê que é no tronco dessa escrita, moderna em senso lato, que se enxergam os modos de dizer e de narrar mais correntes do conto contemporâneo. Completando diz: “*Sobretudo Rubem Braga, Graciliano e Marques Rebelo, me parecem representar os modelos de uma forte concisão no arranjo da frase e de uma alta vigilância na escolha do vocabulário, marcas de sua modernidade em termos de um Realismo crítico*” (Ibid, p.15).

Álvaro Lins, sem dúvida um de nossos críticos mais completos, talvez se equivoque ao tentar definir a “personalidade escritora” e mesmo humana de Graciliano Ramos. Embora reconhecendo ser o autor alagoano um exímio autor, considera que em seus romances ele tenta confundir os leitores convergindo suas figuras de escritor e de homem. Justifica-se, assegurando que as memórias da vida real explicam o mundo ficcional do autor, um antissonhador por excelência. O autor nascido em Alagoas costumaria dar à expressão de suas lembranças um caráter de intransigente realismo. Revelaria em suas obras a própria realidade com toda sua dureza e crueldade, sem poesia, sonho, nenhuma fantasia, apenas a infância triste e solitária. E justamente por não ter sido amado e vivido uma criação de ternura, reagiu com sentimentos de indiferença e desprezo pela humanidade. Teria mesmo escrito a história de sua infância por detestá-la com amargura. Falando especificamente sobre *Infância*, de Graciliano Ramos, conclui: “*a atitude do autor perante a vida seria de sarcasmo, produto da revolta de uma*

sensibilidade maltratada, que reagiu por intermédio da criação de um mundo ficcional em que se projetaram as sombras e as sensações de um pavoroso mundo infantil” (LINS, 1963: 156-157).

Pode-se contestar tais considerações, mesmo desobedecendo o conselho de Drummond. Por várias razões muito importantes. Em primeiro lugar, e há certo exagero na afirmação, Graciliano não parece sentir indiferença e desprezo pela humanidade. O que se vê em sua literatura engajada e preocupada com as injustiças sociais, é um escritor sempre pronto a criticar as políticas que não coloquem as necessidades da população em primeiro lugar. Um humanista de seu porte não poderia nunca estar indiferente e desprezar a humanidade. Uma leitura mais atenta de *Vidas secas* e de *São Bernardo*, só para citar dois exemplos, evidencia que embora tenha um jeito seco e contido de se referenciar às pessoas, e trate as suas personagens com certa distância narrativa, denuncia em ambos os romances as injustiças feitas aos mais humildes, preocupando-se muito com o homem e seu destino injusto nas mãos dos patrões. Afirmar que um escritor, ou qualquer pessoa, sente indiferença e desprezo pela humanidade poderia ser considerado duvidar de seu caráter.

Outro ponto importante, e seria conveniente tratá-lo, de forma a trazer luz à diferença com que se fazem leituras, são mesmo particulares os rostos encontrados, os críticos, não podemos nos esquecer, são também leitores, é destacar tal forma particular de se ler *Infância*. Um livro de memórias, por mais que seja de memórias, sempre traz um pouco de ficção e vice-versa. Para Piglia, inclusive: “*Não há memória própria nem lembrança verdadeira, todo passado é incerto e impessoal*” (PIGLIA, 2017: 44). Dificilmente conseguimos ficcionar puramente, sem acrescentar ao texto algumas passagens recordadas. Graciliano não foi diferente. Interessava-lhe em *Infância*, mais do que tudo, deixar evidente como era a educação no final do século XIX, no interior de

Alagoas. Lembrando-se de que ele nasceu em 1892. Mais importante literariamente do que seu depoimento pessoal, era traçar um quadro capaz de mostrar a violência com que as crianças eram tratadas, a falta de ternura, brutalidade. Mais uma prova, aliás, de que se preocupava com o ser humano. Em seu livro de memórias, *Graciliano: Retrato Fragmentado*, o filho também escritor, Ricardo Ramos, conta que logo depois de *Infância* ser publicado chegaram a Graciliano algumas críticas chocadas, espantadas com o seu realismo confessional. Ele se atazanou, irritado, vendo que não o entendiam. Embora procurasse não responder às críticas, nem as elogiosas, pois por princípio não respondia nunca às manifestações que um livro despertava, falou muito a respeito:

O trabalho de reconstituição e o de construção, o homem e o autor no traço de união da primeira pessoa, a criança desmitificada, a dureza do quadro, a conclusão didática. Se aparecia como um tosco e troncho menino, por que esperar o abrandamento nos demais? Seria impossível, um desconchavo, ficaria uma desgraça. E concluía:
- Eu tenho lá problema com ninguém? (RAMOS, 2011: 51).

E para Ricardo Ramos, tanto quanto se saiba, não tinha mesmo. Considerando os retratos de seu avô e avó paternos muito desfavoráveis, principalmente o dela, presente no livro como uma “pessoinha” irritável, de “boca má”, dada a inexplicáveis alternâncias de humor, insignificante e sombria, “minha indistinta mãe”. Para ele, que a conheceu, não se diferenciava muito na galeria de tias idosas, ou mesmo de sua bisavó materna, silenciosa e seca. Considerava-a calada, curtida, um nadinha que até menino encurtava. Vulto de fundo, que volta e meia Graciliano avivava:

Depois de adulto sempre vi minha mãe como uma espécie de irmã mais velha. A diferença de idade era pequena. Eu tinha filhos, ela também, os meus brigavam com os dela, sobrinho maior batendo em tio menor, uma baralhada. Eu brincava: “Dona Maria, já está prenha?”. E ela: “Graciliano me respeite”. Sisuda, emburrada, comigo se abrandava. Eu ia visitá-la quase todo dia, casa pegada, entrava lhe dando palmada, arreliando: “Feche o balaio, minha mãe. Vai parir até quando?”. Ela fazia um gesto me afastando e disfarçava o sorriso (Ibid, p. 52).

Como primogênito de Sebastião e Maria Amélia, Graciliano Ramos teve uma educação condizente com outras tantas de sua época, os problemas normais do

período com seus pais. Outra forma de constatar isso é ler o livro *Cartas*, publicado pela editora Record, onde aparecem as correspondências dele com a família. Certamente a afirmação de que foi tão maltratado na infância que criou uma personalidade arredia, deprimida e descrente da humanidade, não procede. Como exemplo destacamos uma das missivas, datada de 14 de novembro de 1910 e enviada de Palmeira dos Índios. Graciliano tinha então 18 anos:

Minha mãe:

Recebi sua carta, mas só agora posso responder por não ter tido portador seguro. Estimo que tudo por lá vá em paz. Marili está boa, não é assim? E Carmen?³³

Aqui estamos todos bem nesta santa Palmeira, terra que, se não é boa, sempre é menos ruim do que eu julgava. Aqui não há cafés, há maus bilhares, pouca cerveja, nenhum divertimento. Enfim gasta-se pouco dinheiro e vende-se alguma coisa, isto é, ganha-se mais do que se gasta. Adeus. Lembranças às meninas. Logo apareço, daqui a uns dez anos. Graciliano

E as minhas ceroulas? Estou quase nu (RAMOS, 2011: 11).

Na época Graciliano era encarregado na loja de tecidos de seu pai. Pelo tom adotado, ainda rapaz, não se percebe dificuldade na relação, apenas seu humor sarcástico peculiar.

Voltando ao *Insônia*, e buscando descobrir como Graciliano recebeu as críticas feitas por Álvaro Lins, escritas, como podemos notar, no capítulo 9 de *Os mortos de sobrecaçaca*, entre 1941 e 1947, somos levados a crer em provável compreensão do autor alagoano, por respeito ao crítico. O concreto, e não muito difícil de constatar, era sua amizade por Álvaro Lins. Acatava suas opiniões, convivia com ele no *Correio da Manhã*.

Em carta enviada em 12 de novembro de 1945 a Antonio Candido, onde fala sobre o romance *Angústia*, aceitando as ponderações que o crítico fez, reconhece que as opiniões de Candido coincidem com as dele. Ao analisar as razões de *Angústia* ter

³³ Irmãos de Graciliano.

“saído ruim”, citando a opinião de João Gaspar Simões, o intelectual português afirmava ser o americano incapaz de introspecção, e criticando como sempre a falsidade de um silogismo, como era de seu feitio, cita Lins: “*Álvaro Lins veio com aquele negócio de tempo metafísico. Mas isso diz pouco, não é verdade?*” (RAMOS, 1945: 10). Mais tarde, no livro de *Cartas*, já em 1949, aparece missiva enviada à sua irmã Marili. Ela andou escrevendo alguns contos e chegou a publicar livros, embora sem grande qualidade. Referindo-se a um conto que lhe fora enviado para análise, diz, em determinado trecho: “*Quando me levantei, pedi a Ricardo⁴ que datilografasse a “Mariana” e dei-a ao Álvaro Lins.*” (RAMOS, 2011: 293-294). Ainda em 1949, em entrevista à Folha do Povo, publicada no livro *Conversas*, organização de Ieda Lebensztayn e Thiago Mio Salla, o autor de *Angústia* foi incisivo em suas considerações, como costumava ser, ao hipotecar apoio a Lins:

Estou inteiramente de acordo com Álvaro Lins, que, ao ser eleito presidente da ABDE, declarou em discurso que esta sociedade não é um clube recreativo. Evidentemente não é. Se o homem é um bicho político, não podemos admitir uma associação isenta de política. A defesa dos interesses da classe não nos basta. Isto é uma bonita conversa. Qual a classe? Não há classe de literatos. Há literatos da burguesia, da pequena burguesia, e começam a surgir alguns proletários (RAMOS, 2014: 327).

Uma história divertida, reveladora da intimidade que Graciliano tinha com Álvaro Lins, apareceu na coluna do jornalista Carlos Castello Branco, no *Diário Carioca*, em julho de 1952. Chegaram à redação do Correio da Manhã dois livros com o título: *Graciliano Ramos, um ensaio de interpretação psicanalítica*. Um dedicado ao autor alagoano e outro ao crítico literário. Graciliano arrancou as páginas de dedicatória e jogou os dois volumes no lixo. À noite Lins perguntou ao romancista:

- Quedê o livro que veio pra mim?
- Joguei na cesta – respondeu Graciliano.
- Mas você não podia fazer isso – revidou o crítico. – No máximo, poderia jogar fora o seu exemplar, não o meu.

⁴ Escritor Ricardo Ramos, filho mais velho do segundo casamento de Graciliano Ramos.

- Você acha – arrematou Graciliano – que eu ia deixar você ler tanta bobagem sobre mim? (Ibid., 372).

Tudo isso revela um grau de amizade e convívio de muitos anos. Praticamente até as vésperas da morte de Graciliano, em março de 1953. Não ser entendido como contista, perceber pessoa tão respeitada no meio literário considerando *Insônia* obra com na prática apenas dois contos bons – *Dois dedos* e *Minsk*, como já foi mencionado, não chegou a aborrecer o autor. Caso houvesse algum estremecimento, pelo menos no âmbito familiar alguma queixa importante seria revelada. Não é o que encontramos no livro de Ricardo Ramos. Para o filho, ainda em suas memórias, Graciliano encarava a crítica muito bem. Até por nunca ter tido problemas com ela, beneficiar-se de seu interesse, ter vivido em harmonia com as opiniões dos especialistas. Era amigo dos críticos, leitor de ensaios, não escondia suas inclinações. Álvaro Lins, Otto Maria Carpeaux, Adonias Filho, ou Otávio Tarquínio de Souza, Wilson Martins, Lúcia Miguel Pereira, ou Nelson Werneck Sodré, Astrogildo Pereira, Moacir Werneck de Castro. E Antonio Candido, fortemente. Obviamente abarcar tendências tão amplas não podia esconder as discrepâncias, entretanto nunca chegadas ao plano pessoal. “*Por outro lado, afeito à ressonância favorável desde os seus começos, como escritor, deve ter desenvolvido uma susceptibilidade que aflorava ao mais leve descompasso. Nesse terreno, há coisas que chegam a ser engraçadas*”. (RAMOS, 2011: 143).

Antes de referir-me às situações bem-humoradas aludidas por Ricardo Ramos, convém realçar um pouco a forma como Graciliano Ramos se referia à própria obra. Para Antonio Candido, certamente o crítico a quem mais admirava, e por quem tinha enorme respeito, a atitude literária do autor alagoano com sua produção era particular:

Raras vezes se encontrará escritor de alto nível que deprecie tão metodicamente a própria obra. Há em Graciliano uma espécie de irritação permanente contra o que escreveu; uma sorte de arrependimento que o leva a justificar e quase desculpar a publicação de cada livro como ato reprovável (CANDIDO, 2006: 59).

Tal tendência em considerar o próprio trabalho como irrelevante, aparece até mesmo em algumas dedicatórias, de maneira muitas vezes dignas de riso, como se desde aquele momento, ao ver o amigo receber o livro, precisasse desculpar-se. O próprio Antonio Candido, em *Ficção e confissão*, expõe as palavras que Graciliano lhe dedicou em *Insônia*: “A Antonio Candido, esta coleção de encrencas, algumas bem *chinfrins*” (Ibid., 12).

A questão da inutilidade da cambada de personagens criadas em seus romances, como afirmava, e mesmo em outros seus escritos, insere-se sob tal perspectiva difamatória do próprio fazer literário. Não podemos esquecer, e seria um lapso imperdoável perder de vista tal verdade, o fato de ser o escritor também leitor de sua obra.

Para Alberto Manguel:

Por mais que os leitores se apropriem de um livro, no final, livro e leitor tornam-se uma só coisa. O mundo, que é um livro, é devorado por um leitor, que é uma letra no texto do mundo; assim, cria-se uma metáfora circular para a infinitude da leitura. Somos o que lemos (MANGUEL, 2012: 201).

Ora, se tantas vezes Graciliano referiu-se à sua produção com má vontade e olhar severo, considerando-a *chinfrim*, para usar uma expressão tão de seu gosto, suas personagens só poderiam mesmo ser uma cambada inútil. Tão toscas e tronchas como o menino de *Infância*, personagem de seu livro de memórias, ele próprio. Livros e leitor misturando-se, personagens e autor confundindo-se.

Mas voltemos ao livro de memórias do filho, observemos nele a maneira bem exemplificada da susceptibilidade do autor às críticas. Uma coisa é autocrítica, outra o olhar menos elogioso do outro. Quando Graciliano escreveu *Histórias de Alexandre*, muito à sua maneira, ficava repetindo que era um livro menor, simples aproveitamento de temas folclóricos, insignificância. De tanto ouvir aquilo o inadvertido Aurélio Buarque de Holanda um dia concordou: “’*Francamente, homem, não se compara*

mesmo aos seus romances'. Foi o suficiente. Sempre que se referia a Alexandre, ele acrescentava: 'Aurélio não gosta' (RAMOS, 2011: 145).

Quando *Infância* foi publicado, chegou de São Paulo uma nota escrita por Sérgio Milliet. O crítico considerava que o livro não era bem de memória, também não se distinguia como um volume de contos, nem ensaio, mas tinha tudo e terminava concluindo de maneira bastante simpática, dizendo que era um livro bem importante do sr. Graciliano Ramos. “*Ele danou-se: - Por exclusão não é nada*” (Ibid. p.145).

Passou-se um mês e “*Sérgio voltou ao livro com um longo rodapé altamente elogioso. Ele esqueceu, apagou da memória o registro inicial*” (Ibid., p.145).

Mas é mesmo Antonio Candido, e não é sem motivo a preferência do escritor alagoano por ele, quem faz a análise talvez mais definitiva sobre a obra de Graciliano Ramos. No final dos anos 50, reunindo todo material que escrevera até então, formulou a tese decisiva. Para Candido, o que se move na obra do autor de *Insônia*, é a relação entre ficção e confissão, ou seja: “vivenciar” como “requisito para escrita”.

E dentro desta perspectiva, torna-se importante trazer a opinião de Letícia Malard, autora do posfácio de *Insônia*, segundo a qual a crítica do livro teria sido muito parcimoniosa, e destacaria como pontos principais: o profundo caráter psicológico e psicanalítico, a obsessiva introspecção dos narradores, levando à retórica da repetição e à predominância do monólogo interior, a temática calcada em fatos reais vividos por Graciliano, os quais o perseguiram muitas vezes obsessivamente. Para ela, “*a inferioridade estética - quando se comparam os contos aos romances - era devido à premência financeira de escrever e publicar “qualquer coisa”, no tempo de prisioneiro e nos subsequentes*” (RAMOS, 2017: 145).

Talvez não seja adequado falar-se em inferioridade estética. Jorge de Souza Araujo, em seu livro *Graciliano e o desgosto de ser criatura*, traz visão mais abrangente relativa ao alagoano contista:

Poder-se-ia dizer que, mesmo sob o signo do realismo social e crítico, dialetizador e objetivo, Graciliano Ramos não se exime da investigação psicológica, renovando, do plano interno ao universal, a novelística moderna e contemporânea. Intransigente analista de caracteres, o contista de *Insônia* faz constante perquirição anímica, projetando o amplo espectro de tensões correntes em nosso tempo, num processo de escrita cuja narratividade apoia-se em fusões de autonomia e intercambialidade dos fatos humanos, afugentando tão somente o lirismo inviável ou intangível (ARAUJO, 2014: 178).

Ao observar o Graciliano contista, Araujo, enxerga aquilo que temos defendido, certa naturalidade intrínseca para o manejo do texto curto, para ele: “*Nos contos de Insônia, Graciliano denuncia a pungência que se esquiva nos romances. As personagens aqui aparentam ser mais desarmadas*” (Ibid, p. 177). De fato, parecem mais fluidas, menos duras e mais humanas. Araujo amplia sua análise quando afirma serem os contos de Graciliano pouco estudados. Para ele: “*Da natureza estrutural dos contos gracilianos — recursos discursivos, perfil intimista, a experiência do real, o tratamento temporal, o cenário, a linguagem, os enredos, as imagens, o dialogismo, o monólogo interior — pouco, muito pouco se falou*” (Ibid, p. 173-174).

Graciliano tinha o hábito de burilar em excesso seus textos, o que nem sempre foi possível continuar fazendo quando precisava sustentar-se e à família. De qualquer forma, reconhece-se nos contos de *Insônia*, o exímio escritor, sua marca registrada, capaz de inseri-lo no que há de melhor na literatura da América Latina do século XX.

I.2 Visão ligeira sobre a obra *Insônia*

Trazer *Insônia* para o universo de reflexões acadêmicas propondo um olhar mais cuidado para uma obra não tão visitada como os romances do autor alagoano,

significa ter a oportunidade de apresentar um contingente maior de personagens, galeria de rostos distanciados do autor, tipos compostos inutilmente por ele – segundo suas próprias palavras, seus personagens também sem feição, vistos pelos leitores como gente particular, que o autor declara não ter tido a intenção de criar, conforme afirma em passagem publicada em *Linhas tortas*. No texto, fazendo uma reflexão a respeito de seus tipos e obra, desfazendo-se como usualmente fazia, declarando a sua não intenção como projeto de vida de ser escritor, nos conta, após referir-se à ingenuidade de um tempo em que pretendeu compor alguma coisa no estilo de *Inocência* e *Casa de pensão*⁵, como finalmente tornou-se escritor:

Há alguns anos porém, achei-me numa situação difícil – ausência de numerário, compromissos de peso, uma noites longas cheias de projetos lúgubres. Esforcei-me por distrair-me redigindo contos ordinários e em dois deles se esboçaram uns criminosos que extinguiram as minhas apoquentações, o terceiro conto estirou-se demais e desandou em romance, pouco mais ou menos romance, com uma quantidade apreciável de tipos miúdos, desses que fervilham em todas as cidades pequenas do interior. Várias pessoas se julgaram retratadas nele e supuseram que eu havia feito crônica, o que muito me aborreceu (RAMOS, 2005: 278).

Como facilmente pode ser notado, a origem de Graciliano como escritor está nos contos. Mesmo nos romances, como afirma, um texto encompridou-se e acabou transformando-se em romance. Estão, portanto, no início de sua trajetória como autor, as experiências que fez com a prosa curta. Talvez um impulso mais natural para quem sempre teve nos escritos enxutos, e na vontade de dizer muito com poucas palavras, quase que uma obsessão. Além disso, fica também evidente, a vontade de ser bem compreendido, um certo compromisso com a clareza, desejo de ver nos leitores, interlocutores capazes de entenderem claramente suas intenções criativas. Para Jorge de Souza Araujo, os contos de Insônia:

⁵ Romances respectivamente de Visconde de Taunay e Aluísio Azevedo

São, a propósito, narrativas mais de estado (de tensão interior) que de ação episódica, curtos relatos mobilizados pela capilaridade da memória do narrador (em primeira ou terceira pessoa) e pela relação dialética com a realidade exterior. A adesão ao mundo real por vezes projeta sentimentos antagônicos, hostis, convulsionados por profundas antinomias (ARAUJO, 2014: 174).

Presente novamente, a impressão de Antonio Candido sobre o autor, aquela em que diz ser característica de Graciliano ver primeiro, vivenciar os fatos, para depois ficcioná-los. A memória capilarizando-se dialeticamente com o mundo exterior. O vivenciar sendo trabalhado, friccionado, redundando em uma realidade próxima da memória, mas, ao mesmo tempo, distante dela. Graciliano escrevia ficção. Rodrigo Jorge Ribeiro Neves, em sua tese de doutorado: *Graciliano, o insone encarcerado*, traz uma contribuição que nos parece apropriada no momento, ao referir-se ao livro *Infância* diz:

[...] as tensões entre escrita, memória e esquecimento são ainda mais críticas, devido ao imenso lastro temporal que separa o narrador-escritor do narrador-personagem. Logo no capítulo-conto de abertura, “Nuvens”, espécie de prefácio do livro, assim como ocorre no primeiro de “Memórias do cárcere”, o escritor parte de uma imagem aparentemente arbitrária para pôr em discussão os deslizamentos discursivos da evocação do passado: “A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. Ignoro onde o vi, quando o vi, e se uma parte do caso remoto não desaguasse noutra posterior, julgá-lo-ia sonho” (NEVES, 2016: 26).

Logo no início da narrativa do livro de suas memórias de infância, Graciliano, como em um compromisso assumido com o leitor, avisa que o vaso de pitombas pode ter realmente existido, ser uma parte de um caso remoto ouvido, ou até mesmo um sonho. Reforça o que Neves afirma ser mais um caso de tensão entre a escrita e a memória. O viver sendo aí possibilidade, história ouvida ou mesmo realidade. A memória sendo memória. De certa forma, coloca o livro todo sob tal perspectiva. Reparem que Nunes refere-se ao capítulo-conto inicial. Mais uma vez o autor alagoano aparecendo como contista, começando um trabalho com um conto.

O livro *Insônia*, coletânea de treze contos, foi publicado em 1947 pela editora José Olympio. No posfácio da última edição, a de 2017, escrito por Letícia

Malard, estão as informações iniciais importantes para que possamos entender a gênese da obra. Exceto dois dos contos publicados na compilação não haviam sido publicados em outros livros. Em 1945 saíra pela editora Revista Acadêmica, com o título *Dois dedos*, um livro contendo dez dos treze contos de *Insônia*. Não fazem parte do livro *Luciana, A testemunha e Uma visita*. No ano seguinte, em 1946, foram inseridos em uma antologia do autor, *Histórias incompletas*, da Editora Globo, *Luciana, Um ladrão e Minsk*. Portanto, somente *A testemunha e Uma visita*, eram inéditos quando Graciliano deu a forma definitiva de seus contos com o título *Insônia*, repetindo no título o nome da primeira narrativa do volume.

Todos os contos de *Insônia* foram publicados em periódicos brasileiros e argentinos, abrangendo um período que vai de abril de 1937 (*Luciana*) a dezembro de 1945 (*Dois dedos*). *Minsk*, apareceu pela primeira vez em 27 de outubro de 1940, no suplemento literário de *A manhã*, Rio de Janeiro. É forçoso insistir, que escrever e publicar contos em jornais e revistas passou a ser um hábito do escritor alagoano, apenas após ser solto da prisão em 03 de janeiro de 1937. Desempregado, precisando sobreviver e fazer caixa para sustentar filhos pequenos, a remuneração obtida em tais publicações, e a possibilidade de escrever com maior agilidade o texto curto, vinha de encontro ao momento difícil que atravessava. É nesse período que vão ser publicados contos e crônicas rapidamente transformados em numerário. Participou também de concursos como, por exemplo, aquele em que inscreveu *A Terra dos Meninos Pelados*. Pela obra recebeu, em abril de 1937, o Prêmio de Literatura Infantil do Ministério da Educação. Tendo conseguido o terceiro lugar na faixa de idade entre oito a dez anos, ganhou o suficiente para pagar dois meses de aluguel na pensão em que morava.

Com exceção de *Dois dedos*, escrito em 1935, quando ainda morava em Alagoas, as outras narrativas foram formatadas no Rio de Janeiro, a partir de 1936. *O relógio do hospital, Paulo e A testemunha*, foram elaborados na prisão, em dependência especial, a chamada Sala da Capela, que Graciliano considerava, crítica e sarcasticamente,

lugar de reclusão de burgueses e professores da Universidade. O restante foi escrito nos cinco anos após sua libertação.

Se considerarmos que *Vidas secas* é um texto fragmentário, elaborado a partir de alguns contos publicados e que depois foram agrupados em um romance, podemos observar em *Insônia* alguns traços dessa mesma tentativa. Observando por exemplo os contos *O relógio do hospital* e *Luciana*, veremos que eles são posteriormente continuados em *Paulo* e *Minsk*. Talvez o escritor nordestino tenha abandonado a ideia de uni-los em uma história maior. *A prisão de J. Carmo Gomes* poderia ser o primeiro capítulo de um romance, cujo segundo capítulo não foi terminado. Convém reparar que as partes III e IV desse mesmo texto apareceram mais tarde na revista lisboense *Colóquio de letras*, em 1971, portanto postumamente.

Para Rodrigo Jorge Ribeiro Neves:

Os contos de *Insônia*, à maneira das *Histórias incompletas*, estruturam-se em eixos estéticos dissolventes de qualquer tendência à decantação temática, ou seja, apesar de ser possível extrair os principais temas desenvolvidos no livro, as histórias são enfeixadas de modo a diluir as situações em uma névoa onde os elementos são quase indiscerníveis (Ibid, p. 75).

Apesar dessa característica, é importante um olhar de sobrevoos para os contos que compõem essa obra, para depois nos determos um pouco mais demoradamente em *Dois dedos* e *Minsk*.

O primeiro, o que dá nome à coletânea, *Insônia*, narrado em primeira pessoa, conta a história de um homem que acorda no meio da noite. Sente como se garras o puxassem para cima forçando-o a sentar-se na cama. Passa a ouvir uma pergunta que se repete obsessivamente: sim ou não? Na escuridão do quarto, oscila entre a razão e a loucura sem conseguir voltar a dormir. Acompanha o marcar do tempo do relógio no andar de baixo. Ruídos, ladrão, rato, alucina. Levanta-se para fumar com as pernas

pesadas, dedos magros seguram o cigarro, esqueléticos. Sim ou não? O relógio a tiquetaquear. Sente frio, desejaria voltar a ser homem. Sim ou não? Os ossos chocalham a insistente pergunta.

Leitor ávido, talvez Graciliano tenha no caso de *Insônia* ouvido os ecos do poema de Edgar Allan Poe, *O corvo – The Raven*, onde aparece constantemente a frase: *Never more*, nunca mais! Aprendemos quando estudamos literatura comparada, ser absolutamente possível ficarmos impregnados pelo que lemos. Sim ou não? Nunca mais! Termos repetidos marcando o espaço de medo e alucinação de um relato.

Percebemos os tipos “inúteis” compostos por Graciliano, volta e meia introduzindo-se em outras obras, como se “fugissem” de seus próprios livros. A imagem do homem doente delirando em uma cama de hospital parece perseguir Graciliano. Está em vários contos de *Insônia* (*Insônia, O relógio do hospital, Paulo*), aparece também em *Angústia*, como se Luís da Silva continuasse depois de 1936: “*Levantei-me há cerca de trinta dias, mas julgo que ainda não me restabeleci completamente. Das visões que me perseguiram naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios*” (RAMOS, 2019: 5).

O menino de *Infância* está também em *Angústia*, e em *Vidas secas*, a personagem Gaúcho surge no conto *Um ladrão*, para mostrar-se real no livro de recordações da prisão *Memórias do cárcere*, os escritores frustrados estão invariavelmente presentes (João Valério, de *Caetés*, Paulo Honório, de *São Bernardo*, e Luís da Silva, de *Angústia*). Todo um grupo de tipos sem rosto, até por aparecerem, muitas vezes, em histórias diversas.

No segundo conto, *Um ladrão*, narrado em terceira pessoa, um rapaz inexperiente resolve roubar uma casa. Aprende com um ladrão mais calejado, o Gaúcho,

personagem de *Memórias do Cárcere*. Quando lemos o livro encontramos lá a inspiração, contada pelo próprio Gaúcho:

Andei a casa toda, que não é direito sair deixando gaveta fechada. No oratório havia muito santo, mas nessas coisas de religião eu não mexo. Enfim conseguimos muamba regular para intrujão. No derradeiro quarto vimos uma lindeza com os peitos de fora. Aí o sujeito perdeu a ação, ficou besta, de olhos arregalados, como se estivesse diante de uma imagem no altar. Puxei a manga dele, chamei e tornei a chamar: ‘Vamos embora.’. Nem ouvia. De repente subiu na cama e deu um beijo na boca da moça (RAMOS, 2018: 455).

No conto, o roubo vai muito bem até que o bandido “romântico” resolve beijar a moradora bonita que está dormindo, em um desatino que chega a ser engraçado. Todos acordam com o grito da moça, a polícia chega, o arrombador é preso. Graciliano, obviamente, partiu da história contada pelo companheiro de prisão para escrever o conto.

Novamente com narração em primeira pessoa, o terceiro conto, *O relógio do hospital*, traz um homem recém operado e seus delírios. Um relógio velho e rouco marca as horas indistintas em algum lugar perto do quarto onde se recupera. Seus chinelos, a ligação que tem com o mundo exterior sumiram e o fato o fragiliza ainda mais. Os pensamentos oscilam, vagueiam e são todos meios pesadelos. O medo de morrer, embora negado no início do conto, está presente o tempo todo, as dores incomodam. A relação difícil com a escola, tão visitada em *Infância*, aparece nos sonhos ruins, na vigília difícil, torturam. A confusão do paciente é grande, ele tem a impressão de que se vai diluir e perder-se nas batidas medonhas do relógio velho.

O próximo conto, o quarto, *Paulo*, é uma continuação do anterior, também narrado em primeira pessoa. As agonias do enfermo no hospital continuam, os delírios se ampliam, as dores parecem não diminuir. Ele sente o lado inteiro direito do corpo inutilizado, deseja livrar-se dele, voltar para a mesa de operações, ficar somente com o

esquerdo. Paulo é o nome que dá, em seus devaneios doloridos, ao lado inútil. O paciente continua sofrendo, desejando recuperar-se e escapar daquela situação penosa.

E então, virando a página, encontramos *Luciana*, o quinto conto. Somos apresentados à personagem que voltará no conto *Minsk*, um dos que será estudado mais detalhadamente neste trabalho. Narrada em terceira pessoa, a história traz a menina curiosa, cheia de fantasias, levada, nem sempre obediente. Em uma saída ao centro com sua mãe acabara recebendo três palmadas mais tarde, por recusar-se a continuar andando. Sonhadora, imaginando-se princesa e bailarina, interessa-se pela visita do Tio Severino, homem considerável e respeitado por todos. Sobressai-se a figura do carroceiro, o negro Adão, sempre protetor e bom. Ela, Luciana, fazendo-se de nobre, d. Henriqueta da Boa-Vista, ouve o tio falar, ingenuamente sem perceber o tom de crítica, que ela sabia onde o diabo dormia. Sente-se então importante, considera um elogio.

Minsk, o sexto conto, também narrado em terceira pessoa, traz no livro *Insônia* a mesma personagem Luciana, irrequieta, que ganha de presente uma jandaia, espécie de periquito de estimação. Ele recebe o nome que lhe foi dado ao caminhar sobre um mapa e parar sobre a cidade Minsk, que fazia parte da União Soviética e hoje pertence à Ucrânia. O animal torna-se dócil e passa a andar atrás da menina. Um dia, desgraçadamente, ela dá um passo para traz e pisa no bichinho, matando-o. Mais adiante voltaremos a esta narrativa.

O sétimo, *A prisão de J. Carmo Gomes*, é o mais longo. Narrado em terceira pessoa, visivelmente seria o início de um romance não continuado por Graciliano. Conta a história de uma senhora D. Aurora Gomes, que herdou do pai militar, Major Carmo Gomes, uma casa no Meyer, Rio de Janeiro, juntamente com o irmão Zezinho, J. Carmo Gomes. Toda trama gira em torno do medo de que a senhora tem do comunismo

assumir os destinos da nação e ela perder a casa. Aconselhada pela professora vesga D. Júlia, enfia na cabeça ideias integralistas, passa a frequentar o *Sigma*, símbolo da doutrina fascista introduzida no país por Plínio Salgado. Desconfia das atividades do irmão. Imagina que ele trabalhe do lado dos vermelhos, escrevendo artigos e panfletos que os ajudem. Cada vez mais apavorada com possíveis perdas se os comunistas assumirem, acaba indo denunciar o irmão na polícia.

Chegamos ao oitavo, *Dois dedos*, aquele que, juntamente com *Minsk*, Álvaro Lins considerava o melhor, será analisado detalhadamente mais para frente. Aqui o Dr. Silveira, médico modesto, resolve visitar o governador, amigo de infância, vizinho com quem crescera junto, sem avisar nem marcar hora. *Dois dedos* referem-se ao gesto que exhibe à mulher, unindo indicador e médio para demonstrar proximidade ao amigo. Narrado em terceira pessoa, o conto mostra todo o embaraço do mais humilde entrando na sala do antigo amigo sem se fazer anunciar, em contato com a suntuosidade do gabinete do governador. Envelhecido, não é reconhecido pelo político, considera que também não reconheceria o amigo depois de tanto tempo, vai ficando cada vez mais sem jeito. Mesmo depois de refletir que não estava ali para pedir emprego, queria apenas dar um abraço de felicitações no companheiro recém-eleito, acaba se sentando em uma das cadeiras de espaldar alto e, encolhido, termina reivindicando colocação em uma casa de saúde pública.

A Testemunha, o nono, é narrada em terceira pessoa e conta história de Gouveia que, casualmente, quando estava escrevendo, é avisado pela mulher que deviam ter matado o vizinho de frente. Ele vai à janela, vê pouca coisa, mas é arrolado como testemunha. Comparece ao tribunal para depor, e passa por todas as dificuldades comuns a quem conhece esse tipo de depoimento. Termos jurídicos pouco conhecidos, formalidade, antipatia do promotor, acaba ficando bastante intimidado. O conto termina

com a testemunha sendo liberada muito tempo depois, perto das quatro horas da tarde, morta de fome e indo procurar almoço. Conjecturando Gouveia considera que provavelmente o envolvido negro será preso e o culpado, branco e gordo, solto.

Já em *Ciúmes*, o décimo, narrado em terceira pessoa, d. Zulmira fica sabendo que o marido a trai com uma criatura do Mangue. Dana-se, fica furiosa, desconta no primeiro que encontra pelo caminho, o filho Moacyr, brincando com bonecas. Em desespero começa a pensar e ela, que sempre se achou superior ao marido, um homem gordo e moleirão, tipo pacato, em frente ao espelho principia a se diminuir. Alterna momentos de raiva com tentativas de compreensão: todos os homens são assim. Termina dormindo e pecando no sonho. O curioso é que a história se passa em uma pensão, e Graciliano morou em uma no Catete depois de solto.

No conto de número onze, *Um pobre-diabo*, novamente narrado em terceira pessoa, um homem simples e bom entendedor de literatura, visita um deputado governista na intenção de conseguir colocação. Em pé, diminuindo-se pela posição, cansado, louco para se sentar, ouve o político falar, falar, e mal escuta as palavras. O desconforto fica cada vez pior, ele critica internamente o texto do homem, imagina as mãos brancas escrevendo, perde-se em devaneios. Em um deles se lembra de uma ocasião em que estava escrevendo e um quadro caiu sobre sua cabeça. Instintivamente ergue o braço para proteger o couro cabeludo. O deputado interpreta como final da conversa, estende-lhe a mão cumprimentando-o, e o pobre-diabo vai embora sem conseguir nem fazer o pedido.

No penúltimo, o de número doze, *A visita*, o autor certamente faz uma alegoria, deixando como sentido implícito a dificuldade de alguém ser forçado a ler ou ouvir textos de qualidade ruim quando não tem vontade. O diretor da revista, o romancista

novo e a cantora de rádio, visitam um escritor decadente. Chegam lá sem saber o que tinham ido fazer. Além do escritor decadente, encontram um velho bicudo e um rapaz zarolho. Iniciam uma conversa ambígua em que cantam loas uns aos outros. Finalmente descobrem o objetivo: ouvir a leitura de um texto do escritor decadente. A leitura é longa e se estende muito tempo, provocando sono em todos na tarde calorenta. No final do conto o escritor decadente está emocionado, tinha tido um pequeno triunfo, mesmo supondo que os três visitantes que o tinham visitado atacavam sua literatura. Mostra-se levemente comovido.

O décimo terceiro e último, *Silveira Pereira*, narrado em terceira pessoa, mostra um jovem querendo de todas as maneiras chamar a atenção de um hóspede da pensão onde vive. O homem, cujo nome é o título dado ao texto, é morador do quarto nove. Sujeito que passa e não cumprimenta ninguém. O estudante, inseguro, resolve fazer-se de intelectual, escreve um conto, inventa um jornal, cria coragem e entrega a produção para Silva Pereira ler. Ele devolve o trabalho sem emitir opinião. O conto, curto, termina com o jovem lembrando que a mãe e os tios sempre xingam os literatos, e concluindo que eles devem ter razão.

Interessante notar que o espaço na narrativa “graciliânica” alude também a ambientes e lugares vividos, visitados, ou que de alguma forma faziam ou fizeram parte de sua vida. É o caso da ambiente pensão que não raras vezes aparece nos contos. Na época ele vivia em uma, e sempre considerou que devemos escrever a respeito do que conhecemos. Outra “coincidência” é a frequência com que surgem personagens humildes buscando colocações, emprego. Graciliano depois de solto passou por isso. Na busca por encontrar colocação, chegou a vir a São Paulo, como está descrito em uma carta que enviou a Heloísa, sua mulher, em 1º de março de 1937, logo depois de ser solto em janeiro:

Não pedi nada ao Oswald⁶, mas, ao sair do Rio, ele me garantiu que encontraria meio de me trazer para aqui. A promessa justificaria a viagem que fiz, mas realmente não pensei nela quando embarquei. Várias pessoas torciam para que me mudasse para S. Paulo, entre elas o Prado⁷, excelente rapaz de quem me tornei camarada, apesar dele ser político e deputado perrepista. Eu ignorava que o Sérgio Milliet fosse troço. Pois é chefe aí de qualquer coisa. Oswald me disse que tinha falado com ele a respeito dum lugar que me serve. Não sei do que se trata. A coisa depende de Sérgio Milliet e de outro que não conheço nem de nome, mas que é meu amigo na opinião de Oswald (RAMOS, 2011: 245).

Para Sergio Milliet (1898-1966), escritor, pintor, poeta, ensaísta, crítico de arte e de literatura, sociólogo e tradutor brasileiro, a projeção de Graciliano Ramos como escritor de romances, fez com que pouco se falasse dele como contista. Entretanto, o crítico coloca que graças à qualidade de seus contos, o autor alagoano alcançou, na prosa curta, o mesmo nível obtido ao escrever romances. *“E isso porque o que caracteriza o estilo de Graciliano Ramos é a síntese, é a densidade, a elegância quase seca de expressão, virtudes literárias que valorizam mais ainda o conto do que o romance”* (MILLIET, 1951: 278-279).

É fato que *Insônia*, como livro de contos escrito por Graciliano, suscitou algumas críticas acerca do estilo de prosa curta do escritor alagoano, bem como traz à tona o imbricamento existente entre ficção e memória. Aspectos sempre difíceis de se localizar no texto. Até por existirem dois tipos de verdades. A real, aquela que parece realmente ter ocorrido, e a ficcional, a que talvez venha da imaginação. De qualquer forma, pressupõe-se uma vida do escritor além das páginas publicadas, muitas vezes passada, recuada no tempo, enxerga-se na palavra escrita alguma sugestão que foge ao texto. Há ali certa lembrança, emoção apartada do fato contado, alguma coisa que moldou

⁶ Oswald de Andrade

⁷ Provavelmente Armando Prado, primo do intelectual e historiador Caio Prado Junior, e deputado pelo PRP em 1930.

o autor. Neste sentido torna-se importante investigar com que matéria o artista ali presente foi criado. E aí saber onde nasceu, como foi talhado e, principalmente, de que se nutriu seu imaginário criador. Até mesmo as primeiras leituras podem constituir aspecto relevante quando se objetiva perscrutar obras e processos de escritura que perfazem a vida e a formação de um autor.

Trazer para o contexto de nosso trabalho o primeiro texto publicado por Graciliano pode ser enriquecedor. Trata-se de *O pequeno pedinte*, um conto até certo ponto ingênuo, escrito ainda quando Graciliano era criança, aos doze anos, impresso no jornalzinho *O Dilúculo*. Apenas bem mais tarde, em 1933, ele lançou seu romance *Caetés*, aos 41 anos, estreia tardia para um primeiro livro. No intervalo entre essas duas publicações, sabemos, coisas importantes aconteceram na vida do autor. Entre elas, é fato que um conjunto de obras nutriu o imaginário do leitor Graciliano. Por ser até certo ponto universalmente aceito, que os escritores começam a se interessar por escrever a partir das leituras que fazem. Leituras iniciais poderão nutrir com eficácia o processo de formação do poeta, do ficcionista, do intelectual das letras ou de outras esferas do conhecimento. No texto “graciliânico”, ecoam as leituras por ele feitas. Seu gosto especial por Eça de Queirós, como bem observa Antonio Candido, aparece em *Caetés*. Ao citar um pequeno texto do livro, na magistral obra *Ficção e confissão*, o professor ensina:

Mesmo em um trecho como este, secundário e modesto, mostra aquelas qualidades que lhe permitem movimentar cenas e personagens por meio da notação precisa, não raro alusiva, e da redução ao elemento essencial. É o que se vê em algumas cenas excelentes, como o jantar de aniversário, onde os caracteres vão se manifestando pela rotação da conversa, que os traz, sucessiva ou alternadamente, ao primeiro plano, formando um conjunto animado de que nos parece discernir como modelo alguns jantares magistrais de Eça de Queirós: o que abre o 2º volume *d’Os Maias*, por exemplo ou o que n’*A ilustre casa*, sela a reconciliação de Gonçalo e Cavaleiro” (CANDIDO, 2006: 22).

Benjamin Abdala Junior, por exemplo, nota que já no século XX, surge no Brasil certa tendência, na ficção, em incorporar a metodologia utilizada pelos realistas.

Os escritores acrescentam em seus textos a experiência vivida ou imaginada, unindo memória e ficção. Surge o designado neo-realismo. Seguindo tal movimento, Abdala Junior apresenta Graciliano como admirador de Eça de Queirós e explica:

No Brasil, conforme indicamos, Eça de Queirós sensibilizou as gerações literárias ligadas às novas tendências realistas que se firmaram no século XX. A adesão às perspectivas abertas pelo ficcionista português explicita-se, por exemplo, no artigo de Linhas Tortas, publicado no Jornal de Alagoas, de Maceió, em 1915, em que Graciliano Ramos reage com indignação à agressão ao monumento a Eça de Queirós, em Lisboa, justamente naquele em que aparece o subtítulo de A Relíquia: "Sobre a nudez forte da verdade – o manto diáfano da fantasia" (ABDALA, 2007: 22-23).

O autor português era mesmo um de seus preferidos, conhecia dele trechos de cor. Seu filho Ricardo Ramos, nascido em 1929, quase foi chamado de Gonçalo, em homenagem ao protagonista de *A ilustre casa de Ramires*. Frequentemente Graciliano referia-se também aos escritores russos. Considerava-os uns monstros. Segundo o filho abria a conversa assim com exagero, desmedido, para concluir: “- *Guerra e paz é o maior romance da literatura mundial. E não sei de novela melhor, nenhuma, que A morte de Ivan Ilitch*” (RAMOS, 2011: 105). Enumerava suas outras preferências: Gógol, Turguêniev, Tchekhov, Andréiev, Koroliénko, Gorki, para terminar dizendo que Dostoiévski era uma enormidade.

E falando das preferências do escritor alagoano, não podemos esquecer o fato de ser um estudioso do conto. Tal fato comprova-se por ter realizado uma das mais importantes e completas antologias de contos e novelas já realizadas no país, a *Seleção de contos brasileiros*, em três volumes, produzida em sua origem para a Casa do Estudante do Brasil. Por problemas financeiros, o livro foi publicado postumamente, em 1957, e Aurélio Buarque de Holanda, com Graciliano já tendo falecido, incluiu na coletânea *Minsk*. O livro que temos é da Edições de Ouro e foi publicado em 1966. Alguns critérios de quem observa os contos com olhar profissional foram utilizados. Graciliano,

além de escolher histórias curtas do final do século XIX até mais ou menos metade do século XX, juntou afinidades de estilos - épocas ou escolas. Colocou na seleção escritores já conhecidos e novos de várias regiões do país. No volume I encontraremos contos do Norte e Nordeste; no II do Leste; no III Sul e Centro-Oeste. Em artigo publicado no jornal O Estado de São Paulo, em 22 de janeiro de 2017, intitulado *Leo Vaz, um machadiano na antologia de Graciliano Ramos*, a pesquisadora Ieda Lebensztayn falando à respeito da compilação de contos publicada, diz que os livros: “*São um convite para o leitor se embrenhar na ficção curta brasileira, admirar a face do nosso grande escritor como pesquisador e conjecturar os critérios artísticos de suas escolhas de contos*” (LEBENSZTAYN, 2017) ⁸. Monteiro Lobato chamou o desconhecido escritor para nós, Leo Vaz, de Machado de Assis sem a gagueira. Entre os autores famosos que constam da antologia aparecem: Machado de Assis, Monteiro Lobato, Lima Barreto, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, entre outros. A pesquisa do alagoano não foi fácil. Ieda nos conta que teve de ouvir, por exemplo, resposta áspera de uma academia de letras quando a ela se dirigiu a procura de contos: “*Tratamos de assuntos graves, não nos ocupamos com tolices. Não amole*” (Ibid., 2017). Graciliano, portanto, não apenas escreveu contos, mas leu muitos, especializando-se no gênero. Os critérios de sua escolha foram aqueles de quem era habituado a ler contos, discutia sobre o assunto com pessoas próximas, possuía opinião formada a respeito da realização de histórias curtas. Vejamos então, o que diz o escritor alagoano no prefácio da coleção:

Ambicionávamos fazer uma espécie de exposição das mais expressivas histórias publicadas em um século, mas este projeto esbarrou com sérias dificuldades. Não nos foi possível recolher e estudar a produção do interior. Consultas a diversas instituições culturais ficaram sem resposta, e apenas dois críticos atenderam a informações solicitadas.

⁸ <https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,leo-vaz-um-machadiano-na-antologia-de-graciliano-ramos,70001634462>

Assim, quase limitamos as nossas buscas à matéria existente nas bibliotecas e na imprensa da capital. Antigas figuras respeitáveis e desbotadas, novos que surgem cheios de força e vida, se incluíram nos referidos volumes. Naturalmente há omissões, algumas voluntárias. Lidas as obras de certos escritores que se tornaram mais ou menos famosos no passado, não achamos razão para mencioná-los. Vários, apesar dos defeitos, foram exumados. E há os que nos deixaram páginas admiráveis, injustamente descuradas. Esquecemos talvez alguns modernos que envelheceram muito depressa. Outros, desconhecidos, inéditos, nos pareceram excelentes. Evitamos reproduzir composições exibidas em excesso, no jornal e no livro, sem motivo aceitável. Julgamos inútil repisar coisas vulgarizadas (RAMOS, 1966, 7-8).

Exageramos em reproduzir quase o prefácio inteiro, para deixar bem marcados os critérios de escolha, o trabalho de pesquisa, as necessidades de leituras, a exposição de um gosto particular que revela familiaridade e proximidade ao conto como gênero, capacidade de decidir e escolher com segurança os julgados melhores. Tudo isso mostra extrema proximidade aos particulares da prosa curta.

Novamente voltando ao livro de memórias de seu filho Ricardo Ramos, observamos um diálogo que evidencia tal atenção. Uma discussão literária entre pai e filho, em que Ricardo Ramos marcava posição defendendo a ideia de ser Machado de Assis melhor contista que Marques Rebelo. Graciliano discordava e afirmava: “- *Marques é melhor que Machado*” (RAMOS, 2011: 100). Ricardo, cheio de ardor juvenil replicava: “*Não sabia que Marques tinha escrito ‘O espelho’, ‘Missa do galo’, ‘Noite de almirante’, ‘Cantiga de esponsais’, ‘A causa secreta’*” (Ibid, p.100). Graciliano abrandava, até porque *A causa secreta* era golpe baixo. O escritor alagoano havia escolhido o conto para a antologia citada acima, considerava uma obra-prima. Mas insistia: “- *É. Fez só ‘Na rua Dona Emerenciana’, ‘Em maio’, ‘Dois pares pequenos’, ‘Labirinto’...*” (Ibid, p.100). E Ricardo insistia: “- *Não esqueça o ‘Caprichosos na Tijuca’. Nem ‘Vejo a lua no céu’, como novela. Não sei se gosto mais de ‘O alienista’, apesar de tudo*” (Ibid, p.100). Após uma trégua em que elogiava um e outro Graciliano sorria. Mas o filho não desistia: “- *Machado nunca escreveria ‘emaranhado no denso cipoal das conjecturas’*. *É uma coisa*

antiga de mau gosto. Com todo respeito a Oscarina” (Ibid. p.101). E mais uma vez o velho Graça: “- *Marques nunca escreveria as besteiras de ‘Contos fluminenses’ e ‘Histórias da meia-noite’. Quer que cite?*” (Ibid, p.101). Como podemos ver, Graciliano não só gostava de conto, como lia muito, tinha opiniões formadas a respeito.

Escolhemos neste trabalho estudar o Graciliano Ramos contista. Assim, analisaremos justamente aqueles dois contos que Álvaro Lins considera os melhores. Veremos mais detidamente *Dois dedos* e *Minsk*. Antes desse olhar mais atento nestes textos, faremos uma incursão sobre a obra *Insônia*. Interessa-nos as personagens, seus rostos mutáveis.

I.3 Anatomia de *Insônia*

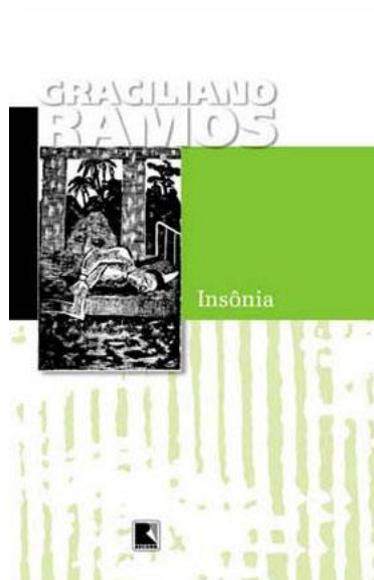


Figura 1 – Capa Livro *Insônia*, Ed. Record, Ed. 32ª, 2017

A capa do exemplar, que escolhemos para nossa incursão analítica, é elaborada por elementos simples, cores discretas. Foi composta por Evelyn Grumach. Observa-se como primorosa escolha do detalhe para a ilustração, uma xilogravura de

Leskoschek⁹, oferecendo peculiar impacto, devido à escura e expressiva dramaticidade. São formas, distribuição da luz, linhas que fazem figurar o espírito confuso, dor, solidão, sentimentos que estariam acometendo a personagem, que se vê deitada no leito do hospital. A imagem escolhida para a capa compõe a metáfora icônico-simbólica correspondente ao conjunto de contos dessa obra, ao título *insônia*, bem como estabelece paralelismo semântico mais específico com os contos: *Um relógio*, *Paulo*, além do que dá nome ao livro.



Figura 2 – Detalhe da capa de *Insônia*, xilogravura de Leskoschek

Note-se que a força da imagem é obtida pelo uso da xilogravura. Recurso ancestral pelo qual a ilustração é obtida por meio de impressão de imagem inversa, após pressionarmos a figura gravada em madeira (como um carimbo) em um

⁹ Axel Von Leskoschek (Graz 1889, Viena 1975) austríaco, ou simplesmente Leskoschek, como assinava seus trabalhos, foi um gravador, pintor, ilustrador e cenógrafo austríaco. Estudou na Escola de Belas Artes de Graz. Depois de lutar na I Guerra Mundial, mudou-se para Viena, onde prosseguiu seus estudos na Escola de Artes Gráficas. Em 1939, mudou-se para o Brasil, fugindo da perseguição nazista. Trabalhou na Livraria José Olympio Editora, produzindo xilogravuras para edições de livros de Dostoiévski, Ulrich Bechers (*O Romanceiro do Brasil*) e Graciliano Ramos (*Dois dedos*), entre outros. Foi também professor, tendo entre seus discípulos Ivan Serpa, Edith Behring, Renina Katz e Fayga Ostrower. Voltou para seu país natal em 1949.

papel. Como processo de reprodução, e como um dos mais antigos instrumentos capazes de criar imagens do mundo¹⁰, a xilogravura ainda é muito utilizada. Como técnica, implica em um processo que é artesanal e reprodutivo ao mesmo tempo. Em sua própria concepção como mídia, estão inseridos os princípios de reprodutibilidade, serialidade e difusão. Como um dos primeiros instrumentos difusores de imagens pelo mundo, a xilogravura, sob certa medida, prefigura a própria imagem técnica, pois exerceu papel característico dos processos de midiaticização antes mesmo do advento dos grandes meios tecnológicos. Está apropriadamente inserida na capa de um livro de um autor alagoano. Não podemos nos esquecer de ser a técnica utilizada também para a confecção da literatura de cordel. O fato é que tal escolha confere significado importante e expressiva qualidade estética à publicação.

Ao virarmos a capa, temos a orelha do livro de cor verde, onde com letras muito pequenas, de cor preta, inicia-se uma breve biografia de Graciliano Ramos. Depois temos 192 páginas de cor branca escritas sem nenhuma ilustração. A orelha da quarta capa traz a continuação da biografia. No final, contrapondo-se à página inicial, uma fotografia do autor em pé caminhando, o inseparável cigarro na mão. Ao lado um fragmento de uma entrevista dada ao jornalista Joel Silveira, famosa, em que termina dizendo: *“a palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso, a palavra foi feita para dizer”* (RAMOS, 2014:77), letras pretas em fundo de cor verde, brancos vazios, além de um código de barras.

¹⁰ O primeiro registro da xilogravura seria a imagem da oração budista Sutra do Diamante, impressa na China em 868 por Wang Chieh (COSTELLA, 1984:35).



Figura 3 – Foto de Graciliano, detalhe da 4ª capa de *Insônia*

Temos no livro *Insônia* uma representativa mostra da cambada de personagens a que Graciliano se refere: Gaúcho, Dr. Queirós, Paulo, João Teodósio, Luciana, tio Severino, Maria Júlia, d. Henriqueta da Boa-Vista, seu Adão, Minsk, d. Aurora Gomes, major Carmo Gomes, J. Carmo Gomes, d. Júlia, capitão Barros, França, dr. Silveira, dr. Guedes, Gouveia, dr. Pinheiro, d. Zulmira, Moacir, Siveira Pereira, d. Aurora.

O fato é que esses seres ficcionais - as personagens -, quanto mais ambíguos e conflituosos, carregam para o mundo leitor uma possibilidade, a de assumirem feições e configurações distintas. O ato de leitura, por princípio fenomênico, dará ao leitor a facilidade de vislumbrar d. Zulmira, por exemplo, com fisionomia, jeito, voz, maneira de andar, em suma, com as formas particulares propostas imaginariamente por cada leitor. Vale lembrar ainda, que essa plasticidade na configuração poderá mudar com o tempo, depois de uma nova leitura. Assim, os leitores darão às personagens feições diferentes daquelas dadas pelo autor. E ele, também como leitor, com o tempo, modificará

a aparência que dava inicialmente à sua galeria de tipos. No final, sobrarão mesmo, um bando incongruente modificado pelo público leitor. A referida cambada arrumada em volumes.

A dificuldade maior para o pesquisador talvez esteja em se determinar a que disciplina pertence uma teoria da leitura. Para Paul Ricoeur:

Três momentos devem, a partir daí, serem considerados, momentos aos quais correspondem três disciplinas vizinhas mas distintas: 1) a estratégia fomentada pelo autor e dirigida para o leitor; 2) a inscrição dessa estratégia na configuração literária; 3) a resposta do leitor considerado quer como sujeito que lê, quer como público receptor (RICOEUR, 2016: 271).

Graciliano, mesmo ao afirmar que desconhece o leitor, ou em última análise, não se preocupa tanto com ele ao escrever, naturalmente traça uma estratégia ao escrever uma obra, pretende vê-la lida. Pensa o texto, é rigoroso ao estabelecer uma configuração literária. Talvez pretenda ignorar a resposta do leitor, principalmente ao perceber-se também leitor, e acompanhar as mudanças sofridas pelas personagens através do tempo. Contudo, o próprio fato de se referir a tal sentimento, a estranheza com que identifica seus tipos, tempos depois de tê-los criado, já aí muito mais leitor do que criador, mostra definitiva preocupação com o texto levado ao seu público. Sabe, pois não foi um escritor que não analisasse criteriosamente seu próprio trabalho, que é importante para o receptor identificar-se com o objeto literário. E teme, ou por excessiva modéstia, ou mesmo por retórica, não o ter feito a contento. Deseja, como está bem definido no livro de José Luiz Fiorin, *Em busca do sentido – estudos discursivos*, que seja: “nessa identificação com o objeto literário, nessa passagem a outro plano de enunciação, nessa vivência de outras realidades, que o leitor viva a catarse” (FIORIN, 2015:41). Lembrando-se aqui da importância que existe quando lemos, daquilo que chamamos catarse. Não estamos aqui sendo estritos em seu significado na visão aristotélica. Catarse aqui não se trata apenas de descarga de desordens emocionais ou afetos desmedidos a

partir da experiência estética oferecida pela leitura. “*A catarse não se refere a esta ou aquela paixão singular, mas ao descarregar-se da vida ordinária para viver outra vida [...]*” (Ibid, p. 41). Graciliano, parece-nos, desejava tanto que essa experiência fosse vivida por seu leitor que talvez, com o tempo, não suportasse, exigente que era consigo próprio, a impressão de que talvez não houvesse obtido exatamente o sucesso pretendido. Até pelo fato de que o autor nem sempre imagina o efeito que seu texto provocará nos leitores e, muitas vezes, mais tarde, desconfie das impressões que o próprio trabalho provoca em si próprio. Para Michèle Petit, em *A Arte de ler*:

Do nascimento à velhice, estamos sempre em busca de ecos que vivemos de forma obscura, confusa, e que às vezes se revela, se explicita de forma luminosa, e se transforma, graças a uma história, um fragmento ou uma simples frase. E nossa sede de palavras, de elaboração simbólica, é tamanha que, com frequência, imaginamos assistir a esse retorno de um conhecimento sobre nós mesmos surgindo sabe-se lá de que estranhas fontes, redirecionando o texto lido a nosso bel-prazer, encontrando nele o que o autor nunca teria imaginado que havia colocado (PETIT, 2017: 112).

É tal dubiedade encontrada na leitura que faz os leitores, inclusive o autor, muitas vezes não reconhecerem o que leram e estarem frequentemente participando de um processo de reinvenção do livro. Para Umberto Eco, em *A estrutura ausente*, estamos aqui nos referindo:

Ao primado da “escritura” sobre a linguagem, da escritura que cria para si um espaço autônomo, um tecido de figuras onde o tempo do escritor e o do leitor se mesclam em uma decifração contínua, que é a decifração de algo que transcende a ambos e ostenta as suas próprias leis de puro significante (ECO, 1974: 333).

Sem nos aprofundarmos aqui na Semiótica, até por não ser nossa intenção neste trabalho, ao falarmos desta sensação obtusa capaz de invadir o autor em determinados momentos quando em frente à própria obra, talvez estejamos diante do fato de o que define o que foi escrito em relação a quem escreve deixe de ser o meio de que ele se vale, passando a ser o lugar do seu pensamento, pois não é o escritor que pensa a sua linguagem, mas a sua linguagem que o pensa, e o pensa fora de si.

I.4 Um pouco mais sobre *Dois dedos e Minsk*

Creio que os professores sertanejos são, com diferenças pouco sensíveis, indivíduos como eu. Ensinam antes de aprenderem. Talvez fosse mais razoável aprender para ensinar. Mas poderei eu censurá-los? Não, decerto. Todos precisamos viver. E desejamos, naturalmente, aparentar o que não somos. Por que é que estou a redigir estas niquices? Por que m'as pediram? Ora essa! Não seria mais razoável declarar francamente e honestamente que não sei escrever? (RAMOS, 2007: 149).

Há no fragmento acima, da crônica *Professores improvisados*, retirada do livro *Viventes das Alagoas*, de Graciliano, publicado postumamente em 1962, mais uma declaração feita como tantas outras do escritor alagoano. Desfazer-se, criticar a si próprio, podemos dizer, talvez fosse além de um capricho. Sua cambada de personagens compostas inutilmente e ele próprio como encarregado de dar-lhes vida, muitas vezes apareceram sob sua ótica debaixo de uma luz desfavorável como já tanto vimos neste trabalho.

Tal expediente, quase mania de criticar-se desfavoravelmente, pode ter lhe valido dissabores sem que nunca tenha se percebido deles. Refletindo-se um pouco sobre a constante disposição do autor em depreciar-se, podemos ser levados a crer que, em algumas vezes, de tanto insistir no expediente, acabou convencendo o interlocutor. Já falamos aqui sobre a recepção fria que Álvaro Lins, crítico dos mais respeitados na época, deu ao livro de contos *Insônia*. Vejamos então qual foi a dedicatória a Álvaro Lins de seu volume de contos: “Álvaro: *Os contos são quase todos péssimos. Isto é uma tapeação para embromar o público e o José Olympio. Abraços do Graciliano. Rio, 1947*” (RAMOS, 1969: 88).

Para Jorge de Souza Araujo, e nos parece bem procedente o seu ponto de vista:

O efeito mais devastador da infeliz glosa irônica foi fornecer munição ao próprio Álvaro Lins e seus epígonos, que embarcaram na ardidosa hipótese, coincidiram na desqualificação do Graciliano contista e

fizeram de *Insônia* outro rebento repellido pela paternidade, já responsável pela bastardia de Caetés (ARAÚJO, 2014: 173).

Graciliano, praticamente autorizou Álvaro Lins a ter com relação ao livro *Insônia*, a má disposição tida.

Escolhemos para este capítulo dois contos: *Dois dedos* e *Minsk*, pois desde que apareceram, foram considerados composições magistrais, mesmo pela crítica mais rigorosa.

O conto *Dois dedos*, foi escrito em 1935, quando o escritor alagoano ainda morava em Maceió. O período antecedeu sua prisão, na época estava empregado, era Diretor da Instrução Pública, cargo equivalente a Secretário da Educação hoje. Vivia, certamente, com mais conforto do que iria conseguir mais tarde, após a prisão e o “degredo” no Rio de Janeiro.

Barthes, em ensaio denominado *Introdução à análise estrutural da narrativa*, constatou que existem enumeráveis narrativas no mundo, uma variedade prodigiosa de gêneros. Tais narrativas distribuem-se em substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que os homens lhes confiassem suas histórias. Elas poderiam ser sustentadas pela linguagem articulada oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias. Estariam presentes no mito, nas lendas, fábulas, no conto, novela, epopeia, tragédia, drama, comédia, na pantomina, pintura, no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, na conversação. Sob formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, lugares, sociedades. Começa com a própria história da humanidade. Após todo este preâmbulo ele faz um questionamento interessante:

Uma tal universalidade da narrativa deve levar a concluir por sua insignificância? É ela tão geral que nada podemos afirmar, senão descrever modestamente algumas de suas variedades, muito

particulares, como o faz algumas vezes a história literária? (BARTHES, 2013: 19-20).

E conclui, mais tarde, ao perguntar onde procurar a estrutura da narrativa, dizendo ser, sem dúvida, na própria narrativa.

Para analisarmos a narrativa *Dois dedos*, interessa-nos, a princípio, uma ideia proposta por Paul Ricoeur em que diz:

Todo texto, ainda que sistematicamente fragmentário, revela-se inesgotável à leitura, como se, por seu caráter inevitavelmente seletivo, a leitura revelasse no texto um lado não escrito. É esse lado que, de modo privilegiado, a leitura se empenha em *figurar*. O texto aparece assim alternadamente em falta e em excesso relativamente à leitura (RICOEUR, 2016: 289).

A questão da leitura, assim colocada na última frase, traz um aspecto relevante. É como se estivéssemos diante de alguma coisa maior do que aquela escrita. Um jogo em que o autor traz as palavras, e o leitor tenta dar significação ao narrado. Tal exercício pode assumir características diversas. Carregar-se de tédio, quando aquele que lê encontra dificuldades não transponíveis de entendimento, ou trazer satisfação ao haver certa conexão mais imediata entre o que é dito pelo autor e elaborado por quem dedica-se à exploração do narrado.

Neste “jogo” de significações, onde o leitor busca encontrar sentidos no que está escrito, nos parece necessário prestar atenção, quando lemos Graciliano Ramos, na importância que os espaços literários assumem. Se tomarmos *Vidas secas*, por exemplo, veremos que a região seca e causticada que ambienta a narrativa, além de assumir papel preponderante, avolumando-se no enredo e castigando a família de retirantes, assume quase que papel de vilã. Em *Memórias do cárcere*, livro que o autor chamava na intimidade de *Cadeia* – seria então mais espaço, como o lugar onde esteve preso, e menos memórias desse local, o livro, a prisão como ambiente traz um papel hegemônico na obra. O território de contenção do indivíduo é visto sobre a ótica particular

do autor, cresce, torna-se quase também personagem, novamente vilanizando-se. Em uma passagem do volume póstumo de recordações do cativo, fica evidente a importância da relação com o espaço:

É necessário viver para compreender certas ações. Na existência comum nem atentamos nelas: são pequenos favores recebidos, anotados, pagos e logo postos no esquecimento; na prisão falta-nos meios de compensá-los, perdê-los na memória, sabemos isto, e as pessoas que nos obsequiam nem esperam compensação vindoura. Quando nos abrirem a porta, chegaremos à rua machucados, bambos, secos, acharemos a vida amarga, cansar-nos-emos facilmente, qualquer esforço nos parecerá vão (RAMOS, 2018: 249).

Há na fala, como vaticínio, a certeza de que as marcas deixadas pelo período recluso em que o escritor ocupou aquele espaço como prisioneiro, deixaram cicatrizes que o tempo não apagará. A experiência tornará a “vida amarga”.

E continuando no esforço de perceber nas construções literárias do Velho Graça, a presença significativa dos espaços, veremos que até mesmo em *A terra dos meninos pelados*, história para crianças de sua autoria, encontramos, conforme bem observa Nelly Novaes Coelho, “*a presença de um locus amoenus, um lugar ‘ideal’ onde não há desarmonia, nem desequilíbrios em parte alguma, lugar gratificante [...]*” (COELHO, 2006: 307). Talvez, recém-saído da prisão, Graciliano, para preservar a própria sanidade, necessitasse criar um espaço com características completamente diversas daquele onde estivera “hospedado”.

Vimos então, buscando alguns exemplos na obra do escritor alagoano, a importância que o espaço literário assume em suas composições. Não seria diferente quando circula pelo gênero conto.

Quando lemos *Dois dedos*, observamos também a importância dada ao espaço ficcional. Ao nos depararmos com a disposição de Dr. Silveira visitar o amigo de infância eleito governador, devemos entender a relevância que assume no enredo o lugar

onde ocorre a trama. A insegurança que acaba por dominar completamente o médico, vem da suntuosidade encontrada no local onde se passa a história. A grandiosidade, a estranheza provocada por entrar em um reduto tão diferente ao que estava acostumado, provoca na personagem incômodo, um certo desconforto próximo ao medo. Ele apequena-se em contraste com o absurdo tamanho do ambiente. Então vejamos:

Aprumou-se. Estendeu os olhos ao redor, e foi aí que notou o lugar onde se achava. No salão, fechado, o que lhe provocou atenção foi a mesa de tamanho absurdo, entre cadeiras de altura absurda. Teve a impressão extravagante de que a mesa era maior que o salão. Nunca havia entrado em gabinetes, mas acostumara-se a julgá-los pequenos. E o salão era enorme, cercado de vidros por um lado e de livros pelo outro. Aquilo tinha aparência de biblioteca pública (RAMOS, 2003: 91).

Dr. Silveira tem sua expectativa contrariada. Esperava encontrar um pequeno gabinete. Tal frustração de alguma forma traz à tona, por contraste, a própria pequenez do médico de arrabalde e a dificuldade geralmente encontrada em sua vida em dominar situações desconhecidas. De certa forma, ali, naquele ambiente enorme e avesso à sua própria personalidade, humilde e pequena, sente como se não pudesse controlar a si próprio. Para Jung:

[...] quaisquer que sejam as circunstâncias, é uma vantagem poder dominar plenamente a personalidade; caso contrário, os conteúdos reprimidos vão aparecer em outro lugar. Estorvando o caminho – e isso não em pontos secundários, mas justamente nos pontos mais vulneráveis (JUNG, 1994: 18).

O visitante irá, por isso mesmo, durante o decorrer da narrativa, ficar cada vez mais impressionado com a grandiosidade do palácio do governo. O suntuoso e cheio de brilho ambiente, acabará por torná-lo tão intimidado, que o propósito da visita acabará perdendo-se em detalhes antes não planejados. Irá considerar os sapatos inadequados, as vestimentas andrajos, a gravata uma simples corda:

A roupa estava realmente safada, os sapatos cambavam. E a corcunda, a palidez, a magreza, o modo encolhido. [...] A roupa era de mendigo. Não tinha pensado na roupa antes de sair de casa. A gola suja, a gravata enrolada como corda. Desleixado. Nunca prestava atenção à mulher, que o importunava diariamente:

- “Feche esse paletó”. Não fechava. E arrependia-se, ali na ponta da mesa, mostrando a camisa, que estufava na barriga (Ibid, p. 96).

De maneira geral, inferiorizado pela situação precária em que se encontra, Dr, Silveira se encolhe. Percebe ser a sua situação bem diferente daquela vivenciada pelo “amigo”. Percursos diferentes, destinos não apenas desiguais, mas tristemente diversos. E perdido nessa visão desfavorável, incapaz de dominar a própria personalidade, confunde-se, acaba por pedir colocação, traíndo seu desejo primeiro de apenas visitar o governador. E é a elegância do lugar em que se vê colocado que, quase como um “espelho”, consegue mostrar ao médico de periferia, o significado das diferenças de classe.

Se para Álvaro Lins, criticando a estrutura das histórias curtas atuais: “[...] logo se observará, em muitos contos modernos, a inexistência absoluta de um enredo, de uma história, de um “caso”. Diante deles é que nos vem essa impressão de obra mutilada ou inacabada” (LINS, 1963: 196), já para Alfredo Bosi: “*proteiforme, o conto não só consegue abraçar a temática toda do romance, como põe em jogo os princípios de composição que regem a escrita moderna em busca do texto sintético e do convívio de tons, gêneros e significados*” (BOSI, 1994: 7).

Mas é novamente a Ricardo Piglia que recorreremos para buscar melhor entendimento do que seria o conto moderno. Tal versão viria de Tchekhov – muito lido por Graciliano, já vimos, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e do Joyce de *Dublinenses*. Ela abandonaria o final surpreendente e a estrutura fechada. Trabalharia a tensão entre duas histórias sem nunca as resolver. A história secreta é contada de um modo cada vez mais elusivo. O conto clássico, à Poe, contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só. Piglia refere-se à teoria do iceberg de Hemingway como síntese dessa transformação: o mais

importante nunca se conta. “A história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão” (PIGLIA, 2017: 92).

Em *Dois dedos*, existe a história exposta às claras, a do médico do interior que vai visitar um antigo amigo de vizinhança, colega de escola, sujeito que se fez na vida e tornou-se governador. É evidenciado no enredo o conflito psicológico existente causado pela a inibição do humilde frente à pompa simbolizada pela grandiosidade do palácio. Esta é a história contada. A outra, a oculta, seria a de como em nossa sociedade o importante acaba inferiorizado frente às aparências. Um sujeito estudou medicina, formou-se, tem uma profissão útil à sociedade, e mostra-se inferiorizado frente ao jogo de aparências que o mundo capitalista privilegia. O supérfluo da suntuosidade aparecendo e sendo sutilmente criticado, observado com o olhar crítico e o posicionamento político engajado mais à esquerda do autor alagoano despontando.

Lendo a história curta de Graciliano, chegamos ao que, com enorme percepção, nos apresenta novamente Alfredo Bosi quando, ao situar o conto moderno, refere-se às exceções mais recentes que confirmam a regra, ou melhor, são a própria regra do sistema que se está exasperando até a crise. Para ele:

[...] o processo modernizador do capitalismo tende a pôr de parte o puro regional, e faz estalarem as sínteses acabadas, já clássicas, do neo-realismo, que vão sendo substituídas por modos fragmentários e violentos de expressão. Esta é a literatura-verdade que nos convém desde os anos 60, e que responde à tecnocracia, à cultura para massas, às guerras de napalm, às ditaduras feitas de cálculo e sangue (BOSI, 1994: 21)

Se voltarmos então ao conto *Dois dedos*, entrando em contato mais uma vez com o engajamento político presente sistematicamente na obra de Graciliano, poderemos nos sentir frente a frente com a literatura-verdade referida no texto acima, mesmo anteriormente ao período citado. Aquela que é resultado das ditaduras feitas de cálculo e sangue, as que se apoiam no neoliberalismo produtor da necropolítica, ou o

necro-neoliberalismo. Dr. Silveira Pereira, médico de arrabalde, pobre e desconsiderado pelo sistema, vê-se humilhado pela figura do político, amigo dos tempos de escola, vencedor na vida sabe-se lá graças a quais expedientes. Esta é a história implícita, não revelada às claras, aquela que corre paralelamente à outra, a da visita do médico ao ex-amigo.

Para o crítico literário Hélio Pólvora, mesmo considerando Graciliano um escritor de contos bissexto, já que a narrativa curta não apareceria tão frequentemente em sua obra, o mérito do autor alagoano seria o “*de haver desestruturado o conto e preenchido o vazio interior com aquele modelo de composição poemática, com os solilóquios que traduzem dramas de personalidade ou refletem situações existenciais aflitivas*” (PÓLVORA, 2002: 58). Exatamente a situação em que vemos o Dr. Silveira. Pequeno naquela enorme cadeira, mesa gigantesca, “amigo” que se esqueceu dele. Terrível aflição que o leva a um desatino: pedir colocação.

As personagens de Graciliano, sua cambada que com o tempo ganhou feitio diferente do que desejava dar, modificando-se e tornando-se disforme e diversa, segundo seu relato, afastando-se do que desejou construir, dando-lhe a impressão de ter “falhado” em tudo, são personagens que circularam por romances, contos, frequentemente se repetem em outras narrativas. Octavio de Faria, por exemplo, faz um paralelo dos contos de *Insônia* com o romance *Angústia*. Para ele, seria a obra *Angústia*: “[...] *acompanhada de alguns verdadeiros ‘capítulos extras’ que são, na verdade, vários dos contos de Insônia [...]*” (FARIA, 1978: 183). Tal impressão seria confirmada pelo próprio autor alagoano em conversa com Valentim Facioli:

Estava no capítulo XIX [de São Bernardo], capítulo que escrevi já com febre, quando adoeci gravemente com uma psóite e tive de ir para o hospital. Do hospital ficaram-me impressões que tentei fixar em dois contos – “Paulo” e “O relógio do hospital” – e no último capítulo de *Angústia*” (RAMOS, 1987: 47-48).

Se tomarmos a obra de Graciliano como um todo, e suas personagens, os “pobres diabos” que habitam seus livros, como possivelmente definiria, veremos que há sempre em suas narrativas um processo de memória que fundamenta a recuperação do que foi vivido. Os habitantes das histórias de Graciliano Ramos, principalmente as personagens masculinas, são sempre construídas por meio de um processo de vivenciar, testemunhar, para depois relatar. Ficção e realidade intrinsecamente reunidas. A experiência humana de certa forma revivida. Como bem observou Antonio Candido, e procurando ousadamente interpretar o seu título, a confissão transformando-se em ficção. E se ao lermos uma história acabamos por modificá-la com o tempo, seria talvez admissível afirmar que nenhuma narrativa é perene. Entende-se, então, porque Graciliano, mesmo possivelmente fazendo blague, afirma que sua “cambada” de personagens já não é mais aquela a que pretendeu dar forma. Ele, como leitor de si próprio, já não é o mesmo. E possivelmente estranhe o resultado obtido. Como leitor, como ser humano que vivenciou outros momentos, como artista exigente. Obviamente há exagero quando afirma ter falhado em tudo, mas não deixa de ser um desabafo compreensível para quem, como ele, jamais deixou de buscar a perfeição.

Falar sobre *Minsk*, de certa forma, é observar um tipo de personagem pertencente a uma época peculiar ao universo “graciliânico”: a infância. Mais do que isso, é contar um caso ocorrido com Luciana, criança que tem, à primeira vista, vida normal e protegida, diferentemente das outras que habitam as páginas do escritor alagoano. Família bem situada, com empregada cozinhando, pai, mãe, tio, visível conforto. Contudo, menina com mãe enérgica e impaciente. Garota solitária, sem companhia de sua idade. O conto começa com Luciana recebendo de presente um periquito. Encantada, como qualquer menina, até se esquece de agradecer.

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. Esqueceu os agradecimentos, meteu-se no corredor, atravessou a sala de jantar, chegou à cozinha, e expôs à cozinheira e a Maria Júlia as penas verdes e amarelas que enfeitavam uma vida trêmula (RAMOS, 2003:61).

Graciliano, quando se refere a crianças, costuma trazer os meninos de seu tempo, final do século XIX. Com eles surgem certos tratamentos mais severos, dificuldades de relacionamento com o mundo adulto, pais sempre prontos a impor castigos, professores violentos e, principalmente, a solidão de quem nunca sabe se o momento seguinte será ou não suportável. Paira sobre a vida infantil das personagens de Graciliano uma sombra triste. De certa forma, escritor sempre pronto a falar sobre universos conhecidos, há muito do próprio autor alagoano em seus meninos. Com a personagem Luciana não foi diferente. O conto escrito nasceu de um relato feito pela mulher, Heloísa Ramos. Quando menina, ela ganhara também uma ave de estimação, andava pela casa com a avezinha seguindo-a. A jandaia gostava de caminhar atrás da garota. Até que um dia, por acidente, ao dar um passo para trás, Heloísa pisou no pássaro e o matou. O final trágico da ave que Graciliano batizou de *Minsk* em seu conto, parece adequado ao mundo infantil que ele enxergava. As crianças possuíam invariavelmente histórias com finais tristes, amargos, infelizes. O drama trágico do conto *Minsk*, revela a fatalidade com que o autor percebia as coisas relacionadas com crianças. De certa forma, para o escritor alagoano, a felicidade não fazia parte do destino infantil. Mesmo que aparentemente as coisas andassem bem, houvesse em um primeiro momento a impressão de harmonia, em determinado instante um escorregão, um acidente, maldade ou o próprio destino imprevisível e cruel, poriam tudo a perder. Exatamente como ocorre no conto:

Um dia em que marchava assim pisou num objeto mole, ouviu um grito. Levantou o pé, sentindo pouco mais ou menos o que sentira ao ferir-se num caco de vidro. Virou-se, alarmada, sem perceber o que estava acontecendo. Havia uma desgraça, com certeza havia uma desgraça. Ficou um minuto perplexa, e quando a confusão se dissipou, sacudiu a cabeça, não querendo entender. [...] Ameaças de pancadas, quedas,

esfoladuras, sofrimentos ligeiros que logo sumiam sob tiras de esparadrapo. O que agora havia se diferenciava das outras dores (Ibid, p. 66-67).

A desgraça ocorrida com Luciana é apenas mais uma entre tantas que as crianças saídas das páginas dos livros de Graciliano enfrentam. Se voltarmos ao texto de Graciliano, veremos que logo após a morte da ave a menina pergunta: “*Por que não lhe tinham dito que o desastre ia suceder?*” (Ibid, p.66). No questionamento, a criança tentando se afastar da culpa, atribui ao fato de não lhe terem informado os riscos possíveis, ao andar tão descuidadamente para trás, o acidente. De certa forma uma queixa, constatação de que não lhe ofereciam cuidados, atenção, um olhar mais próximo capaz de preservar seus afetos. Mais um exemplo de infância sem carinho, em que a tragédia anunciada acontece, pois é o destino dos pequenos. Se tomarmos o menino Raimundo, por exemplo, de *A terra dos meninos pelado*, criança diferente das outras por ter a cabeça pelada, o olho direito preto e o esquerdo azul, estaremos novamente mergulhando em um mundo de infelicidades. Raimundo era hostilizado pelos vizinhos por ser diferente e foge para o país de Tatipirun, onde todos são iguais a eles. Mas não fica lá, dirige-se no final do conto para Cambará, um nome inventado para o lugar em que vivia. Precisava voltar para a sua lição de Geografia. E despede-se: “*Vou prestar atenção ao caminho para não me perder quando eu voltar. E trago uns meninos comigo. Os meninos melhores que eu conhecer virão comigo. Se eles não quiserem vir, trago meu gato, que é manso e há de gostar de vocês*” (RAMOS, 2016: 83).

No final da história uma despedida, tom melancólico, a incerteza quanto a encontrar ou não quem o acompanhasse em um retorno. A volta para uma perspectiva de vida solitária e novamente perseguida. Mais de uma vez soubemos de crianças querendo entender a razão para Raimundo ter voltado. Difícil. Mas se ficasse em Tatipirun, seria um final feliz.

Luís da Silva, de *Angústia*, relata nos momentos de desajuste psicológico enfrentados, uma infância triste. Suas referências são todas dolorosas. Ao recordar-se da meninice, e do poço da Pedra, que aos olhos da criança era uma piscina enorme, relembra a atitude cruel do pai Camilo:

Quando eu não sabia nadar, meu pai me levava para ali, segurava-me um braço e atirava-me num lugar fundo. Puxava-me para cima e deixava-me respirar um instante. Em seguida repetia a tortura. Com o correr do tempo aprendi natação com os bichos e librei-me disso. Mais tarde, na escola de mestre Antônio Justino, li a história de um pintor e de um cachorro que morria afogado. Pois para mim era no poço da Pedra que se dava o desastre. Sempre imaginei o pintor com a cara de Camilo Pereira da Silva, e o cachorro parecia-se comigo (RAMOS, 2019: 16-17).

O Graciliano do livro de memórias *Infância*; Raimundo; os meninos sem voz de *Vidas secas*; todos pertencem a um mundo hostil, frequentemente brutal, deixam a impressão de estarem sempre deprimidos, solitários, beirando um choro que ninguém irá ouvir. Talvez resquícios de um tempo em que frequentavam a escola e foram obrigados a entrar em contato com leituras inadequadas. No final de uma das crônicas de *Linhas tortas*, publicada em 1921 no jornal *O índio*, e assinada sob o pseudônimo J. Calisto, há uma surpreendente analogia dos livros com paus de sebos. Graciliano se queixa: “*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, 2005: 94).

É como se a vida, ela própria, fosse um pau de sebo e aquelas crianças condenadas a tantas asperezas, estivessem destinadas não só a não chegar ao final de livros inadequados para suas idades, mas também ao término da própria vida. Expostas aos maus tratos, misérias de toda sorte, vivendo em um país pouco interessado no futuro de sua infância.

Ao observamos o conto *Minsk*, percebemos de cara a história explícita. Ela é linear, clara, vai direto ao ponto, aos infortúnios da menina e da avezinha no final. Contudo, podemos notar uma narrativa que, em termos estruturais, está mais próxima aos contos de Poe. Talvez pudéssemos, ao observar a terrível surpresa de seu final, perceber uma certa adequação formal mais próxima aos contos clássicos, distanciada daqueles considerados modernos. No entanto, se fugirmos da rigidez conceitual, e da intenção de se enquadrar o conto dentro de um modelo pré-concebido, poderemos captar em sua leitura, uma segunda história paralela, não revelada claramente. Em *Minsk* há a ideia, tão presente nos relatos “graciliânicos”, de que a felicidade infantil é alguma coisa etérea, fluida, que não pode durar muito tempo. Acompanha a infância, mesmo em momentos mais felizes, quando a ternura de se possuir um animalzinho de estimação está presente, a sombra da crueldade. O destino nunca será bondoso com meninos e meninas. Temos então duas histórias. A contada objetivamente, triste, fala de um pássaro dado de presente, morto acidentalmente pela dona. A outra, implícita, igualmente triste, nos mostra que as crianças nunca podem ser totalmente felizes, o destino delas é sempre dramático e trágico.

Luciana deu um passo para trás e matou Minsk. Ao entrar em contato com a morte tão cedo, acidente, aliás, por ela provocado, de certa forma a menina é forçada a entender melhor as armadilhas que estão escondidas no exercício de viver. O contato com o sofrimento é verdadeiro e se dá na prática, de maneira explícita. Graciliano, como escritor realista, jamais esconde tais arapucas. Custe o que custar. As inocências infantis jamais são preservadas por ele. Acabam por se tornarem também criaturas infelizes, tristes, uma pequena cambada de à beira das lágrimas. É que se formos olhar bem, não existem habitantes felizes nas páginas do romancista alagoano, principalmente quando protagonistas. São todos eles tipos magoados, irritadiços, um exército amargo, desconfiado, que carrega muito da própria personalidade do autor. Luciana deu um passo

para trás e matou Minsk. Entrou em cena, então, mais uma vez, a questão do espaço. Agora já não o ficcional. Faltou espaço para o pé da menina e para o passarinho ao mesmo tempo. Um espaço real, de morte.

Capítulo II

Experiências leitoras em ramos “graciliânicos”.

*Enfim consegui familiarizar-me com as letras quase todas. Aí me exibiram outras vinte e cinco, diferentes das primeiras e com os mesmos nomes delas. Atordoamento, preguiça, desespero, vontade de acabar-me. Veio terceiro alfabeto, veio quarto, e a confusão se estabeleceu, um horror de quiproquós. Quatro sinais com uma só denominação. Se me habituassem às maiúsculas, deixando as minúsculas para mais tarde, talvez não me embrutecesse. Jogaram-me simultaneamente maldades grandes e pequenas, impressas e manuscritas. Um inferno. Resignei-me - e venci as malvadas. Duas, porém, se defenderam: as miseráveis dentais que ainda hoje me causam dissabores quando escrevo. RAMOS, Graciliano, *Infância*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2015, pg. 112.*

No início de nosso trabalho, comentamos a relevância de uma reflexão no âmbito do processo de criação, que nos remeta às experiências vividas por um autor e que examine a matéria de que se nutre o imaginário do artista no perfazer de sua história de vida. Comentamos ainda, que até mesmo as primeiras leituras podem se constituir em aspecto de significativa importância, quando se objetiva perscrutar obras e processos de escritura que constituem a vida e a formação de um escritor. Sob essa perspectiva, neste momento de nosso estudo, propomos uma visada a momentos e experiências leitoras vividas pelo nosso Graciliano. Uma incursão breve, mas cremos interessante à medida que se limitará a examinar as suas primeiras experiências no universo das letras e dos livros.

II.1 A experiência das primeiras leituras

O fragmento de abertura do capítulo, retirado do livro de memórias *Infância*, de Graciliano Ramos, publicado em 1945, remete ao processo de aprendizado de leitura. Embora o relato seja particular, não se pode deixar de observar que algumas experiências são traumáticas, principalmente quando conduzidas de maneira menos sensível pelo adulto, frequentemente com violência. Ler torna-se então experiência penosa, a criança assusta-se com as dificuldades encontradas e, no limite, na maioria das vezes, jamais recupera a disposição de fazer do encontro com o texto um momento lúdico. Do alfabeto que traz letras, as referidas *maldades grandes e pequenas, impressas e manuscritas*, que precisam ser aprendidas e reconhecidas em suas variadas formas, ao próximo passo, o entendimento da história propriamente dita, há um caminho nem sempre realizado sem sobressaltos.

Temos aqui mais um exemplo de atividade capaz de tornar a criança infeliz, caso típico das relações da infância de Graciliano. Suas personagens, mais tarde, teriam essa característica triste, desgosto intrínseco, seriam criadas sob uma ótica de se

observar o mundo com olhar inconformado, herança de um começar angustiado, quando a vida se anunciava como provação. Os habitantes de suas histórias futuras, surgindo como cambada. Lembrando-se que cambada, no dicionário Houaiss, traz também os seguintes verbetes:

1 quantidade e objetos pendurados, enfiados ou amarrados em/a algum suporte (fio, gancho, argola, pedaço de pau etc.)

2 grande porção ou quantidade de coisas; cambulha, cambulhada.

3 (1813) grupo ou bando de indivíduos maus, ordinários ou criminosos; corja, súcia.¹¹

Graciliano dá às suas personagens características diversas. Poderiam ser objetos pendurados em suas páginas, amarrados em algum suporte; uma grande quantidade de coisas; um bando de indivíduos maus e ordinários. Se lembrarmos que o escritor era um profundo conhecedor da língua, perceberemos de imediato, que não usaria o substantivo descuidadamente, sem querer dizer com ele exatamente o que disse, ao confessar, mais tarde, seu desgosto com sua produção. Mesmo levando-se em conta de que, provavelmente, não estivesse sendo absolutamente sincero.

Para que possa ser entendido mais completamente o processo da escrita de Graciliano, esta capacidade de inventar tal cambada de personagens, precisamos mergulhar em seu universo, buscar quais foram as suas primeiras leituras.

Vejamos então, um pouquinho antes, o que é leitura, como lemos, seu significado. Para Alberto Manguel a leitura era uma coisa prazerosa. Em *Uma história da leitura*, falando sobre o hábito de ler na cama, experiência comum a muitos leitores, nos conta:

Eu também leio na cama, Na longa sucessão de camas em que passei as noites de minha infância, em quartos de hotel estranhos onde as luzes dos carros que passavam na rua atravessavam misteriosamente o teto,

¹¹ <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#1>

em casas cujos odores e sons não me eram familiares, em chalés de verão grudentos de borrifos do mar, ou onde o ar da montanha era tão seco que colocavam uma bandeja de água fervendo com eucalipto ao meu lado para me ajudar a respirar, a combinação da cama e livro concedia-me uma espécie de lar ao qual eu sabia que podia voltar noite após noite, sob qualquer céu (MANGUEL, 2012: 176-177).

Vemos aqui a leitura assumindo um papel importante, o de dar ao menino uma referência, um lugar, a segurança de que acontecesse o que fosse, haveria os livros e os mundos que neles habitavam para fazê-lo sentir-se em um lar que, embora fictício, uma casa ficcional, era o suficiente para apaziguá-lo, permitir-lhe certa felicidade. Para Manguel, ainda referindo-se ao prazer sentido, voltando no tempo e relembando tais primeiros contatos com o texto:

A vida acontecia porque eu virava as páginas. Acho que não posso me lembrar de nenhuma alegria mais compreensiva do que chegar às últimas páginas e pôr o livro de lado, para fazer que o final ficasse pelo menos para o dia seguinte, e mergulhar no travesseiro com a sensação de ter realmente parado o tempo (Ibid, p. 177).

Na bela descrição, sobressaem duas afirmações que nos fazem parar, e pensar um pouco mais no sentimento prazeroso do leitor. Não basta ser alegria, ela precisa ser compreensiva, entender o momento e permitir a total comunhão com o responsável por tal sentimento, no caso o momento imediato anterior ao término de um livro. A sensação de parar o tempo. Poderia haver para um menino uma impressão mais poderosa do que conseguir interromper o correr do tempo? Existem no mundo infantil, reais oportunidades de dar à criança sensação de tanta força? Ao observarmos a emoção com que a lembrança é descrita, percebemos a leitura como um fator de estabilidade. Para Winnicott, em *A criança e seu mundo*, as primeiras fases do desenvolvimento emocional estão repletas de conflitos e rupturas potenciais. A relação com a realidade externa não está ainda radicada com firmeza, a personalidade ainda não está plenamente integrada, o amor primitivo tem uma finalidade destrutiva, e a criança não aprendeu ainda a tolerar e dominar os seus instintos. O desenvolvimento caminhará para um final feliz, com a

criança aprendendo a dominar todas as coisas, e ainda mais, se o seu ambiente circundante for estável e pessoal. No caso do menino Manguel, vemos que o ambiente circundante era bastante instável, mas a leitura assumiu um papel tão possante, que foi capaz de conseguir dar ao entorno uma aparência mais estável. Winnicott complementa, falando sobre a criança:

No início, ela precisa absolutamente viver num círculo de amor e de força (com tolerância consequente), se não quisermos que tenha medo de seus próprios pensamentos e de sua imaginação, para realizar progresso em seu desenvolvimento emocional (WINNICOTT, 1977:257).

Sabemos, até pelo que está escrito em *Infância*, e guardados os devidos cuidados na interpretação de um texto que além da memória pessoal traz também, em grande proporção, a observação do que acontecia em uma época e local em que não existiam muitos cuidados com as crianças, que a relação com o mundo externo de Graciliano não era das mais fáceis. Em vários trechos do fragmentado romance de memórias, encontramos passagens em que observamos um universo circundante além de instável, bastante agressivo. A economia de amor existente no ambiente infantil em que vivia o futuro escritor alagoano, fazia dele uma criança frágil, que custou a se desenvolver emocionalmente. Embora seja possível se notar uma propensão do menino para a leitura, não há referência tão abertamente clara à mesma felicidade e alegria encontrada por Manguel. O sombrio, e o sobressalto em razão de uma possível injustiça, estavam presentes e sempre foram citados pelo autor:

As minhas primeiras relações com a justiça foram dolorosas e deixaram-me funda impressão. Eu devia ter quatro ou cinco anos, por aí, e figurei na qualidade de réu. Certamente já me haviam feito representar esse papel, mas ninguém me dera a entender que se tratava de julgamento. Batiam-me porque podiam bater-me, e isto era natural (RAMOS, 2015: 33).

Mas voltemos à questão da leitura e a forma como ela se mostra ao universo da criança em desenvolvimento. Não é muito diferente do que se apresenta sempre, em quaisquer circunstâncias. Para Roger Chartier:

A leitura é sempre apropriação, invenção, produção de significados. [...] o leitor é um caçador que percorre terras alheias. Apreendido pela leitura, o texto não tem de modo algum – ou ao menos totalmente – o sentido que lhe atribui seu autor, Toda a história da leitura supõe, em seu princípio, esta liberdade do leitor que desloca e subverte aquilo que o livro pretende impor (CHARTIER, 1998:77).

A leitura, portanto, guardadas as devidas proporções, pode ser considerada uma atitude subversiva. O leitor, de certa forma, não aceita aquilo que lhe é imposto, deslocando e realizando transformações, muitas vezes profundas, naquilo que lhe é apresentado. E por ser uma ação silenciosa, é todo um movimento de rebeldia e de criação que acontece no interior do leitor, normalmente na solidão de seu encontro com o texto. No caso da criança, poderá ser uma ação mais ou menos complexa, dependendo de como ela foi criada, introduzida à leitura, da mediação que o adulto responsável fez. Graciliano não teve ao seu redor gente que o conduzisse com habilidade e carinho. Não por característica própria apenas de sua família, mas por ter nascido em uma época em que as grosserias com os pequenos eram comuns. Seus primeiros contatos com o ato de ler foram assustadores e lhe trouxeram medo. Por ler ser difícil, por ser punido quando errava, pelo fato do ato de ler e os constantes tropeços minarem-lhe totalmente a confiança. Ler provocava-lhe uma tensão medonha. E como bem diz Bauman, em seu livro *Medo líquido*, discorrendo sobre essa sensação terrível de não lugar:

Tudo isso se acrescenta à confusão já considerável e recobre o futuro de uma neblina ainda mais densa. E a neblina – inescrutável, opaca, impermeável – é (como qualquer criança lhe dirá) o esconderijo favorito do mal. Feita dos vapores do medo, a neblina exala o mal (BAUMAN, 2008: 68).

Mas para entrarmos no universo leitor de Graciliano, em primeiro lugar, devemos levar em consideração a época. Ele foi criança no final do século XIX. Nascido

em outubro de 1892, sua infância aconteceu em maior parte antes do século XX. Se levarmos em conta o estágio da literatura infantil no período, veremos que ainda não havia um leque de opções atrativas ao leitor mirim, ou que pelo menos pudesse fazer, no Brasil, volume suficiente para formar na infância um hábito de leitura mais apropriado para a sua idade, com qualidade suficiente para satisfazê-la. Segundo Nelly Novaes Coelho, havia no século XIX, pensando-se em literatura para crianças:

Obediência absoluta aos valores, padrões, tabus ou ideais consagrados pelo poder ou pelo saber da autoridade (Igreja, governo, patrão, pai, esposo). Tal dogmatismo, que transformou a “autoridade” em “autoritarismo”, derivou da crença de que o sistema elaborado era perfeito. Portanto, para seu pleno sucesso na prática, só haveria um caminho para os homens: obediência absoluta às autoridades detentoras do saber e do poder. [...] Observar, na literatura para crianças, o domínio absoluto da *exemplaridade*; da rigidez de limites entre certo/errado, bom/mau (COELHO, 2009:20).

Tal conduta autoritária não funcionou com Graciliano. Talvez por desde pequeno já trazer dentro de si um sentimento de justiça que mais tarde seria uma de suas características marcantes. Por ter figurado na qualidade de *réu* ainda muito cedo, jamais deixou de acreditar no que é direito. A autoridade pela autoridade, sem nada por trás que a amparasse, sempre apareceu criticada em seus textos. Fez do escritor, desde o início de suas leituras, indivíduo desconfiado com os seus semelhantes. Desconfiança que mais tarde incluiria em suas personagens. Figuras amargas, tristes, uma cambada de elementos magoados. Graciliano via os próprios amigos sob olhar crítico. Há um fragmento no livro *Garranchos*, pesquisa de Thiago Mio Salla, com textos do escritor que ainda não haviam sido publicados, trecho que nos mostra tal irritação com os seres humanos:

Meus amigos são como os cigarros: fazem-me o mal que podem, enchem-me de veneno, e eu não me pude ainda aventurar a deixá-los. A diferença que há é que a gente queima os cigarros. Sempre é uma consolação. E não se pode fazer o mesmo com os amigos... (RAMOS, 2012: 83).

Tal fragmento, assinado com o pseudônimo de Anastácio Anacleto, foi publicado no jornal *O índio* (que circulava em Palmeira dos Índios), em 1921. Mostra

bem a sua disposição e seu caráter. A questão da *obediência absoluta*, padrões rígidos de autoridade, nunca conseguiram “domá-lo”. Pelo contrário, indispueram-no em determinados momentos, ampliaram sua revolta.

Travar um diálogo com alguns registros, memórias, das primeiras experiências de leitura do autor de *Vidas secas*, pode se constituir em interessante exercício investigativo, e nos levar a alguns nexos no tecido da história desse autor, e de sua prosa.

É conhecida a birra de Graciliano menino com Camões. No livro *Infância* ele explica bem como foi seu primeiro contato com o escritor português: “Aos sete anos, no interior do Nordeste, ignorante de minha língua, fui compelido a adivinhar, em língua estranha, as filhas do Mondego, a linda Inês, as armas e os barões assinalados.” (RAMOS, 2015: 133). Talvez algumas questões culturais também estejam presentes. Quase nada há nos *Lusíadas* capaz de seduzir a criança, principalmente um menino que vivia no interior de Alagoas, lugar árido, sem mares ou navios, onde o mundo girava em torno de questões muito diferentes das abordadas no sisudo texto clássico. Mas o mais interessante e digno de nota, é que isso não acontecia somente nos rincões mais afastados dos grandes centros brasileiros. *O menino Manuel Bandeira, apenas seis anos mais velho que o autor alagoano, nascido em Pernambuco, lia quase diariamente no Recife, uma das capitais importantes do período, a obra mais famosa de Camões* (ARROYO, 2011: 165). Autores, como Gonçalves Dias, Dante Alighieri, livros como *O paraíso perdido* de Milton, *D. Quixote* de Cervantes, eram apresentados às crianças. E se Graciliano também se aborrecia com o Barão de Macaúbas, para ele um dos barões assinalados, associando-o a: “*Vasco da Gama, Afonso de Albuquerque, o gigante Adamastor, barão também, decerto.*” (RAMOS, 2015: 133), para Leonardo Arroyo, “o exercício de leitura no ‘Primeiro livro de leitura’ de Abílio César Borges, o Barão de

Macaúbas” (ARROYO, 2011: 167-168), já mostrava a mudança na época, aparecia um autor já preocupado com o equilíbrio entre a criança e os textos adequados a elas. Mas ainda não era o ideal, conforme veremos. Apesar do referido pedagogo fazer um esforço para trazer aos alunos uma didática mais próxima do estudante, o material ainda era árido. Vejamos como exemplo, o que havia no terceiro livro de leitura, conforme levantamento de Márcia Cabral da Silva:

Assuntos científicos, como o estudo do universo; noções de astronomia; noções de geografia geral e do Brasil; noções de história do Brasil, desde o descobrimento; preceitos de higiene para conservação da saúde; noções de agricultura; e curiosidades acerca da fabricação do papel, da seda e da pólvora (SILVA, 2009: 73).

Fica fácil perceber, que mesmo procurando alguma adequação, a figura do Barão de Macaúbas ainda não conseguia atingir seu objetivo maior. Os assuntos eram maçantes e sem tanto interesse para a infância. Na parte literária, acentuavam-se as dificuldades, havia degraus ainda mais altos a serem ultrapassados. Além de algumas fábulas, textos como: *“poemas de Gonçalves Dias, como o antológico ‘Canção do Exílio’, ‘Hino do menino cristão pela manhã’ e ‘Hino do menino cristão à noite’; e a biografia de um personagem ilustre, José Bonifácio de Andrada e Silva* (Ibid. p.73). E para complementar, o barbudo que inspirava receio no autor nordestino, o educador que pretendia um tipo de educação mais moderna, introduz regras de moral e civilidade no manual: *“‘Do modo como se comportar à mesa’, ‘Amor’, ‘Obediência e respeito com os pais’, ‘Respeito e obediência às autoridades’ e ‘Como devem proceder os meninos com seus mestres’”* (Ibid. p.73).

Pareceu ao menino Graciliano que as histórias eram desinteressantes e suas pretensas lições de moral falsas. A maneira como o pássaro falava, excesso de virtudes, jeito amaneirado, a aranha, mosca, linguagem, tudo parecia estar ali solto, sem propósito ou razão. Um linguajar estranhamente diferente do seu. A aparência também

não ajudava, passava ao largo de ser convidativa. Um grosso volume escuro, muitas folhas, letras pequenas e ilustrações que pulavam de um papel brilhante, que não causavam grande espécie. Tanto que o início da leitura foi penoso:

Principiei a leitura de má vontade. E logo depois 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, 2015: 129).

Segundo Leonardo Arroyo, a literatura que chegava para as crianças brasileiras era, em sua maioria, traduzida em Portugal, *e surgia também em obras originais de escritores portugueses. Vamos observar o fato no teatro infantil, onde os diálogos deveriam agravar o conflito entre as duas maneiras de falar* (ARROYO, 2011: 150-151). E Graciliano critica. Para ele, *“infelizmente um doutor, utilizando bichinhos, impunha-nos a linguagem dos doutores”* (RAMOS, 2015: 130), regras e bons costumes. *“O passarinho, no galho, respondia com preceito e moral. E a mosca usava adjetivos colhidos no dicionário”* (Ibid. p. 130). Um pouco mais à frente nos deparamos com a confissão:

Os meus infelizes miolos ferviam, evaporavam-se, transformavam-se em nevoeiro, e nessa neblina flutuavam moscas, aranhas e passarinhos, nomes difíceis, vastas barbas pedagógicas. Achava-me obtuso. A cabeça pendia em largos cochilos, os dedos esmoreciam, deixavam cair o volume pesado (Ibid, p. 131).

Há no livro *Conversas*, publicado em 2014, obra com entrevistas dadas por Graciliano Ramos, organização dos pesquisadores Ieda Lebensztayn e Thiago Mio Salla, uma enquete respondida pelo autor nordestino que nos traz mais alguma noção de como foi seu percurso de menino, em um isolado e esquecido sertão alagoano e pernambucano. Em 1938, respondeu ao Observador Econômico e Financeiro, em pesquisa sobre brinquedos:

Profissão atual: escritor. Se era uma criança comunicativa ou preferia o isolamento: “Era obrigado ao isolamento.” Preferia brincar com os outros ou sozinho? “Brincaria com os outros se pudesse.” Qual o brinquedo de que mais gostou? “O que me permitiram foi ler romance”. Quanto aos brinquedos de seu tempo responde: “Não sei. Todos os brinquedos estavam afastados de mim”. Que pretendia ser, quando era pequeno? “Não me supunha capaz de nada.” Por quê? “Convenceram-me de que eu era um idiota”. Que foi que decidiu da sua vocação? “Não podendo falar com os outros, habituei-me a falar só: a escrever.” (RAMOS, 2014: 289-290).

Interessante notar no depoimento, a declaração que aponta para o fato de o menino alagoano não brincar. Quando pensamos no fato de as crianças brincarem, querendo descobrir a razão delas terem tanto gosto pela atividade, tendemos a simplificar a resposta dizendo que elas o fazem simplesmente por gostarem. Percebe-se que física e emocionalmente, as brincadeiras fornecem-lhe satisfação. Obviamente gostam de brincar. Parece mesmo ser um impulso natural. Para Winnicott:

É comum dizer-se que as crianças “dão escoamento ao ódio e à agressão” nas brincadeiras, como se a agressão fosse alguma substância má de que fosse possível uma pessoa livrar-se. Isso é verdade em parte, porque o ressentimento recalado e os resultados das experiências coléricas podem ser encarados pela criança como uma coisa má dentro dela. Mas é mais importante afirmar essa mesma ideia dizendo que a criança aprecia concluir que os impulsos coléricos ou agressivos podem exprimir-se num meio conhecido, sem o retorno do ódio e da violência do meio para a criança (WINNICOTT, 1977:161).

Se pensarmos no meio ambiente em que Graciliano vivia, na solidão do menino, nas hostilidades próprias da época que volta e meia necessitava enfrentar, e que o magoavam, na falta de interlocução familiar que o ajudasse a enfrentar os momentos mais difíceis, vemos que ele não tinha muito o que fazer com as irritações que certamente as eventuais injustiças lhe provocavam. E como não brincava, perdia a oportunidade de extravasar. Ainda para Winnicott: *“Um bom meio ambiente, sentiria a criança, deveria ser capaz de tolerar os sentimentos agressivos, se estes fossem expressos de uma forma mais ou menos aceitável”* (Ibid. p. 161-162). Não era comum, nem permitido na época em que Graciliano viveu, autorizar crianças a extravasarem suas inconformidades com o

mundo. Caso brincasse, poderia colocar um pouco dessa agressividade nas brincadeiras. Ao não brincar, muitas vezes acaba inibindo sua combatividade, e a criança não se sente bem se precisar esconder ou negar o que sente. Há como que um sentimento de desonestidade nesse acobertamento do sentir.

Voltando à entrevista, percebemos que Graciliano passa certa ironia na forma de se colocar no mundo, enxergar a cultura e as esquisitices da época e do que viveu. Mas ao falar de si, continua a dar expressão à literatura que lhe ferve nas veias. Ela surge a cada momento da fruição do seu pensamento explicitado.

A impressão que se tem, muitas vezes, é de que Graciliano continuava fazendo literatura quando dava suas declarações. Talvez, sua personalidade reservada não permitisse que se abrisse tanto. Ao prestar depoimentos, preferia permanecer fiel ao seu texto, trazendo aquilo que estava habituado a colocar por escrito. Mas, guardadas as devidas proporções, percebe-se um menino solitário, criado entre adultos, com certa inaptidão para sociabilizar-se, sem outras crianças da mesma idade por perto. Apesar das dificuldades iniciais com a leitura, cujo testemunho acabamos de mostrar, e de finalmente ter se reconciliado com os livros e se tornado leitor apaixonado, até porque aparentemente tudo levava a isso, manteve sempre certa antipatia pelos livros ditos para crianças. Podemos ver isso quando afirma em *Linhas tortas*:

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

Justamente por ter sido um menino solitário, tido experiências estranhas com textos para ele confusos, antipatizado com os livros (da época), seu amor pelas crianças mostra-se exaltado e sua preocupação com a produção cultural para elas também.

A memória dos livros de leitura do Barão de Macaúbas, a obrigatoriedade de decifrar *Os Lusíadas* de Camões ainda em tenra idade, toda a noção autoritária e enviesada do que seria um livro para crianças esteve presente em Graciliano. Por ter sentido na pele, pode refletir a respeito das obras produzidas para leitores iniciantes em seu tempo. Nada viu nelas que pudesse aproximar afetivamente os pequenos do livro. Comentando a respeito ele diz:

Aquelas coisas maçadoras, pesadas, estompantes, xaroposas, feitas como que expressamente com o fim de provocar bocejos, revoltam-me. Espanta-me que escritores componham para a infância pedantices rebuscadas, que livrarias se encarregam de fornecer ao público em edições que, à primeira vista, causam repugnância ao leitor pequenino; embasbaca-me que professores reproduzam fonograficamente aqueles textos indigestos; assombra-me ver aquilo adotado oficialmente. Odeio livro infantil. E odeio-o porque sei que a criança não o compreende (Ibid., p.91-92).

É fato que o círculo em que o autor alagoano vivia era formado por pessoas de mentalidade conservadora, extremamente religiosas, preconceituosas relativamente a qualquer esboço de novidade. O contato com *O menino da mata e seu cão Piloto*, que aparece também no romance de memórias *Infância*, é um bom exemplo. A obra genuinamente havia lhe despertado interesse, mas foi rechaçado pela prima Emília. Era escrita por um protestante e, portanto, pecaminosa. Por mais que se aventurasse a discutir, defendendo a ideia de que no conto havia um menino e um cachorro excelentes, ouviu que o livro era excomungado, escrito por um sujeito ruim para enganar os tolos. A curiosidade, porém, falou mais alto, e Graciliano leu o folheto de capa amarela e papel ordinário, letras miúdas, e linhas muito juntas que o confundiam. O fez cheio de medo e culpa, sabendo-se em pecado. Leu e depois chorou, conforme descreve em seu livro de memórias:

Chorei, o folheto caído, inútil. O menino da mata e o cão Piloto morriam. E nada para substituí-los. Imenso desgosto, solidão imensa. Infeliz o menino da mata, eu infeliz, infelizes todos os meninos

perseguidos, sujeitos aos cocorotes, aos bichos que ladram à noite (RAMOS, 2015: 221).

A emoção da leitura tocando o garoto, fazendo-o chorar a morte do menino e do cão Piloto, como mais tarde, Baleia fez chorar tanta gente.

Fomos pesquisar a história do *Menino da mata e seu cão Piloto*, tentar verificar o que ocorria no relato que tanto atraiu o menino Graciliano, conforme fica evidente na citação acima. Aparentemente um conto publicado em partes que saía em algum jornal. Note-se aqui, já uma primeira experiência com a leitura de contos. Encontramos primeiro uma obra com tal título escrita por Vivaldi Moreira. Descartamos. Autor mineiro, o escritor havia nascido em 1912 e morrido em 2001. Certamente o texto lido pelo alagoano criança (nascido em 1892) não poderia ter sido de sua autoria. Talvez houvesse alguma inspiração oriunda do original. O título do livro do mineiro de Carangola, Vivaldi Moreira, uma obra de memórias, muito possivelmente nasceu das lembranças da mesma história ouvida por Graciliano. Assim ele, o autor mineiro, conta no prefácio do livro:

Minha mãe nos lia a história num livro de contos infantis. Suponho que os de minha geração para trás todos a conhecem. Eram sete os irmãos de Guilherme, o mais moço, filho de um lenhador chamado Antônio, já viúvo. Aconteceu, porém, o pior. Enquanto o pai rachava lenha, uma árvore tombou sobre ele e logo sobreveio a morte (MOREIRA, 1981: 18).

Interessante notar no relato, a suposição de o conto ser conhecido não só pelos de sua geração, mas também pelos que vieram antes. Um conto bem famoso na época.

Continuando as pesquisas, descobrimos um livrinho digitalizado, que consta da Biblioteca de Toronto. Escrito à mão, em baixo: “Convento dos Marianos”.

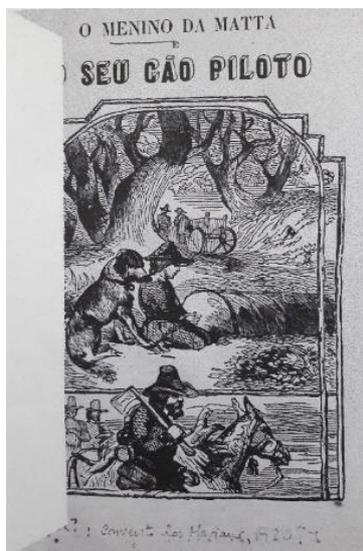


Figura 4 – Capa de *O menino da matta e seu cão Piloto*, Biblioteca de Toronto

OBRAS PUBLICADAS	
Lucilla, ou a inspiração das Escripturas.....	
Preservativo contra Roma.....	
A Joven aldeana.....	
Vinde a deusa.....	
Reflexões sobre a Virgem Maria.....	
Não se deve mudar de religião.....	
Erric, o crendo russo.....	
O Amigo da casa.....	
O Amigo dos peccadores.....	
O Livro dos Livros.....	
Um homem que matava os seus vizinhos.....	
Uma antigalha.....	
André Dum.....	
Hyannos portuguezes, a 40 réis e a.....	
Devocionarios.....	
Evidencias do Christianismo.....	
Como devemos entender a Bíblia.....	
O menino da matta.....	
Jéssica.....	
A doutrina da Igreja de Roma e a doutrina da B.....	
Biographia de Martin Boos.....	
São Christão? como o posso saber?.....	
O que é um sacramento.....	
O Culto Domestico.....	
Um homem que abalou o mundo.....	
Luz do Céu.....	
O que erben os protestantes.....	
O correio francez.....	
Como lêe tú?.....	
O culto publico.— O Domingo.....	
O Vigario de Christo.— O Calvario.....	
A chamada.— A folha ensanguentada.....	
Exposição de factos (na ilha da Madeira).....	
Um livro maravilhoso.....	
O amor de Deus.....	
O Purgatorio.....	
O Rapaz do Realjo.....	
Lembranças diarias.....	
Deposito geral: Convento dos Marianos, Janel	12

Figura 5– Última página de *O menino da matta e seu cão Piloto*, onde se lê “Convento dos Marianos”

¹² <https://archive.org/details/omeninodamattaes00port/page/n3/mode/2up>

Bastante religioso, o conto trazia forte conteúdo moralizante, desejava passar ao leitor bons hábitos em termos de fé: crer, rezar, respeitar a Deus. No final do livrinho um compilado das obras já publicadas. Todas com a mesma inspiração religiosa. Talvez Emília houvesse se enganado, a publicação, guardada no Convento dos Marianos, no Porto, era sem dúvida católica. Teríamos achado as páginas que Graciliano leu escondido e que tanto arrependimento lhe trouxe? A história era a mesma contada pela mãe de Vivaldi Moreira e começava assim:

Vivia em outro tempo, na margem d'uma vasta matta, certo rachador de lenha chamado António, que tinha sete filhos. Não posso dizer os nomes dos seis mais velhos; o mais novo, que nasceu alguns annos depois dos seus irmãos, chamava-se Guilherme. A mulher do rachador tinha morrido na infância de Guilherme, ficando assim os meninos entregues somente ao cuidado do pae. Era este um homem laborioso que ganhava bem a sua vida, a cortar lenha na matta, a qual depois de ata-la em feixes, carregava sobre alguns jumentos, e ia vende-la a uma villa um tanto distante, empregando o seu producto n'aquillo de que elle e sua familia careciam.¹³

O texto encontrado não traz o autor (anônimo), nem data. Embora haja uma edição em Portugal, publicada em 1938, encontrada nas *Histórias da Carochinha*, editora Quaresma, Rio de Janeiro, em 1894, não conseguimos identificar se o texto é o mesmo da Biblioteca de Toronto.

O menino Guilherme, o caçula, recebe do pai já enfermo e doente após um acidente, formação religiosa que os irmãos mais velhos não tiveram. Quando o pai falece os irmãos, com medo de que o caçula, menino do bem, revele que eles caçam os veados do rei, o abandonam na floresta. O cão Piloto que havia sido deixado amarrado em casa para não salvar o garoto, consegue escapar, luta com um lobo, se fere, mas protege o menino. Os dois andam pela floresta e chegam à casa de uma velha. Após serem

13

https://ia800301.us.archive.org/29/items/omeninodamattaes00port/omeninodamattaes00port_bw.pdf

acolhidos, o cão tratado e alimentados, Guilherme descobre que a senhora é sua avó, que sempre tentara criar o seu pai na religião e não conseguira. Guilhermino e o cão piloto passam a viver com ela. O tempo corre, a mulher vem a falecer, Guilherme fica com a casa onde ela morava, o cão morre de velho e é enterrado em um lugar bonito, o menino torna-se adulto e se casa, tem vários filhos devotos a Deus. No texto a morte do cão não é triste e o menino não morre. Teria Graciliano tido acesso ao texto completo? De qualquer forma é interessante pensar que ele tenha se impressionado com a morte de um cão, pode ter considerado que o cão morria na luta com o lobo, e aliasse tal impressão ao elaborar em *Vidas secas* o fim de Baleia.

Não podemos esquecer que as histórias eram publicadas em fascículos e terminavam sempre deixando certo suspense, para poder continuar na próxima publicação garantindo público. É muito possível que o menino Graciliano tenha tido a convicção de que o cão morria, e não tenha chegado até ele a continuação do episódio narrado. Diante do conto popular, da história que leu provavelmente em parte, o menino sofreu, tirou conclusões ligeiras, chorou. A leitura trazendo a surpresa do choro para a criança. É mesmo curioso constatar as primeiras possibilidades de emoção provocadas pelo texto. A imaginação fervilhando, o colocar-se no lugar da personagem e suas dificuldades, identificando-se com elas, com a dor. O menino e o cachorro mortos. Aparece-nos então neste ponto, como lembrança lida, reflexão em face do desespero de Graciliano ante a para ele tragédia ocorrida com a dupla cachorro e criança, uma frase de Daniel Pennac, em *Como um romance*. Curta, simples, mas que nos faz pensar: “*E, acima de tudo, lemos contra a morte*” (PENNAC, 2008: 74). Ler contra a morte seria ler buscando alívio para a vida, e não um exercício contra o falecimento. Ir atrás de alívio para os malefícios do cotidiano. Para Pennac: “*Uma leitura bem levada nos salva de tudo, inclusive de nós mesmos*” (Ibid, p. 74). Já na época, a leitura aparecia para o escritor

alagoano como possibilidade de ser ele mesmo, condição de existência, salvação. E já que estamos refletindo, enxergamos o universo nublado que o leitor menino precisava enfrentar na época. Incerto, ainda vazio de livros, impossíveis de serem encontrados na família em que vivia. E é Ieda Lebensztayn, recuperando as nuvens que toldavam a visão futura do pequeno Graciliano, que nos traz, em seu livro *Graciliano Ramos e a novidade, o astrônomo do inferno e os meninos impossíveis*, uma bela passagem reveladora. Ela fala sobre a decisão do autor de mudar o nome do primeiro capítulo de *Infância*, que inicialmente se chamaria *Sombras*, para *Nuvens*:

Na gênese de *Infância*, a alteração do título *Sombras* para *Nuvens*, parece conjugar o aspecto entre fugidio, impreciso e perdido da memória, com o seu potencial de resgatar e criar formas. Nas nuvens adivinham-se as figuras, o esfumaçado ganha contornos, essa a lição dos astrônomos. E a poesia de *Infância* advém em muito de Graciliano, ao evocar suas memórias e compor a narrativa, reconstituir a descoberta do mundo pela criança – com suas perplexidades, pavores e descobertas –, revelando a formação da sensibilidade e da consciência do adulto (LEBENSZTAYN, 2010: 324).

Ao exibir e fazer referência ao *Menino da mata e seu cão piloto*, o escritor se mostra por inteiro. Trazendo as tristezas enfrentadas pela criança, exhibe as possibilidades do escritor adulto.

Mais tarde Graciliano conheceu a biblioteca de Jerônimo Barreto, tabelião que possuía um cartório na cidade, como está registrado no livro de memórias *Infância*. Além do professor Dr. Mota Lima, homem muito rijo, e do padre Loureiro, era o único que possuía uma biblioteca no lugar. O menino não se arriscaria a incomodar os dois primeiros. O seu impulso para a leitura, contudo, era muito forte e independia de mediação, era uma coisa sua, queria desfrutar daquele paraíso que parecia ser a leitura. Para aquela personalidade quieta e introvertida, uma alternativa bastante conveniente. Resolveu enfrentar a situação.

Embora tenhamos visto na entrevista acima, a afirmação de Graciliano de que brincaria caso pudesse, o que sugere uma infância solitária e sem contato com o

lúdico, não podemos afastar a ideia do livro também como uma espécie de brinquedo. As perdas a que a criança é submetida por não brincar, por não possuir brinquedos são muito grandes. Conforme ressalta Vigotski:

É enorme a influência do brinquedo no desenvolvimento de uma criança. É no brinquedo que a criança aprende a agir numa esfera cognitiva, ao invés de uma esfera visual externa, dependendo das motivações e tendências internas, e não por incentivos fornecidos por objetos externos (VIGOTSKI, 1989: 109).

Tais perdas podem ser superadas de certa forma, se considerarmos o livro como uma espécie de brinquedo. Da mesma forma que brincar e relacionar-se com os brinquedos fazem com que a criança desenvolva a imaginação, a leitura também consegue tal efeito. E nesta maneira de encará-la como brinquedo, podemos enxergá-la ademais como oportunidade de se desenvolver na criança capacidade lúdica, fornecer aos pequenos oportunidades de fantasiar. E é na maneira poética de Maria Zilda da Cunha falar sobre o assunto, que encontramos a justificativa: *“Os voos da imaginação são necessários não apenas para explicar fenômenos, mas também para manter a sanidade”* (CUNHA, 2009: 39). Com certeza, vivendo no mundo “insalubre” que o momento e a região em que nasceu lhe proporcionaram, a leitura permitiu a Graciliano sanidade. Há uma passagem no livro *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, em que Walter Benjamin descreve com também certa poesia o momento do contato da criança com o livro e o que ele nelas provoca:

CRIANÇA LENDO. Da biblioteca da escola recebe-se um livro. Nas classes inferiores os livros são distribuídos. Vez ou outra apenas se ousa expressar um desejo. Frequentemente veem-se com inveja livros almejados caírem em outras mãos. Por fim, recebeu-se o seu. Durante uma semana o leitor esteve inteiramente entregue à agitação do texto, que, suave e secretamente, densa e ininterruptamente, envolveu-o como flocos de neve. Adentrou-se assim o interior do livro com ilimitada confiança. Silêncio do livro que atraía mais e mais. Cujo conteúdo não era assim tão importante. Pois a leitura ainda caiu naquela época em que se inventam na cama as próprias histórias. A criança vai rastejando esses caminhos semicobertos (BENJAMIN, 2009:104).

No texto duas constatações interessantes. Em primeiro lugar a realidade de um país já diverso na época ao nosso: a Alemanha de Benjamin. Diferentemente do sertão alagoano, as crianças recebiam livros na escola, o que só veio a acontecer no Brasil bem mais tarde. Além disso, a observação muito bem-feita, de que as crianças inventam suas histórias. E que os livros as ajudam nesses caminhos. Já no tempo de Walter Benjamin, início do século XX, Alemanha e Europa, fora do Brasil, havia preocupação em não se “perder” as crianças no momento das primeiras letras. Assim:

Em todas as partes tomou-se o cuidado de preservar a soberania da criança que brinca, de não deixar que ela perca força alguma junto ao objeto da aprendizagem e de o horror com que as primeiras letras e algarismos gostam de se impor como ídolos às crianças (Ibid, p.153).

Mas voltemos à realidade brasileira, ao sertão alagoano, e à cruel falta de cuidado com as crianças, universo que Graciliano enfrentou no início da vida. Recuperemos também, seus esforços em conseguir encontrar livros que pudessem saciar sua sede de leitura. Um dia, casualmente, ele passou pela casa do tabelião Jerônimo Barreto. A janela estava aberta, avistou uma estante cheia de volumes. Ali poderia estar a solução para seus problemas. O jeito era mesmo conseguir emprestado, já que não possuía dinheiro para comprar livros. Teve que vencer a timidez para tocar campainha e conversar com o senhor que atendeu a porta. Conseguiu um acordo. Levaria exemplares para ler e sempre que devolvesse um, pegaria outro. Pode então entrar em um mundo novo. Devorou Rocambole de Ponson du Terrail. O menino deliciou-se com as aventuras da personagem, sem conhecer as críticas que haviam sido feitas na França sobre a obra do escritor, considerada de fácil digestão. Para os críticos da época em que foram escritas as famosas aventuras, o folhetinista francês nasceu em 1829 e faleceu em 1871, o gosto dos leitores que faziam o sucesso da obra era vulgar. Para Marlyse Mayer:

O folhetim ficcional inventando fatias de vida servidas em fatias de jornal, ou os fait divers dramatizados e narrados como ficção, ilustrados ambos com essas gravuras de grande impacto, ofereciam às classes

populares o que desde os tempos da oralidade e das folhas volantes as deleitava: mortes, desgraças, catástrofes, sofrimentos e notícias [...] reatualizados nos termos da modernidade industrial e urbana (MEYER, 1996: 224).

De qualquer maneira Graciliano pode conhecer um tipo de texto que, embora não tivesse qualidades literárias, prendia o suficiente para que houvesse no menino vontade de continuar a leitura, seguir em frente. Antes de ler *Rocamboles*, conforme relata em *Infância*, entrou em contato também com: Joaquim Manuel de Macedo e Júlio Verne. Somente depois encontrou: “*Ponson du Terrail, em folhetos devorados na escola, debaixo das laranjeiras do quintal, nas pedras do Paraíba, em cima do caixão de velas, junto ao dicionário que tinha bandeiras e figuras*” (RAMOS, 2015: 232). O próprio relato revela uma sofreguidão pela leitura capaz de exibir o leitor ávido se formando e ganhando corpo. É importante considerar que no século XIX:

Praticamente toda produção em prosa passa a ser publicada em folhetim, para então depois, conforme o sucesso obtido, sair em volume. É um modo de publicação que será também o de Alencar, Macedo, Machado, sem que, no entanto, tais romances sejam forçosamente romances-folhetins (MEYER, 1996: 63).

Como já dissemos, são poucas nas citações de Graciliano obras destinadas apenas a crianças. Além disso, também já comentamos, a quase totalidade das obras endereçadas ao público infantil que teve acesso eram estrangeiras. Monteiro Lobato, por exemplo, só iria aparecer na década de vinte. Em sua memória afetiva pouco ficou registrado que mereça destaque. Aos dezoito anos, quando deu sua primeira entrevista, é bom não esquecermos que corria o ano de 1910, enumerou seus destaques inscritos no cenário alagoano de então: teatro, poesia, prosa. Já mostrava seu grande amor pela prosa. Ao citar os autores, confessa sua predileção por Aluísio Azevedo. E declara a maior influência no que escrevia: o realismo nu de Adolfo Caminha.

Ricardo Ramos revela que ao longo do tempo as admirações de seu pai vão aparecendo em artigos, cartas, novas entrevistas. Repetindo estas predileções traz:

“Tão cedo não teremos livros como Banguê, Jubiabá e João Miguel.” (RAMOS: 2011: 140. E idiossincrasias também:” *Hoje estou burro demais, acho que meu pai me fez lendo José de Alencar*”. (Ibid, p. 140-141). A Bíblia é seu livro de cabeceira, todo cheio de notas nas margens. Sabe capítulos inteiros de Eça de Queiroz (*Os Maias, A ilustre casa de Ramires*), poemas de Manuel Bandeira. E ainda muita poesia erótica, mais para antiga. Gosta dos contos de Marques Rebelo, “*tão bons quanto os de Machado de Assis*” (Ibid, p. 141).

Quando escrevia notas sobre livros exibia maior consideração por: Oswald de Andrade, Aurélio Buarque de Holanda ou Antônio Olavo Pereira. Seus romancistas brasileiros selecionados eram: Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis, Jorge Amado, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz. Pouco antes de morrer declarou publicamente suas maiores influências: Dostoiévski, Tolstói, Balzac, Zola. Entusiasmava-se com a literatura russa. Além dos já citados: Gógol, Tchekhov, Andréiev e Górkí. Considerava Tolstói não apenas o maior dos russos, mas o maior da humanidade.

II.2 Os primeiros textos

Embora existam registros de que Graciliano tenha iniciado suas leituras tarde, afinal houve tropeços, ameaças, e não foi da noite para o dia que teve acesso à biblioteca do tabelião Jerônimo Barreto, não se pode dizer o mesmo com relação aos seus escritos. Com apenas doze anos já arriscava-se a produzir textos. Vivendo na época em Viçosa, interessou-se pela figura de um literato que chegara à terra, provocando curiosidade em todos. A descrição que fez do indivíduo, a maneira como o enxergou, era até certo ponto divertida e está descrita em *Infância*:

Logo correu que havia chegado à terra um literato. Vi-o de longe, rápido e miúdo, o rosto fino como focinho de rato – um gabiru ligeiro e cabisbaixo, a dar topadas no calçamento. E alguém afirmou na loja que estava ali um sujeito profundo, colaborador de jornais, autor de livros,

o diabo. As maneiras esquivas e torcidas exprimiam vida interior, desprezo ao censo comum, inspiração de poeta. Em geral os poetas tinham aparência maluca e usavam cabelos assim compridos, escondendo as orelhas (RAMOS, 2015: 246).

Interessante notar a curiosidade do menino e o efeito que o esteriótipo imaginado provocava em si. Mal sabia que um dia, em um futuro não muito distante, seria também um daqueles intelectuais olhados, de início, com tanta reserva.

Graciliano revela que se aproximou do estranho indivíduo, Mario Venâncio, na escola, onde o encontrou lecionando Geografia. Conta que embora não sendo a especialidade dele, ajustou-se como se ajustaria a qualquer outra disciplina. Aos poucos foi abandonando os mapas, listas de mares e rios, e sugeriu a fundação de um periódico.

A ideia foi aceita com entusiasmo por todos, mas depois de uma semana esfriou e teria morrido não fosse a insistência dele próprio e de seu primo Cícero Vasconcelos. Vencendo os embaraços, acabaram tornando-se diretores do *Dilúculo*. O jornalzinho era impresso em Maceió, com duzentos exemplares de tiragem quinzenal. Conta ainda, que o título foi ideia do mentor deles, amante das palavras raras.

Graciliano considerava a redação da publicação um ambiente de doidos. Conversavam exibindo uma fala para ele difícil, lá aconteciam discussões onde rapazes silenciosos se animavam, discorriam com exagero e ódio, religiosamente. Era para ele um cenário angustiante. Ficava claro que os romances agradáveis eram bugigangas. O bom seria a insipidez e a obscuridade. A beleza estaria presente principalmente na prosa de Coelho Neto.

Não me importava a beleza: queria distrair-me com aventuras, duelos, viagens, questões em que os bons triunfavam e os malvados acabavam presos ou mortos. Incapaz de revelar a preferência resignei-me, e aguntei as Baladilhas, o Romanceiro, outros aparatos elogiados que me revolveram o estômago (Ibid. p. 248-249).

Temos nesse trecho de memória que consta do livro *Infância*, a visão crítica do narrador adulto, e sua veemente opinião desfavorável a respeito do empolamento afetado do texto do famoso na época de Coelho Neto. Graciliano não se importava com o que definiam por beleza, queria distrair-se com textos mais adequados à sua idade. Já estavam presentes aí as preferências do menino. Preferências, aliás, comuns a quase todas as crianças. O escritor alagoano conta que enquanto explanavam sobre a literatura encrocada, ele reprimia bocejos, esforçava-se para entendê-la. Ante o professor encolhia-se, sentia medo e preguiça, não se arriscaria à controvérsia, acovardava-se com a presença de uma autoridade. Confessa que *O pequeno pedinte* e várias artes suas lançadas no *Dilúculo*, saíram com tantos enfeites e palavras acrescentadas que pouco se salvou do original. Mais uma vez o narrador de *Infância* intervém para defender sua preferência por textos enxutos e sem "ouro falso".

Graciliano, ainda em *Infância*, revela que às vezes se aborrecia com a seriedade da literatura enfrentada pelo grupo e retornava à biblioteca de Jerônimo Barreto, reencontrando-se com condes e condessas. Esquecia Zola e Victor Hugo, desanuviando-se. Em alguns momentos achava ter sido ingrato com os seus heróis de capa e espada. Mas não se arriscava a exhibir suas preferências, voltava às leituras pesadas, em geral muito artifício e pouca substância.

Walter Benjamin nos conta que em uma história de Andersen, surge um livro cujo preço era altíssimo, valia a "metade do reino". Nele tudo estava vivo. Os pássaros cantavam e as pessoas saíam do livro e eram capazes de conversar. Contudo, quando a princesa virava a página, as personagens pulavam imediatamente de volta às páginas, evitando que houvesse desordem. Para Benjamin, Andersen se esquecia de uma coisa importante: "*Não são as coisas que saltam das páginas em direção às crianças que as vai imaginando – a própria criança penetra nas coisas durante o contemplar, como*

nuvem que se impregna do esplendor colorido desse mundo pictórico” (BENJAMIN, 2009: 69). Era no mundo pictórico de condes e condessas que o menino Graciliano gostaria de poder ficar, mas precisava voltar à aridez dos livros escritos para adultos. Além disso, o literato Mario Venâncio viu em Graciliano um bom futuro. Enxergava em seus textos sinais de Coelho Neto e Aluísio de Azevedo. Ao mesmo tempo em que ficou envaidecido, Graciliano alarmou-se.

Ao que tudo indica houve necessidade de se justificar o título o *Dilúculo* do jornal, e foi Graciliano quem escreveu a justificativa, em 24 de junho de 1904, aos 12 anos. Está no livro escrito por sua irmã, Marili Ramos, *Gracilianos Ramos*, estudo com aspectos biográficos e literários, a justificativa:

“*O Dilúculo*
Dilúculo porque?

Outro nome ficaria melhor ao jornalzinho que hoje apresentamos ao público. Em lugar de *Dilúculo* para que elle deixasse a ideia de alguma coisa que brilha nas trevas, poderíamos apresental-o com o nome de lampryo – pequeno insecto que anda a povoar de pontos luminosos as noite tenebrosas.

O dilúculo clarão tênue que vem illuminando as madrugadas, difundindo as neblinas que fluctuam nos vales, velando os campos, velando as rosas, velando a corrente sussurrante, mais tarde será o esplendor, será o offuscamento!

O que era luz indecisa transformar-se-á na grande luz meridiana. O sol, antes de sua aparição, nos dá o dilúculo; em pleno céu nos dá o esplendor. Também a intelligência do homem, se, na infância, se manifesta de um vago, indeciso, mais tarde, em pleno Zenith, poderá offuscar com o esplendor do talento. Não; não é esta a nossa comparação. Não nos levamos pela vaidade de estabelecermos uma comparação absurda.

O título do jornal nos veiu, apenas, da idéia de tomarmos a luz como a imagem da vida.

A aurora é a crença; a luz meridiana, o homem em plena naturalidade; o crepúsculo vespertino (agonia da luz), a decrepitude.

O Título do jornal dá a entender, apenas, que é elle redigido pela infancia – o dilúculo.

Em todas as suas funções de gradação, a luz é a imagem da vida.

Dirá alguém: a comparação não é perfeita, porque a luz deixa a terra no ocaso, para vir de novo à terra, no oriente e o homem... deixa a terra no ocaso da morte e não volta mais à terra, onde ficaram as suas afeições, as suas tristezas e as suas saudades...

Quem sabe?” (RAMOS, 1979:18).



Figura 6 – Primeira página de O Dilúculo, No 1, 24 de junho de 1904 (SILVA, 2009: 166)

O texto de alguma forma nos assombra. Havia sensibilidade, conhecimento do significado das palavras, capacidade de construir metáforas. Aos doze anos, ainda criança, Graciliano já raciocinava e construía sentidos com habilidade, um prenúncio do que viria a ser mais tarde. É certo que vemos aqui um autor com frases que mais tarde seria incapaz de usar, mas já se vê um esboço do escritor, precebe-se que havia ali um talento começando a aparecer. O excesso de adjetivos, aqui ainda exageradamente presente, no futuro seria cuidadosamente podado de sua prosa. Mais tarde Graciliano jamais usaria “noites tenebrosas”, até por conta do aprimoramento de seu estilo. Mas é

em *Pequeno pedinte*, conto dedicado a Mario Venâncio, que Graciliano estreia como contista:

Tinha oito anos!
 A pobrezinha creança sem pai nem mãe, que vagava pelas ruas da cidade pedindo esmola aos transeuntes caridosos, tinha oito annos. Oh! Não ter um seio de mãe para afagar o pranto que existe no seu coração!
 Pobre pequeno mendigo!
 Quantas noites não passará dormindo pelas calçadas exposto ao frio e à chuva, sem abrigo de tecto.
 Quantas vergonhas não passará, quando, ao estender a pequenina mão, só receber indiferença e o motejo!
 Oh! Encontram-se muitos corações brutos e incensíveis!
 É domingo.
 O pequeno está à porta da igreja, pedindo, com o coração amargurado, que lhe dêem uma esmola pelo amor de Deus.
 Diverso indivíduos demoram-se para depositar uma pequena moeda na mão que se lhes está estendida.
 Terminada a missa, volta quase alegre, porque sabe que naquelle dia não passará fome.
 Depois vêem os dias, os mezes, os annos, cresce e passa a vida, emfim, sem tragar outro pão a não ser o negro pão amassado com o fel da caridade fingida.” (RAMOS, 1979:11).

Podemos fazer aqui uma observação. Já em seu início, Graciliano trazia a preocupação social presente, posicionava-se politicamente. A crítica a um modelo de sociedade em que os oprimidos não encontravam espaço, a igreja como símbolo da opressão, a religião não como garantia de bondade – *o fel da caridade fingida*. Sua primeira personagem criada oficialmente, uma criança, já era uma pessoa infeliz, triste, sem lugar garantido. O menino, pobre pedinte, como vítima de uma violência: a fome. Se procurarmos no rol de criaturas expostas nos livros do escritor alagoano, dificilmente encontraremos protagonistas felizes. A maioria estará invariavelmente exposta a um sem número de dores: internas ou externas. O pequeno Graciliano, vocação precoce de escritor já possuía, tão cedo, um olhar capaz de orientá-lo na produção de um universo de ficção. Lembrando-se, como bem diz Foucault:

A ficção não surge do limbo, do não-lugar, do nada. Como discurso, nobre discurso que eleva o indivíduo ao *status* de criador, a narrativa ficcional já nasce contaminada pelo que se vive, pelo que se lê, pelo que

se supõe e, principalmente por aquilo que, por mais que se tente controlar, é impossível evitar: a voz do coletivo no coral histórico da cultura que se lhe perpassa.(FOUCAULT, 1996: 8-9).

Sua infância solitária e pouco provida de afetos, as leituras que fez, a observação cuidadosa do ambiente rústico e pobre em que vivia, já moldava em Graciliano o escritor que viria a ser. Tudo encoberto em nuvens. Interessante notar a presença tão forte da nebulosidade neste capítulo. Nela está o medo, o sonho, as figuras imaginadas, a própria infância.

Recentemente, em agosto de 2018, estivemos na cidade de Arcoverde, em Pernambuco, vizinha ao município de Buíque, no mesmo Estado. Convidaram-nos para conhecer a fazenda Pintadinha, onde Graciliano morou quando criança. Estivemos também em um evento na escola municipal Anália Simões. Lá houve oportunidade de conversarmos com os alunos. Eles haviam participado de uma disputa em que cada grupo representava um livro da obra do escritor alagoano. Para isso precisaram ler e conhecer profundamente cada detalhe do texto que defendiam. Contaram-nos da alegria que sentiram em reconhecer a região, o linguajar das personagens, Graciliano falava a língua deles.



Figura 7 - Alunos da Escola Anália Simões no município de Buíque, Pernambuco.



Figura 8 – Exibição realizada na Escola Anália Simões

A tal cambada de personagens criada por Graciliano, era gente sua, conhecida, andava pelas ruas. Identificaram também as paisagens, os cenários descritos, o mundo em que Graciliano vivia era onde também viviam, e muito diferente do nosso.



Figura 9 - Fazenda Pintadinha, Buíque



Figura 10 - Plantação de palma para alimentar o gado. Fazenda Pintadinha.



Figura 11 – Paisagem com mandacarus. Fazenda Pintadinha.



Figura 12 - Paisagem do sertão com mandacarus. Fazenda Pintadinha.

Para as crianças pernambucanas que participaram da disputa, quando Graciliano cita em seus textos o mandacaru, fala do gado comendo palma durante a seca, refere-se ao chão seco e árido, ao sol escaldante, coloca Baleia sonhando com preás, há uma sensação de intimidade com os cenários que faz com que se reconheçam, tornem-se quase personagens do texto que estão lendo.

Com o velho Graça, o percurso foi diverso, ele teve seu ponto de partida ancorado na leitura que mirava o linguajar lusitano exibido nos livros. Encontrou dificuldade em entender o que acontecia na ambientação daqueles textos, que não iam de encontro a sua realidade cotidiana nem geográfica. Foi um risco, talvez tivesse criado antipatia e se afastado, sem chance de volta, do mundo da leitura. Mas fadado ao universo da escrita, para além dos ventos portugueses que lhe sopraram, sua torre de observação, notadamente, sua imaginação criadora captou outras luzes e paradas, outras vozes – muitas até então silenciadas – para gerir seus textos e deixar um legado literário capaz de motivar a experiência leitora como a reencenada neste espaço e nesse encontro. O ambiente, as plantações, os preás, as personagens ficam prenes de afetividade, o reconhecimento pela imaginação engendra experiência de vida no texto de Graciliano.

II.3 Encontro com a brevidade

Voltemos um pouco ao início, e reflitamos sobre a afirmação com que começamos este trabalho, feita por Graciliano, em que expõe sua cambada de personagens modificadas pelo tempo. É interessante o fato de que ele disse isso em 1939. Ainda viveria até 1953, criaria outras obras literárias, embora já tivesse escrito seus romances mais famosos, *Caetés*, *São Bernardo*, *Angústia* e *Vidas secas*, e não voltasse a escrever romances, a não ser os dois livros de memórias: *Infância* e *Memórias do Cárcere*. No mesmo texto em que faz a declaração também diz:

O meu estado é um estado respeitável e tem produzido homens de consideração, até alguns heróis. Foi lá que se comeu o bispo Sardinha, em 1556. Enfim, é um Estado de que nos orgulhamos. Mas tem o defeito de ser pequeno e estar repleto. Por isso lá nos apertamos e nos incomodamos. Afinal emigramos. É o meu caso, emigrei. Ou antes, fui emigrado em condições bem desagradáveis. Essa viagem inesperada contribuiu para que vários leitores travassem conhecimento com o meu Luiz da Silva, o que não teria acontecido se ele e eu vivêssemos ainda na nossa modesta capital, bocejando nas repartições (RAMOS, 2005: 281).

Graciliano faz aqui referência ao fato de ter entregue *Angústia* às pressas, sem ter podido revisá-lo, às vésperas de ser preso. Depois de solto, em 1937, sua prosa encurtaria para poder caber nos jornais, ser vendida e criar condições de sustentar sua família.

Embora o escritor não seja suas personagens nas histórias de ficção, muitas vezes se mistura a elas, e nos confunde. Faz-se, contudo, necessário observar, que após a publicação de *Angústia*, Graciliano praticamente deixou de escrever romances no formato clássico. É como se o homem exilado no Rio de Janeiro necessitasse fragmentar-se para poder sobreviver.

As personagens criadas por Graciliano moldaram-se de forma muito sua. Como aliás moldam-se de forma particular as personagens de cada autor. Para Antonio Candido, em ensaio a *Personagem do romance*, um autor, quando toma um modelo na realidade:

[...] sempre acrescenta a ele, no plano psicológico, a sua incógnita pessoal, graças à qual procura revelar a incógnita da pessoa copiada. Noutras palavras, o autor é obrigado a construir uma explicação que não corresponde ao mistério da pessoa viva, mas que é uma interpretação deste mistério; interpretação que elabora com sua capacidade de clarividência e com a onisciência do criador, soberanamente exercida (CANDIDO, 2009:65).

Seria, portanto, talvez demais esperar que a explicação encontrada pelo autor no momento em que escreveu sua história, se mantivesse íntegra durante a

totalidade de sua vida. Não parece ser razoável pretender que a interpretação deste mistério seja perene. As pessoas mudam e o escritor, como pessoa, também está sujeito a enxergar o mundo de maneira diferente nas diversas etapas de sua existência. Como leitor de sua obra que também é, está sujeito a retomar o texto mais tarde e considerar de maneira diversa aquilo a que deu “vida”. Mas é ainda o professor Antonio Candido quem coloca dúvidas interessantes neste aspecto:

Mas é justamente aí que surge o problema: de onde parte a invenção? Qual a substância de que são feitas as personagens? Seriam, por exemplo, projeções das limitações, aspirações, frustrações do romancista? Não, porque o princípio que rege o aproveitamento do real é o da *modificação*, seja por acréscimo, seja por deformação de pequenas sementes sugestivas. O romancista é incapaz de reproduzir a vida, seja na singularidade dos indivíduos, seja na coletividade dos grupos. (Ibid. p. 67).

Realmente, é certo não haver divindade no romancista a ponto de permitir que crie a vida. Mas a singularidade própria dele, sim, se altera com o passar do tempo, e é natural que, como leitor, possa estranhar mais tarde suas personagens, e mesmo desejar ter dado a elas soluções diferentes. No caso de suas singularidades, após o lançamento de *Vidas secas*, modificaram-se substancialmente. Pelo menos quando notamos que deixa os romances de lado e permanece na prosa curta. Primeiro por necessidade e depois, quem sabe, por ter-se sentido confortável ao poder sintetizar sua escrita.

Mas voltemos, ao mundo interior, e tomemos como exemplo a obra *Angústia*. Segundo Leonardo Almeida Filho, no livro *Graciliano Ramos e o mundo interior, o desvão imenso do espírito*, falando sobre a lucidez apontada pelos críticos como condição fundamental para que os escritores criem suas obras, é fato quase folclórico de que, para elaboração do capítulo final da história de Luís da Silva, o nosso

criador experimentou a radical opção de embriagar-se para atingir o efeito de delírio do protagonista.

Graciliano Ramos optou, em plena Maceió dos anos 1930, por perder a lucidez para compor sua obra de arte. Lançou mão, por meio da nacionalíssima aguardente, do mesmo artifício utilizado pelos simbolistas do século XIX (Verlaine, Rimbaud), via ópio e absinto, e pelos poetas *beatniks* norte-americanos do século passado (Allen Ginsberg, Jack Kerouac), em seus excessos tóxicos-poéticos via ácidos lisérgicos e mescalina, na tentativa de romper o estado de vigília e dialogar com imagens mais profundas, num estágio de pré-consciência (ALMEIDA, 2008: 63).

Não seria de se estranhar se mais tarde Graciliano, sempre tão rigoroso e metucioso com o seu trabalho, manifestasse incômodo com o resultado obtido com seu trabalho. Principalmente se considerarmos as próprias palavras do autor, em que afirma que o romance foi entregue às pressas, nas vésperas de ser preso, sem que tenha havido oportunidade de revisá-lo como gostaria. Luís da Silva, em alguma estante, enfiado em *Angústia*, pode ter se distanciado de Graciliano.

Mas a questão que nos fica mais registrada, ao mergulharmos na obra de Graciliano, foi muito bem observada por Antonio Candido: “*O menino de Infância é um embrião de Luís da Silva, de João Valério e do próprio Fabiano*” (CANDIDO, 2006: 74). Havendo, portanto, em Graciliano tanto grande imbricamento entre ficção e realidade, como entre realidade e ficção. O menino de *Infância* é e ao mesmo tempo não é real, como o livro pode ser lido tanto como obra de memórias como de ficção. O próprio Candido acaba fazendo um questionamento que nos parece fundamental: “[...] até que ponto há elementos da vida do romancista no material autobiográfico do personagem?” (Ibid. p.57). Nos parece haver boa quantidade de ficção, e também de realidade.

E voltando ao que defendemos, a questão do gosto de Graciliano pelas histórias curtas, bem como a utilização de fragmentação de alguns de seus romances, principalmente *Vidas secas*, gostaríamos de nos deter um pouco na questão da palavra

fragmentação. Nos parece que seria mais apropriado utilizar o termo mosaicismo. Fragmentar passa a impressão de se tomar um todo e dividi-lo em fragmentos. A gênese dos romances do escritor alagoano, sempre parte da junção de vários elementos, que acabam por formar um todo, como em um mosaico. O romance de memórias *Infância*, referência tomada acima, não é fragmentado. É, sim, a união de várias partes capazes de formar um todo coerente.

A defesa que fazemos da hipótese de Graciliano partir sempre de um conto, e terminar a vida preferencialmente escrevendo histórias curtas por sentir-se mais confortável, e ser mais natural ao seu estilo, não é aceita por muitos, alguns preferem vê-lo apenas como escritor de romances. O crítico alemão Helmut Feldmann, por exemplo, em obra traduzida pela imprensa universitária do Ceará, considera que os contos de Graciliano preservam sempre o espírito do romancista. Exatamente o contrário do que pensamos. Exemplificando, e defendendo suas ideias, ele afirma:

A uma coleção de contos deu o nome de *Histórias incompletas* (Porto Alegre, 1946), dando a entender que as histórias reclamam ampliação e complemento em moldes de romance: “Os contos admiráveis... são como capítulos complementares de seus romances... Não valem por si mesmos” (FELDMANN, 1967: 75).

Nos parece ser a afirmação uma questão de interpretação. Haveria a possibilidade, também, de considerar-se que uma história sempre puxa outra, e assim, um livro de contos, estaria sempre aguardando o próximo conto, sendo, portanto, incompleto. Há, depois, certa contradição. Se os contos são admiráveis, como não podem valer por si mesmos? O mesmo pesquisador, ao considerar que embora Graciliano tenha sido menos feliz na composição de seus contos, afirma que ele se mostrava fortemente atraído por esse gênero breve de prosa. E termina, com uma constatação curiosa ao falar sobre a gênese dos romances do alagoano: “*Graciliano foi antes um contista malgrado do que um romancista nato*” (Ibid, p.75). Talvez exista aí um problema de tradução, mas a frase dá

a entender que Graciliano foi preferencialmente (antes) um contista malgrado. Alguém capaz de escrever contos maravilhosos, e aí o adjetivo refere-se apenas à excelência dos contos, não nos parece ter malgrado na empreitada. Além disso, se excluirmos da frase a questão do malgrado, incongruente já que o mesmo crítico considera os contos maravilhosos, podemos afirmar que Graciliano foi antes de tudo um contista. E estaremos apenas reforçando nossa ideia com o apoio pretensamente negativo, e frustrado sob nosso ponto de vista, do autor germânico.

Continuando a análise feita por Helmut Feldmann, encontramos, como já era de se esperar, e como já vimos anteriormente mais rapidamente, a constatação de que todos os romances de Graciliano partem de contos. Em *São Bernardo e Angústia*, serve-se de um conto como esqueleto, ao qual vai aos poucos dando forma de romance. O conto *Baleia*, ao contrário, enfeixa-se, sem modificação alguma, como capítulo em *Vidas secas*, unindo-se a outros contos que foram publicados primeiramente em separado e mais tarde incluídos, como capítulos, no mesmo romance. Para Feldmann:

Sérgio Milliet caracteriza *Vidas secas* como um grupo de histórias que se completam umas às outras. Lúcia Miguel Pereira, fala de ‘uma série de quadros ou gravuras’. Ricardo Ramos acentua que em geral é característico do processo de criação de Graciliano o conto enfeixar-se com episódio num enredo de maior envergadura (Ibid. p. 76).

No livro *Conversas*, obra que reúne entrevistas dadas por Graciliano, organização de Thiago Mio Salla e Ieda Lebensztayn, há uma entrevista concedida em 1941, para a Gazeta Magazine, realizada por Paulo de Medeiros e Albuquerque. Nela Graciliano fala sobre a origem de seus romances. Descrevendo a gênese de *Caetés*, afirma ter tentado escrever um conto menos parecido com os que vinha fazendo. E revela: “Procurei fazer alguma coisa diferente. Entre as diferenças que procurei introduzir estava principalmente o diálogo. E foi assim que saiu ‘Caetés’” (RAMOS, 2014: 103).

Depois discorre sobre *São Bernardo*. Conta que começou a ser escrito mais tarde, por volta de 1932. Diz ao entrevistador que retoma o conto “*A carta*”, ao qual já havia se referido. E conclui: “*Mas só aproveitei o personagem central, Paulo Honório, e o assunto. Nem reli o conto. Era uma droga*” (Ibid. p.104).

Com relação à *Angústia*, explica que aproveitou o assunto de seu segundo conto, “*Entre grades*”, e começou a trabalhar o romance. Fez dez capítulos e parou seis meses. Continuou mais ou menos até a metade e parou novamente. Diz que se não fosse por Rachel de Queiróz, que o aporrinhava diariamente cobrando a continuação do romance, ele estaria até hoje atirado de lado. Quando o repórter pergunta qual a impressão que teve do livro, publicado em agosto de 1936, responde: “- *Muito boa, muito boa mesmo. Eu estava preso...*” (Ibid. p. 105).

Seria interessante fazer aqui, uma breve pausa para repararmos na dificuldade encontrada por Graciliano para escrever *Angústia*. Começou, parou, iniciou novamente, confessa o incentivo da escritora cearense para terminar a obra. O seu último romance antes de ser preso, o derradeiro escrito em forma de romance originalmente, teve construção morosa e complicada. Não exibiu a fluência esperada. Talvez já houvesse aí uma predisposição, ou um encaminhamento mais natural para a prosa curta, e a necessidade de escrever um romance pesasse.

Sabemos que *Vidas secas* é um romance em forma de mosaico, que começou a ser escrito a partir da morte da cachorrinha Baleia. Ao texto foram juntados outros contos em que a família de retirantes nordestinos estava presente. Portanto sempre há uma história curta na origem dos romances de Graciliano, o que não pode ser deixado de lado. No caso, uma reunião de histórias curtas independentes. O seu primeiro impulso, o início de seu trabalho, está geralmente em um conto. Sua natureza é sintética, econômica, obedece ao quase silêncio do sertanejo. Falando um pouco sobre tal

indisposição para o diálogo de seus conterrâneos, e tentando explicar como as falas aparecem em *Caetés*, por exemplo, declarou em um texto publicado em *Linhas tortas*:

Nessas páginas horríveis, onde nada se aproveita, um fato me surpreendeu: as personagens começaram a falar. Até então minhas infelizes criaturas abandonadas incompletas tinham sido quase mudas, talvez por tentarem expressar-se num português certo demais, absolutamente impossível no Brasil (RAMOS, 2005: 279).

Mudas como Fabiano, ou quase mudas como ele. Um Fabiano quieto, calado, com certas características de quem o criou. Um homem silencioso, que declarou certa vez detestar gente que falava alto. Graciliano, o escritor obstinado em enxugar seus textos, sempre disposto a encontrar um jeito de dizer mais com menos palavras. Um Fabiano das letras:

Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se nele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se aguentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio. Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopeias. Na verdade falava pouco (RAMOS, 2019: 18).

E se falava pouco, e preferia viver quieto observando as coisas, sem alongar-se demais, por que iria preferir a prosa encomprada ao texto curto? Nos parece ser mesmo um tipo mais afeito ao conto, à crônica, ao dizer sintético.

II.4 O escritor Graciliano Ramos

Na década de quarenta Graciliano Ramos já estava estabelecido como escritor. Celebrado, cultuado por muitos que o iam ver de longe na Livraria José Olympio, sem muita coragem de se aproximar, era aclamado pela crítica, tinha muitos leitores. Em 1945, lançou seu livro de memórias *Infância*. No caso, acreditamos poder dizer que a obra é sim fragmentada, diferentemente de *Vidas secas*. A história da família de sertanejos foi

montada como um quebra-cabeças, mosaicos que se foram juntando e constituíram um todo no final chamado de romance. *Infância*, como obra que mistura reminiscências com ficção, tem mais a estrutura fragmentada. Ou não seria a memória uma organização desorganizada composta por pedaços de momentos recordados? Para Freud as nossas experiências vividas permanecem em nosso inconsciente, “até que sofram uma tradução para o consciente” (FREUD, 2006: 19). Tal caminho, passagem do insondável para uma percepção mais clara, pode se dar de maneira não muito sistemática e objetiva, resultando em lembranças um tanto confusas, e não muito fiéis à realidade. Até porque, como também nos ensina Freud, “os dados da consciência têm muitas lacunas” (Ibid, p. 19). O livro de memórias *Infância* foi composto a partir de pequenos textos, muitas vezes contos, publicados em vários periódicos da época. O escritor alagoano continuava escrevendo prosa curta, e mesmo o seu primeiro romance de memórias, não trazia a estrutura mais inteira que encontramos nos romances tradicionais. Aparentemente, mais do que ser uma necessidade prática, Graciliano também preferiu a brevidade, como bem observa Davi Arrigucci Jr, em sua publicação *Outros achados e perdidos*, falando sobre o excepcional contista Anton Pávlovitch Tchekhov (1860-1904), “ao contrário dos grandes narradores russos do fim do século, Tchekhov preferiu a brevidade” (ARRGUCCI, 1999: 269). Graciliano talvez como Tchekhov, ao contrário de muitos narradores nordestinos de sua época, também tivesse preferido a brevidade. Além de estar escrevendo prosa curta, Graciliano orientava seus filhos para que distribuíssem em jornais o que escrevia. Como vemos em carta escrita a Júnio¹⁴, com data de 15 de novembro de 1946:

¹⁴ Segundo filho de seu primeiro casamento.

Júlio: Recebi a sua carta de 1º deste mês. Há três dias a ABDE¹⁵ pagou-me trezentos mil-réis relativos ao artigo que você levou quando saiu daqui. Espero notícia do conto. Em conformidade com o desejo que lhe manifestaram, mando *Decadência do romance brasileiro*, saído há tempo na Argentina e nos Estados Unidos e agora publicado em *Literatura*, revista do PC¹⁶. Como desejam outras colaborações, envio também O fator econômico no romance e várias crônicas (RAMOS, 2011: 289).

Como podemos notar, Graciliano escrevia prosa curta e discorria sobre romances na época. A partir de sua visão crítica, tecia comentários sobre a necessidade ou não dele e seus conterrâneos do romance do nordeste escreverem romances. No texto *Decadência do romance brasileiro*, citado acima e publicado na obra *Garranchos*, de Graciliano Ramos, organizada por Thiago Mio Salla, afirmava que os críticos consideravam que havia dois gêneros de romances: os da cidade, bons, e os do campo, ordinários. Para ele:

O que se tem feito é secundário, chinfrim. Não vale a pena falar em mocambos, bagaceiras, cadeias, negros do cais. Insignificâncias. É necessário apresentarmos ao público sutilezas e complicações, as complicações que existem no cassino da Urca e nos banhos de Copacabana (RAMOS, 2012: 266).

Para o escritor, os nossos melhores romancistas haviam vivido na província, eram miúdos e isentos de ambição. Contaram o que viram, o que ouviram, sem imaginar êxitos sucessivos. Subiram muito – e não deviam sentir-se bem por terem sido tão sinceros. Não voltariam a tratar daquelas coisas simples, até por não poder recordá-las. Por estarem longe delas, constrangidos, limitados por numerosas conveniências. Poderiam até se manifestar, mas não se manifestavam. Não conseguiam recobrar a pureza e a coragem primitivas. Transformaram-se. Foram transformados. Sabiam que a

¹⁵ ABDE: Associação Brasileira de Escritores, organização da qual Graciliano foi presidente no biênio 1951/ 1952. A ABDE mais tarde se uniria à Sociedade Paulista de Escritores dando origem à UBE (União Brasileira de Escritores), em 17 de janeiro de 1958.

¹⁶ PC: Partido Comunista.

linguagem que adotavam não convinha. E por isso calaram-se. E arrematava: “*Não tinham nenhuma disciplina, nem na gramática, nem na política. Diziam às vezes coisas absurdas – e excelentes. Já não fazem isso. Pensam no que é necessário dizer. No que é vantajoso dizer. No que é possível dizer*” (Ibid, p. 266-267). Ao falar em *decadência*, colocando o romance brasileiro como uma “instituição” em extinção, o autor nordestino põe em perspectiva os autores de sua preferência, gente como: José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e Jorge Amado, além de si próprio, analisando o que foi para eles ter saído do interior e migrado para a cidade grande. Traz o que foi para esses autores ter se afastado de sua fonte de “inspiração”. Ao falar dos escritores que haviam chegado às capitais, vindos da província, Graciliano referia-se às suas próprias dificuldades como romancista. Estava longe das coisas simples do seu sertão e já não conseguia recordá-las. Como escrever um romance falando delas? Tanto a linguagem, como a pureza e coragem originais já não existiam, a cidade grande o havia transformado. No caso dele, cremos que a opção pela prosa curta, foi a forma encontrada de usar uma disposição e vocação que já eram suas, fugindo de manifestar-se longamente dizendo o que não mais encontrava dentro de si.

Ao escrever sobre *O fator econômico no romance brasileiro*, texto a que se refere na carta a Júnio, e publicado em *Linhas tortas*, Graciliano faz interessante análise sobre como escrevemos romances, e a respeito de como as coisas surgem nas histórias muitas vezes de maneira atabalhoada, sem estarem amparadas por dados sólidos que as justifiquem. Aí fala como crítico, leitor de romances, alguém que enxerga na produção lida problemas a serem postos em evidência. E mostra como exibir as condições econômicas que sustentam as personagens são importantes. Na crônica, publicada em 15 de julho de 1945, vemos Graciliano, por exemplo, discorrendo sobre Balzac:

Talvez os amadores que falam tanto em Balzac e fingem imitá-lo não hajam percebido que este escritor em um só livro estuda a fabricação do papel, a imprensa de Paris, casas editoras, teatros, restaurantes, oficinas de impressão, etc. Levantada essa base econômica, é que principia a mover-se a sociedade balzaquiana, políticos, nobres, jornalistas, militares, negociantes, prostitutas e ladrões, tipos vivos que ainda nos encham de admiração (RAMOS, 2005: 362-363).

Há no trecho em questão, a impressão do autor de que as personagens não podem ser jogadas em ação sem que se conheça como vivem, de onde sai seu sustento. Mais adiante fala da vontade que sente de perguntar a certos escritores do que vivem suas criações. E diz que mesmo que eles expliquem e tentem responder à pergunta, o fazem de maneira relutante, como quem toca em matéria desagradável. Precebe-se que eles repugnam-se e não desejam deter-se em minúcias. E conclui dizendo:

O cidadão é capitalista. Muito bem. Ficamos sem saber donde lhe veio o capital e de que maneira o utiliza. Outro é agricultor. Não visita as plantações, ignoramos como se entende com os moradores se a safra lhe deu lucro. O terceiro é operário. Nunca o vemos na fábrica, sabemos que trabalha porque nos afirmam que isto acontece mas seus músculos nos aparecem ordinariamente em repouso (Ibid, p. 263-264).

Enxergamos Graciliano falando aqui muito mais como leitor de romances, do que como autor deles. Aparece apontando defeitos, orientando, ensinando como os amadores devem proceder. E embora aproxime-se do romance ao falar sobre ele e orientar possíveis escritores, mostra certa distância, fala mais como conhecedor do que como romancista.

Para Helmut Feldmann, Graciliano chegou a pensar em escrever um romance com ambientação que não fosse nordestina. Seria um romance “*sobre a Livraria José Olympio, que era um centro de vida intelectual do Rio de Janeiro*” (FELDMANN, 1967: 58). Desistiu, contudo, sobre a argumentação de que não sentia aquilo. O fato que para quem estuda sua obra fica evidente, é que fora de sua região natal, não foi mais capaz de escrever romances. O curioso, e que nos leva a tentar entender melhor o processo criativo do alagoano, é que não era ele um escritor eminentemente regionalista ao nosso

ver. Embora a paisagem e a natureza agreste estivessem presentes em seus romances, nos parece ser ele muito mais um escritor voltado para as questões psicológicas que afetavam suas personagens. Em qualquer um de seus romances, o entorno aparece como fator importante, mas não decisivo. *São Bernardo*, por exemplo, e todo o drama que envolve o fazendeiro Paulo Honório, poderia se passar no sul. A tragédia que envolve Madalena não se prende ao lugar em que ocorre, seríamos capazes de encontrar um texto bastante semelhante até mesmo fora do Brasil. Os horrores do capitalismo, o machismo presente no dono de terras, seu ciúme incontrolável, a depressão que tudo isso provoca na professorinha primária, são assuntos universais e não apenas característicos de uma região do sertão nordestino. O mesmo podemos dizer de *Caetés* e ainda de *Angústia*. Mesmo o destino dos retirantes de *Vidas secas*, miseráveis que vagam procurando encontrar um lugar em que consigam viver melhor, nos parece muito semelhante ao encontrado em narrações que envolvem, atualmente, fugitivos de diversas regiões em conflito do mundo.

O fato é que em 1947, quando publicou *Insônia*, um livro de contos, dez anos após ser libertado, Graciliano ainda vivia às voltas com a prosa breve. Muito à vontade, muito escritor, não mais romancista no cotidiano. Estava bem mais próximo do que nos revela Ricardo Piglia sobre a arte de narrar, falando sobre o conto, do que do romancista, dos romances que não mais estava escrevendo. Levando-se em conta, como nos conta o argentino:

Que a arte de narrar é a arte da percepção errada e da distorção. O relato avança segundo um plano férreo e incompreensível, e perto do final surge no horizonte a visão de uma realidade desconhecida: o final faz ver um sentido secreto que estava cifrado e como que ausente na sucessão clara dos fatos (PIGLIA, 2017: 103).

Os monólogos interiores presentes nos relatos curtos “graciliânicos”, nos revelam esta sensação de realidade desconhecida, mistério, a surpresa ante a realidade desconhecida do final da história. É a jandaia *Minsk* sendo esmagada pelos pés da menina,

o médico de subúrbio pedindo emprego sem propósito em *Dois dedos*. O contista em exercício. O escritor alagoano Graciliano Ramos, um autor múltiplo. Não apenas o romancista Graciliano.

Há, contudo, certo interesse popular capaz de dar aos romances maior *status* frente ao leitor. Os escritores de romances são vistos como pertencentes a uma categoria de artistas “mais completa” em se tratando de escrever. Talvez pelo fato do gosto mais comum costumar observar com maior respeito e admiração o volume, a quantidade de páginas escritas ao invés da qualidade. É considerado mais difícil escrever muitas páginas. Mesmo os críticos acabam caindo nesta armadilha e referem-se aos romancistas quase com maior respeito. Talvez considerem como definitiva a definição de Lukács: “*O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar sua própria essência*”. (LUKÁCS, 2012: 91). Deixam para trás a possibilidade de no texto breve também haver a alma saindo em campo para conhecer a si mesma. Escrever, aliás, nos parece ser sempre um pouco esta busca, seja qual for o gênero. Considerar Graciliano apenas um romancista, deixando de lado o escritor versátil que foi, leva-nos a crer que desconsidera-se os esforços feitos por Graciliano para encontrar a sua essência na palavra escrita, no ofício escolhido por ele. Seja no conto, na crônica, história infantil ou também romance.

Capítulo III

Sobre Leitura e Tradução

Recebi ontem uma carta de La Prensa, um cheque e a tradução de O Relógio do Hospital, coisas que me chegaram quando eu mais precisava delas. Ótimo o seu trabalho, até senti inveja. Com roupa argentina, bem cortada e bem cosida, espichado numa página de jornal estrangeiro e importante, vi-me diferente de mim mesmo, não me reconheci. Você é um bicho, Garay, e eu lhe estou muito obrigado, tanto pela tradução como pela nota com que me apresentou ao público da sua terra (RAMOS, 2008: 59)¹⁷

¹⁷ Carta a Benjamin de Garay, tradutor de Graciliano na Argentina, enviada desde o Rio de Janeiro em 8 de novembro de 1937.

O trecho da carta enviada acima ao seu tradutor na Argentina, Benjamín de Garay, mostra Graciliano Ramos, logo depois de ser solto, vivendo já no Rio de Janeiro, e preocupado em escrever contos que pudessem ser publicados tanto no Brasil, como em jornais estrangeiros. Precisava angariar recursos para sustentar a família e o cheque, por suas palavras, chega em boa hora. São as primeiras traduções de textos de Graciliano e ele, visivelmente, com todo o seu humor sarcástico, fica satisfeito. No caso agradece a publicação de *O relógio do hospital*, conto de *Insônia*.

Achamos importante, neste momento, ampliar ainda mais o leque de como observamos os textos de Graciliano. Se a crítica, e mesmo a academia, habituaram-se a enxergá-lo quase sempre, e preferencialmente, como romancista, não podemos esquecer de que ele fez incursões muito bem sucedidas em outras áreas. Já em nossa dissertação de mestrado: *Arte literária em dois ramos graciliânicos: adulto e infantil*¹⁸, alertávamos para o descaso relativo à sua produção infantil. E, ao falarmos sobre *A terra dos meninos pelados*, livro premiado, constatamos o quase desconhecimento relativo ao trabalho do autor alagoano quando se tratava dos momentos em que escreveu para crianças. A prosa infantil, geralmente um texto curto, também apareceu com força na produção de Graciliano. Mesmo histórias como *Luciana*, ou *Minsk*, que veremos em seguida preparado como livro infantil, podem ser consideradas textos infantis. Ainda que não tenham sido escritas com tal “alvo”, o do coração dos meninos, já vimos a força do leitor ao interpretar uma história. Se considerar a leitura uma obra infantil, ela o será, pelo menos para ele. Graciliano escreveu contos adultos, infantis, crônicas saborosas. Quem quiser divertir-se com elas, ágeis e curtas, basta abrir os livros *Linhas tortas* (1962) ou

¹⁸ https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-17022014-111422/publico/2013_RicardoDeMedeirosRamosFilho.pdf

Viventes das Alagoas (1962). Encontrará o humor ácido do velho Graça, a prosa tão adequada ao gênero.

III.1 *Minsk* e o leitor criança.

Embora *Minsk* tenha sido ilustrado em 2013, ele já alcançara antes um público infantil, mesmo que não tivesse um texto visual para somar-se ao verbal. E pelo que se pode sentir, a leitura não foi atrapalhada pela falta de ilustrações. Com maior ou menor dificuldade, os leitores chegaram ao enredo e aparentemente gostaram do que leram. O texto, por exemplo, já havia chamado a atenção de uma criança quando ainda pertencia aos contos de *Insônia*. Podemos ver isso nas palavras da escritora portuguesa Adília Lopes. Vejamos o que disse a autora lusitana:

Quando tinha 11 anos, li um texto no meu livro de leitura de português do Ciclo Preparatório de que gostei muito. Já não me lembro do nome do autor e já não tenho esse livro. Era o caso de uma pessoa a quem tinham oferecido um periquito, acho que o pássaro era um periquito. A pessoa não sabia que nome dar ao periquito. Então abriu o mapa do mundo em cima de uma mesa e deixou o periquito andar em cima do mapa. O periquito parou em Minsk e ficou a chamar-se Minsk (LOPES, 2016: 56).

Adília Lopes conta, no mesmo livro de onde foi extraído o fragmento acima, que sua professora de português gostava muito das redações que escrevia, dava-lhe notas altas, afirmava que um dia ela seria uma escritora conhecida. Poeta, cronista e tradutora, é interessante saber que *Minsk* faz parte de suas referências. O conto, retirado do livro *Insônia*, e ainda não transformado em livro infantil à época, afinal a autora nasceu em Lisboa em 1960, entrou em sua memória afetiva mesmo antes de ser preparado, com imagens e projeto gráfico, para tentar agradar com mais força o “paladar” das crianças. O texto foi capaz de cruzar fronteiras e, posto em um livro de estudos, mesmo assim, cativar a menina.

Em nossas pesquisas encontramos um outro caso parecido. Em 2008, a professora Jacklaine de Almeida Silva, da Universidade Federal da Campina Grande, PB, apresentou um trabalho de mestrado, onde trabalhou com seus alunos do ensino fundamental a obra *Minsk*, e o resultado está descrito na dissertação *Com Graça na escola: da ficção à realidade da sala de aula*¹⁹. O universo aqui descrito é provavelmente, não só pelas épocas diferentes, diverso daquele da escritora Adília Lopes. Os estudantes que participaram da pesquisa eram brasileiros oriundos das zonas urbana e rural do bairro onde está situada a escola EEEFM Prefeito Williams de Souza Arruda: Cuités. A turma-colaboradora foi a 6ª série, turma A, do ensino fundamental, composta por 26 alunos (13 do sexo masculino e 13 do sexo feminino). Foi entregue pela professora o conto *Minsk* para que os alunos, em casa e individualmente, fizessem uma leitura e análise escrita do texto, observando as partes para entender o todo.

Os estudantes leram o mesmo texto lido pela escritora Adília, ainda não transformado em livro de leitura ilustrado, o que estava em *Insônia*. A professora solicitou que escrevessem uma continuação para a história. Vejamos alguns trabalhos apresentados. Manteremos a grafia original do texto escrito pela criança. A aluna Ana diz:

Luciana fala mais baixo chamando minsk mais ele não abria o olho e assim pensou que podia da serto dizendo eh! eh então olhou pro lado não viu ninguém olhou pro outro só o vento emtão bem alto disse: - Eh! Eh e minsk deitado no chão. Ele se mexeu mais não agüentou e caiu: só o corpo. Mais Luciana não desistiu e continuou a chamar: eh! eh. Mais tio Severino muito severo pegou o passaro e disse: - “Não chore mais Luciana se ele morreu não tem como acordar mais eu tenho um outro presente.” Luciana parou de chorar e disse: - o que é: o tio Le deu um passaro de platico do que se mexe e anda mais ela não desistiu e colocou o nome “MINSK” e olhou pra foto que tio severino tirou e persebeu que

¹⁹<http://www2.uesb.br/ppg/ppglin/defesas/2014/Dissertac%CC%A7a%CC%83o%20-%20Jaqueline%20Almeida%20Silva.pdf>

era as mesmas Verde e amarela. Mais ela na imaginação pensou que o passarinho de plástico tinha dito EH! EH! e ela ficou muito feliz e começou tudo de novo, mais pisou nele e ele se quebrou e tio disse não chore por que ele se monta puxou um cordinha que tinha no pé e ele voltou ao normal e viveram feliz para sempre - ANA (SILVA, 2014: 183-184).

Outra menina, a Ketilly, privilegia a tristeza de Luciana e o acidente.

Comenta:

Luciana pos-se a chorar. Minsk não morra! A mãe de Luciana vendo o desespero da menina, foi consolá-la. - Calma Luciana! isso acontece, um dia ele tinha que morrer. Luciana com toda culpa, chorámingou... - Eu sei que ele ia morrer, mas fui eu quem o matei! - Não, você não matou ele, foi só um acidente. Olha, a gente enterra ele, e compra um outro periquito. - Não eu não quero outro, eu quero Minsk. Tio Severino tinha acabado de chegar, vendo o chororó da menina, foi ver o que estava acontecendo. - Tio, eu matei o periquito que o senhor me deu. Tio Severino explicou que isso ia acontecer, disse á Luciana que compraria outro e que colocaria o nome de Minsk, e disse também que não andasse de costas. Luciana enchugou as lágrimas, e sorriu um sorriso triste mais feliz – KETILLY (Ibid, p. 201-202)

Para Rayane, de forma imaginativa, Minsk não morre, depois de chamá-lo algumas vezes ele acaba acordando, ao voltar acaba sendo pisado novamente e o gato, finalmente, o come.

- Minsk, Minsk! Depois de chamar por Minsk, ele vagorosamente ia acordando, Luciana ficou muito feliz porque Minsk não tinha morido e quando acordou totalmente disse: - “Eh! Eh!” Entou Luciana saio par avisa os pais que Minsk não tinha morrido, e Minsk ficou lá esperando Luciana, então Maria Julia sem perssepe pisou novamente em Minsk, e ele gritou bem alto: - “Eh! Eh!” Luciana correu para ver o que tinha acontecido foi então que começou a chorar gritando por Minsk, mais dessa vez ele tinha ido para a Terra de pê chunto, foi ai que o gato apareceu colocou Minsk na boca quando Luciana não estava olhando e comeu Minsk. O gato de vez de mia e dizia: - Eh! Eh! Então Luciana pegou um brinquedo pesado e jogou na cabeça do gato e disse: Eh! Eh! – RAYANE (Ibid, p. 205)

Já Thamires, consegue vencer a morte com o amor. Em seu romantismo, a criança faz Mink reviver, após uma de suas lágrimas cair sobre o pássaro.

- e Minsk falou “He, he” Luciana chorando falou: Minsk! não morra. Com isso uma lágrima caiu dos seus olhos e caíram em Minsk. de repente aparece uma luz brilhosa sobre Minsk. e Minsk fala novamente

He, he. Luciana com um sorriso no rosto falou: Minsk! você não morreu, minsk não morreu pois o Amor de Luciana foi tão grande que ele venceu a morte. Luciana pegou minsk, chamou sua mãe e falou que minsk não morreu. mais sua asa ficou machucada. luciana foi com sua mãe ao veterinário e minsk só teve alta no outro dia e tinha que rebolsar [repousar]. Dias depois minsk ficou bom de novo e voltou a brincar e ficar o tempo todo com luciana. e luciana falou a minsk. Nunca mais vou me separar de você, você nunca mais vai ficar no chão se eu não estiver do seu lado, lhe olhando para não pisar mais em você minsk. e minsk e Luciana fizeram um He, He de Felicidade – THAMIRES (Ibid, p. 209).

Fica fácil perceber que a história foi capaz de mobilizar as crianças. Compreensivelmente, elas tentam, em suas continuações, resolver o problema da morte, procuram salvar Minsk. Ao mesmo tempo há uma certa crueldade em suas soluções, embora esteja presente em quase todos os relatos a vontade de ressuscitar a avezinha morta. Para Freud, todas pulsões

“que a sociedade condena como má – tomemos como representativos os egoísticos e cruéis – são de natureza primitiva. Essas pulsões primitivas passam por um longo processo de desenvolvimento antes que se lhes permita tornarem-se ativas no adulto. São inibidas, dirigidas no sentido de outras finalidades e outros campos, mesclam-se, alteram seus objetivos e revertem, até certo ponto, a seu possuidor formações de reação contra certas pulsões assumem a forma enganadora de uma mudança em seu conteúdo, como se o egoísmo se tivesse transmutado em altruísmo ou a crueldade em piedade” (FREUD, 1996:.291).

Se a criança exhibe a crueldade de forma espontânea, por ser uma característica, ou pulsão, como diz Freud, do ser humano, mais tarde nós disfarçamos tais sentimentos, passando a impressão de sermos diferentes do que somos na essência. Aprendemos a fingir e deixamos de lado a inocência, assumindo o humano que há em nós, escondendo os impulsos cruéis ao nos tornarmos adultos.

Deixando-se de lado a questão da alfabetização deficiente, e o drama de se ver crianças da 6ª série ainda escrevendo tão mal, pode-se notar certa criatividade nas continuações, e até a existência de humor negro, como se verifica no texto da aluna

Rayane. Aparentemente a falta de recursos de ilustração para atraí-los, não impediu que conseguissem enfrentar o texto. Uma das alunas, Pauliely - mereceria um estudo os nomes dados às crianças em certas regiões do Brasil, escreve, visivelmente era final de ano, fugindo um pouco do determinado pela professora:

Comecei a estudar na escola [...] não fiquei satisfeita depois fui me aperfeiçoando eu pensava que essa escola era chata só estudava pessoas exibidas mais não gostei demais de estudar agora se Deus quiser vou para a 7ª série e vou terminar a 8ª série na escola. [...] Agora esse ano até agora os melhores [professores] são: Erasmo, Ramon, Wendel, Jacklaine continua e a Lucivânia apesar de as vezes conversa mais gosto muito deles e eles ensinam super bem. bem explicado e a aula que eu mais gostava estou amando “Português” gosto muito de ler de aprender novas palavras, debater jogar as dúvidas e ser tiradas bem explicadas e bem resumida. [...] Continuando a história de “Minsk”. Eu acho que o periquito resucitou quando ele fez Eh! Eh! era porque ele taria voltando ao mundo da para imaginar a cara de Luciana alegre foi logo avisar a Maria Júlia e a cozinheira Minsk Minsk voltou ao mundo pensava que tinha morrido mais não só foi um pequeno sono e um grande susto. E Luciana mais alegre com um penoso beijo e um cháú. Eh! Eh! Espero que em 2007 a professora Jacklaine traga mais história de Graciliano Ramos espero vocês. 117 Beijos um feliz natal e um ano novo para a senhora e o seu marido e o seu lindo bebê e seus familiares!!! – PAULIELY (SILVA, 2014: 203-204).

Observa-se, então, que o conto Minsk, passando por 1960, e 2007, quando foi lido pelos alunos paraibanos, pela temática e apelos infantis, conseguia despertar interesse do público leitor iniciante. Luciana de *Minsk* e o próprio periquito de destino trágico já conseguiam emocionar uma criança portuguesa e algumas paraibanas com aquela construção textual. É bom considerar que a última aluna por nós citada queria ler mais Graciliano Ramos. Em 2013, cores e uma leitura visual alia-se ao texto verbal. Diferentemente do que se pensa quando se trata de adaptação para o público infantil, não se fez alteração no texto escrito por Graciliano, mantendo-o íntegro. Assim, a cambada de tipos compostos inutilmente, ou aqueles que Graciliano poderia considerar como mal-ajambrados, como diz no excerto a que já vimos nos referindo, ganham novos traços, novos contornos, ganham cores, convocam novos olhares e movimentam pontos de vista.

III.2 Virtualidade tradutora de uma obra

O nosso interesse em tradução vem do fato de algumas e não poucas obras de Graciliano terem sido traduzidas. Muitos contos, romances, ele é um autor visitado fora do país. Conhecido em alemão, búlgaro, dinamarquês, espanhol, finlandês, flamengo, francês, húngaro, holandês, inglês, italiano, polonês, romeno, sueco, tcheco e turco. No contexto de nosso trabalho, colocar sob mira o aspecto da tradução, inevitavelmente, remete-nos ao pensamento de Walter Benjamin. Para o ensaísta judeu alemão, a arte possui uma propriedade singular que a faz ser criada sem a preocupação excessiva com um receptor. Quem escreve, pinta, compõe, em suma, realiza uma produção estética, o faz sem focar, no perfazer do processo de realização artística, um público determinado. Benjamin é enfático ao afirmar ser tal independência necessária a quem produz arte. Para ele: [...] *o próprio conceito de receptor 'ideal' é nefasto em quaisquer indagações de caráter estético, porque estas devem pressupor unicamente a existência e a essência do homem em geral*". (BENJAMIN, 2013: 101). Ainda retomando suas palavras, um pouco mais adiante, ele assegura que: [...] *a arte pressupõe a essência corporal e espiritual do homem; mas, em nenhuma de suas obras, pressupõe sua atenção*. (Ibid. p. 101).

Parece-nos importante considerar a premissa “benjaminiana” sobre tradução, porque traduzir uma produção estética, ao que tudo indica, nessa perspectiva, abarca de modo especial uma recepção a qual engendra a existência e a essência humana, e o perfazer de uma historicidade que vai garantir a permanência da obra de arte.

Neste trabalho que, notadamente, falamos de conto - em especial, das narrativas *Minsk* e *Dois dedos*, ambas de Graciliano Ramos, parecem-nos relevantes as ideias desenvolvidas por Ricardo Piglia, no livro *Formas breves*, quando estabelece algumas teses sobre o conto, e afirma seu caráter duplo. Para ele, na realidade, todo conto

estaria contando duas histórias, e cada uma delas é contada de maneira distinta. Assim o conto seria:

[...] um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto. Segunda tese: a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes. (PIGLIA, 2017: 91).

Tudo leva a crer que tal dualidade seja um complicador a mais na hora de se fazer uma tradução. O tradutor não só precisa enxergar as duas histórias, como deve manter a coerência do relato ao realizar o seu trabalho. Mas voltemos um pouco a Benjamin. Recuperando o seu raciocínio inicial, ele afirma que nenhum poema é composto para o leitor, nenhum quadro ao espectador, nenhuma sinfonia àqueles que a vão escutar. Como ficaria então a tradução, seria ela feita para os leitores que não compreendem o original? Para Benjamin: “*Se o original não existe em função do leitor, como poderíamos compreender a tradução em função de uma relação dessa espécie?*” (BENJAMIN, 2013: 102). Essa pergunta encontra resposta quando observamos que para ele tradução é uma forma. E para entendê-la como tal, é necessário retornar ao original. É neste que está a lei dessa forma, enquanto contida em sua traduzibilidade.

Somos então levados a um questionamento. Enquanto forma, a tradução de uma obra perderia a sua condição de arte?

O tradutor Paulo Henriques Britto, nos parece, consegue responder bem a questão quando refuta a ideia muito difundida de qualquer tentativa de traduzir um poema estaria fadada a captar apenas o que não é “essencialmente poético”. Para ele essa visão estaria ligada a uma concepção idealista de poesia: o poético seria uma essência indefinível, a que não temos acesso pela razão. Ele conclui dizendo:

Não acredito que haja nenhuma essência poética; não acredito que o poeta seja um ser necessariamente mais sensível, mais elevado, mais espiritualizado do que as outras pessoas; não creio que o poeta tenha que ser uma pessoa mais sofrida ou mais infeliz ou mais passional do que a maioria dos outros seres humanos. O poeta é apenas um artista que trabalha a palavra [...]. O que torna um poema um bom poema é a mesma coisa que torna um romance um bom romance: palavras cuidadosamente escolhidas para realizar um determinado efeito estético (BRITTO, 2012: 121-122).

A posição de Paulo Henriques Britto, que de certa forma defende a tradução como um trabalho que seria o de, na transposição de uma língua para outra, escolher a melhor palavra, aquela que além de trazer para o leitor da obra de chegada, e não da original, o significado mais eficiente, parece, ao fim e ao cabo, coincidir com Walter Benjamin quando ele afirma: “*A verdadeira tradução é transparente, não encobre o original, não o tira da luz; ela faz com que a pura língua, como que fortalecida por seu próprio meio, recaia ainda mais inteiramente sobre o original*” (BENJAMIM, 2013:115).

Não podemos, portanto, perder de vista a necessidade que temos de traduções bem-feitas. Até para que possamos entrar em contato com a boa literatura de outros países, tenhamos condição de conhecer outras culturas. Conforme bem diz George Steiner, há mais do que uma simples hipérbole na declaração de Heidegger de que “*traduções imprecisas ou equivocadas da palavra “ser” do grego antigo determinaram a história intelectual e, quiçá, a história política do Ocidente*” (STEINER, 2001: 165).

Há que se reparar na quantidade de traduções feitas. O esforço realizado por gente como José Veríssimo, escritor, educador, jornalista e estudioso da literatura brasileira, membro e um dos principais idealizadores da Academia Brasileira de Letras, que reivindicava ao final do século XIX uma literatura elaborada não só por brasileiros, mas brasileira pelos assuntos, espírito, autores transladados, poetas reproduzidos e pelo sentimento nacional que os animasse. Apesar disso, mesmo que no início intelectuais,

jornalistas e professores tivessem posto mãos à obra, e começado a produzir livros infantis que tinham um endereço certo: o corpo discente das escolas, igualmente reivindicadas como necessárias à consolidação do projeto de um Brasil moderno, e apesar de alguns escritores da época serem bem relacionados com as esferas governamentais, o que lhes garantia a adoção maciça dos livros infantis que escreviam, ainda durante muito tempo prevaleceram no Brasil obras trazidas de fora.

III.3 O livro ilustrado como uma outra forma de tradução.

Antes de começarmos a falar sobre a ilustração propriamente dita, gostaria de trazer o que o artista Santa Rosa,²⁰ autor de tantas capas de livros de Graciliano, disse em seu livro *Roteiro da arte*, publicado em 1952. Na obra analisa a postura das pessoas frente à uma obra de arte. Para ele existem três tipos de posturas. Existem os intuitivos, os que detestam a priori e os que transigem e querem julgar por sua pouca medida. *“Os intuitivos gostam sem poder explicar. São predispostos à arte, os que afinam os seus nervos pela harmonia de sua sensibilidade visual, os que não possuem noções técnicas para se apoiarem, os de sentimento poético latente, os musicais.”* (ROSA, 1952: 16). Sendo bem mais rigoroso com aqueles que emitem opinião negativa sempre coloca: *“Há os que detestam a priori, os ignorantes, aqueles que representam as forças reacionárias, os fósseis”* (Ibid, p. 16). E termina falando sobre os que desejam emitir opinião sem conhecimento para isso. Diz: *“Há os que transigem e querem julgar pela sua pouca medida. Os tradicionalistas, os de meia instrução, mais perigosos na sua gíria, do que aqueles que recusam imediatamente.”* (Ibid, p.16). E conclui pontuando: *“Nessa*

²⁰ Tomás Santa Rosa Junior, também conhecido por Santa Rosa foi um cenógrafo, artista gráfico, ilustrador, pintor, gravador, professor, decorador, figurinista e crítico de arte brasileiro.

escala os intuitivos são sublimes. Recebem a graça porque aspiram compreender, a única atitude justa nos julgamentos humanos” (Ibid, p.16).

Nos parece que Rosa consegue expor bem a postura da maioria das pessoas frente uma obra de arte. Considerando que a maioria daqueles que param defronte de um quadro, por exemplo, são analfabetos visuais, a crítica nos parece procedente, ser intuitivo, aceitar, e tentar entender o que temos ante os olhos, revela-se, em termos de atitude, como a estratégia mais sábia.

Falando mais especificamente sobre a ilustração, e sobre o livro ilustrado em sua época, é com certa surpresa que lemos a declaração de Rosa, lembrando que estávamos no início da segunda metade do século XX:

Muito temos a lamentar que o gosto pelo livro ilustrado, quase inexistente entre nós, ou pelo menos pouco difundido, ainda não fixado nos hábitos editoriais, venha entravando o desenvolvimento de uma arte de ilustrar mais fina, mais rica de qualidade, maior valorizada do próprio livro. A França, a Inglaterra, os Estados Unidos, a Itália, deram a esse particular um mais carinhoso cuidado. O gosto pela edição rara, em que, competindo com os soberbos textos, aparecem os nomes mais famosos de desenhistas, gravadores e pintores, se desenvolveu primorosamente, criando-se verdadeiras maravilhas de arte gráfica (Ibid, p. 28-29).

Percebe-se, pelas palavras do artista, ser recente entre nós, a presença de livros ilustrados realizados com maior cuidado e esmero.

Caminhando mais um pouco no tempo, e aproximando-nos dos dias atuais, para que possamos avançar com maior visão teórica, é necessário que tenhamos bem claro o que é um livro ilustrado. Os esforços de tradução e adaptação feitos por gente muito competente, intelectuais de renome, prendiam-se no passado quase que exclusivamente ao texto verbal e, até por razões econômicas, não havia um texto visual disponível com a força encontrada hoje. Sophie Van der Linden, falando a respeito da questão que abordamos, revela que:

Nos anos 1970 e 80, pequenas editoras exploram novos caminhos para o livro ilustrado, incrementando o uso da fotografia ou de estilos pictóricos ousados, multiplicando livros-imagem ou livros com estruturas não narrativas, ou ainda valorizando o caráter literário, ao buscar uma poética comum ao texto e à imagem (LINDEN, 2011: 19).

As inovações continuaram presentes no cenário editorial, ganhando força nos anos 1990, com iniciativas que concederam ao livro ilustrado contemporâneo toda a sua amplitude. O livro ilustrado, sendo realizado com enorme poder criativo, extrapolou os limites de tamanho, materialidade, estilo, técnica, dimensão visual, e inclusive tipográficos, tornando-se uma obra extremamente elaborada. Requer, portanto, uma leitura crítica que lhe faça juz.

Quando, por exemplo, lemos uma obra como *A trilogia da margem, o livro-imagem segundo Susy Lee*, chama-nos atenção, imediatamente, o que acontece quando abrimos um livro ilustrado. É uma reflexão nova, atual, bem diferente daquela dos tempos do Barão de Macaúbas. Ao observarmos o sonho existente “internamente” ao livro, somos, de maneira ou outra, *afetados pelo seu formato, a textura do papel, a direção na qual as páginas são viradas* (LEE, 2012: 6). Fica evidente que os aspectos físicos do livro podem limitar a imaginação do artista. Este livro, visto também como um objeto, mostra-se totalmente diferente daquele com o qual nos habituamos a conviver no passado. Torna-se de fundamental importância observar que: *quando duas páginas de um livro são abertas, elas se tornam um único e amplo espaço* (Ibid, p. 6-7). As páginas duplas apesar de serem dois espaços separados por margem central, na prática tornam-se um espaço único, pois o leitor tende a ignorar a dobra do meio da encadernação.

Ao convivermos com os livros ilustrados escritos para as crianças de hoje, devemos ter em mente que a criatividade dos artistas encarregados de realizarem o trabalho de trazer ao leitor a experiência de leitura, recusou-se a ficar limitada a conceitos antigos. Há sempre um esforço atento ao novo, pensamento voltado para se explorar ao

máximo os recursos disponíveis modernos, não só respeitando-se sobremaneira o público alvo, mas desejando fazer com que a “viagem” através das páginas do livro torne-se um percurso lúdico e inesquecível. Do menino Graciliano para cá, o mundo mudou, transformou-se de forma a tentar atrair o jovem, até porque ampliaram-se também as opções, com todas as “distrações” tecnológicas disponíveis. Dentro desse contexto muito mais favorável à criança, o livro ilustrado torna-se um objeto em que existe um amplo trabalho realizado por uma equipe: autor do texto verbal, autor do texto visual, projetista gráfico, editor. Todos empenhados em construir este objeto único: o livro ilustrado. E dentro de tal perspectiva, observar os detalhes torna-se importante. Se antigamente, por exemplo, havia um consenso editorial explícito de que o ilustrador deveria evitar desenhar no centro das páginas duplas, para não perturbar a leitura, esta regra agora pode ser perfeitamente ignorada. Não existe mais nenhuma regra fixa intransponível. Até porque o próprio livro, como suporte físico, pode tornar-se parte da experiência de leitura. As duas páginas, a da esquerda e a da direita, por exemplo, podem funcionar como um espelho, a personagem da esquerda olhando-se invertida na página da direita, ou uma página mostrando-se como sombra na outra:



Figura 13 - (Ibid.,p.70)

Podemos afirmar, sem nos afastarmos da realidade, que o livro infantil mudou, cresceu em termos artísticos, tornou-se um objeto híbrido. Nele, texto verbal e imagem convivem, aliando-se para trazer as histórias ao leitor. Persiste o códice, da mesma maneira que os textos antigos eram encontrados apenas nos livros. Muito mais elaborado, colorido e atrativo, mas ainda impresso em papel. Vivo, apesar de disputar espaço com os textos digitais. Para Michel Melot:

Poder-se-ia imaginar que as vantagens do acesso eletrônico aos conteúdos logo suplantariam aquelas do códice, o que nos leva igualmente a crer que as vantagens do códice tornaram muito rapidamente obsoleto o uso do frágil e incômodo rolo. Não foi nada disso. Longe de se impor frente a concorrência com o rolo, o uso do códice, cujas primeiras menções foram encontradas em Roma, nos primórdios da era cristã, demorou quase quatro séculos para se impor (MELOT, 2012: 26).

Embora vigoroso e presente na rotina cotidiana das pessoas, o acesso digital ainda não suplantou o livro de papel. Talvez, e aí estaríamos no campo das suposições, precise também de muito tempo para estabelecer-se como uso prioritário.

Quem sabe porque “*o livro constitui uma companhia permanente no foro íntimo. Ele deve ser autônomo e discreto; não apenas autônomo, mas autossuficiente*” (Ibid., p. 30).

E o livro se apresenta assim, próximo ao leitor, capaz de usufruir de uma prática íntima e ubíqua, manuseando folhas ligadas que permitem articulação das partes, sem que se perca a noção do todo.

Ao voltarmos ao passado, lembrarmos o que foi apresentado a Graciliano Ramos, seguirmos um pouco mais adiante, chegando aos dias de hoje, podemos quase acompanhar a evolução do livro para crianças no último século. Vamos de uma inabilidade total em se cativar os pequenos, aos atrativos livros ilustrados de hoje, onde texto verbal e visual conversam tão bem.

Ao pensarmos no livro destinado às crianças do tempo de Graciliano e, portanto, lembrarmos daquelas coisas definidas por ele como pesadas e maçantes, estamos longe de boa parte dos livros ilustrados de hoje. Eles, com seus textos verbais e visuais na maioria das vezes bem casados, seu formato, cores, bom humor inserido nas páginas, criam um todo que se aproxima bastante de um brinquedo. Será em contato com tal tipo de obra que a criança terá oportunidade de se desenvolver, afastando-se daquela escuridão sisuda que os textos de Camões, inseridos nos livros de leitura, traziam ao menino sertanejo. A desconfiança de que não haveria alegria no percurso de decifrar o conteúdo proposto, imediatamente cortando a vontade de ler, assustando e inibindo o pequeno leitor. Imerso no texto apresentado, sem nada além dos caracteres negros que dançavam sob os seus olhos para auxiliá-lo, nenhuma ilustração, amargurado ante a certeza de que o conteúdo mostrado lhe seria ininteligível e árido demais, o garoto sucumbia ante a impossibilidade de construir algum significado, catando as palavras (não todas!) mais conhecidas, deparando-se com um linguajar diferente do seu, estranhando cenários. Um mundo de pesadelos, totalmente fantasmagórico. Por quê? Parecia ao futuro

romancista um esforço totalmente vão, inútil, perda de tempo. E assemelhava-se, muito provavelmente, não só a ele, mas a todos os seus colegas de classe daquele período.

O fato de termos agora um objeto de leitura mais próximo de um brinquedo, traz à leitura uma condição diferente da havida no final do século dezenove, começo do vinte. Ele, o novo objeto de leitura, explora no leitor uma condição de expressão diferente, oportunidade de ampliar os conteúdos encontrados, abandonar aquelas páginas, chegar a um novo endereço, modificado e mais amplo. E já que a leitura não tem de modo algum, ou ao menos totalmente, o sentido que lhe é atribuído pelo autor, editor ou ilustrador, pois, *“a leitura é sempre apropriação, invenção, produção de significados”* (CHARTIER, 1998:77), que ler seja um trajeto agradável. Ler um livro ilustrado, ou “brincar” com o que é proposto pelos artistas que o criaram, precisa estar relacionado com a construção um novo mundo. D. W. Winnicott disse um dia, e nos parece uma verdade irrefutável, que *“no brincar, e somente no brincar, que o indivíduo, criança ou adulto, pode ser criativo e usar sua personalidade integral: e é somente sendo criativo que o indivíduo descobre o eu (self)”*(WINNICOTT, 1975: 80).

O homem inteligente que se tornou Graciliano Ramos, arrastou-se em um ambiente hostil sem grandes oportunidades de brincar. Conforme declarou, todos os brinquedos estavam afastados dele. O fato de ter conseguido atingir o nível atingido, foge a uma compreensão mais simples. Apesar de tudo, e talvez por ter tido na leitura, mesmo que de forma árida, sua única válvula de escape, conseguiu exercer bem sua criatividade, tornando-se um dos maiores escritores nacionais.

Assim, mesmo considerando-se que há em *Infância* além das memórias do autor, talvez em maior grau a vontade do escritor entender, partindo de sua própria experiência, a formação do leitor nordestino na passagem do século dezenove para o

vinte, apesar de relativizarmos o que encontramos no romance de memórias, não podemos deixar de dar crédito às informações trazidas em suas páginas. De concreto é mostrado um garoto completamente alfabetizado apenas aos nove anos. Tal atraso exhibe, logicamente, certa deficiência na instrução do menino, bem como pouco cuidado na mediação de leitura do autor alagoano. E falando-se em mediação, mesmo sendo ela aparentemente deficiente, é importante descobrirmos como foi realizada. Pois uma coisa é certa e todos sabemos, apesar de ter se iniciado na leitura tarde, e revele por escrito a rudeza com que foi apresentado ao mundo leitor, tornou-se um de nossos maiores escritores, alguém capaz de enfrentar textos com enorme prazer e interesse.

Ao falarmos em leitura, ver crianças iniciando-se no letramento, enfrentando as dificuldades iniciais dessa estreia nem sempre desprovida de percalços, somos imediatamente remetidos à infância. Alguns livros, adaptados ou não, são escritos para a infância, há toda uma literatura considerada infantil disponível. Mas, e é sempre importante olhar também por esse viés, a infância não fala. E por não falar, dificilmente irá referir-se a si própria. Não exercendo tal função, ou seja, não se apoderando do discurso, deixará de ocupar a primeira pessoa nos discursos que dela se ocuparem. Assim, como podemos verificar em ensaio escrito por Marisa Lajolo, *Infância de papel e tinta*, “ao não ocupar essa primeira pessoa, nunca dizendo eu, jamais assumindo o papel de sujeito do discurso, e conseqüentemente sendo sempre ele/ela em falas alheias, a infância é sempre definida de fora”(LAJOLO, 2009: 230). A fala a respeito da infância é construída com um olhar especulativo. Pretende-se que a criança goste de alguma coisa, intui-se que prefere de determinado jeito, afirma-se, sem maiores embasamentos, que ela age segundo certo padrão, raramente se escuta sua voz. Nós todos, desde idade muito tenra, fomos à escola e devemos a ela sobretudo um repertório de lugares-comuns. Para Bourdieu, devemos à escola “não apenas um discurso e uma linguagem comuns, mas

terrenos de encontro e acordo, problemas comuns e maneiras comuns de abordar tais problemas comuns” (BOURDIEU, 2011: 207). De certa forma a escola dá às coisas um olhar uniforme, compartilhado pela maioria que a frequentou. E como a criança, como vimos, não tem voz, pois não fala por si própria, a imagem que se faz dela é mais ou menos generalizada. É um problema comum, abordado como problema comum.

Em *A maior flor do mundo*, bem no início de seu livro infantil, Saramago diz: “*As histórias para crianças devem ser escritas com palavras muito simples porque as crianças, sendo pequenas, sabem poucas palavras e não gostam de usá-las complicadas*” (SARAMAGO, 2008:4). O escritor lusitano, iniciando-se no exercício de escrever para crianças, faz uma reflexão antes de começar a contar a história a que se propõe. Reflexão e autocrítica. Tanto que logo em seguida complementa: “*Quem me dera saber escrever essas histórias, mas nunca fui capaz de aprender, e tenho pena. Além de ser preciso saber escolher as palavras, faz falta um certo jeito de contar...*” (Ibid, p.4). Mais além, em benefício próprio, complementa com um aviso importante, entre parêntesis, mais uma questão a ser observada: “*(Agora vão começar a aparecer algumas palavras difíceis, mas, quem não souber, deve ir ver no dicionário ou perguntar ao professor)*” (Ibid, p. 8). Benefício próprio por parecer, ao nosso ver, que o autor abdica do plano de escrever um texto totalmente infantil, fugindo do que diz no começo, quando afirma ser necessário que as histórias produzidas para o pequeno leitor sejam elaboradas com palavras simples. Após afirmar, com certo humor, não saber escrever para crianças e ser incapaz de aprender, opta por continuar, depois de iniciar da maneira que sugere ser a correta em se tratando de uma história infantil, seguindo por caminho mais confortável, em que aparentemente está habituado a trabalhar. Será que a opção compromete a fruição do leitor mirim? Acreditamos que não. Há talvez por parte de Saramago, e com o devido respeito que dedicamos a ele, certa incompreensão do universo infantil. Além disso,

encontramos o grande escritor lusitano, de certa forma, subestimando a criança que irá ler sua história. Como já vimos, ela será capaz de mergulhar no texto e extrair dele a sua compreensão. Poderá ser até diferente daquela que Saramago quis passar, mas não será menor do que a dele.

Parece haver uma percepção, mais ou menos generalizada, de que algumas palavras não são adequadas quando se trata de escrevermos para crianças. Deveria ser preocupação do autor encontrar termos mais acessíveis e comuns ao linguajar cotidiano quando trabalha um texto destinado ao pequeno leitor. Saber escrever para o público infantil seria, pelo senso comum, dominar também a técnica de dizer as coisas de maneira mais simples, trazendo ao leitor de literatura infantil as ideias mais rapidamente, facilitando seu acesso a elas. Ao utilizar um vocabulário mais rico, o escritor estaria afastando a possibilidade de prazer na leitura, afligindo o iniciante que desconhece o significado do vocábulo, fazendo com que ele desanime. Todas essas preocupações nos parecem inócuas e paternalistas. A criança de maneira independente e toda sua, irá incorporar o seu texto, a sua história, a leitura é um patrimônio seu, particular, único.

Estamos no terreno da palavra. E quando entramos nessa seara convém lembrar que, conforme nos ensina Rolan Barthes: *“A palavra não é nem um instrumento, nem um veículo: é uma estrutura, e cada vez mais nos damos conta disso; mas o escritor é o único, por definição, a perder sua própria estrutura e a do mundo na estrutura da palavra”* (BARTHES, 2009: 33). Ao buscar a melhor palavra, aquela mais apropriada para o universo infantil, e que nem sempre é a melhor palavra para um determinado texto, diga-se de passagem, o escritor precisa munir-se de paciência, aceitar a interrupção de um fluxo de consciência que talvez seja incômoda. Para quê? Na tentativa de explicar o mundo para a criança, neste como escrever, na busca do sentido das coisas, pode perder-

se e perder a principal função da literatura que é a de fazer perguntas ao mundo, e não a de tentar respondê-las.

III.4 A Ilustração em *Minsk*

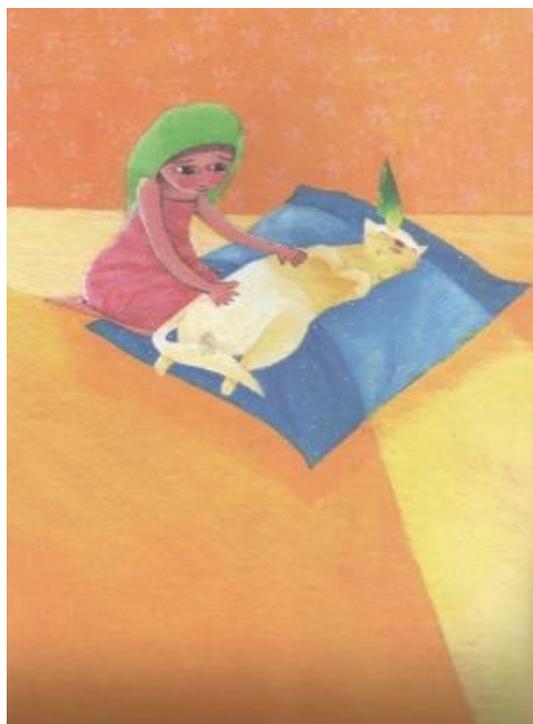


Figura 14 – (RAMOS, 2013:12)

Continuamos, então, a reflexão que estamos fazendo neste trabalho. Observamos talvez com lente de aumento, a cambada de personagens a que Graciliano se refere. E mesmo nos livros escritos para crianças, ou que não o foram originalmente, mas acabaram sendo publicados como tal, a tristeza não se esconde. Aqui, Luciana, a menina que pisa e mata Minsk no conto publicado em *Insônia*, aparece novamente como uma das personagens infelizes de Graciliano. Embora o texto não tenha sido escrito para crianças, é oferecido à leitura infantil. Graciliano é posto aqui apenas em cores e imagens. O trabalho que se fez foi imagético, criou-se um texto visual para auxiliar na leitura. O livro *Minsk*, conto de Graciliano Ramos retirado de *Insônia* e publicado para crianças em 2013, traz ilustrações de Rosinha Queiroz como já foi dito, e projeto gráfico de Angelo Allevato

Bottino. Dois recursos (ilustração e projeto gráfico) não só importantes, mas definitivos para que se consiga levar o texto ao conhecimento do público infantil com maior facilidade. Cores, tamanho maior da capa (9 cm X 28 cm), disposição do texto e realce de algumas palavras nas páginas, corpo das letras, tudo foi pensado como estratégia de “sedução” ao pequeno leitor. Devemos ficar atentos para o fato de que: *“De imediato, o livro ilustrado evoca duas linguagens: o texto e a imagem. Quando as imagens propõem uma significação articulada com o texto, ou seja, não são redundantes à narrativa, a leitura do livro ilustrado solicita apreensão conjunta daquilo que está escrito e daquilo que é mostrado”* (LINDEN, 2011: 8).

É senso comum que criança gosta de ilustração. Faz tempo. A expectativa delas está magnificamente descrita por Lewis Carrol no início de *Alice no país das maravilhas*: *“Alice estava começando a ficar muito cansada de estar sentada com sua irmã sem ter nada para fazer. Vez ou outra olhava o que a irmã estava lendo, mas não havia ilustrações ou diálogos no texto, “e pra que serve um livro”, pensou Alice, “sem ilustrações ou diálogos?”* (CARROL, 2004: 17)²¹.

É preciso, contudo, que se abandone a ideia de que a ilustração serve apenas ao propósito de ajudar a leitura do texto verbal, servindo ao facilitário. Há que se respeitar o papel das ilustrações e dos ilustradores. Ler um texto ilustrado é mais do que intuitivamente imaginamos,

ler um livro ilustrado não se resume a ler texto e imagem. É isso, e muito mais. Ler um livro ilustrado é também apreciar o uso de um formato, de enquadramentos, da relação entre capa e guardas com seu conteúdo;

²¹ *Alice’s adventures in wonderland*: “Alice was beginning to get very tired of sitting by her sister on the bank, and of having nothing to do; once or twice she had peeped into the book her sister was reading, but it had no pictures or conversations in it, “and what is the use of a book,” thought Alice, “without pictures or conversations?”

é associar representações, optar por uma ordem de leitura no espaço da página, afinar a poesia do texto com a poesia da imagem, apreciar os silêncios de uma em relação à outra... Ler um livro ilustrado depende certamente da formação do leitor (LINDEN, 2011: 8-9).

Mesmo que a criança não domine todas as competências de leitura visual apontadas, sem dúvida há alguma coisa nas ilustrações capaz de fisgá-las. O alfabetismo visual, a possibilidade de captar totalmente todos os estímulos imagéticos, poderá vir ou não com o tempo, mas sem dúvida, mesmo que reduzida em sua amplitude, a capacidade de ler textos ilustrados atrai os pequenos, atrai muito. Por que será que elas buscam esse reforço visual? Talvez porque *“ver é uma experiência direta, e a utilização de dados visuais para transmitir informações representa a máxima aproximação que podemos obter com relação à verdadeira natureza da realidade”* (DONDIS, 2007: 7). Apesar de, por um lado, a ilustração ser apenas metáfora dessa realidade, pois nada mais é que uma forma de, por semelhança, representá-la, a criança se deixa levar, acredita, imagina, vê na representação algo muito próximo do que deseja ver. Até porque, *“desde nossa primeira experiência no mundo, passamos a organizar nossas necessidades e nossos prazeres, nossas preferências e nossos temores, com base no que vemos. Ou naquilo que queremos ver”* (Ibid, p. 6). Há, portanto, certo “conforto” por parte do leitor infantil em se tratando de leituras de textos ilustrados. Ele se sente em casa, entra no mundo que se descortina sem cerimônia. *“Diante de seu livro ilustrado, a criança coloca em prática a arte dos taoístas consumados: vence a parede ilusória da superfície e, esgueirando-se por entre tecidos e bastidores coloridos, adentra um palco onde vive o conto maravilhoso”* (BENJAMIN, 2013: 69).

O conto Minsk, da maneira como foi editado, procura atrair a criança, deixá-la à vontade, despertar sua curiosidade. Vejamos uma de suas páginas:



Figura 15 - (Ibid, p. 8)

Mais de uma função de ilustração é utilizada. Destacam-se a *dialógica*, que promove diálogo com as emoções por meio de postura, gestos e expressões de personagens, a *pontual*, que tem como objetivo destacar aspectos do texto ou assinalar seu início e fim, como por exemplo as letras capitulares (GREGORIN, 2010: 53-54). Usa-se também, como recurso gráfico, palavras em negrito e aumentadas, permitindo-se que algumas ideias principais sejam ressaltadas.

A história visual começa com duas imagens cinematográficas. Na página à esquerda vemos Minsk em *close-up*, ou simplesmente *close*, observando a página da direita. A aproximação permite que o leitor conheça o periquito de perto, os olhos do pássaro fixos nele, curiosos a respeito de quem está lendo tanto quanto o leitor está a seu respeito. Do lado direito, página 7, em um plano geral a ilustradora mostra, como se houvesse uma câmara posicionada distante, acima, e capaz de filmar todo o ambiente, Luciana sorrindo e de braços abertos. De certa forma a imagem faz da personagem uma anfitriã. Ela convida os leitores, com toda a sua simpatia, a “ouvirem”

a história que será contada. Antecipa, quem sabe, a alegria da menina que irá ganhar um presente tão significativo: Minsk.



Figura 16 – (Ibid, p. 6-7)

A ilustradora Rosinha Queiroz, com sensibilidade e delicadeza, procura amainar a aridez do texto não pensado para crianças. Utiliza-se de cores vibrantes e dá à aparência de Luiza um visual meio mangá. Olhos, boca, sobrancelhas e nariz são desenhados de maneira a aumentar a expressividade da garota. Tratamento oriental, onde os olhos são sempre mais levados em conta do que nariz e boca na transmissão da emoção. Bastaria ver como um recurso gráfico, tão usualmente usado nos dias de hoje, o *emoticon*, é tratado diferentemente nas duas culturas. A felicidade para nós é significada por: :) ou :-), a alegria está presente na boca. Para os japoneses ela é (^ _ ^), está nos olhos. Rosinha Queiroz traz ao pequeno leitor, tão acostumado à expressividade do traço oriental presente nos HQ's, o conforto de um tratamento mais próximo ao que está habituado. E cria, além disso, uma Luciana comum, menina como tantas outras existentes por aí. Transformando o relato ficcional de Graciliano em uma coisa mais próxima da realidade, fazendo com que a identificação com a personagem se amplie pois, conforme observa Sônia Maria

Bibe Luyten, pesquisadora brasileira especialista em histórias em quadrinho e na cultura pop do Japão, falecida em 2006:

No moderno mangá, os heróis são desenhados a partir do mundo real. Neste aspecto incide a diferença fundamental em relação aos personagens ocidentais – são pessoas comuns na aparência e de conduta modesta. Podem ser funcionários de companhias, estudantes, aprendizes em restaurantes, esportistas, donas de casa que, entretanto, no decorrer do enredo da história, podem realizar coisas fantásticas (LUYTEN, 2000: 71).



Figura 17 – (Ibid, p.18)

E já que falamos em quadrinhos, é interessante notar que Graciliano utiliza na história um recurso fartamente utilizado nos mangás, a onomatopeia. Quando Minsk aparece, de certa forma, ele se comunica com Luciana, sua “fala” é expressa: *Minsk arregalava o olho, engrossava o pescoço, crescia para receber a carícia: - Eh! Eh!* (RAMOS, 2013: 19). No *Eh! Eh!*, a manifestação do periquito, o júbilo dele, o prazer pelo afago recebido e, na forma de expressar o sentimento, o caminho de aproximação

com a menina Luciana e, também, com o leitor, já que fica estabelecido um diálogo com ele. O pássaro “fala” uma língua capaz de ser entendida por quem lê.

Necessário ressaltar também a presença da cor. A utilização dela vem se aprimorando com o passar do tempo. Se antigamente, nas primeiras histórias ilustradas, as editoras usavam cores primárias, vermelho, azul e verde, e suas combinações, existe hoje um número muito maior de perspectivas. Segundo Paulo Ramos: *“Há um rol enorme de tonalidades possíveis, o que traz duas consequências imediatas: uma mudança estética do produto e um novo volume de informações visuais a ser trabalhado pelos artistas e interpretado pelos leitores”* (RAMOS, 2009: 84). Aliás, a questão da cor em Minsk é explorada de forma muito interessante por Rosinha Queiroz. Se olharmos, por exemplo, os cabelos da menina, veremos que em cada página são apresentados com uma cor diversa. Variam do azul mais escuro que está na capa, para o laranja, verde, lilás, marrom, amarelo, azul claro, toda essa gama falando da liberdade da menina. Além disso, nesse jogo de cores que vai sendo construído gradativamente, faz a preparação da identidade de Luciana com Minsk. De certa forma, ao colocar na p. 22 a menina com cabelos amarelos e vestido verde, a ilustradora transforma Luciana quase que em uma “passarinha” da família de Minsk. No recurso, a representação da identidade dela com a ave, a compreensão recíproca, e a preocupação com a jandaia, a falta sentida que a faz buscá-la na árvore.

Há uma confissão de Paul Ricoeur que me parece conveniente lembrar neste momento da análise: *Para mim, o mundo é o conjunto das referências desvendadas por todo o tipo de texto, descritivo ou poético, que ali, compreendi e amei* (RICOEUR, 2000: 49). Neste sentido, parece-me que as ilustrações de Queiroz trazem o mesmo sentido de conforto, este amor tão declarado pelo texto, todo tipo dele, e aí até mesmo o

texto visual poderia ser, em um esforço de abertura, considerado, de sentir-se em casa, no mundo do texto. E aqui, porque não dizer, dos textos, o verbal e o visual.

Há ainda o desenho das folhas e das penas. Tal desenho nos remete de forma mesmo poética à realidade. O mundo, apesar de possuir um colorido, folhas azuis e vermelhas, mais tarde verdes, brancas e roxas, e por último a pena vermelha, cor de sangue, é “coberto de penas”, no sentido aqui duplo de sacrifício.

Quando Luciana confirma com a mãe o nome do país em que o periquito havia parado no mapa, Minsk, desconfiando da ciência de Maria Júlia, a ilustradora cria uma cena corriqueira, comum, carregada de poesia, em que a delicadeza nunca deixa de estar presente. O cotidiano de uma casa em que mãe e filha descobrem coisas juntas. Nela vemos o passarinho já no ombro de Luciana.

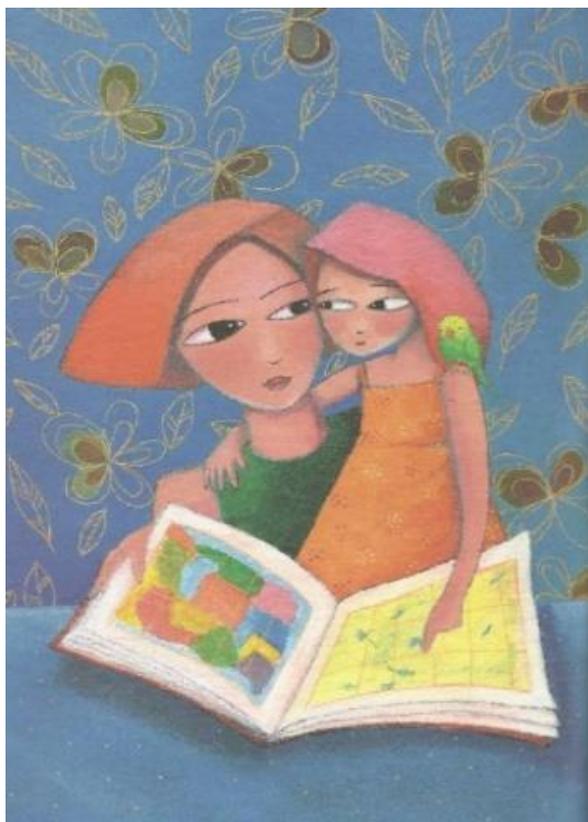


Figura 18 – (Ibid, p.10)

Ao mesmo tempo, Rosinha Queiroz toma o cuidado de apenas sugerir as cenas mais fortes, evitando trazer a dor de forma tão explícita. É o que acontece, por exemplo, quando Luciana pisa o periquito. Vejamos a ilustração:

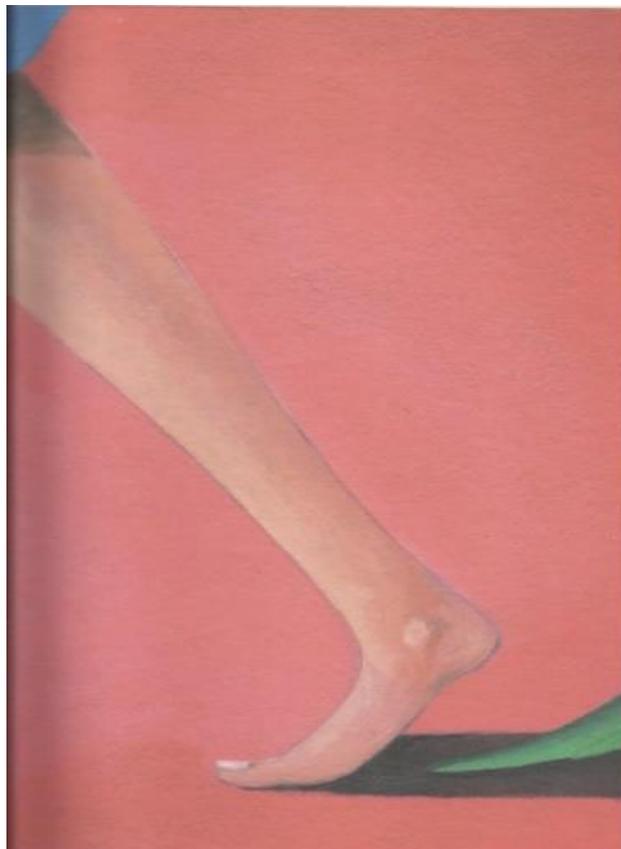


Figura 19 – (Ibid, p. 27)

Em uma página inteira é mostrado o pé descalço de Luiza, que tinha o hábito de andar para trás. Apenas uma parte do rabo do periquito, verde, aparece sob o calcanhar da menina em movimento. Aqui novamente um recurso cinematográfico é utilizado. A perna da menina em *close* é a única informação visual que faz referência à maneira com que a ave foi morta. O pisar sugerido do pé matando a ave é descrito, também de maneira delicada, no texto verbal. O vermelho da página sugerindo o sangue e a morte. O recurso da aproximação servindo de maneira elegante ao propósito da ilustradora.

O *close* é o detalhe dominando a imagem. Um rosto ou apenas um nariz ocupando toda a tela é um *close*. *Close* de orelha. Seio em *close*. Pavio de dinamite sempre dá *close*. O *close* dum beijo. O abuso do *close* torna o filme monótono. A tevê usa-o excessivamente para mostrar a beleza de atrizes. Ou para ocultar a pobreza do cenário (REY, 1995: 50).

Apenas mostrar a perna da menina no caso serve à delicadeza que a sugestão proporciona. Rosinha Queiroz soma ao cuidado com que Graciliano se refere ao acontecimento um fragmento de imagem. Ao fazê-lo deixa que a criança conclua o que aconteceu, vislumbre como deve ter sido. É interessante notar que:

No livro ilustrado, texto e imagem às vezes se ignoram, se contradizem... mas não podem ser compartimentados ou separados por completo. Presentes em conjunto num único espaço, o da página dupla, são apreendidos por um mesmo olhar e necessariamente se relacionam do ponto de vista formal. Trata-se, portanto, de apreciar a ocupação do espaço dessas duas linguagens, suas características próprias, suas disposições, os efeitos de ressonância e contraste... (LINDEN, 2011: 92).

E outra vez em plano geral, levando ao limite o afastamento da cena tão triste, a ilustradora exhibe, finalmente, Luciana e o passarinho morto. Prostrados no canto inferior direito da tela estão os dois, uma sombra negra e triste presente. Luciana caída sobre as pernas, apenas vemos os seus joelhos. O periquito, inteiro, sem mancha de sangue. Mas o vermelho da página sugerindo o infortúnio sangrento. Cores escuras.



Figura 20 – (Ibid, p. 28)

Em *Minsk*, embora certa independência com relação ao discurso verbal seja mantida, Rosinha Queiroz trabalha com profundo respeito ao texto escrito por Graciliano Ramos. Em sua atuação está presente a reverência pelo autor nordestino. O resultado, e talvez dentro de sua humildade ela não perceba, é muito feliz. Permite que crianças acessem um texto que poderia ser mais difícil de ser lido sem sua intervenção. A ilustração surge aqui como forte viabilizador da transformação da obra adulta em texto para criança. Pois o texto está lá inteiro, íntegro, é Graciliano.

Os dois textos, o verbal e visual, entretanto, exibem “cuidados” diferentes. Ao final do texto verbal, vemos uma pobre coitada Luciana, triste, desesperada pelo acidente, mais uma personagem inserida no rol da cambada imaginada por Graciliano em suas histórias. Alguém para quem a sorte não sorriu no final das contas. Não há sorte boa no mundo de Graciliano. Já no texto visual, há certa delicadeza. Rosinha Queiroz tenta mostrar a infelicidade debaixo de “cores” mais suaves, a morte não é vista tão de perto.

III.5 A ilustração de Rosinha Queiroz

Ilustrar uma obra acaba sendo experiência particular para cada ilustrador. Nem todos conseguem fazer da prática apenas mais um trabalho cotidiano, muitos terminam envolvendo-se emocionalmente. São diversas as razões que podem conduzir à tal ligação mais estreita com o texto a ser desenhado.

Certa vez escrevemos uma história infantil: *O gato que cantava de galo*.

A obra foi publicada pela Globo Livros e ilustrada por Mariana Newlands. Quando recebemos livro pronto foi um choque. Custamos um pouco a superar. A nossa personagem protagonista, o gato Alemão, era um bicho saudável, forte, que vivia pelas praias e telhados, exercitando-se diariamente. Era, portanto, um animal atlético. Na ilustração aparecia como um felino gordo, nada possuía do que havíamos imaginado. Foi a leitura que Mariana Newlands fez, válida como qualquer leitura. Nosso estranhamento deveu-se ao fato de que o escritor quando usa a língua,

como representação de pensamento e de sujeito como senhor absoluto de suas ações e de seu dizer, o texto é visto como um produto - lógico – do pensamento (representação mental) do autor, nada mais cabendo ao leitor senão captar essa representação mental juntamente com as intenções (psicológicas) do produtor, exercendo, pois, um papel passivo (KOCH & ELIAS, 2018: 9-10).

Acontece que, ao escrevermos o texto imaginamos o gato atlético por passar o dia flanando, subindo e descendo de telhados, correndo atrás de gatinhas. Já a leitura de Mariana Newlands foi diferente. Conclui que pelo fato do gato não ter atividade fixa, movimentar-se com liberdade quando queria, passar o dia dormindo no armazém do de Seu Camilo, depois de ser alimentado pela viúva Dona Joana, deveria ser um gato gordo. Dedução perfeitamente factível, embora diferente da nossa. Não aceitar a leitura de Mariana Newlands, seria considerar que a leitura seria apenas uma atividade de

captação das ideias do autor, sem levar em conta experiências e conhecimentos dos leitores. “*Caso fosse assim, o foco de atenção seria apenas o autor e suas intenções, o sentido estaria centrado nele, bastaria a este leitor passivo, captar as intenções de quem escreveu*” (Ibid., p. 10). Sabemos, entretanto, que a leitura é, pois, um atividade interativa altamente complexa de produções de sentidos. Certamente se realiza com base nos elementos linguísticos presentes na superfície textual e na sua forma de organização, mas mobiliza um vasto conjunto de conhecimentos no interior do movimento comunicativo. É, portanto, necessário, quando analisamos a obra de um ilustrador, não perdermos de vista de que ele não é um artista a serviço do autor. Ele é um leitor como outro qualquer, provido de experiências pessoais e de um vasto mundo cognitivo, que será chamado na hora de somar ao texto verbal um texto visual.

Conversando com a ilustradora Rosinha Queiroz, podemos entrar em contato com a dificuldade que foi ilustrar *Minsk* para ela. Segundo a ilustradora, transformar *Minsk* e *Luciana*, outro conto de Graciliano, também retirado de *Insônia*, e publicado ilustrado em 2015, pela Ed. Record, não foram experiências simples.

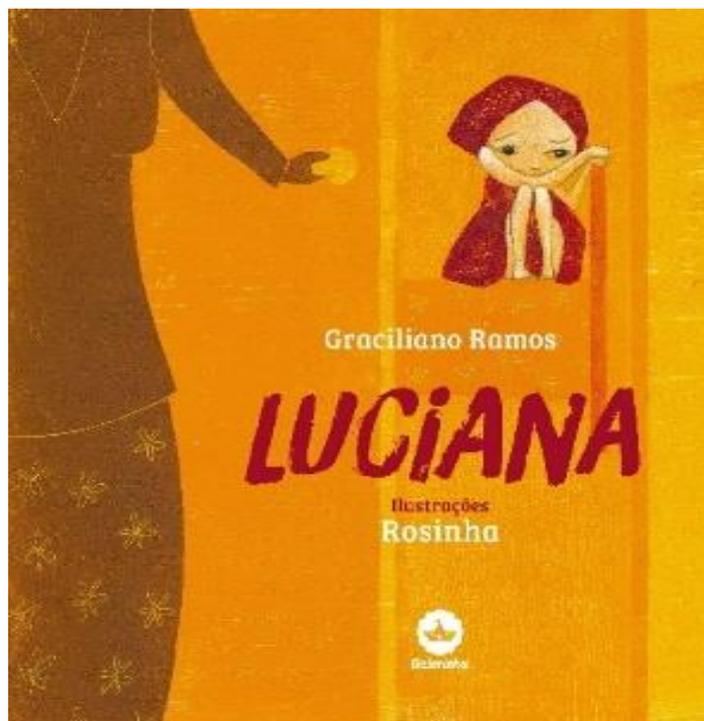


Figura 21 – Capa do livro Luciana, Ed. Record, 1ª Edição, 2015

Rosinha Queiroz declara que raras vezes ilustrou textos literários que falassem da infância com tanta profundidade e verdade. Profundidade e verdade sobre curiosidade, solidão e dor. Assim como Luciana, ela fugiu de casa com cinco anos, carregando uma muda de roupa e um pequeno cúmplice de apenas três anos como companheiro da aventura. Por sorte teve também um “Seu Adão”, vizinho que flagrou a hora da fuga, levando-a pela mão no inesquecível roteiro ao redor de um quarteirão e devolvendo-a à mãe. Assim como Luciana, ganhou uma jandaia que por uma semana virou o centro do seu mundo, mas morreu engasgada com um pedaço de osso de galinha, causando assim sua primeira dor devastadora, dessas que a morte proporciona.

Queiroz confessa, impressionada, sentir como se Graciliano tivesse testemunhado parte da sua infância.

Tal identidade na hora de ilustrar um autor, pode ajudar e ao mesmo tempo atrapalhar o ilustrador. É bom que se lembre que:

Fica difícil falar em ilustração sem lembrar que, necessariamente, um livro ilustrado, no nível da linguagem é composto de, pelo menos três sistemas narrativos que se entrelaçam: a) o texto propriamente dito (sua forma, estilo, seu tom, suas imagens, seus motivos, seus temas etc.); b) as ilustrações (seu suporte: desenho? colagem? fotografia? pintura? e, também, em cada caso, sua forma, seu estilo, seu tom etc.); c) o projeto gráfico (a capa, a diagramação do texto, a disposição das ilustrações, a tipografia escolhida, o formato etc.) (AZEVEDO, 1998:107).

Associar-se a um autor tão reverenciado como é o autor alagoano, pode transformar o trabalho em um desafio grande demais, difícil de superar. Ilustrar um autor do tamanho do Graciliano, foi para Queiroz uma responsabilidade enorme. Assustadora. Entretanto, ao mesmo tempo, deu um prazer indescritível. O prazer de fazê-la se deparar com um texto que espanta, traz incertezas, faz ler e reler inúmeras vezes um Graciliano que vê a infância de dentro, sem estereótipos e sem fantasias.

Queiroz, refletindo, assume sentir vontade de ilustrar esses livros novamente. Diz que em *Minsk* usaria uma paleta de cor mais sóbria, assumiria o projeto gráfico e buscaria o mesmo conceito que utilizou em *Luciana*, o de narrar visualmente do ponto de vista da personagem criança. Em *Luciana*, deixaria a personagem ainda mais nova, buscaria encontrar maiores possibilidades narrativas na riqueza que o texto oferece. E, provavelmente, daqui a cinco ou dez anos, essa vontade de ilustrar de uma outra forma voltaria, só para novamente habitar o tempo e a memória para onde os bons textos nos levam.

Ouvir tais afirmações da ilustradora Rosinha Queiroz, nos conduz à uma afirmação de Calvino a respeito dos clássicos: “*Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer*” (CALVINO, 2011: 11). Ora, se o livro nunca terminou o que tinha para dizer, e é natural assumir *Minsk* como sendo clássico, até por ser Graciliano um autor canônico, é claro imaginar que sendo Rosinha Queiroz uma ilustradora/leitora, deseje estar sempre refazendo suas ilustrações, pois elas

correspondem às suas diferentes leituras. Por isso mesmo, afirma que em um futuro correspondente a cinco ou dez anos, ilustraria o conto de forma diversa.

Outro fato curioso é a afirmação de que ninguém enxerga tão bem, e de dentro, o mundo infantil. Seria o universo das crianças assim tão triste e solitário?

III.6 Graciliano, o escritor de livros infantis e juvenis

Este trabalho, de certa forma, estende o que já havíamos começado a discutir em nossa dissertação de mestrado: *Arte literária em dois ramos graciliânicos: adulto e infantil*, defendida em 2013. Nela observávamos o quanto Graciliano era desconsiderado como escritor também de livros infantis e juvenis. Se agora, usando principalmente como exemplos os contos *Minsk* e *Dois dedos*, tentamos iluminar o seu talento como autor de prosa curta, na época, usando o texto de *A terra dos meninos pelados*, publicado em 1939, nos esforçávamos para mostrar o mesmo autor sério, dono de estilo próprio, capaz de sair-se bem nas histórias escritas para crianças e jovens. Não à toa o referido conto infantil foi premiado.

É interessante notar, quando nos referimos ao universo dos livros escritos por Graciliano, o interesse despertado em termos de público. Tomemos como base a última prestação de contas da editora Record, referente às vendas em outubro, novembro e dezembro de 2019. Se *Vidas secas*, uma reunião de histórias curtas que constituem um todo coerente em forma de romance, corresponde a 46,23% do total de vendas, o segundo colocado é *Angústia*, com 26,42%. Não podemos nos esquecer que a venda dos dois romances é alavancada por vestibulares. *Angústia*, antes de entrar para o vestibular da Fuvest, vendia bem pouco. Em terceiro lugar temos *A terra dos meninos pelados*, com 16,03%. Levando-se em conta, que os outros dois romances somados (*Caetés*, *São Bernardo*) atingem 8% e os de memórias (*Infância* e *Memórias do Cárcere*)

1%, e verificando-se que *Insônia* não atinge 1%, do total, veremos que há uma interessante desproporção relativa à sua obra. *Vidas secas* aparecendo como sucesso estrondoso, é o livro brasileiro mais vendido da editora, uma casa grande e que vende livros traduzidos, Angústia, recém adotado no vestibular de São Paulo, crescendo muito em vendas e “roubando” um pouco do espaço de *Vidas Secas*, que até então representava 60% do total, e *A terra dos meninos pelados* surpreendendo. Talvez por ser bem adotado nas escolas. De qualquer forma estamos, os números garantem, autorizados a considerar Graciliano também autor de livros para crianças, a matemática nos ajuda.

Se vimos os contos *Minsk* e *Luciana*, ilustrados por Rosinha Queirós, podemos observar algumas ilustrações que aparecem nas aventuras do menino Raimundo. *A terra dos meninos pelado* teve edições ilustradas por autores diversos. Respectivamente: Nelson Boeira Faedrich (1939); Roger Mello (1965) e Jean-Claude Ramos Alphen (2016). Curiosamente, o último é primo distante do autor alagoano. Vejamos, então, as três capas:

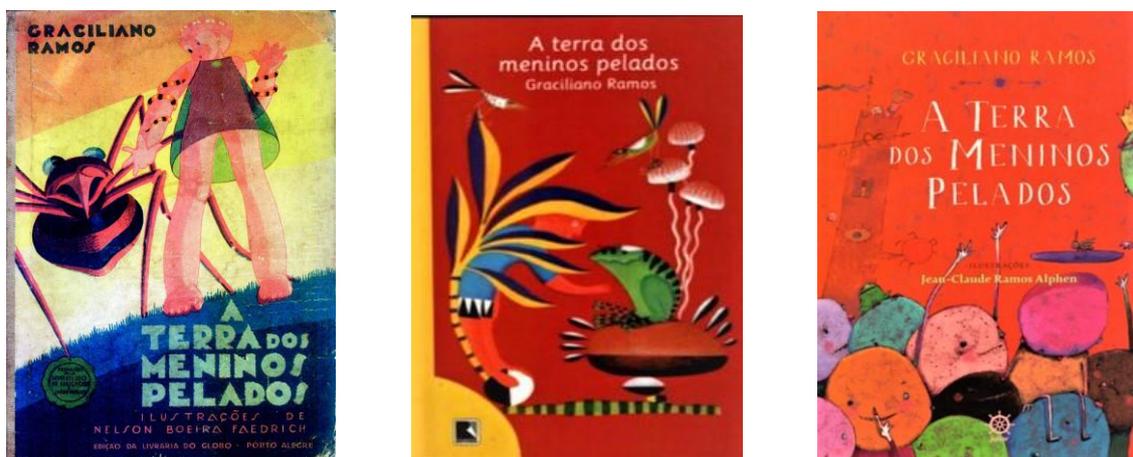


Figura 23 – Capas das edições (1939, 1965 e 2017) de *A terra dos meninos pelados*

Michel Melot falando sobre a capa dos livros, nos traz uma ideia simples, mas que nem sempre nos ocorre quando pensamos no livro como um todo:

“A capa circunscreve o livro em um espaço definitivo, regular, compacto e fechado. Mais do que *armadura*, é uma *couraça* cuja função utilitária mais evidente é a de proteger o livro dos golpes e das intempéries, o que nos faz esquecer sua função simbólica” (MELOT, 2012: 56).

Obviamente, o que nos desperta maior interesse é justamente tal função simbólica. Não fosse por ela, as diferenças visíveis, as nuances existentes capazes de distinguir tantas capas, não seriam em número tão elevado. A diferença entre elas, os exageros muitas vezes cometidos em sua confecção, fizeram dos livros frequentemente ornamentos escandalosos. Tudo por uma necessidade de diferenciar o “produto”, tornando-o mais notável, afinal a capa: “*é a parte visível do livro, a qual tem por função subsidiária a de assegurar sua publicidade*” (Ibid, p. 56).

No caso especial das três edições diferentes de *A terra dos meninos pelados*, trabalhos que atravessaram um período de cerca de 81 anos, observamos esforços igualmente chamativos e atraentes ao leitor. A primeira edição, a de 1939, teve ilustrações coloridas. Vejamos uma delas, obra, como já dissemos, de Nelson Boeira Faedrich.

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

A terra dos meninos pelados recebeu, em abril de 1937, o Prêmio de Literatura Infantil do Ministério da Educação e Cultura. O valor recebido foi importante, pois Graciliano vivia época de vacas muito magras.

O livro demoraria a ser editado. Apenas em 1939 sai pela Livraria do Globo de Porto Alegre.



Figura 24 – Ilustração da primeira edição de A terra dos meninos pelados

A delicadeza dos traços é visível, certo romantismo expressivo na composição realizada.

Circunstancialmente, a edição de 1965 contou com ilustrações em branco e preto. Roger Mello, responsável da mesma forma pelo projeto gráfico do livro, traços também delicados para dar vida à história. Vejamos uma ilustração:



Figura 25 – (RAMOS, 2014: 55)

Embora sem os atrativos da cor, o ilustrador nos oferece, no gestual de Raimundo saudando a Princesa Caralâmpia, toda uma reverência digna da consideração usada por Raimundo na história, “Vossa princesência”, tratamento que provocou discussão com Pirengo, que achou tolice a forma do menino pelado se expressar.

Já Jean-Claude Ramos Alphen, realizou um trabalho mais próximo do que poderíamos considerar um livro realmente ilustrado. Até então, as duas primeiras edições deveriam ser chamadas de livros com ilustrações, conforme define Sophie Van der Linden. Para ela, livros com ilustrações:

“São obras que apresentam um texto acompanhado de ilustrações. O texto é especialmente predominante e autônomo do ponto de vista do sentido. O leitor penetra na história por meio do texto, o qual sustenta a narrativa” (LINDEN, 2011: 24).

Observemos então uma ilustração para o livro de Alphen:

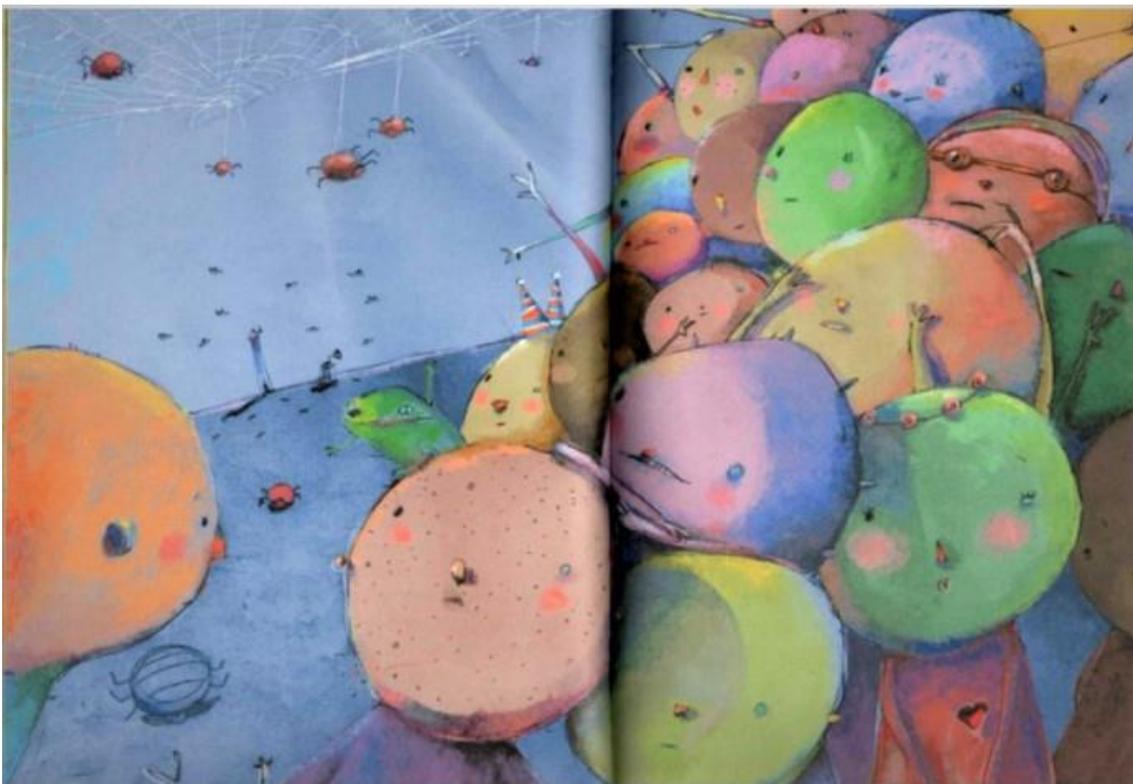


Figura 26 – (RAMOS, 2016: 30-31)

Observa-se na obra um número muito maior de ilustrações, páginas inteiras sem texto. A utilização de páginas duplas ilustradas, como podemos ver no exemplo, desrespeitando as dobras. É realmente um livro ilustrado. Também como define Van Der Linden, os livros ilustrados são: *“obras em que a imagem é especialmente preponderante em relação ao texto, que aliás pode estar ausente [é então chamado, no Brasil, de livro-imagem]. A narrativa se faz de maneira articulada entre texto e imagem”* (Ibid, p.24). É esta a edição que vem sendo tão apreciada nas escolas e adotada.

Mas ao falarmos nos livros infantis de Graciliano, é bom que se mostre também outras iniciativas menos conhecidas. *O estribo de prata*, uma das História de Alexandre, também foi editado em livro com ilustrações. Abaixo podemos ver a capa e uma das ilustrações de Simone Matias.

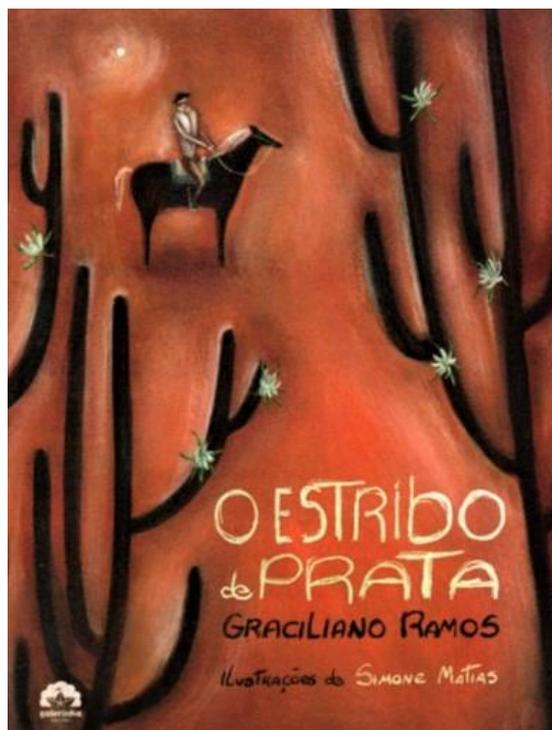


Figura 27 – Capa *O estribo de prata*, Ed. Record, 2012



Figura 28 – (RAMOS, 2012: 2-3)

Interessante notar, no caso, também a continuidade dos desenhos além da dobra, ampliando o espaço a ser ilustrado. No exemplo, estão chegando para ouvir as “mentiras” em forma de histórias de Alexandre: seu Libório, cantador de emboladas, o cego negro Firmino, mestre Gaudêncio curandeiro, que rezava contra mordeduras de

cobras, Das Dores, benzedeira de quebranto e afilhada do casal Alexandre e Cesária. Em *O estribo de prata*, é contado um caso que acontece em uma noite sinistra, de lua vermelha e enorme no céu, em que uma cascavel de mais de dois metros – aí já o primeiro engodo, ataca Alexandre em sua montaria com arreios e estribos de prata. O nosso herói sente o baque do ataque, e considera que o fato de estar bem calçado com botas de couro o salvou. Mais tarde, quando pede a um menino que prepare o cavalo para sair, recebe a informação do empregado de que é impossível erguer a sela do chão. Ao contrário do que imaginava, o veneno da cobra havia atingido o estribo de prata. Inchado, como ficam inchadas todas as mordeduras de cobra, e grande, o aro de metal estava muito pesado. Com a força da lua todo mês o estribo crescia. Da primeira vez, Alexandre mandou chamar um mestre na rua e, com martelo e escopro, retiraram mais de cinco arrobas de prata do estribo. Isto se repetiu durante alguns anos, todos os meses. Acompanham o relato as indagações e exclamações dos presentes. A incredulidade de Firmino, sempre irrita Alexandre, que precisa justificar melhor o ocorrido.

Não só *O estribo de prata*, mas o próprio livro *Histórias de Alexandre*, mereceu uma edição com ilustrações, agora em preto e branco. Vejamos abaixo a capa e um dos desenhos de André Neves.

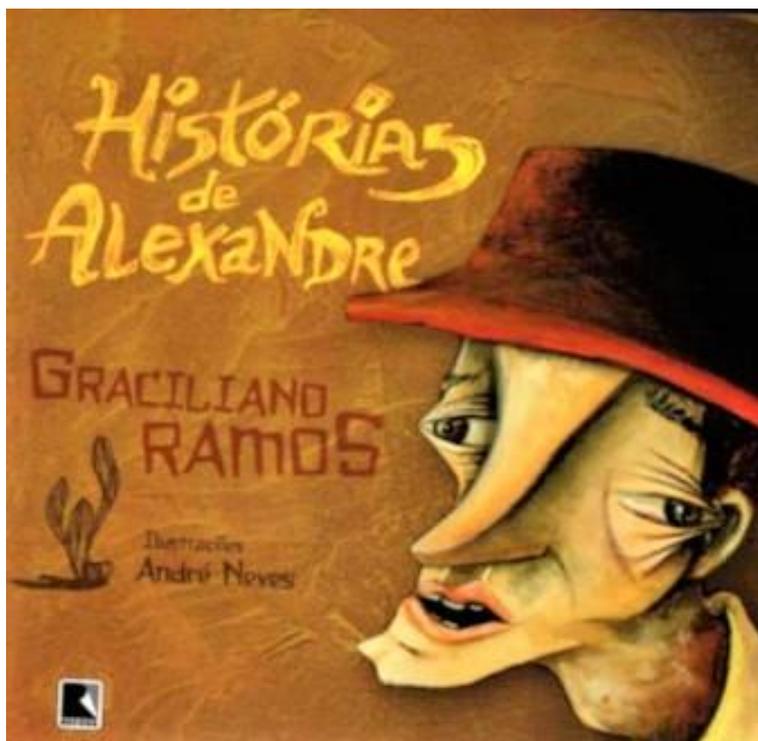


Figura 29 – Capa *Histórias de Alexandre*, Ed. Record, 2007



Figura 30 – (RAMOS, 2007:38)

A ilustração refere-se a mais uma das histórias do livro. Graciliano explica, no começo do livro *Alexandre e outros heróis*, que reúne além de *Histórias de Alexandre*, *A terra dos meninos pelados* e *Pequena História da República*, que em breve

sairá também em edição ilustrada, que: “*As histórias de Alexandre não são originais: pertencem ao folclore do nordeste, e é possível que algumas tenham sido escritas*” (RAMOS, 1986: 7).

O desenho ilustra a história *Um papagaio falador*. Nela Alexandre encontra e compra um papagaio tagarela para dar de presente à Cesária, durante uma viagem. Como ia demorar-se viajando montado, tira-o da gaiola e o põe dentro de uma sacola em que providencia alguns furos. Depois de muitos dias, quando chega em casa, Cesária vê a sacola e Alexandre percebe que se esqueceu do bicho, deixando-o sem alimentação. Quando abre a bolsa, encontra o infeliz nas últimas, enrolado num canto, feio como um pinto molhado. O papagaio olha para o homem e diz: “- *Sim senhor, seu major, isto não é coisa que se faça*” (RAMOS, 2007: 40). Termina de dizer a frase e morre.

Conforme percebemos aqui, há na obra de Graciliano, diversão e textos adequados tanto para crianças como para jovens. As obras ilustradas e com ilustrações, existem e podem ser encontradas nas livrarias, trazendo para os leitores também o escritor alagoano exercendo seu caminho das letras fora dos tão festejados pela crítica e academia romances.

Pensando um pouco mais sobre as ilustrações que apareceram em alguns livros seus, destinados a um público que inicia o seu contato com a literatura ainda quando Graciliano estava vivo, e que vai se expandindo para outros trabalhos dele, graças à iniciativa da família, achamos importante observar o que diz o seu amigo Santa Rosa, realizador de tantas capas de livros do autor de *Vidas secas*, e artista preocupado com o papel dos ilustradores quando em contato com a literatura. Para ele, dentre os vários gêneros em que se exerce o desenho, e entre os quais a sensibilidade se permite escolher para criar, a ilustração aparece como um dos mais ricos e complexos. Afirma que

fundamentalmente, a aparência de uma arte subordinada se esboça. Aparência que se constrói devido ao fato de que a inspiração acaba aparentando se reduzir aos limites de um texto determinado, nascendo por meio de uma verdade alheia. Isso por ser de um tema dado, que o ilustrador terá de realizar a sua obra, fixando com a força de sua personalidade os elementos sugeridos. Neste esforço de penetração e análise é que se percebe a nítida autonomia dessa arte autêntica, arte paralela à literatura, harmônica com as notas do contraponto.

É dessa perspectiva que estamos falando, desse lugar de um artista ilustrador que está afirmando alguma coisa. Quando o faz não estamos considerando sua voz como a única voz autorizada a emitir opinião, mas, de qualquer forma, achamos importante escutá-lo, aproveitarmos sua experiência. Ele considera difícil captar, no tumulto das frases, as imagens plásticas que devem corresponder ao mesmo sentimento, às vezes mesmo esclarecer certos mistérios das palavras. Acrescenta que nas pesquisas do espírito dos textos, vamos muitíssimas vezes às fronteiras da imaginação e quase sempre, como acontece com a poesia, é no infinito que vamos encontrar-lhes a ressonância expressiva. E termina: *“Explicarei melhor, dizendo que o que conta para o ilustrador não é o descritivo do poema, do conto, do romance, mas a atmosfera espiritual em que se movem os ritmos, os sentimentos, os personagens, o clima que evoca as suas situações íntimas”* (ROSA, 1952: 26).

Levando-se em conta que o pensamento exposto aqui pelo amigo de Graciliano já tem mais de setenta anos, e que certamente outras visões foram colocadas de lá para cá, consideramos que muito de sua fala ainda é válida. Não só válida, como importante de ser registrada depois de tanto tempo, já que aparentemente é uma voz que já não é tão ouvida, o livro onde a encontramos é raro, publicado em 1952.

Trazemos então, recuperando a conclusão de nossa dissertação de mestrado, um pouco do que considerávamos em 2013 a respeito do descaso relativo a Graciliano Ramos como escritor também de histórias infantis e juvenis. Tal conclusão serve também agora, quando trazemos o foco para os contos que escreveu, observamos o seu valor como escritor de prosa curta:

Graciliano sempre povoou seus textos com intenções muito claras para qualquer leitor atento. Não faria sentido pensar na possibilidade de que ele, em algum momento de seu trabalho, fosse menos Graciliano. Até porque não faria sentido fragmentá-lo, tentar considerá-lo alguém menos inteiro ao escrever histórias para os pequenos. Não só o artista é o mesmo, como todas as vozes que falam em seu texto, muitas delas “ouvidas” neste trabalho, fazem parte de um contexto individual de formação que se mantém íntegro em sua produção, independentemente de seu público alvo (RAMOS FILHO, 2013: 105).

É o que para nós faz mais sentido. Olhar não apenas o romancista Graciliano, mas lembrar que ele trabalhou também em outros gêneros, com todo o seu talento, escritor que deixou marcas de qualidade em cada página escrita.

Considerações Finais

– [...] não gosto do que escrevo, mas sinto satisfação no que escrevo. Continuarei rabiscando romances e contos.

- Mas “fugiu” agora para memórias...

- E para o folclore, também. A minha *História de Alexandre* sairá dentre pouco, por sinal com lindas ilustrações de Santa Rosa.

Graciliano mostra alguns desenhos. São efetivamente, dignos de uma citação e mostram, mais uma vez, a pujança do talento de Santa Rosa. Resta explicar que História de Alexandre é puro folclore nordestino, para as crianças do Brasil. Graciliano tem pronto outro livro. Este de contos. Ilustrou-o Leskoschek. Dez contos será seu nome (RAMOS, 2014: 146).

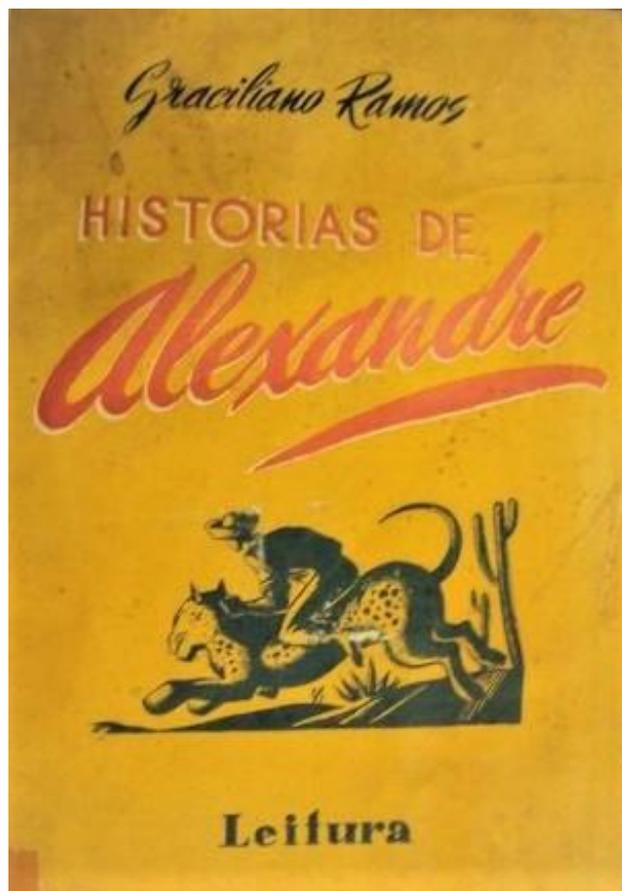


Figura 31 – Capa 1ª Edição de *Histórias de Alexandre*, Ed. José Olympio, 1944.

A citação do início das *Considerações finais*, foi retirada do livro *Conversas*, compilação de entrevistas dadas por Graciliano, organização de Ieda Lebensztayn e Thiago Mio Salla. Aqui o escritor fala para o jornal *A noite*, em 1944.

O livro *Histórias de Alexandre* – e não *História de Alexandre*, como foi citado, acabou saindo mesmo em 1944, pela editora Leitura, do Rio de Janeiro. Acima podemos ver a capa de Santa Rosa para a 1ª edição, com o detalhe de uma ilustração para o conto *O olho torto de Alexandre*. Sabemos também que o livro de contos não se chamou *Dez contos*. Certamente referia-se a *Dois dedos*, editado em 1945, como já vimos, com dez dos contos de *Insônia*, que seria publicado mais tarde, em 1947, com mais três contos, somando treze. As ilustrações de Leskoschek foram mantidas.

O interessante a ser notado nesta entrevista é o fato de aparecer nela aquilo que estivemos afirmando insistentemente neste trabalho. Graciliano, talvez um pouco mais à vontade nela, informa não gostar do que escreve, mas revela sentir prazer em escrever. Seu mau humor com a própria obra um pouco mais atenuado em suas declarações. E arremata dizendo que continuará escrevendo romances e contos, chamando atenção também para a obra para crianças que está lançando.

Revela-se, portanto, ao declarar o atual (1944) estágio de suas preocupações relativas ao seu trabalho, um escritor múltiplo, atuando em várias frentes. É sempre bom lembrar que seu romance de memórias, *Infância*, sairia em 1945.

Uma reflexão aqui nos parece bem-vinda. Sabemos ser Graciliano um dos mais aclamados escritores nacionais. Muita gente, inclusive dentro da própria academia, o coloca ombreado com autores do quilate de Machado de Assis e Guimarães Rosa, só para abordar mais dois exemplos. Estes autores são excelentes romancistas, muito respeitados pelo trabalho que realizaram nesta seara, mas não são menos considerados quando pensamos nos contos por eles escritos. Podemos lembrar do autor de *Dom Casmurro* e *Missa do Galo* com igual reverência e entusiasmo. De maneira semelhante, citamos o criador de *Grande Sertão: Veredas* e *A terceira margem do rio*. Não é comum ouvirmos alguém se referir ao Bruxo do Cosme Velho como o romancista Machado de Assis. Ele escreveu romances importantes, contos aclamados e até mesmo poesia – embora não as tenha realizado no mesmo nível do restante de sua obra. Da mesma forma, não falamos do autor do livro de contos *Sagarana*, como o romancista Guimarães Rosa. Por que excluirmos do autor alagoano, dando menor importância ao restante de sua obra, o trabalho realizado além dos romances? Graciliano Ramos é o autor de *Vidas secas* e *Dois dedos*. É o realizador de *Angústia* e *A terra dos meninos pelados*, de *Infância* e *Histórias de Alexandre*, de *São Bernardo* e *Minsk*. Não nos parece correto,

ou mesmo justo, levarmos em conta apenas os seis romances por ele escritos – dois de memórias, quando pensamos em sua obra. Além do seu importante trabalho com autor infantil e juvenil, existem também livros de crônicas. E embora o gênero não arrebate a mesma consideração quando falamos em literatura, talvez por sua origem jornalística, livros como *Viventes da Alagoas* e *Linhas tortas*, trazem textos importantes e de leitura deliciosa.

Obviamente existem escritores mais identificados com um determinado gênero. Quando pensamos em Julio Cortazar, não podemos esquecer seus contos. Seria acertado e justo nos referirmos ao argentino como o contista Julio Cortazar. Ele escreveu contos maravilhosos, deu aulas sobre conto, deixou textos teóricos sobre como devemos escrever um conto.

Chamarmos Jorge Amado de romancista nos parece correto. Não há fora dos romances por ele escritos, nada que justifique um tratamento mais amplo. Jorge Amado foi um grande romancista. Da mesma forma podemos falar do amigo do alagoano José Lins do Rego, e da amiga Rachel de Queirós. Todos romancistas em essência.

Não podemos aqui identificar quando Graciliano Ramos começou a ser tratado como o romancista Graciliano. Seria para alinhá-lo mais facilmente ao romance do Nordeste? Estaríamos aí cometendo uma injustiça dupla. Fixar Graciliano como um autor regionalista, é “prendê-lo” a uma região, desejando dar à sua prosa um sotaque único. A bem da verdade, todos os seus romances poderiam se passar fora de Alagoas. São histórias universais, onde mostramos o homem em luta com um sistema que privilegia os mais ricos, torturado por dramas psicológicos comuns em qualquer lugar, em que os relacionamentos são sempre difíceis. Tais características não são exclusivas do Nordeste. Suas histórias poderiam se passar em qualquer lugar do Brasil, ou mesmo do mundo. Sendo, portanto, um autor versátil.

Talvez haja um grande entusiasmo por seus romances, evidentemente *Vidas secas* é uma obra festejada pelo público, embora não tenha características de romance clássico. Quem sabe por ter iniciado a carreira escrevendo apenas romances, suas quatro primeiras obras? O fato, como já comentamos, é que de 1937, até morrer, em 1953, não mais escreveu romances. Com uma pausa em 1945 para o fragmentado romance de memórias *Infância. Memórias do Cárcere* é um romance de memórias do cativo, póstumo, escrito com dificuldade, e que o alagoano arrastou por muito tempo, deixando incompleto.

Ao explorarmos neste trabalho mais detalhadamente os contos *Dois dedos* e *Minsk*, duas realizações de excelência de Graciliano Ramos, tentamos chamar a atenção para o autor contista, para o escritor de prosa curta, alguém muito à vontade com a escrita breve. Tudo o que qualifica um conto como um bom conto, aquilo que os especialistas definem como elementos capazes de dar a um conto qualidade, está presente em *Minsk* e *Dois dedos*. *Minsk*, inclusive, é capaz de atrair um público mais amplo: adulto e infantil.

Evidenciamos aqui, o fato de Graciliano, até por gostar bastante de “enxugar” seus textos, cortar, dizer o máximo possível com menos, ter encontrado no conto uma forma de expressão muito adequada à sua forma mais silenciosa de ser, menos eloquente. E ter permanecido, preferencialmente, escrevendo prosa curta depois de ser solto em 1937.

Não podemos, portanto, aceitar o tratamento romancista Graciliano Ramos. Por excluir boa parte de sua obra, desconsiderá-lo como autor múltiplo, colocar em evidência apenas um pequeno período da vida do autor, preferencialmente entre 1933 e 1936. Graciliano é mais do que romancista. É sim, um grande romancista, mas também é um importante contista, estudioso mesmo do conto, e autor que escreveu obras para

crianças. Referi-me aqui ao escritor Graciliano Ramos. Sua cambada de personagens que se modificou com o tempo, está distribuída em uma grande variedade de textos, que abrange diversificados gêneros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA, Benjamin Junior, *Literatura comparada & relações comunitárias, hoje*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

ALMEIDA, Leonardo Filho, *Graciliano Ramos e o mundo interior, o desvão imenso do espírito*, Brasília: Editora UNB, 2008.

ARAUJO, Jorge de Souza, *Graciliano e o desgosto de ser criatura*, Ilhéus: Ed. UESC, 2014.

ARRIGUCCI, Davi Jr., *Outros achados e perdidos*, São Paulo: Companhia das Letras,, 1999.

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

AZEVEDO, Ricardo. *Texto e imagem: diálogos e linguagens dentro do livro*. In: SERRA, Elizabeth D'Angelo (org). *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas histórias*. Campinas: Mercado das Letras, 1998, p. 105-112.

BARTHES, Roland, *Crítica e verdade*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.

_____, *Introdução à análise estrutural da narrativa*, in BARTHES, Roland at al *Análise estrutural da narrativa*, Petrópolis: Ed. Vozes, 2013.

BAUMAN, Zygmunt, *O medo líquido*, Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2008.

BENJAMIN, Walter, *Escritos sobre mito e linguagem*, São Paulo: Ed. 34, 2013.

_____, *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, São Paulo: Ed.34, 2009.

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

BORGES, Jorge Luis, *Ficções*, São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2011.

BOSI, Alfredo (org.), *O conto brasileiro contemporâneo*, São Paulo: Ed. Cultrix, 1994.

BRITTO, Paulo Henriques, *A tradução literária*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CALVINO, Italo, *Por que ler os clássicos?*, São Paulo: Ed. Companhia de Bolso, 2011

CANDIDO, Antonio, et al. A personagem do romance. In:_____. *A personagem de ficção*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.

_____, *Ficção e confissão*, Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

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

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

CHARTIER, Roger, *A aventura do livro, do leitor ao navegador*, São Paulo: Editora UNESP, 1998.

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

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

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

CORTÁZAR, Julio, *Valise de cronópio*. Trad. de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.

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

DONDIS, A. Donis, *Sintaxe da linguagem visual*, São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ECO, Umberto, *Estrutura ausente*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.

FARIA, Octavio de, “Graciliano Ramos e o sentido Humano”. IN: BRAYNER, Sônia. Organização e direção de Afrânio Coutinho. Graciliano Ramos: Seleção de textos. Coleção Fortuna Crítica. Vol. 2. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

FELDMANN, Helmut, *Graciliano Ramos, reflexos de sua personalidade na obra*, Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1967, Trad. CHAVES, Luiz Gonzaga Mendes & MAGALHÃES, José Gomes, *Graciliano Ramos, eine untersuchung zur selbstdarstellung in seinem epischen werk*.

FIORIN, José Luiz, *Em busca dos sentidos – estudos discursivos*, São Paulo: Ed.Contexto, 2015.

FOUCAULT, Michel, *A ordem do discurso*, São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FREUD, Sigmund, *Escritos sobre a Psicologia do inconsciente*, Obras Psicológicas de Sigmund Freud, Vol 2, Rio de Janeiro: Imago, 2006.

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

JUNG, C.G., *Psicologia do inconsciente*, Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.

KOCH & ELIAS, Ingedore Villaça & Vanda Maria, *Ler e compreender os sentidos do texto*, São Paulo:Ed. Contexto, 2018.

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

LAJOLO, Marisa, *Infância de papel e tinta*, In: FREITAS, Marcos Cezar de, *História social da infância no Brasil (org.)*, São Paulo: Ed. Cortez, 2009.

LEBENSZTAYN, Ieda, *Graciliano e a novidade, o astrônomo do inferno e os meninos impossíveis*, São Paulo: ECidade, 2010

_____, *Leo Vaz: um machadiano na antologia de Graciliano Ramos*, Artigo Jornal Estado de São Paulo, Caderno Aliás, 22 de janeiro de 2017.

LEE, Susy, *A trilogia da margem, o livro-imagem segundo Susy Lee*, São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2012.

LINDEN, Sophie Van der, *Para ler o livro ilustrado*, São Paulo: COSACNAIFY, 2011.

LINS, Álvaro, *Os Mortos de Sobrecasaca: obras, autores e problemas de literatura brasileira*. Ensaios e estudos 1940-1960. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

_____, *Literatura e vida literária: notas de um diário de crítica*, Rio de Janeiro Civilização Brasileira, 1963

_____, “Valores e misérias de *Vidas secas* – “III. Romances, novelas e contos: visão em bloco de uma obra de ficcionista”, julho de 1947. In: *Os mortos de sobrecasaca. Ensaios e estudos 1940-1960*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 169.

LOPES, Adília, *Bandolim*, Porto: Assírio & Alvin, 2016.

LUYTEN, Sonia M. Bibe, *Mangá – O Poder dos Quadrinhos Japoneses*, São Paulo: Hedra, 2000.

LUKÁCS, Georg, *A teoria do romance*, São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 1ª reimpressão, 2012.

MANGUEL, Alberto, *Uma história da leitura*, São Paulo: Cia . das Letras, 2012.

MELOT, Michel, *Livro*, Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

MEYER, Marlyse, *Folhetim: uma história*, São Paulo: Cia das Letras, 1996.

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

MILLIET, Sérgio, *Diário crítico 8º volume*, São Paulo: Livraria Martins Editora S.A, 1951.

MOREIRA, Vivaldi, *O menino da mata e seu cão piloto*, Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas, 1981.

NEVES, Rodrigo Jorge Ribeiro, *Graciliano, o insone encarcerado*, Niterói: Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutor. Área de Concentração: Estudos Literários. Subárea: Literatura Comparada. Linha de Pesquisa: Literatura, História e Cultura, orientadora: Dra. Eurídice Figueiredo, 2016.

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

PENNAC, *Como um romance*, Porto Alegre: Rocco L&PM Pocket, 2008.

PETIT, Michèle, *A arte de ler*, São Paulo: Ed. 34, 2017.

PIGLIA, Ricardo, *Formas breves*, São Paulo: Cia das Letras, 2017.

PÓLVORA, Hélio, *Itinerários do conto interfaces críticas e teóricas da moderna short story*, Ilhéus: Editus, 2002.

RAMOS, Graciliano, *Alexandre e outros heróis*, São Paulo, Rio de Janeiro: Record, 1982.

_____, *Alexandre e outros heróis*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2012.

_____, *Angústia*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2019.

_____, In BRASIL, Assis, *Graciliano Ramos: ensaio*, Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.

_____, *A terra dos meninos pelados*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2014.

_____, *A terra dos meninos pelados*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2016.

_____, *A terra dos meninos pelados*, Porto Alegre: Ed. Livraria do Globo, 1939.

_____, *Cartas*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2011.

_____, *Conversas*, LEBENSZTAYN, Ieda & SALLA, Thiago Mio (Org.), Rio de Janeiro: Ed. Record, 2014.

_____, *Garranchos*, SALLA, Thiago Mio (Org.), Rio de Janeiro: Ed. Record, 2012.

_____, *Histórias de Alexandre*, Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1944.

_____, *Histórias de Alexandre*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007.

_____, *Infância*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2015.

_____, *Insônia*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2003.

_____, *Linhas tortas*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2005.

- _____, *Luciana*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2015
- _____, *Memórias do cárcere*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2018.
- _____, *O estribo de prata*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2012.
- _____, *Seleção de contos brasileiros leste*, Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.
- _____, São Bernardo, São Paulo, Rio de Janeiro: Record, 1983.
- _____, São Bernardo, Rio de Janeiro: Record, 2006.
- _____, Carta a Antonio Candido. Rio de Janeiro, 12 NOV. 1945. Correspondência Ativa, Arquivo Graciliano Ramos, IEB-USP. Publicada em:
- _____, In Carta a Benjamín de Garay, MAIA, Pedro Moacir, *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus editores argentinos Benjamín de Garay e Raúl Navarro*, Salvador: EDUFBA, 2008.
- _____, In Prefácio de *Ficção de Confissão*, CANDIDO, Antonio, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, carta de 12 de novembro de 1945.
- _____, *Vidas secas*, Rio de Janeiro: Record, 2019.
- _____, *Viventes das Alagoas*, Rio de Janeiro: Record, 2007.
- RAMOS, Marili, *Graciliano Ramos*. Alagoas: Igasa, 1979.
- RAMOS, Paulo, *A leitura dos quadrinhos*, São Paulo: Editora Contexto, 2009.
- RAMOS, Ricardo, *Graciliano: retrato fragmentado*, São Paulo: Ed. Globo, 2011.

RAMOS FILHO, Ricardo de Medeiros, *Arte literária em dois ramos “graciliânicos”:* *adulto e infantil*, Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

REY, Marcos, *O roteirista profissional, televisão e cinema*, São Paulo: Ed. Ática, 1995.

RICOUER, Paul, *Tempo e narrativa – o tempo narrado*, São Paulo: WMF Martins Editora, 2016

_____, *Teoria da interpretação, o discurso e o excesso de significação*, Lisboa: Edições 70, 2000.

ROSA, Santa, *Roteiro de arte*, Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde Serviço de Documentação, 1952.

SARAMAGO, José, *A maior flor do mundo*, São Paulo: Cia das Letrinhas, 2008.

SILVA, Jaqueline Almeida, *Significação e (re)significação: os processos alternativos de um sujeito afásico*, Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2014.

<http://www2.uesb.br/ppg/ppglin/defesas/2014/Dissertac%CC%A7a%CC%83o%20-%20Jaqueline%20Almeida%20Silva.pdf>

SILVA, Marcia Cabral da, *Uma história da formação do leitor no Brasil*, Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2009.

WINNICOTT, D.W, *A criança e seu mundo*, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

WINNICOTT, D.W, *O brincar & a realidade*, Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA., 1975.

VIGOTSKI, Liev Semionovitch, *A formação social da mente*, São Paulo: Martins Fontes, 1989.