

GRACILIANO RAMOS

Redes de sociabilidades, cinema,
educação e universo infantojuvenil

A dark silhouette of a person's head and shoulders in profile, facing left. The person is holding an open book. The background is a light blue with faint, abstract scribbles.

Ângela Maria dos Santos
(Organizadora)

Kattleya
EDITORA

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Graciliano Ramos'.

GRACILIANO RAMOS:

Redes de sociabilidades, cinema,
educação e universo infantojuvenil

Ângela Maria dos Santos
(Org.)

GRACILIANO RAMOS:
Redes de sociabilidades, cinema,
educação e universo infantojuvenil

Maceió - AL
2022

Kattleya
EDITORA

DIREÇÃO EDITORIAL: Luciele Vieira da Silva
DIAGRAMAÇÃO: Bruna Natalia de Freitas
DESIGNER DE CAPA: Editora Kattleya

O conteúdo da obra é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu autor, incluindo o padrão textual, o sistema de citação e referências bibliográficas.



Todos os livros publicados pela Editora Kattleya estão sob os direitos da Creative Commons 4.0
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR

2022 Editora Kattleya
Aldebaran | Tv. José Alfredo Marques, Loja 05
Antares, Maceió - AL, 57048-230
www.editorakattleya.com
editorakattleya@gmail.com

Catálogo na publicação

Elaborada por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

G731

Graciliano Ramos: redes de sociabilidades, cinema, educação e universo infantojuvenil / Ângela Maria dos Santos (Organizadora). – Maceió-AL: Kattleya, 2022.

Livro em PDF

126 p.

ISBN 978-65-998-3881-1

DOI 10.29327/568130

1. Ramos, Graciliano, 1892-1953 - Crítica e interpretação. I. Santos, Ângela Maria dos (Organizadora). II. Título.

CDD 869.3

Índice para catálogo sistemático

I. Ramos, Graciliano, 1892-1953 - Crítica e interpretação

Direção Editorial

Luciele Vieira da Silva

Comitê Científico Editorial

Dr. Edson Hely Silva

Universidade Federal de Pernambuco – UFPE (Brasil)

Dr. Adlene Silva Arantes

Livre Docente pela Universidade de Pernambuco - UPE (Brasil)

Dr. Augusto César Acioly Paz Silva

Universidade Federal de Pernambuco | UFPE (Brasil)

Dr. João Paulino da Silva Neto

Universidade Federal de Roraima | UFRR (Brasil)

Prof. Me. Laudemiro Ramos Torres Neto

Universidade Católica de Pernambuco | UNICAP (Brasil)

Prof. Denivan Costa de Lima

Universidade Federal de Alagoas | UFAL (Brasil)

Dr. José Luís Romero Hernández

Universidade Nacional Autónoma do México | UNAM (México)

Me. Ruth Nitzia Botello Ortiz

Instituto Politécnico Nacional | IPN (México)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	09
CAPÍTULO 1	
UMA ANÁLISE DAS	
CORRESPONDÊNCIAS DE GRACILIANO	
RAMOS AOS SEUS TRADUTORES	
ARGENTINOS (1935-1947)	
Ângela Maria dos Santos.....	15
CAPÍTULO 2	
RETORNO AO PAÍS DE TATIPIRUN:	
IMPRESSÕES DE VIAGEM	
(lições de geografia graciliânica)	
Wilson Correia Sampaio.....	39
CAPÍTULO 3	
OS LIVROS INFANTOJUVENIS E AS	
IMPRESSÕES DE GRACILIANO RAMOS	
Maria das Graças de Loiola Madeira	
Suzana Lopes de Albuquerque.....	68
CAPÍTULO 4	
DA LETRA AO AUDIOVISUAL:	
ELEMENTOS FORMATIVOS EM “VIDAS	
SECAS” DE GRACILIANO RAMOS E	
NELSON PEREIRA DOS SANTOS	
Bárbara Luana Oliveira Silva.....	95
REFERÊNCIAS.....	123
SOBRE OS AUTORES E AS AUTORAS.....	126

APRESENTAÇÃO

Raimundo é um menino com um olho preto e outro azul, e que precisou sair de Cambacará, onde, por ser diferente dos outros meninos, era rejeitado e espezinhado, atravessar a serra de Taquatiru e o rio das Sete Cabeças (diligentemente preparados pelo próprio com areia molhada), para chegar a Tatipirun. Nessa *eu-topia*, “bom lugar”, ninguém usa espinhos, as aranhas tecem túnicas coloridas como as rendeiras das Alagoas, uma guariba paleolítica suspende um menino-mosquito no eterno voo do fragmento de sua narração, e os meninos e as meninas de cabeça pelada, liderados por uma princesa de nome Caralâmpia – ornada com broche de pirilampo e pulseiras de cobra coral –, guardam a sabedoria inesgotável de um estar-no-mundo baseado nas alteridades, no respeito às diferenças e na valorização das redes de afetos que os/as conectam mutuamente e aos/às outros/as viventes de sua terra.

Alexandre, herói singular, um velho vaqueiro contador de histórias que, quando fala, espuma pela boca feito sapo-cururu, também tem olhos desiguais como o menino Raimundo: um olho certo, que se fixa nas pessoas que chegam para escutá-lo, e outro torto, que vagueia para longe e se distancia do aqui-e-agora. Um olho torto, sem dúvidas, mas também o olho pelo qual Alexandre enxerga melhor: resultado de um acidente durante a montaria desembestada no lombo de uma onça-pintada, esse globo enviesado vê um “mundo verdadeiro mais perfeito” do que anteriormente, assegura o sertanejo.

O menino pelado Raimundo e o domador de onças Alexandre fazem parte, como Fabiano e Sinha Vitória, como Paulo Honório e Madalena, como Luís da Silva ou a cachorra Baleia, da inesquecível galeria de personagens da ficção

graciliana; mas se encontram, dentro desse universo, no local específico de sua obra infantojuvenil, à qual o escritor alagoano, com o apuro rigoroso que o caracterizava, dava uma atenção particular, e que jamais deve ser subestimada: a atenção a *outros olhares possíveis*, que poderiam constituir outras formas de ser e estar no mundo, e de recriá-lo. Para Graciliano, certamente, essa construção de olhares-outros, olhares híbridos e oblíquos diante da mesmidade das convenções sociais e da manutenção das estruturas históricas de poder, alienação e desigualdades, fazia parte de um projeto que, sendo eminentemente político, era, sobretudo, pedagógico, e deveria se iniciar na infância (época da qual ele próprio, como sabemos, não tinha as melhores recordações). E mais: sendo pedagógico, esse paradigma do outro-olhar graciliânico não poderia deixar de ser, como todo o restante de seu espólio de vida e literatura, profundamente *ético*, calcado na (con)formação de valores de dignidade e justiça social.

Em total sintonia a essa mudança paradigmática a que os olhos e os olhares das personagens infantis de Graciliano Ramos aludem, essa coletânea *Graciliano Ramos: redes de sociabilidades, cinema, educação e universo infantojuvenil* é resultante de miradas e aproximações que não se detêm de forma preferencial ao *corpus* mais canônico do autor – seus romances, contos e livros de memórias –, mas investiga elementos menos esquadrihados pela academia e pela crítica, como correspondência, relato de viagem, literatura infantojuvenil e adaptação fílmica, de modo a nos fornecer (para seguirmos nas metáforas óticas) outras lentes que nos permitam observar a complexidade inesgotável do sujeito e do escritor nascido em Quebrangulo, e o que ainda podemos apreender com ele.

O volume se inicia com “Uma análise das correspondências de Graciliano Ramos aos seus tradutores

argentinos (1936-1947)”, de Ângela Maria dos Santos, um estudo que aborda uma série de cartas do escritor a seus tradutores e editores na Argentina, observando, através desse material, os imbricamentos entre o relato biográfico (já que uma parte significativa dessa correspondência sucede imediatamente a experiência graciliana do cárcere), o ofício do escritor (expresso, por exemplo, pelo tema recorrente da tradução não só linguística mas intercultural), as considerações sobre literatura (pois Graciliano, nessas cartas, questiona, entre outras coisas, as fragilidades do contato entre a literatura brasileira e a hispano-americana) e as condições materiais (presentes nas preocupações recorrentes ao artista que, como muitos outros, espera não apenas o reconhecimento do público e da crítica, mas também sobreviver da venda de suas criações). Aqui, portanto, as cartas de Graciliano a seus interlocutores argentinos constituem os indícios para uma investigação plurifacetada sobre os campos da escritura, da produção e da circulação literárias nas décadas de 1930 e 1940 no Brasil.

Em seguida, Wilson Correia Sampaio assina o “Retorno ao país de Tatipirun: impressões de viagem (lições de geografia graciliânica)”, que tem como ponto de partida o desfecho de *A terra dos meninos pelados* – quando Raimundo decide deixar Tatipirun e retornar a Cambacará para terminar sua lição de geografia deixada incompleta – como metáfora para se pensar, de forma mais ampla, a escrita graciliana pelo viés de uma utopia da práxis. Assim, o espaço imaginado pelo escritor recém-saído do inferno do cárcere em sua novela infantil se estende para a experiência real da viagem à URSS em 1952, da qual resulta o relato *Viagem*, espécie de livro de registro de uma geografia utópica possível, através da qual a imagem do país socialista, sob a égide stalinista, surge como a de “fábrica de almas”, através da qual seria gerado o “homem novo”. Com um afinado olhar crítico e interpretativo, Wilson Correia Sampaio

nos mostra como Graciliano, através das distâncias da geografia e da ordem social, pensa sobretudo os problemas e impasses do Brasil, o que é representado, em um dos fragmentos mais expressivos do relato de viagem do autor de *São Bernardo*, por seu encontro do quipá, espécie endêmica da caatinga nordestina, em solo georgiano.

Segue-se o artigo intitulado “Os livros infantojuvenis e as impressões de Graciliano Ramos”, de autoria de Suzana Lopes de Albuquerque e Maria das Graças Loiola Madeira. Nele, as autoras traçam, em seus aspectos mais relevantes, a trajetória da literatura infantojuvenil do Brasil, de seu surgimento no século XIX até o contexto modernista das décadas de 1920-30, e insere, nesse cenário, as impressões, juízos e críticas de Graciliano Ramos a essas obras dirigidas ao público infantil e jovem, as quais eram vistas pelo escritor alagoano como enquadradas em dois polos igualmente problemáticos: o do “pedantismo” (que concebia a criança-ideal como um adulto em miniatura, tornando esses livros experiências incompreensíveis para as subjetividades infantis) e o do “infantilismo” (que, via de regra, subestimavam a inteligência infantil, fomentando antes o desinteresse do que o interesse pela leitura). A memória dos anos escolares, expressa na narrativa de *Infância*, registra essas experiências simultaneamente banalizadoras e acachapantes da educação – representadas, na economia do texto graciliânico, principalmente através dos livros infantis adaptados pelo Barão de Macaíbas –, e desemboca no que as autoras consideram como parte fundamental do que seria um projeto pedagógico do escritor alagoano, capaz de transfigurar essas velhas formas de se educar a infância e, simultaneamente, estimular a imaginação infantil e fazer da leitura um fator de mudança social. Para Graciliano, a literatura infantojuvenil deveria possibilitar o trânsito entre o vivido e o inventado, e esse seria um dos

principais aspectos que o escritor desenvolve na escrita de seus próprios livros infantis: ir e voltar de Tatipirun, como Raimundo; virar e desvirar, como Caralâmpia; olhar para o agora e para o ainda-não, como Alexandre.

Finalmente, a coletânea se encerra com a contribuição de Bárbara Luana Oliveira Silva, no texto intitulado “Da letra ao audiovisual: elementos formativos em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos”. Como o título sugere, a autora empreende uma tradução intersemiótica entre a narrativa textual graciliana e a narrativa fílmica de Nelson Pereira dos Santos, separadas por 25 anos, e por dois diferentes contextos de fundo: o da literatura regionalista dos anos 1930 e o do cinema social dos anos 1960. Evitando as associações mecânicas por vezes presentes nas interpretações de filmes qualificados como “adaptados”, a autora analisa alguns dos elementos formativos presentes no livro e no longa (ambos conjugados a vieses de narrativa realista, ambos criações de autores ideologicamente de esquerda), bem como suas possíveis formas de recepção. Elaboro, nesse exercício comparativo, uma dialética entre palavras e silêncios, e conseqüentemente entre o dizer e o mostrar, esses dois atributos tão caros às linguagens – e que nas *Vidas secas*, livro e filme, inscrevem as relações entre animais humanos e não-humanos, que apenas aparentemente lutam contra um ambiente hostil, já que a verdadeira secura de suas vidas não é obra da natureza, do acaso ou do destino, mas da ganância dos donos da terra, do mandonismo dos governantes.

Esses múltiplos olhares (como os dos meninos pelados), que são, também, olhares oblíquos (como o do olho torto de Alexandre, que é, afinal, seu olho bom), nos convidam a, uma vez mais e sempre, adentrar no manancial inesgotável do Mestre Graça, percorrer uma vez mais seu legado literário e seus posicionamentos críticos. Parabenizo às autoras e ao autor

pelas inegáveis contribuições à fortuna crítica sobre Graciliano Ramos, à organizadora pela tarefa cuidadosa da conexão entre os estudos, e agradeço a oportunidade de ser uma leitora privilegiada desses artigos.

Escrevo esta apresentação ainda em meio a uma pandemia (de Covid19, causada pelo coronavírus humano, o SARS-Cov-2) que, iniciada há quase dois anos e disseminada pelo mundo, teve no Brasil um dos seus cenários mais tenebrosos (quase 600 mil brasileiros até o momento, considerando-se os registros oficiais), em larga medida por resultado de um governo que promoveu deliberadamente o genocídio de seu povo, resultando num desastre que atingiu mais duramente a população já historicamente desvalida, marginalizada e sujeita aos preconceitos e exclusões de classe, raça, gênero e sexualidade. Além disso, assistimos, nesse cenário, ao solapamento ainda mais aberto da universidade pública, o que vem inviabilizando pesquisas, atividades de ensino e publicações, principalmente nos campos das ciências humanas e sociais, das letras e artes, da educação, entre outras. Sendo assim, uma iniciativa como a que se apresenta nesse volume é algo ainda mais digno de nota. Espero, num futuro próximo, que possamos nos libertar desse duplo jugo do vírus e da necropolítica, e reunir-mo-nos, novamente, na luta constante contra as opressões e as desigualdades, na tarefa contínua das aprendizagens.

Maceió, setembro de 2021.

Ana Claudia Aymoré Martins

*Professora do curso de História da Universidade Federal de Alagoas,
Coordenadora do grupo de pesquisa História e construção literária (LiterHis)*

CAPÍTULO 1

UMA ANÁLISE DAS CORRESPONDÊNCIAS DE GRACILIANO RAMOS AOS SEUS TRADUTORES ARGENTINOS (1935-1947)

Ângela Maria dos Santos¹

Considerações introdutórias

Graciliano Ramos de Oliveira (1892-1953) fez parte da geração das personalidades históricas que ganharam notoriedade por volta da década de 1930, na área da literatura e do funcionalismo público. Esses sujeitos históricos se constituem com base em suas redes de sociabilidades, por isso não devem ser analisados fora de suas relações sociais concretas e dos seus itinerários. Neste sentido, o presente texto objetiva discorrer, de forma breve, a respeito das correspondências trocadas entre Graciliano Ramos e seus amigos tradutores da Argentina, Raúl Navarro e Benjamín de Garay (1876-1949). Cabe ressaltar que, conforme assevera a Malation (2017), o uso de cartas em pesquisas não é novidade, “pois as cartas constituem um gênero cultivado desde a Antiguidade como forma literária e fontes de informações para os estudos biográficos” (p. 196).

¹ Graduada em Pedagogia pela Universidade Federal de Alagoas (2013). Mestra em História (PPGH) pela mesma instituição (2019). Doutoranda em Educação pela Universidade Federal da Paraíba.

A discussão intenta visibilizar como se constituiu parte da trajetória profissional de Graciliano Ramos mediante uma abordagem sociopolítica e cultural, localizando esse sujeito por meio dos seus deslocamentos no espaço social e geográfico. Rastros e sinais que deixam elementos categóricos para constituir as relações estabelecidas mediante os resultados das experiências vividas. Essas relações, comparadas a uma engrenagem – complexa - faz com que esse indivíduo integre determinado grupo e, assim, possa estabelecer suas sociabilidades, com exigências sociais, afetivas (gerando afetos e desafetos) e ideológicas. As relações afetivas desses grupos deixam marcas em suas estruturas, como bem pontua Sirinelli (2003, p. 252): “As ‘redes’ secretam, na verdade, microclimas à sombra dos quais a atividade e o comportamento dos intelectuais envolvidos frequentemente apresentam traços específicos”. Essas redes necessitam de apreensão mediante a investigação das estruturas das sociabilidades, isto é, onde se formam os laços que constituem o meio intelectual.

Sirinelli (2003, p. 248) põe em evidência que essas redes ou o núcleo, em que se constituem as relações, ocorrem “em torno da redação de uma revista ou do conselho editorial de uma editora”. E são nesses espaços que mapeamos, no que foi possível, os movimentos profissionais de Graciliano Ramos. Para o francês Sirinelli uma revista “é antes de tudo um lugar de fermentação intelectual e de relação afetiva, ao mesmo tempo viveiro e espaço de sociabilidade” (SIRINELLI, 2003, p. 249).

Em Alagoas, fundaram o chamado *Grupo de 30* composto por intelectuais que atuaram em Maceió durante a década de 1930. Os principais sujeitos históricos que fizeram parte desse grupo foram: “Alberto Passos Guimarães, Santa Rosa, Aurélio Buarque de Holanda, Graciliano Ramos, Jaime de Altavila, José Auto, José Lins do Rego, Manoel Diegues Júnior, Moacir Palmeira, Raquel de Queiroz, Raul Lima, Aloysio Branco, Valdemar Cavalcanti, Théo Brandão, Jorge Amado”.² José Lins do Rego, Raquel de Queiroz e Jorge Amado são os mais mencionados nas correspondências e que mantiveram contato com Graciliano Ramos pós-cárcere e, também, influenciaram na promoção literária do escritor em tela expandindo o seu círculo intelectual, no Rio de Janeiro. Na obra *Graciliano em Maceió*, Carlos Moliterno ressalta que Graciliano:

[...] passou a ser um homem solicitado pelos rapazes de Maceió e tanto no seu gabinete na Imprensa Oficial, como no “Ponto Central”, Café do Cupertino, em frente ao antigo Relógio Oficial, os nossos escritores e poetas o tinham como um centro de interesse para as longas conversas e discussões sobre literatura e coisa de arte.

Outros pontos de encontros dos literatos da época era a Livraria José Olympio, localizada na Rua do

² BARROS, Francisco Reinaldo Amorim de. **ABC das Alagoas**: dicionário biobibliográfico, histórico e geográfico das Alagoas. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005, p. 42.

Ouvidor, 110, no Rio de Janeiro, e o Café do Rio (local em que faziam reuniões noturnas).

As relações de Graciliano com os renomados intelectuais como Cândido Portinari, Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Otto Maria Carpeaux, Aníbal Machado, Murilo Mendes, Apporelly, Álvaro Moreira entre outros, deram-se pela sua amizade com o editor José Olympio, principalmente depois da sua prisão. Graciliano passou a frequentar exposições em São Paulo, Rio de Janeiro e a casa desses intelectuais.

Cartas: relação entre Brasil e Argentina

Nas mensagens com os tradutores argentinos Graciliano Ramos trata das publicações e traduções dos seus contos e livros, ao acreditar que as obras traduzidas chamariam mais atenção para os leitores do seu país de origem, principalmente no que compete a divulgação do romance do Nordeste, o que ele denomina de “coisas do Nordeste”, como ressalta em carta de 30 de setembro de 1935: “Acabo de ler em espanhol algumas histórias brasileiras que ainda me eram desconhecidas. Não é interessante que um livro escrito em S. Paulo ou no Rio de Janeiro precise ir a Buenos Aires e passe a outra língua para ser lido em Alagoas?” (MAIA, 2008, p. 26). Ele enfatiza, igualmente, a divulgação das “locações regionais” e, destaca, caso o tradutor não compreenda o significado: “pode mandar-me uma lista de palavras e frases desconhecidas, que eu lhe enviarei as formas

correspondentes neste horrível português que infelizmente ainda usamos” (MAIA, 2008, p. 23). Complementa:

Em conformidade com o seu desejo, acabo de me entender com Lins do Rego pedindo que lhe remeta *Banguê*, um dos romances nordestinos aparecidos ultimamente. Não conheço Heitor Marçal. Nem sei o endereço dele. Em compensação, falei com Rachel de Queiroz, que lhe mandará *O Quinze* ou *João Miguel*, e com Jorge Amado, que enviará *Suor*. São dois dos melhores romancistas de nova geração; você não perderá em conhecê-los. A literatura do Nordeste está se afastando muito da do resto do país. É convenientemente que você faça relação entre Lins do Rego, Jorge Amado e Rachel, três romancistas interessantes, muito inteligentes. [...] Temos agora uma quantidade enorme de escritores de ficção seguidos nestes últimos dez anos, da Bahia até o Ceará, mas realmente creio que os melhores são os três mencionados. (MAIA, 2008, p. 26).

Graciliano estava animado com a relação Brasil e Argentina no que concerne a crescente editoração de livros de brasileiros: “Estou encantado com a notícia e faço votos (**votos interessados**) para que a casa se inaugure e prospere” (RAMOS, 2008, p. 26, grifos meus). Na correspondência de 17 de agosto de 1935 [Diretoria da Instrução Pública, Maceió], agradece à Benjamín Garay por ter escolhido as suas obras para tradução e futura publicação:

A tradução que o senhor deseja fazer ser-me-á muito vantajosa: vai encher-me de vaidade, sentimento natural em todos os sujeitos que escrevem, e **pôr-me em contato com os escritores do resto da América do Sul**, que desgraçadamente sempre têm estado longe de nós. É uma vergonha. Conhecemos a França, a Inglaterra, a Alemanha, a Rússia e até Portugal, mas ignoramos a América, apesar de falarmos quase a mesma língua. Admirável o trabalho que, desde 1914, o senhor tem tido para aproximar os brasileiros dos hispano-americanos. Quanto a mim estou-lhe muito obrigado por me haver escolhido entre os escritores nortistas do meu país. Concluída a tradução, peço-lhe que tenha bondade de me dizer quando se fará a publicação. (MAIA, 2008, p.23, grifos meus).

Nesse ínterim, Graciliano menciona os seus amigos e romancistas do Nordeste. Pois, os laços literários haviam se fortalecido desde as embrionárias reuniões dos intelectuais radicados nas Alagoas. Em *Angústia*³ (2003, p. 21 – publicada pela primeira vez em 1936, tem como cenário a cidade de Maceió), ele menciona os grupos que frequentavam o café, em Maceió: “Há o grupo dos médicos, o dos advogados, o dos comerciantes, o dos funcionários públicos, o dos literatos”. Com isso, as reciprocidades (as menções) estavam presentes nas notas

³ Nessa obra, Graciliano é o Luís da Silva [que narra a sua própria história], 35 anos, funcionário público e escreve para jornais. A narrativa aborda suas frustrações intelectuais, reminiscências da infância, sua ótica sobre o que se publica nos jornais, ciúmes e ressentimentos.

de jornais, nas entrevistas e nas cartas. Nas missivas, ele confia a simpatizar-se com determinados escritores e outros não. Como é o caso dos escritos do senador José Américo: “A gente do Nordeste, como você vê, continua a trabalhar danadamente. **A literatura do ex-ministro José Américo não me agrada.** Mas os livros novos do Zé Lins e do Jorge são bons” (MAIA, 2008, p. 28, grifos meus – Maceió, 13 de dezembro de 1935).

Em 1935, Graciliano Ramos, embora, ocupando a função de diretor da Instrução Pública, não deixou de escrever para as revistas, a fim de complementar sua renda financeira e ganhar seu espaço no campo da literatura, o que se complicou pós-prisão. Ele se admirava com os preços pagos pelas revistas estrangeiras e, também, pela divulgação.

Muito lhe agradeço a lembrança amável de publicar uma página minha nessa revista de trezentos mil exemplares. Mas é o diabo, seu Garay. Eu nunca escrevi contos, e nem sei se me seria possível, enchendo-me de boa vontade, arranjar uma história decente. Não lhe serviria um capítulo de romance? Estou agarrado com unhas e dentes ao meu *Angústia*, que José Olympio quer publicar no princípio do ano vindouro. Se você achasse conveniente, eu escolheria um capítulo para *El Hogar*.⁴ Mas se não estiver pelos

⁴ “Es una revista argentina, fundada el 30 de enero de 1904 por Alberto M. Haynes, como El Consejero del Hogar, fue ‘revista quincenal, literaria, recreativa, de moda y humorística’. [...] A partir de 1930 aparecen artículos y noticias políticas nacionales e internacionales dejando su postura apolítica, acompañando

autos, acabou-se: vou ver se consigo fabricar o conto e **morder os cem mil réis que a revista oferece**. (MAIA, 2008, p. 28, grifos meus).

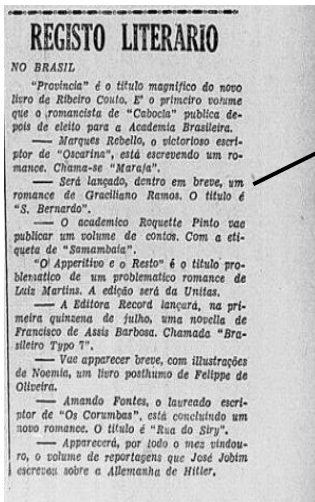
Nota-se, nas cartas endereçadas aos argentinos, um expressivo posicionamento de Graciliano e sua esposa Heloisa Ramos a respeito das vendas dos seus textos. Das 21 cartas publicadas, três são enviadas por Heloisa, uma escrita em Maceió e as outras duas no Rio de Janeiro. É válido mencionar que Heloísa era uma das “ouvintes” dos textos escritos por Graciliano, e também foi incentivada pelo seu esposo a escrever e publicar contos. Ela estava envolvida com os textos e ciente das sociabilidades de Graciliano Ramos. Quatro dias após a prisão de Graciliano (7 de março de 1936), responde a carta de Garay para informar a respeito da prisão e o novo endereço para corresponderem-se, diz:

Comunico-lhe que já pus no correio o conto que o senhor pediu, para a revista *El Hogar*, o qual, aliás, é só um esboço apenas, que o senhor terá a bondade de traduzir. [...] Caso tenha necessidade de se comunicar comigo, queira escrever-me para a Rua Cincinato Pinto, 159, nesta cidade. (MAIA, 2008, p. 33).

acontecimientos europeos y nacionales”. (TRUJILLO, Mariela Susana. **La revolución de 1930 y la figura de Uriburu a través de la revista El Hogar**. 2016). Disponível em: <https://bdigital.uncu.edu.ar/fichas.php?idobjeto=8314>. Acesso em 29 de jul. de 2021.

Nas epístolas são mencionados os jornais *Mundo Argentino* e *La Prensa* (do editor Jose Santos Gollan), e as revistas *El Hogar* e *La Nacion*. No Rio de Janeiro, a Editora José Olympio expandia a divulgação dos livros de Graciliano Ramos, assim como de outros literatos do seu círculo intelectual. Com muita engenhosidade os futuros livros vão ocupando as revistas e jornais brasileiros e argentinos ainda na década de 1930.

Figura 1
Divulgação do livro São Bernardo



- Será lançado, dentro em breve, um romance de Graciliano Ramos. O título é "S. Bernardo".

Fonte: *Diário Carioca*, 27/05/1934, Edição 01785 - BNDigital.

A divulgação literária nos jornais teve assaz importância na divulgação desse movimento. Carlos Moliterno citado por Valmir Calheiros (1988, p. 21) enfatiza que “os artigos de Jorge de Lima no *Jornal de*

Alagoas ‘conseguiram criar o clima propício para o reconhecimento de todos os princípios que orientaram o Modernismo Brasileiro”. A monumentalidade dos literatos/intelectuais da segunda geração (geração de 30) do Modernismo brasileiro ratifica a tese de Sirinelli a respeito do papel das revistas em determinados períodos da história:

As revistas conferem uma estrutura ao campo intelectual por meio de forças antagônicas de adesão – pelas amizades que as subtendem, as fidelidades que arrebanham e a influência que exercem – e de exclusão – pelas posições tomadas, os debates suscitados, e as cisões advindas. Ao mesmo tempo que um observatório de primeiro plano da sociabilidade de microcosmos intelectuais, elas são alias um lugar precioso para a análise do movimento das ideias. (SIRINELLI, 2002, p. 249).

Havia, à época, um forte nutrimento intelectual devido às relações entre as casas editoriais e os romancistas “pertencentes” a primeira e última fase do Modernismo. As parcerias, as colaborações foram fundamentais nas constituições dessas sociabilidades que, na década de 1940, tiveram reforços com as mobilizações desses intelectuais para ocuparem postos nos ministérios e cargos burocráticos do governo Vargas, sob a direção do ministro da Educação, o mineiro Gustavo Capanema Filho.

Em *Edição e sociabilidade intelectuais: a publicação das obras completas de Rui Barbosa (1930-*

1949) de autoria de Luciano Mendes de Faria Filho elucidada acerca dessas mobilizações construídas como “projeto-cultural-editorial” em consonância com o governo à época, declara: “Essa parecia ser uma estratégia utilizada para mobilizar e fortalecer os laços já existentes com alguns intelectuais e políticos em torno do projeto, mas também para conquistar novos adeptos e colaboradores” (FARIA FILHO, 2017, p. 134).

Em referência à mobilização, na terceira carta (Rio, 4 de julho de 1936) enviada à Benjamín de Garay, Heloisa Ramos aceita a sugestão do argentino para dar início a movimentação dos intelectuais em prol da liberdade de Graciliano Ramos, a ver:

Recebi ontem sua carta juntamente com uma nota de cem mil réis. Grata. Aceito com satisfação a sua ideia de iniciar aí entre os intelectuais argentinos, uruguaios, colombianos, paraguaios, um novo movimento de solidariedade ao presidente Vargas, para a libertação do meu marido. Idêntico movimento estou esperando da parte dos intelectuais brasileiros, visto Graciliano ter sido transferido daqui para uma colônia, onde passou dias terríveis, adoecendo gravemente. Adianto-lhe que não existe nada que o comprometa, sendo ele vítima, tão-somente de ódios políticos locais. Pretendo demorar aqui todo o tempo que ele passar preso. Logo que o *Angústia* sair enviar-lhe-ei um exemplar. (MAIA, 2008, p. 38).

Heloísa Ramos foi hábil ao contatar os amigos de Graciliano, com o intento de transferi-lo da Colônia Correccional de Dois Rios,⁵ na Ilha Grande, no Rio de Janeiro, para a Casa de Detenção. O seu amigo José Lins do Rego foi o mediador da negociação, este pediu ao seu coestaduano, o general Góes Monteiro (simpatizante do sistema de Vargas), o qual atendeu ao pedido de Heloísa e Rego para realizar a transferência de Graciliano Ramos. Outra figura que contribuiu para a liberdade de Graciliano Ramos foi o advogado Heráclito Fontoura Sobral Pinto (1893-1991), mencionado em *Memórias do Cárcere* como o advogado dos outros presos políticos, Luís Carlos Prestes e Harry Berger. Foram dez meses e dez dias de cárcere (de 3 de março de 1936 até 13 de janeiro de 1937). Sua liberdade se deu devido a mobilização e articulações dos amigos que integravam a Associação Brasileira de Imprensa (ABI), juntamente com outras instituições e políticos simpatizantes do literato. Sua prisão foi manchete de jornais, escrita por amigos jornalistas como o carioca Augusto Frederico Schmidt:

⁵ Conferir: SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Os Porões da República**: A colônia Correccional de Dois Rios entre 1908 e 1930 <https://www.scielo.br/j/topoi/a/MD5ZxXHBbSKVrWNDnNbfDsh/?lang=pt&format=pdf> . Acesso em 17 de julho de 2021.

Afinal cá estou novamente em circulação e talvez em estado de servir, se é que não tenho qualquer peça importante do interior estragada. Um ano de ausência, meu caro Garay, um ano cheio de observações interessantes: conheci uns tipos curiosos, umas figuras admiráveis para romance. Preciso arrumar isso no papel antes que as recordações esfriem. Li as suas cartas. Muitos agradecimentos, prezado Garay, muitos e muitos agradecimentos pelo que você manifesta nelas. **Vamos agora a negócios.** Como vai o meu *S. Bernardo*, que se transformou em *Feudo Bárbaro*? Vi no *Jornal do Commercio* daqui uma nota a respeito da publicação dele. Tenho coisa melhor, o livro que saiu em agosto. A combinação é medonha, cheia de erros e pastéis, porque não pude vigiar a publicação. Em todo o caso, entende-se o que está escrito. Se você ainda não leu essa obra notável, avise-me para eu lhe remeter um volume. Creio que agora vou começar a trabalhar, embora ainda me sinta enferrujado. Posso mandar-lhe uns troços para revista daí, os contos a que você se referiu em uma das cartas e que até agora não fabriquei. **Você não me conseguiria mais vinte e cinco pesos por conto, Garay?** Julgo que lhe arranjarei uns dois ou três por mês, se você achar conveniente. Não me dedicarei exclusivamente a ele, porque preciso tratar do romance a que me referi – trabalho para uns dois anos, se não estou enganado. **Por enquanto necessito escrever para jornais.** E a colaboração que você me pediu e que iniciei ser-me-á útil. [...] Escreva-me para a **livraria do**

José Olympio, Ouvidor, 110. (MAIA, 2008, p. 43, grifos meus).

O romance memorialístico, *Memórias do Cárcere* (1953, obra póstuma), e que se tornou um dos mais conhecidos no Brasil é o registro das vivências de Graciliano Ramos nas prisões de Maceió, Recife e Rio de Janeiro. Tal obra tem semelhante natureza às publicações do russo Fiódor Dostoiévski (1821-1881) em *Memórias da casa dos mortos* (1862), do português Camilo Castelo Branco (1825-1890) com *Memórias do Cárcere* (1862), do italiano Silvio Pellico com *As minhas prisões* (1832). As memórias de prisão, romances e cartas – a exemplo de Antonio Gramsci -, tornaram-se fontes para pesquisas de cunhos social, histórico e político, principalmente das discussões das arbitrariedades cometidas aos intelectuais pelos governos ditatoriais. Para muitos desses presos políticos, o cárcere foi um ambiente em que eles ampliaram suas redes, e a escrita, quando possível, era o subterfúgio contra a inatividade.

A título de comparação às obras memorialísticas, a brasileira e a russa, Dostoiévski (2016, p.35) ressalta em *Memórias da casa dos mortos* que na prisão havia todo tipo de “criminoso”, e o trabalho nesse ambiente salvava muitos sujeitos de cometer crimes, porque “sem trabalho os detentos teriam devorado uns aos outros como as aranhas confinadas num vidro”, à vista disso “[...] cada habitante do presídio tinha seu ofício e sua ocupação [...] vários detentos chegavam ao presídio sem saber nada, mas aprendiam com os outros e depois levavam o domínio de alguma profissão para sua vida livre”. A amarga

experiência das prisões fez com os nomes desses romancistas fulgissem, tornando-os clássicos. Muitos deles sobreviviam da venda dos seus escritos, como é possível perceber em mais uma correspondência de Graciliano Ramos:

Rio de Janeiro, 22 de abril de 1937. Só agora, um mês depois de ter recebido a sua carta, posso arranjar um pouco de calma para escrever-lhe algumas linhas. Você me desculpará este silêncio, meu caro Garay. É que ando aperreado, chateado, indignado com a obrigação de pagar casa, comida, bonde, roupa, café e outras inconveniências. Eu vivia livre de todos esses aborrecimentos. O governo do meu país é um governo sábio e algumas vezes nos fornece mesa, cama, transporte e boas conversas, tudo de graça. Você não acha que é safadeza sustentar um cidadão durante um ano e de repente manda-lo embora, desempregá-lo sem motivo? Foi o que me aconteceu. Eu estava quase habituado, considerava-se, com certa vaidade, hóspede oficial, membro de uma instituição respeitável e necessária ao preparo de eleições e outros jogos nacionais. Infelizmente a minha reduzida pessoa foi julgada inútil a essa trapalhada – e o governo, por economia, me cortou os meios de subsistência. Agora preciso dar dinheiro à mulher da pensão e aumentar os lucros da Light. **Para isso tenho de explorar alguém ou qualquer coisa e ser explorado pelo dono do jornal e pelo editor.** Como não possuo bondes nem casas, lembrei-me de explorar um hospital, um médico, enfermeiros e a doença que me ia

matando anos atrás. **La Prensa** **quererá publicar isso, Garay?** Não é precisamente o que você pediu, coisa regional e pitoresca: é delírio, complicação interior. As violências agradáveis a *El Hogar* e *Mundo Argentino* são difíceis, não consigo fazê-las. Desgraçadamente não sei matar ninguém direito, mesmo no papel, e isto é uma vergonha para um sujeito mais ou menos perigoso. Vai o delírio, meu caro Garay. Se você quiser traduzi-lo e metê-lo num **jornal que tenha dinheiro**, ficar-lhe-ei muito obrigado. [...] Não vi a tradução que você fez do meu conto *Dois dedos*, nem sei em que revista saiu. (MAIA, 2008, p. 45, grifos meus).

Os tradutores ajudaram a fazer circular a literatura de Graciliano fora do Brasil, a sua forma de pensar por meio da potencialidade da palavra escrita, fazendo uso dela para veicular embates e exposições das suas ideologias. O elemento fundamental do intelectual ao fazer uso das publicações dos livros e notas jornalísticas “[...] são, pois, dois abismos, a ordem e a desordem do mundo e das coisas. O intelectual é, enfim, aquele que tenta infatigavelmente construir a si mesmo e a todas as coisas através de atos articulados do espírito”, destaca Novaes (2006, p.13).

Rio de Janeiro, 8 de novembro de 1937.
Faz uma eternidade que não lhe escrevo. Aborrecimento, meu caro, inquietações, uma vida encenadíssima, o diabo. Você vai me desculpar-me, como de outras vezes, esta grosseria involuntária. Recebi

ontem uma carta e *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. Achei razoável o pagamento – setenta pesos. Se me fosse possível meter de quando em quando uma colaboração em *La Prensa*, eu teria dupla vantagem: exploraria o seu país e veria talvez os meus produtos valorizados na imprensa brasileira. Realmente as revistas de Buenos Aires pagam tão mal como as daqui, mas um jornal grande e rico tira a gente de sérias dificuldades. (MAIA, 2008, p. 59, grifos meus).

Por mais que Graciliano fosse colocado à época como intelectual, o que apontam nas cartas era a necessidade de sobrevivência por meio do que lhe restou pós-cárcere, a sua afinidade com a escrita do vivido, visto que ele e Heloísa não retornaram a Alagoas, a solução era não perder contato com os amigos colaboradores de periódicos e editoras locais e estrangeiros.

Rio, 4 de julho de 1938.

[...] Acabo de receber uma proposta da *Sociedade Amigos dos Livros Americanos*, com sede em Buenos Aires, Calle 25 de mayo, 267. Proposta muito razoável: a edição de dez mil exemplares

de um livro meu, duzentos dólares de direitos autorais e mais vinte centavos (moeda argentina) por exemplar vendido. (MAIA, 2008, p. 79).

O trecho acima se refere a uma negociação entre Graciliano e os “gringos” para a publicação de São Bernardo. Contudo, esse romance já havia sido negociado com a *Claridad* que propôs a comprar por duzentos pesos, tendo como responsável o Raúl Navarro. Nesse ínterim dos acordos entre os editores, Graciliano preferiu ficar com a proposta da *Sociedade Amigos dos Livros Americanos* com receio da *Claridad* não cumprir com os prazos de publicação “Tudo isso é duvidoso, mas, incerteza por incerteza, prefiro uma incerteza em dólares” (RAMOS, 2008, p. 79), ironiza.

Palavras Finais

As narrativas tecidas até aqui permearam por leituras biográficas e autobiográficas com o fito na reconstrução e interpretação de parte da trajetória profissional de Graciliano Ramos de Oliveira, como bem pontua Antonio Candido em *Ficção e Confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos* ao falar de como compreender a vida e obra do sujeito em tela:

Se quisermos sentir esta unidade na diversidade, para reviver a experiência humana que ela comporta, é aconselhável acompanhar a evolução da sua obra ao longo dos diversos livros, na ordem em

que foram compostos, tentado captar nesse roteiro os motivos que a fazem tão importante com experiência literária, pois, na verdade, é das que passam sobre nós sem deixar o sulco geralmente aberto no espírito pelas grandes criações. (CANDIDO, 1992, p. 13).

Nesse sentido, percebe-se pela ótica do contextualismo linguístico que, a escrita de Graciliano Ramos passa pelo trânsito da lógica do gênero modernista com os modos de expressar situações da sua realidade. Ele afirmava não conseguir escrever ou descrever o lugar do qual não viveu.

As leis que regem a produção dos discursos na relação entre um *habitus* e um mercado se aplicam a essa forma particular de expressão que é o discurso sobre si; e o relato de vida varia, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, segundo a qualidade social do mercado no qual é oferecido - a própria situação da investigação contribui inevitavelmente para determinar o discurso coligido. Mas o objeto desse discurso, isto é, a apresentação *pública* e, logo, a oficialização de uma representação *privada* de sua própria vida, pública ou privada, implica um aumento de coações e de censuras específicas (das quais as sanções jurídicas contra as usurpações de identidade ou o porte ilegal de condecorações representam o limite). (BOURDIEU, 1996, p.188-189).

O tempo em que Graciliano permaneceu em Alagoas e intensificou as suas relações sociopolíticas, está marcado desde as publicações críticas no jornal *O Índio* (1921), por exemplo, até a ocupação dos cargos administrativos no estado. As suas ocupações na direção da Imprensa Oficial, na redação do *Jornal de Alagoas* e na Diretoria da Instrução Pública de Alagoas, em Maceió, dependiam do cenário político durante o período da revolução de 1930 (encrenca, como ele menciona nas cartas), e para ele que era avesso ao governo Vargas, estava sempre com sentimento de insegurança, de instabilidade.

Parte de sua trajetória ficou registrada nas correspondências trocadas entre amigos e familiares. Essas cartas expõem um pouco as reflexões do Graciliano Ramos escritor-funcionário, esposo, filho e pai. Expõem o seu lado subjetivo e das suas relações sociais. É parte da escrita de si, da representação do Graciliano Ramos e do movimento da sociedade da qual pertencera.

Portanto, esse trato com cartas, consideradas *escritos autobiográficos*, fazem parte da nova perspectiva historiográfica que desponta inúmeras possibilidades de analisar parte da história de um indivíduo, pois este “assume uma posição reflexiva em relação à sua história e ao mundo onde se movimenta” (MALATION, 2017, p. 195), isto é, na carta a narração encontra-se na primeira pessoa o que, dentro do campo da pesquisa biográfica, configura-se como a *escrita de si*. É um documento (ou meio privilegiado) no qual é possível perceber por meio da

palavra – escrita – “atitudes e representações do sujeito”
(MALATION, 2017, p. 196).

REFERÊNCIAS

BARROS, Francisco Reinaldo Amorim de. **ABC das Alagoas**: dicionário biobibliográfico, histórico e geográfico das Alagoas. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996. p.183-191.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e Confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DOTOIEVSKI, Fiódor. **Memórias da casa dos mortos**. Tradução e notas Oleg Almeida. São Paulo: Martin Claret, 2016.

FARIA FILHO, Luciano Mendes de. **Edição e sociabilidades intelectuais**: a publicação das obras completas de Rui Barbosa (1930-1949). Belo Horizonte: Autêntica Editora: Editora UFMG, 2017.

GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da história: a título de prólogo. In: _____. (Org.). **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2004. p. 7-24.

MAIA, Pedro Moacir (Org.). **Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamín de Garay e Raúl Navarro**. Introdução, ensaios e notas de Pedro Moacir Maia; organização e apresentação de Fernando da Rocha Peres. Salvador: EDUFBA, 2008.

MALATION, Teresa. Narrador, registro e arquivo. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de. (Orgs.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2017, p. 195-221.

NOVAES, Adauto (Org.). **O silêncio dos intelectuais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Angústia** Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

_____. **Cartas**. 8. ed. Rio de Janeiro: Record/MPM-Comunicações, 2011.

SANT'ANA, Moacir Medeiros de. **A face oculta de Graciliano Ramos**. Maceió: Arquivo Público de Alagoas, 1992.

SENNA, Homero. **República das letras: entrevistas com vinte grandes escritores brasileiros**. 3 ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. (Org.). **Por uma história política**. Tradução Rocha Dora. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003. p. 231-269.

CAPÍTULO 2

RETORNO AO PAÍS DE TATIPIRUN: IMPRESSÕES DE VIAGEM (lições de geografia graciliânica)

Wilson Correia Sampaio⁶

Introdução

– Faz tolice, exclamou o tronco. Onde vai achar companheiros como esses que há por aí?

– Não acho não, Seu tronco. Sei perfeitamente que não acho. Mas tenho obrigações, entende? Preciso estudar a minha lição de geografia. Adeus.

...Queria enganar-me, segurar-me a sonhos: não tornaria a ver a terra magnífica, a gente magnífica. A lembrança disso iria perseguir-me o resto da vida, misturar-se-ia às chatices diárias, ao trabalho vagaroso e inútil.

(A Terra dos Meninos Pelados/ Viagem)

Certo dia do ano de 1937, Raimundo Pelado deixa Cambacará, “uma terra de gente feia, cabeluda, com os olhos duma cor só” (RAMOS, 1975, p. 101), atravessa a serra de Taquaritu e adentra o país de Tatipirun, onde “toda a gente tem um olho azul e outro preto”. O menino se evadia do mundo hostil de seu cotidiano, onde se sentia

⁶ Professor adjunto da Universidade Federal de Alagoas, do Centro de Educação, atuando nas áreas de História e Filosofia da Educação.

estrangeiro em virtude da discriminação que o vitimava, pois os demais meninos de Cambacará não toleravam o fato de Raimundo ter o olho direito preto e o esquerdo azul, além da cabeça pelada. Viajou, então, o menino para o mundo da imaginação.

Milhares de seres humanos habitavam em Tatipirun, “criaturas miúdas, de cinco a dez anos, todas cobertas de teias de aranha, descalças, um olho preto e outro azul, as cabeças peladas nuas. Não havia pessoas grandes, naturalmente” (Ibid., p. 103). Ali, Raimundo encontrou um ambiente acolhedor, sendo bem tratado pelo Pirengo, a Talima, a Sira, o Anão, o Fringo (o menino preto), o Sardento, e também pela Caralâmpia (que era uma laranjeira), o tronco de árvore, o rio das sete cabeças, a aranha vermelha.

A terra dos meninos pelados não existe no chão da história, mas Tatipirun pode ser vista como o refúgio da alma do homem que saiu do inferno em 1937. Em janeiro daquele ano, Graciliano Ramos era libertado da prisão após nove meses nos cárceres do getulismo. Como Raimundo – que precisava voltar a Cambacará para estudar a lição de geografia -, o intelectual alagoano voltava a pisar o purgatório das relações sociais daquele Brasil da década de 1930 com a elementar liberdade de direção. *A Terra dos Meninos Pelados*, o escrito, será uma espécie de contraponto àquele mundo. Entre o ferrão da necessidade e a liberdade de expressão, configura-se timidamente o veio utópico na escritura graciliânica.

Em abril de 1952, em singular aventura, o autor de *Vidas Secas* embrenha-se no medonho mundo soviético,

visitando a Tchecoslováquia, a Geórgia e Moscou, ou seja, adentra o tenebroso universo da cortina de ferro⁷ – conforme o imaginário cristão ocidental e burguês. Dessa aventura, resultou *Viagem*, espécie de diário em que o escritor registra elementos do que viu e viveu na odisseia soviética. Tal como Raimundo em Tatipirun, o escritor é bem tratado naquelas bandas do mundo, estranhando o excesso de afabilidade daquela gente. O contraste posto na ficção de 1937 como que se materializa na experiência de 1952, como se - na inversão do convencional - a vida imitasse a arte. Raimundo precisava estudar a lição de geografia; o escritor visitante explicitava o paradoxo entre duas modalidades de relações sociais.

Durante aproximadamente três meses, entre abril e junho de 1952, Graciliano Ramos e Heloisa Medeiros realizaram viagem de ida e volta à Europa. Convidado pelo Comitê Central do Partido Comunista Brasileiro (partido ao qual se filiara em 1945), Graciliano integra-se “à delegação de intelectuais e líderes sindicais que visitaria a União Soviética por ocasião dos festejos do 1º de Maio de 1952” (MORAES, 2012, p. 271). Tal participação, conforme Moraes (2012, p. 271), “representava uma distinção no conjunto da militância comunista, bem como um tipo de reconhecimento político que evidenciava suas posições na esfera cultural, dentro e fora do partido”. Integravam a delegação, dentre outros, Sinval Palmeira, Arnaldo Estrella, Moacir Werneck de

⁷ Conforme Raul Ribeiro da Silva, em *A Rússia vista por um médico brasileiro*, “a primeira menção à ‘cortina de ferro’ apareceu numa carta de Churchill a Truman, em julho de 1947”. (s/d, p. 42).

Castro e Dalcídio Jurandir. Graciliano Ramos representava a Associação Brasileira de Escritores (ABDE), por ele presidida desde 15 de maio de 1951 – o intelectual alagoano era um dos representantes da vanguarda cultural do partido. Naquele contexto geopolítico da Guerra Fria, as condições para tal viagem impunham que ela se efetivasse em dois trajetos: Rio-Paris-Rio e Paris-Moscou-Paris. De tal aventura, resultou *Viagem*, livro cuja edição primeira apareceu em 1954, pela Livraria Martins Editora, do Rio de Janeiro.

Viagem divide-se em 34 tópicos numerados e datados mais o registro de algumas datas e respectivos acontecimentos. Ao longo dos tópicos, cabe ressaltar a “identidade sertaneja” de Graciliano Ramos, a natureza do mundo soviético e a busca de compreensão dos moventes desse mundo, distanciando-se do proselitismo stalinista e, principalmente, da propaganda antissoviética reinante nas bandas do universo burguês, cristão e ocidental. As quatro partes iniciais tratam do embarque e da passagem pela Tchecoslováquia; entre os tópicos 5 e 15, situam-se os registros da passagem por Moscou; a parte seguinte - até o penúltimo tópico- trata da permanência na Geórgia, o registro final anota o retorno a Moscou e a despedida.

Dos dias de Praga, contemplados nos registros iniciais, são realçadas as ruínas de um passado feudal evidenciadas em antigos castelos. Ciceroneado por Zdenka, amiga tcheca que conhecera anos antes no Rio de Janeiro, o escritor aprecia a paisagem. Informado que sua amiga Vlasta estava na lavoura, colhendo batatas, Ramos registra o exercício de uma intelectual na labuta social:

“Vlasta se internara no campo e contribuía, bem ou mal, para a alimentação da república. Ninguém a obrigava a isso. Mas Vlasta, funcionária, habituada a ocupações leves, achava que podia ser útil apanhando batatas” (RAMOS, 1980, p. 35). Essa relação mundo do trabalho-mundo da cultura espiritual é recorrente nas anotações de *Viagem*; o gigantesco investimento na organização escolar e na edificação de bibliotecas públicas na URSS é nota sobressalente no texto.

Desde Praga e ao longo da permanência no mundo soviético, a delegação foi assistida pela Voks (Sociedade para as Relações Culturais da URSS com os Países Estrangeiros). Da passagem por Moscou, o turista acentua seus próprios deslizes de etiqueta e o significado cultural do Teatro Bolshoi, onde apreciou o encontro da cultura popular com a alta cultura na exposição de *Romeu e Julieta*. Ali, além do desempenho da dançarina Ulanova, havia a preocupação com a formação dos artistas populares, o que espanta o autor de *Vidas Secas*: “uma ideia me atezava: Shakespeare ressurgia, levava ao delírio os trabalhadores de um país bárbaro no tempo dele” (Ibid. p. 52). E anota criterioso e encantado: “surpreendia-me a reconstituição rigorosa da época soturna em que a tragédia se desenvolveu, e mais me espantava haverem transformado um caso de amor, uma luta de famílias, em um vasto movimento de massas” (Ibid., p. 51). Também o impressionaram imensamente a visita ao mausoléu de Lênin, o culto a Stálin e o excesso de cuidado do moscovita com os visitantes. Para além da pompa do passeio, o jornalista escritor buscava perceber o

cotidiano do homem comum, como se procurasse um personagem de Tolstói; levava consigo o entendimento de que “as personagens de Tolstói vivem demais, têm fôlego de sete gatos” (Ibid., p. 79). A visita aos museus de Moscou mostrava embalsamado um mundo morto, as igrejas eram ossadas em que se enterravam as crenças religiosas. Buscava o impertinente viajante a “alma russa” na moldagem soviética.

De Moscou à Geórgia, o jornalista estudou a geografia de Stálin. Na Geórgia, o viajante se extasia com seus parentes vegetais, a bananeira e o quipá o transportam às raízes sertanejas. Do país do frio, entretanto, o que mais encanta o artista são as mulheres, as mais belas mulheres do mundo: “ali perto, na vizinhança do hotel, as criaturas mais belas da humanidade. Necessário ver essas estátuas de carne e osso, procurar alguma coisa dentro delas” (RAMOS, 1980, p. 96). Também na Geórgia, via o viajante a fusão (ou tentativa de) trabalho-cultura. Em *Tiflis* (Tiblissi), após informado acerca da obra de Shota Rustaveli, espécie de poeta nacional, se espanta ante o que chama “um parque de cultura”, um mundo de leitura. E registra o investimento: “trezentos e cinquenta mil bibliotecas do Estado, com setecentos milhões de volumes. As dos sindicatos são doze mil, e há nelas sessenta milhões de livros. Para que tanta letra?” (Ibid. p. 100). É gigantesco o contraste de tal investimento com a realidade brasileira, onde se lutava ainda pela efetivação de uma Lei de Diretrizes e Bases da Educação. Ante tal disparate ironiza, o escritor: “saudades da nossa terra simples, onde os analfabetos engordam, proliferam,

sobem, mandam, na graça de Deus” (Ibid., p. 100). No mundo soviético, segundo Graciliano, o vírus do socialismo é disseminado através da organização escolar e do investimento do aparelho estatal em bens culturais. Tal empreendimento tem seu fundamento último, sua raiz, na valorização do trabalho e do trabalhador.

Se a obra de literatura infantil *A Terra dos Meninos Pelados* pode ser lida como espécie de “licenciosidade utópica” no conjunto da escritura graciliânica - tendo em vista o fato de que tal escritura é atravessada por uma profissão de fé realista -, guardando algumas reservas *Viagem* pode ser percebida como expressão material de tal utopia. Cabe observar preliminarmente que, no fechamento da ficção de 1937, Raimundo volta ao chamado mundo real para estudar a lição de geografia, ou seja, também aí Ramos mantém os pés no chão.

Tatipirun é o país da utopia em contraste com Cambacará, este o purgatório das dores morais de Raimundo. Da mesma forma, o Brasil getulista era o cenário das provações de um intelectual consciencioso como mestre Graciliano. Qual um vegetal sertanejo, este utilizava seus espinhos como instrumento de defesa, a palavra como arma cortante contra a perversão do sistema. *Viagem* será um momento de explicitação quase panfletária de sua crítica ao capitalismo. Referindo-se a Bruno Pitha, intelectual tcheco, alto funcionário do Ministério do Exterior que abandonara por três meses, tal função para se dedicar à atividade manual na construção civil, manejando picareta, “enchendo aterros numa estrada de ferro”, o escritor alagoano observa: “é com tais

esforços que o socialismo avança rápido na Tchecoslováquia. A burguesia, em desespero, dança lá no fundo, agarrada às prostitutas” (RAMOS, 1980, p. 36). É como se vislumbrasse com tal registro a decadência do mundo burguês e a edificação da república dos trabalhadores.

Em Tatipirun, temos o louvor da diferença ante os olhos de Raimundo. Não se caçoa do Fringo por ser preto nem do Anão pela sua estatura, tampouco do Sardento (que se incomoda com suas sardas); não há a imposição de padrões. Aranhas e cigarras são seres diferentes, mas simbolizam elementos cuja fusão é instituinte de uma humanidade emancipada: o trabalho e o canto. Não há utopia materializada sem a fusão indústria-arte. Com *palavreado à toa* não se constrói o bem viver, é a lição de convivialidade que a aranha e a cigarra ministram para o Sardento ante o juízo de Raimundo. Este, afinado com a cigarra e a aranha, reprova o projeto do Sardento de pintar de sardas todos os meninos pelados. O menino de Cambacará é incisivo em seu argumento contra a uniformização imposta:

– Não senhor, que a gente não é rapadura. Eles não gostam de você? Gostam. Não gostam do anão, do Fringo? Está aí. Em Cambacará não é assim: aborrecem-me por causa da minha cabeça pelada e dos meus olhos. Tinha graça que o anão quisesse reduzir os outros ao tamanho dele. Como havia de ser? (RAMOS, 1975, p. 12).

A diferença afirmada não anula o respeito ao coletivo: alteridade e uniformidade se articulam dialeticamente: todos os meninos pelados têm um olho preto e outro azul.

O louvor da diferença, reinante em Tatipirun, outro turista registra na passagem por Moscou. Além de elogiar a receptividade soviética, o cuidado dos russos no trato com os estrangeiros - “Não se comportam como as pessoas educadas no hemisfério ocidental. Nenhum deles põe as botas em cima da mesa, junto aos pratos. Jugam que isso desagrade as visitas” (RAMOS, 1980, p. 86) -, o então presidente da ABDE, como se estivesse imitando a ficção de 1937, anota: “fazemos-lhes perguntas inofensivas. Ponderam, tergiversam, não querem de nenhum modo impor-nos o seu juízo. [...] Não pretendem uniformizar as pessoas. Qualquer tentativa de mudar-nos significaria extorsão” (Ibid., p. 87). Apesar de sua proverbial desconfiança ante as etiquetas sociais - contraída no embate com a barbárie tropical - o escritor não se esquivava de assinalar a delicadeza do povo russo - “todos os moscovitas são cortesões” (Ibid., p. 80). A cortesia se configura na narrativa de *Viagem* como um traço da alma russa.

Embora se constitua fundamentalmente como narrativa de um estrangeiro sobre o país do frio, *Viagem* pode ser lida, também, como exposição de Quadros e Costumes do Mundo Soviético. No início da década de 1940, Graciliano Ramos se ocupava dos Quadros e Costumes do Nordeste, levando traços de sua região de origem para os leitores de *Cultura Política*, revista de

divulgação dos valores do Estado Novo na edificação de uma nova imagem do Brasil. Cabe observar, entretanto, que com os quadros e costumes do Nordeste o escritor alagoano não se rendia ao getulismo; inversamente, mostrava as mazelas reinantes na região: patriarcalismo, analfabetismo, cangaço, clientelismo.⁸ De forma semelhante, ocorre em *Viagem* o esforço no sentido de flagrar a vida que pulsava no Leste Europeu à revelia da propaganda stalinista e do exacerbado anticomunismo reinante no ocidente liberal.

Da URSS, pintada na escritura de *Viagem*, ressaltamos, além da apontada cortesia da população, o reiterado registro da beleza feminina, o culto a Stálin e a cultura espiritual, além do esforço no sentido da fusão indústria-arte, a articulação necessidade-liberdade no contexto das relações sociais. Entre a tentação da apologia e o rigor intelectual, equilibra-se o argumento graciliânico.

É recorrente o encanto do viajante americano ante a beleza da mulher caucasiana. Anotando a curiosidade do povo georgiano diante da comitiva brasileira, Graciliano Ramos acentua o contato com um grupo de mulheres, traduzindo a leitura facial:

[...] há sorrisos acolhedores nos rostos das mulheres magníficas [...] Estranhas formosuras. Enquanto nos investigam, paramos à investigá-las. Dão-nos essa oportunidade – e agradecemos. Ao alcance dos nossos olhos bárbaros acham-

⁸ Escritos que constituem os Quadros e Costumes do Nordeste foram publicados em livro com o título de *Viventes das Alagoas* – a primeira edição é de 1962.

se maravilhosos espécimes da raça caucasiana. Estávamos a procurá-los – e eles vêm apresentar-se, imóveis, à nossa admiração. (RAMOS, 1980, p. 104).

Na visita a um sanatório em Gagra (na Geórgia), o escritor conhece a Princesa Dadiani, descendente da maior nobreza do Cáucaso, conforme o intérprete Tchimakadze. A moça, médica, era originária da Mingrelia, na Geórgia ocidental: “teria uns vinte e cinco anos, e na terra das mulheres belas, era uma das mais belas que me haviam aparecido” (Ibid., p. 142). O escritor ironiza a existência de Princesa num mundo que passou por uma revolução socialista, ao mesmo tempo em que é tocado pela observação de Dadiani sobre seus antepassados e sua própria vida: “– que adiantava serem príncipes? Uns analfabetos. Há cem anos, eu teria sido analfabeta, como eles. Hoje tenho curso, vivo do meu trabalho” (Ibid., p. 143). Seria o encontro de Raimundo Pelado com a Caralâmpia no país do frio? Sensibilizado com a fala da moça, o intelectual comunista expõe sua condenação do *modus vivendi* capitalista: “uma frase me voltava ao espírito: – ‘vivo do meu trabalho’. Perfeições como aquela arranjavam-se bem noutras partes, longe do trabalho” (Ibid., p. 144).

Apesar do cuidado do escritor no sentido de apresentar uma apreciação serena da figura do dirigente da URSS, assumindo uma distância crítica em relação à idolatria (“a cidade estava cheia de retratos de Stálin”), no tópico nove de *Viagem Stálin* assoma qual super-homem, pintado como “o estadista que passou a vida a trabalhar

para o povo, nunca o enganou” (Ibid., p. 61). Premido entre a conscienciosidade e a tentação do culto, o grande escritor desliza pelo malabarismo da linguagem: “estávamos diante de um fato, e condená-lo à pressa, ao cabo de alguns passeios na rua, parecia-me ingenuidade. Com certeza ele era necessário, e devíamos, antes de arriscar opinião, investigar-lhe a causa” (Ibid., p. 60). E contrapõe o sucesso popular do estadista soviético à ridicularizada caricatura do político latino-americano em atualíssimo registro que ressalta a lama moral dos espaços de poder.

Se a carne não serve à fabricação de estátuas, pois, falível e corruptível, o povo se presta ao louvor do herói através da confiança absoluta “- e manifesta a confiança impondo-lhe a obrigação de admitir as ruidosas aclamações e os retratos” (Ibid., p. 62). A observação de tal fenômeno se articula à mordaz condenação dos mitos anticomunistas reinantes no mundo ocidental. Um desses mitos indicava que Stálin só aparecia em público no interior de automóveis blindados, temendo atentados.

Em Gagra, Graciliano Ramos visita a casa onde Stálin viveu sua infância. Tal moradia, transformada em museu em 1936, guarda a memória da infância do dirigente soviético; funcionando como uma espécie de local de peregrinação, um santuário stalinista. Se a revolução deixou na sombra cultos antigos, novos surgiram. A edificação do mito requer reparos na história, ajustando os fatos ao imaginário dos novos tempos. O impertinente visitante coloca em discussão – ante a moça de capa branca que ciceroneava os visitantes - o ofício de

Djugachvili (pai de Josef), no que é prontamente corrigido: “busquei orientar-me num ponto duvidoso: o velho Djugachvili, segundo me parecia, era um pequeno artesão, possuía tenda de sapateiro na cidade. Contestaram-me: salariado numa oficina” (RAMOS, 1980, p. 151). Importava ressaltar a origem proletária de Djugachvili.

Conforme a narrativa de *Viagem*, o quadro social soviético de então mostrava-se como uma “fábrica de almas”. Com esforço coletivo gigantesco, sob os escombros do czarismo estava sendo cimentado o homem novo, semente da sociedade socialista. Contrastava com tal quadro a pintura sombria da ficção graciliânica. Indagado pelo tradutor Kalugin acerca da possível versão para o russo de seus escritos, o autor de *Vidas Secas* sentiu-se desconsertado. Entende Graciliano que seus romances não teriam relevo naquele mundo, nada teriam a dizer, pois retratavam ruínas, cenários de decadência humana: “vivendo em sepulturas, ocupava-me em relatar cadáveres”. Sentia-se fora de lugar ao observar o contraste entre dois modelos sociais: “na sociedade nova ali patente, alegre, de confiança ilimitada em si mesma, lembrava-me da minha gente fusca, triste e achava-me um anacronismo” (Ibid., p. 57). Eram mundos opostos - como Cambacará e Tatipirun -, um de pesadelo, outro de promessa; neste avultava a “fábrica de almas”.

A imagem da “fábrica de almas” vai se configurando à medida que o visitante observa os espaços de cultura espiritual (museus, teatros, bibliotecas, escolas) e assume contornos sólidos na percepção do escritor

quando da visita aos espaços da produção material: o Combinado Têxtil de Tbilissi (apreciado no tópico vinte) e o Kolkhoze de Kheivani (registrado no tópico vinte e sete), ambos na Geórgia. Em tais espaços aprecia Graciliano a proximidade entre trabalho e formação, produção material e cultura espiritual. Na articulação de tais espaços, ganha corpo ante a sensibilidade do intelectual alagoano, o que a mordacidade da pena graciliânica vai identificar como “o vírus do socialismo”, numa cortante crítica à mentalidade anticomunista imperante no ocidente.

Lembrando o que vira no Combinado Têxtil (este, conforme seu diretor, Tadeu Gogoladze, mais que uma fábrica de meias, uma instituição social), onde além do trabalho fabril existia “sanatório, hospital, banhos, lavanderia, estádio, casa de cultura, sala de esportes, escolas de aprendizagem, biblioteca, teatro”, ou seja, a articulação do reino da necessidade com o reino da liberdade no atendimento às diferentes carências da humanidade, o artista observa abismado: “uma ideia furava-me a cabeça como pua: aquilo não era fábrica de meias, era fábrica de almas”. Com essa percepção, observa o escritor o aspecto mais radical da revolução que ali se processava, a reconstrução do humano ser – o desafio da edificação do homem novo: “tínhamos almas diferentes das dos nossos inimigos. A revolução modificara a natureza humana. Provavelmente não se forjaram qualidades novas: desenvolveram-se as qualidades úteis, reduziram-se as nocivas” (RAMOS, 1980, p. 173). Embora não estivesse situado em Tatipirun, o narrador

qualifica o espaço soviético como “Terra luminosa” no registro da geografia humana.

Se pudessemos fundir a ficção de 1937 com o registro da viagem de 1952, observaríamos Raimundo Pelado em Moscou – uma heresia ante o realismo graciliânico- tentando aprender a lição de geografia. No registro de *Viagem*, o artista-estudante revê sua lição: retifica sua percepção convertendo o que chamara de “Terra luminosa” em “almas luminosas” – não há luz no espaço onde as almas são opacas. À opacidade ocidental e cristã, opõe o artista a luminosidade soviética enquanto exercício de construção da humanidade. É um arco que se desenha na sensibilidade do escritor, um arco que conduz das catacumbas tropicais (um mundo de duendes) à fábrica do amanhã.

Não era a natureza o encantamento maior do artista na Geórgia ou em Moscou. Era algo maior e mais significativo que o mar Negro e a beleza das mulheres caucasianas, que a vodca e o balé. Compenetrado, o homem de letras se extasia nos ares de um mundo deveras diverso do seu. No torrão tropical, aprendera a defender-se, vivendo num chão selvagem usara as garras e os espinhos, tornara-se bruto qual Fabiano (“nascido entre cardos, apresentava espinhos”).⁹ Numa outra geografia, tinha ante os olhos outra humanidade. Relia, então, a lição – “nem pensava na Terra: pensava nos indivíduos, e

⁹ Cabe lembrar aqui a famosa passagem dos Versos Íntimos, de Augusto dos Anjos: “O homem, que, nesta terra miserável, / Mora, entre feras, sente inevitável / Necessidade de também ser fera”. Cf. RAMOS, 1980, p. 182.

parecia-me enxergar, além da beleza exterior, uma beleza interior. Essa luz brincava nos olhos das raparigas, na alegria serena dos velhos, no sorriso das crianças. Alterei a frase: - ‘Almas luminosas’” (RAMOS, 1980, p. 182). Como Raimundo/Pirundo, que não podia esquecer Tatipirun.

Nas lições de geografia e sociabilidade assimiladas no mundo soviético, Ramos acentua a inevitabilidade da guerra no capitalismo, louvando o heroísmo do povo russo na segunda guerra mundial e a organização desse povo na autodefesa: “o povo e o exército queriam a paz, tinham ódio à guerra, mas se fosse inevitável esta desgraça, os provocadores dela não teriam vitória fácil”. Esse sentido de autodefesa implicava a necessidade do férreo senso de disciplina. Apreciando o desfile militar na Praça Vermelha, em Moscou, Graciliano anota a efetividade de tal disciplina: “começou o desfile às dez horas, como estava marcado. Esse rigor não me surpreendeu, mas espantei-me ao ver que, devendo encerrar-se às onze, ele tenha findado exatamente às onze, nem um minuto antes, nem um minuto depois” (Ibid., p. 55). Paz e ordem se materializam na sociabilidade soviética naquele contexto de Guerra Fria. Se o fantasma da guerra não rondava Tatipirun, em Moscou a utopia não é plena, mas possível.

Raimundo - chamado Pirundo pela Talima - apresentara Cambacará como “terra de gente feia” perante os habitantes de Tatipirun. No Cáucaso distante, o intelectual sertanejo cismava em torno de uma pergunta posta por uma georgiana: “de que jeito vivem na sua terra?”. O artista reflete sobre a opressão que molda a

alma do seu povo; desabafa denunciando a cultura do não pensar, a ausência de horizontes, a desfiguração da humanidade. Nessa terra opaca, o homem que trabalha é reduzido ao réis do chão, convertido em coisa, animal tangido pelo proprietário: “o ar em nossa terra é denso, pesado; às vezes necessitamos esforços para respirar. E até isso nos roubam, estragando-nos os pulmões: ao sair da cadeia; estamos tuberculosos. Como vivemos? Propriamente não vivemos: aquilo não é vida” (Ibid., p. 105). É a cultura da morte que reina no paraíso tropical.

Observa-se no confronto de mundos que perpassa a textura de *Viagem* a catarse do homem que atravessou o inferno do getulismo. Entende o artista que não pode haver luminosidade num mundo morto, e denuncia a desumanidade e a morte moral produzidas na Colônia Correccional: “numa existência de animais, ficamos semanas em jejum completo. Descerram-se enfim as grades, vemos o Sol. Não realizaram, pois, a ameaça? Não nos mataram? Em parte, realizaram: estamos na verdade quase mortos. Ganhamos cabelos brancos e rugas. Assim tão fracos, tão velhos, não conseguiremos trabalhar” (Ibid., p. 105-6).

A incidência desta nota memorialística trazendo o cárcere como metáfora da nação denuncia o Estado predador, inimigo explícito do povo-nação, em aberto paradoxo com a URSS. Se esta se aproxima de Tatipirun, o país tropical expressa a hostilidade dos meninos de Cambacará. Como tradução da terra dos meninos pelados para a experiência soviética, pode-se ressaltar o significado dos nomes de algumas georgianas que

confabulavam com Heloisa: “afirmaram-me que Liúba significa amor e Nadiajda quer dizer esperança. Tudo se conjuga para levar-nos a supor que até nos nomes essas criaturas são perfeitas” (Ibid., p. 106). Nesse paradoxo inferno-esperança, temos outra lição de geografia assinalada pelo artista-estudante.

Se no país do Sol equatorial não há luminosidade e a terra possui um ar tão pesado que prejudica os pulmões, ironicamente no país do frio o homem procura a comunhão com a natureza. Na visita ao Kolkhoze de Kheivani (nas proximidades de Gagra), na Geórgia, Graciliano destaca a organização do trabalho e a valorização do espaço familiar. Produção social e reprodução humana se entrelaçam na feitura do viver; o proletário produz bens materiais e produz meninos e meninas também, na contramão da economia familiar burguesa. No quadro da vida social soviética, Ramos registra o estímulo à reprodução familiar: “pois neste país o enorme contrassenso é julgado heroísmo. A mulher que pôs no mundo uma dúzia de rebentos, vivos todos, vermelhos e fortes, recebeu condecoração, que ali vemos, presa a uma tapeçaria” (Ibid., p. 147). Porque ali o proletário não se reduz à força de trabalho, combustível para a reprodução do capital; inversamente, consubstancia-se como artífice de um mundo em construção. Produção material e fruição espiritual (através dos diferentes espaços de cultura) se fundem na sociabilidade soviética.

Numa outra casa - também no Kolkhoze de Kheivani -, o entendimento da centralidade do trabalho na

vida social é posto por um georgiano que explicita sua curiosidade perguntando sobre as condições de existência no Brasil. Desapontado com a resposta, o dono da casa observou desconsolado: “– então é porque não trabalharam bem”. Com sua proverbial ironia, o escritor sertanejo assinala: “Não trabalhamos. Realmente não trabalhamos. Quando possuiremos kolkhozes como este? Quando, entre nós, terão prosperidade a terra fértil e as mulheres férteis?” (Ibid., p. 148). Como se perguntasse, sem esperar resposta: quem se apropriou de tanta fertilidade? Algo bem maior que a imaginação de Raimundo separa aquele Brasil do país de outubro, algo bem maior que o mar.

O estrangeiro tropical, sertanejo desconfiado, quer ler além das formalidades, por isto busca observar o fazer social soviético sem as lentes dos intérpretes e cicerones, para além daquilo que o Estado pretende mostrar. O escritor quer flagrar o dia a dia do chamado cidadão comum; quer ler para compreender a alma de um povo. Como no Kolkhoze de Kheivani, onde conversara com camponeses, ele busca em Moscou rastros de alguma personagem de Tolstói. Com tal intuito, estava perdido na multidão, sem a escolta da delegação brasileira, isento da direção oficial dos anfitriões. Embora reitere - ao longo de *Viagem*- a admiração ante a afabilidade recebida, não perde inteiramente o ar desconfiado, o senso de suspeita; queria gravar a imagem do lugar em coerência com seus princípios realistas: “bom termos ensejo de quebrar a cabeça movendo-nos à toa, para cima e para baixo,

procurando caminho”. Queria perceber a vida que ali pulsava para além das excessivas amabilidades recebidas.

Distante do formigueiro humano, “livre de guias e intérpretes”, caminhava Ramos nas ruas de Moscou. Perdido, longe do hotel, imaginava que uma personagem de Tolstói poderia lhe orientar. Enquanto voltava para o Savoy, estava a cismar: “Kalugin e a Sra. Nikolskaya deviam preocupar-se com a minha ausência: mediam responsabilidades enquanto me agitava como um vagabundo, à procura de outros vagabundos, impressos há muitos anos” (RAMOS, 1980, p. 79). Estava verificando seu próprio entendimento da relação entre ficção romanesca e realidade, a narrativa de ficção não é fruto do solipsismo do criador.

Dominado pela leitura de Tolstói, Graciliano deixa novamente o hotel e volta à diligência enfrentando o furor do frio, qual esquimó. Em tal diligência, porta-se como jornalista à procura de fato, e encontra o suposto personagem tolstoiano: “era ele [...] Desde a véspera estivera a buscá-lo na multidão; fora ele possivelmente que me desviara dos brasileiros, no saguão do teatro. Onde vira aquelas rugas, aquele sorriso? No *Cadáver Vivo*, talvez. Não, devia ser o criado paciente de Ivan Ilitch”. Funde ficção e vida no achado de tal encontro – um escritor procura e encontra uma personagem atuante na narrativa de um mestre das letras e, livre de amarras, procura comunicação nos limites permitidos pela linguagem. O homem pede um cigarro, no que é atendido pelo estrangeiro, que anota (no tópico treze de *Viagem*): “bem. Julguei compreender. E restitui-lhe os cigarros,

pagos pela Voks, por ele. Tirou apenas um, ofereceu-me o resto” (Ibid., p. 82). Cabe observar em tal quadro o senso de medida do mujique e a visão social do escritor comunista: o trabalho do cidadão anônimo produziu o milagre do cigarro que a ambos proporcionava prazer.

O suposto encontro com o personagem tolstoiano conduz o escritor ao delírio. Ocorre uma espécie de transfiguração na sensibilidade do artista torturado pelo frio de Moscou. Estaria Graciliano Ramos alucinado, ouvindo estrelas? O jornalista percebe-se entre o gelo da noite russa e as lágrimas do encantamento no retorno ao hotel: “arrastei-me ao Savoy. A personagem de romance apareceu de novo numa alegria ingênua e baça, chupou o cigarro, atirou-me um agradecimento largo. Enchi-me de receio. Estaria com febre? Necessário consultar um médico” (Ibid., p. 83). A curiosa auto ironia parece dialogar com a realidade, se considerarmos que os mais próximos camaradas do PCB suspeitavam das frágeis condições de saúde de Mestre Graciliano.

Era outra - não a de Tolstói - a Rússia que estava sendo edificada sobre os escombros do czarismo. O poeta apreciava essa refundição do humano ser sob a bandeira vermelha da revolução bolchevique; a alma do mundo eslavo estava sendo reconfigurada. O trabalho e o canto que reinavam em Tatipirun tinham vigência nas repúblicas soviéticas, ali multiplicavam-se as aranhas vermelhas tecendo o amanhã. Porque ali rompia-se com o princípio do individualismo - marca distintiva da sociabilidade burguesa - e afirmava-se a perspectiva do efetivo reconhecimento da humanidade de todos os humanos. A

educação naquele quadro social tinha como princípio a afirmação da igualdade humana, na diretriz contraposta ao individualismo fundado em diferenças irreduzíveis.

O projeto do Sardento não teria relevo naquela sociedade cimentada no trabalho das aranhas vermelhas (receberia a reação posta em Tatipirun). Supostas diferenças estruturais eram erradicadas pela corrosão do individualismo nas relações sociais em curso. Contra essas diferenças, argumenta o artista: “e haveria essas diferenças irreduzíveis? O mais certo era terem sido criadas para enfraquecer os homens, torná-los um rebanho de bichos inimigos uns dos outros, facilmente subjugável. Tínhamos ali uma educação inversa à que nos davam, lá fora”. Como cupim, a nova sociabilidade corroía os resíduos de individualismo; “em três décadas as desconfianças esmoreciam, juntavam-se as pessoas como se formassem uma grande família” (Ibid., p. 161). Era um povo que se reeducava, tomando nas mãos a própria história.

Varreram os russos para os museus o passado milenar de religião e opressão. A suntuosidade dos czares e da antiga nobreza foi relegada aos subterrâneos da memória. Guardada a imagem de um tempo em que a servidão condenou ao reino das sombras os sonhos de um povo. Esse passado aparece no tópico quinze de *Viagem*, onde o artista-estudante¹⁰ mostra imagens do Kremlin: um canhão fundido por volta de 1580 – pesando quarenta mil quilos -, um sino de bronze e prata, a igreja da Assunção, os cômodos do palácio do Kremlin. O estudante atenta

¹⁰ “[...] aluno chinfrim, seguro o lápis e o caderno, abro os olhos e os ouvidos, quero aprender”. Cf. RAMOS, 1980, p 89.

para os detalhes postos pelos cicerones, mesmo a contragosto.¹¹ O turista anota a riqueza do trono de Ivan, o Terrível, a ostentação de Catarina,¹² o peso do vaso de prata que guardava o sagrado óleo do Batismo – duzentos quilos. A fé religiosa plenamente contemplada em tal ostentação: “Bíblias formidáveis, monstruosamente belas, cobertas de pedregulhos fascinantes. Na encadernação de uma dessas obras piedosas –trinta e seis quilos de ouro”. E conclui com estilo a apreciação de tal quadro: “nesse terrível museu vemos isso. A família imperial, a santa Igreja, cavaleiros metidos em cotas de malhas, pedras e pérolas. Onde estava o povo? Ainda não se falava nele. Iria aparecer alguns séculos depois” (RAMOS, 1980, p. 93). Lênin e outros camaradas vermelhos transformariam tal fausto em página virada da história.

O que fora outrora espaço de pompa e ostentação é apropriado pelos produtores, o povo trabalhador. Com a revolução, no teatro Bolshoi brilha o talento popular. O poder dos soviets manteve a estrutura física, a imponência do famoso espaço, incluindo a tribuna do imperador, muito pouco utilizada até então, pois os czares habitavam em São Petersburgo. A famigerada tribuna “agora estava aberta, cheia, e as pessoas arrumadas nela não diferiam das existentes nas cadeiras lá embaixo” (Ibid., p. 49). Secularmente silenciado, agora era o povo que entrava em cena naquele santuário da cultura.

¹¹ “[...] o jeito que temos é copiar o que nos ensinam. Se não copiarmos direito, prejuízo para o leitor”. Cf. RAMOS, 1980, p. 91.

¹² “[...] os arreios dos cavalos de Catarina - ouro, diamante etc. ferraduras, gamelas de prata”. Cf. RAMOS, 1980, p. 92.

Graciliano observa serenamente: “a arte e o luxo separaram as classes, humilharam com dureza uma delas, mas isto é história velha – e não existem ressentimentos, é claro. A arte agora tem finalidade bem diferente da que lhe conferiam”. Profanando os outrora espaços sagrados dos czares e nobres que reinaram secularmente anulando a existência de servos e camponeses analfabetos, a república dos soviets devolve aos produtores a riqueza que brotou de seu suor.

O outrora ocupada por uma nobreza supostamente refinada, o Bolshoi agora era apropriado pelos proletários, pessoas marcadas no corpo e na alma pelo ferro do trabalho: “a multidão invadiu a casa ilustre e aí se acha à vontade, como no trabalho ou na rua: ninguém teve a lembrança de modificar um pouco a indumentária. Blusas, vestimentas pesadas, sapatões resistentes à friagem” (Ibid., p. 50). O mundo do trabalho e o mundo da cultura se reconhecem, unificam-se. O escritor não se contém em ironizar a antipropaganda da burguesia ocidental “-há na União Soviética uma feroz ditadura: a afirmação, no correr do tempo, entrou nos olhos e nos ouvidos como pregos. A ferocidade singular rouba o sono do operário dando-lhe uma educação dispendiosa em excesso” (Ibid., p. 51). A cultura do individualismo não podia tolerar a lição de sociabilidade que a revolução propiciava.

A socialização dos meios de produção no mundo soviético inibia a manifestação do individualismo, a suposta afirmação da liberdade individual, que tem como expressão material a exploração do trabalho e a intensificação das desigualdades sociais. A uniformização

na experiência coletivista não anula a particularidade dos sujeitos. A condenação da chamada “moral de rebanho” na sociabilidade burguesa oculta a evidência de que aí os trabalhadores são tangidos pelos proprietários, que lhes fazem calar a voz e o pensamento. Graciliano aponta a falácia do discurso burguês: “achamos vantagem nas discrepâncias, receamos tornar-nos rebanho. E nem vemos que somos um rebanho heterogêneo, medíocre, dócil ao proprietário. Queremos guardar o privilégio imbecil de não nos assemelharmos ao vizinho” (Ibid., p. 135). Não haveria prejuízo algum se todos tivessem um olho preto, outro azul e a cabeça pelada. Era o vírus do socialismo que apagava os vestígios dos vícios burgueses.

Se o cupim da revolução demoliu a ossatura do czarismo, através de jornais clandestinos e reuniões secretas (a noite soturna do Império em que ganhou força o Partido Operário), três décadas após a escola se expressava como o vírus do socialismo, em ligação umbilical com o mundo do trabalho. No tópico dezenove de *Viagem*, o artista apresenta um quadro da vida escolar na Geórgia. Espantado com a quantidade-qualidade das escolas (com o atendimento às necessidades sociais e culturais de crianças e jovens), o intelectual latino-americano observa o contraponto com a realidade social brasileira: “lembrava-me dos analfabetos da minha pobre terra, dos pequenos vagabundos famintos que circulam nas ruas quase nus, a mendigar” (Ibid., p. 110). Escandaloso contraste entre os quadros do Sol equatorial e do país do frio. O estudante ocidental aprendia mais uma lição de geografia humana do oriente ateu.

Com a observação do quadro escolar georgiano, o antigo Diretor da Instrução Pública das Alagoas lembrava-se de expressão recorrente nos jornais tupiniquins: “o vírus do socialismo”. Com cortante ironia o jornalista escritor assinala que os estrangeiros contraíam tal vírus em visita aos países da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas e retornavam contaminados ao chão tropical; estavam visceralmente prejudicados. Segundo tal juízo, a juventude soviética estava irremediavelmente perdida.

Graciliano Ramos precisava retornar ao ocidente, como Raimundo a Cambacará. O menino pelado devia voltar aos dias de discriminação (e precisava estudar geografia); o escritor não podia se furtar aos dias cinzentos do purgatório ocidental, e se consolava no encontro com a flora catingueira que o fazia recordar tantos Fabianos saídos do solo sertanejo para suas narrativas. É o que ocorre no repentino encontro com o quipá em solo georgiano: “examinei o patricio desterrado, sem receio de ferir-me nos espinhos, e caímos num diálogo silencioso. Um cardo como os outros da minha terra, inteiramente igual; nada sofrera na adaptação”. Tal encontro faz emergir a alma sertaneja do autor de *Vidas Secas*: “não se distinguia dos que utilizei com abundância em vários livros e tornaram as minhas páginas secas, ásperas, espinhosas” (Ibid., p. 142). O diálogo com o parente vegetal ocorrera em Gagra, no mesmo lugarejo em que o artista descobriu a existência, na URSS, de uma princesa da Mingrelia, fato que também o surpreendeu: “filho do Nordeste, bárbaro, afeito às compridas estiagens, à sede, à fome, às fugas periódicas, não me convenceria da

existência de princesas, metáforas, sem dúvida, vistas em romances para embromar-nos” (Ibid., p. 143). Estranho planeta o dos soviets!

Algo semelhante ocorrera antes em Sukhumi, capital da Abkhasia (também na Geórgia), onde o visitante encontrara vegetação tropical. Cardos, palmeiras, tangerinas, bananeiras mostravam odores do Brasil, negavam ao artista sua condição de turista: “não me sentia estrangeiro; esses conterrâneos verdes ambientavam-me depressa; tive a ilusão de que a terra hospitaleira me convidava a ganhar raízes também” (Ibid., p. 131). Além da afabilidade do povo, a distante natureza era também receptiva, hospitaleira.

Chegara para o poeta o tempo do retorno ao Sol equatorial; tempo de deixar para trás a terra das mulheres mais belas do mundo, da solidariedade soviética, a terra luminosa. O artista enterrara a alma naquele fim de mundo. A experiência convertia-se em memória onde uma objetiva mostrava crianças num jardim de infância, a fábrica de meias, a Princesa Dadiani. Imaginando a estupidez que encontraria no Brasil acerca do *modus vivendi* soviético, o inquieto escritor “desejava alongar a permanência na terra acolhedora” (Ibid., p. 174). Estava, então, na Geórgia e sabia que em pouco tempo tudo aquilo converter-se-ia em passado: “vinte e quatro horas depois, em voo rápido, encaminhar-me-ia ao Norte, nunca mais poria os pés naquelas calçadas absurdamente familiares” (Ibid., p. 170). Era tempo de despedida.

Roído pela ilusão, o artista alimenta a quimera de um retorno à terra luminosa, como Raimundo que promete

voltar a Tatipirun – “Eu volto um dia [...] E hei de encontrar a Caralâmpia com as mesmas rosas na cabeça, o vagalume aceso no peito, as cobras de coral nos braços” (RAMOS, 1975, p. 122). Ramos prometera a Leonidze que retornaria à Geórgia. Maior que a ilusão é o senso de realidade no modo de ser do intelectual alagoano; sabia que era outro o seu mundo e que o esperava o purgatório tropical: “queria enganar-me, segurar-me a sonhos: não tornaria a ver a terra magnífica, a gente magnífica. A lembrança disso iria perseguir-me o resto da vida, misturar-se-ia às chatices diárias, ao trabalho vagaroso e inútil” (RAMOS, 1980, p. 181). O artista-estudante aprendia/ensinava uma lição de geopolítica, conhecia seu lugar no mundo. Se a URSS que aparece na letra graciliânica não coincide com Tatipirun, ambas são lugares demasiado distantes do Brasil de então e do universo em que nos movemos nos dias de agora. Tempos opacos.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Augusto dos. **Toda poesia de Augusto dos Anjos**. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

MORAES, Dênis de. **O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos**. São Paulo: Boitempo, 2012.

RAMOS, Graciliano. A Terra dos Meninos Pelados. 12 ed. In: _____. **Alexandre e Outros Heróis**. Rio de Janeiro, São Paulo: Record 1975, p. 96-122.

_____. **Viagem:** Tchecoslováquia - URSS. 10. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1980.

_____. **Vidas Secas.** 91 ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2003.

_____. **Viventes das Alagoas (Quadros e Costumes do Nordeste).** São Paulo: Martins, 1962.

SILVA, Raul Ribeiro da. **A Rússia vista por um médico brasileiro.** Rio de Janeiro/ São Paulo: Civilização Brasileira, s/d.

CAPÍTULO 3

OS LIVROS INFANTOJUVENIS E AS IMPRESSÕES DE GRACILIANO RAMOS¹³

Suzana Lopes de Albuquerque¹⁴
Maria das Graças de Loiola Madeira¹⁵

INTRODUÇÃO

Em uma carta enviada ao educador Anísio Teixeira, em 1938, Graciliano Ramos nos adianta o que pensava sobre a escrita para a criança: “Penso exatamente como você: se se procura um assunto infantil e se usa uma linguagem infantil, a criança percebe que somos tolos e não lê”¹⁶. Os leitores do romancista alagoano, acostumados com uma escrita para adultos, podem ser surpreendidos ao ler um Graciliano que se ocupou da infância e não apenas da sua própria ao publicar *Infância*. Certa vez afirmou que odiava o livro infantil: “Aqueles

¹³ Texto publicado na Revista Educação em Debate, da Universidade Federal do Ceará, em 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/47175>.

¹⁴ Doutora em Educação (USP). Professora do Instituto Federal de Goiás (IFG) – *Campus* Goiânia Oeste. ORCID: 0000-0002-2001-5942. Correio eletrônico: suzana.albuquerque@ifg.edu.br

¹⁵ Doutora em Educação pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Estágio Pós-Doutoral pela Università degli Studi di Firenze. Professora Associada do Centro de Educação da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). ORCID: 0000.0003-3563-7530. Correio eletrônico: mgloiola22@gmail.com

¹⁶ Cf. Carta reproduzida por Ricardo Ramos Filho (2017, p. 298).

coisas maçadoras, pesadas, estopantes, xaroposas [...]”¹⁷. O pedantismo com o qual se compunham livros para os pequenos era carregado de estranheza e repugnância nas impressões do romancista alagoano.

É provável que as críticas do autor de *Angústia* ao livro infantil tenham se convertido em três dos seus escritos: *A terra dos meninos pelados* (1937), *Alexandre e outros heróis* (1977), e uma crônica histórica, *A pequena história da República* (1939). Lembra Ricardo Ramos Filho (2017) que essa produção, não tão divulgada quanto às demais, encontra-se alinhada com os principais personagens de seus romances: Fabiano, Sinhá Vitória, Luís da Silva, Marina, Madalena e Paulo Honório, todos muito próximos do menino Raimundo, do conto *A terra dos meninos pelados*, por serem figuras socialmente deslocadas.

Algumas de suas crônicas em *Linhas tortas, Viventes das Alagoas* e o semanário palmeirense *O Índio* (1921)¹⁸ trazem críticas do romancista aos livros infantis. A escola da infância e juventude vividas entre as cidades de Quebrangulo, Buíque, Palmeira dos Índios e Maceió é lembrada nos contos *Macobeca pré-histórico* (1930), *Um novo ABC, Prêmios e a Crônica VI* (1921), nos quais, particularmente, Graciliano se reporta aos livros infantis. Na obra *Infância*, a escola aparece por dentro: a rudeza do

¹⁷ Cf. RAMOS, Graciliano. *O Índio*, em 20 de março de 1921.

¹⁸ Thiago Mio Salla organizou, com o título *Garranchos* (2013), pela Editora Record, as crônicas do escritor alagoano publicadas originalmente em 1921 no semanário *O Índio*, de Palmeira dos Índios (AL). Uma atenção especial deve ser dada à de 20 de março de 1921.

aprendizado infantil, as leituras maçantes dos livros escolares, a formação moribunda dos professores, os dias enfadonhos da escola, a estrutura precária, os castigos físicos, as humilhações¹⁹. Os capítulos *Leitura, Escola, Barão de Macaúbas* e *A criança infeliz* são alguns dos exemplos.

A escola como lugar para estimular o gosto pela leitura manteve-se distante da trajetória do menino Graça. Seu interesse pelo universo das letras, conforme depõe, recebeu da prima de nome Emília grande impulso, pois ela lhe contava histórias. Certo dia, explicou-lhe o significado e a pronúncia da palavra “astrônomo”: “São homens que conhecem o céu. Sabem tudo o que existe lá em cima. Sabem o nome de todas as estrelas [...]”²⁰. Em poucas palavras e sem complicação, Emília lhe havia feito entender facilmente o que as lições dos livros não conseguiam.

O incômodo com os livros infantis aparece nas primeiras crônicas do jornal *O Índio*, com o pseudônimo de J. Calisto:

A gramática pedantesca, cheia de nomes gregos, de sutilezas que o leitor não compreende; a história do Brasil de perguntas e respostas, feita especialmente para que o estudante só responda ao

¹⁹ Graciliano Ramos dedicou algumas de suas notas à escola alagoana, dentre as quais estão *Professores improvisados* e *Alguns números relativos à instrução primária em Alagoas* (1935).

²⁰ Cf. A vida de Graciliano Ramos – reportagem biográfica de Francisco de Assis Barbosa. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, ano v, n. 122, p. 12, 20 out. 1942.

mestre quando o quesito seja formulado com as mesmas palavras que estão no livro; a geografia presumida, a exhibir uma erudição fácil, recheada de termos como estereografia, hipsografia, vulcanografia, potamografia e outras grafias de má sorte; todas as letras inodoras, incolores, desenxabidas, enjoativas, perfeita literatura de água morna. [...] Leva-se a melhor parte da vida a ler aquilo e fica-se sem saber coisa alguma. Na idade em que a inteligência começa a despertar, confusa, obrigá-la a embrenhar-se pelas complicadas asperezas dos lusos clássicos – que horror, santo Deus! (*O Índio*, 20 de março de 1921 *apud* RAMOS, 1962, p. 67).

Pouco havia de se esperar da escola brasileira, que não atinava para o interesse dos pequenos e para sua capacidade de interpretação do mundo. Nesse aspecto, Graciliano Ramos atribuía um papel secundário aos sistemas de ensino com poder de mudança na estrutura social, como fazia crer grande parte dos intelectuais dos anos de 1930²¹. A escola brasileira republicana, conforme o velho Graça, devia sua existência às relações de poder das elites agrárias nacionais, convertendo-se em moeda de troca, como assim ele esboça em *São Bernardo*. Ao fundar uma escola em sua fazenda, o personagem Paulo Honório

²¹ Cf. O documento do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova de 1932 foi redigido e assinado por intelectuais de várias áreas, que se dirigiam ao povo e ao governo brasileiro. O atraso, sobretudo, da escola primária era colocado como o principal obstáculo para o progresso do país. O grupo propõe reformas no sistema de ensino obedecendo a diretrizes básicas por ele estipuladas.

a transformou num símbolo de barganha político-partidária.

Mas as impressões do romancista alagoano sobre o modo como a escola aproximava a infância do universo literário eram, de algum modo, repetidas por outros intelectuais brasileiros, educadores e literatos, a partir dos anos de 1920. Monteiro Lobato, José Lins do Rego e Cecília Meireles seriam alguns deles.

Com a intenção de rememorar esse movimento de renovação da escola dos anos de 1930, a literatura infantojuvenil recebia do Ministério da Educação e Saúde do Estado Novo iniciativas inéditas. Bem ou mal, o propósito dos intelectuais de construir uma literatura que estimulasse o gosto pela leitura foi atendido pelo Governo Vargas, quando este passou a promover, em 1936, concursos literários para obras infantojuvenis. Embora houvesse limites na aplicação desses propósitos era um avanço em relação aos tempos sombrios da história do livro infantil no Brasil. O desconhecimento e o pouco respeito às exigências dos pequenos quanto ao texto escrito foram alguns dos motivos que levaram os educadores do século XIX a tornar leitura obrigatória, nas escolas primárias, as adaptações de clássicos estrangeiros.

3.1 BREVES NOTAS SOBRE O SURGIMENTO DO LIVRO INFANTIL

A proposta iluminista do século XVIII, de formar o homem novo, trouxe consequências profundas na educação da criança ao longo dos séculos XIX e XX. A

intenção era disseminar o declínio da velha ordem social colada à aristocracia e à Igreja Católica. Com ela, também procura pôr fim à escola que formava o humano para um *estado de transcendência*, cujo propósito era deslocar o indivíduo dos conteúdos práticos da vida mundana. Uma formação alheia ao mundo que produzia a vida material era algo inconcebível para os novos tempos que se avizinhavam com a hegemonia do capitalismo industrial. Os estados nacionais, portanto, precisavam ser fortalecidos com uma formação renovada de seus cidadãos. Educar e converter as emoções e as sensibilidades dos sujeitos em ensinamentos cívicos e patrióticos seria um modo de alinhá-los na sustentação moral e material de suas respectivas nações.

Anterior a esta nova demanda, a visão humanista da formação infantil, de algum modo, guardava uma visão natural da criança. W. Benjamin argumenta que a obra *Orbis pictus* (1664), de Amos Comenius, seria um exemplo dessa literatura, pela importância atribuída às ilustrações e às suas relações com o texto escrito. Isso já indicava o quão o autor de a *Didática Magna* capturava as exigências da criança. Em *Livros infantis velhos e esquecidos*, de 1924, o filósofo alemão adverte deste modo: “A criança exige do adulto uma representação clara e compreensível, mas não infantil [...] ela possui um senso aguçado mesmo para uma seriedade distante e grave, contanto que esta venha sincera e diretamente do coração [...]” (BENJAMIN, 2011, p. 55).

Um primeiro produto iluminista para a infância estaria em *O livro elementar*, de J. B. Basedow (1770-

1774), embora, conforme Benjamin, ele seguisse de perto Comenius. Mas ali já havia os critérios de uma pedagogia civil e reguladora da vida infantil, colocando as crianças “[...] como seres tão distantes e incomensuráveis, que é preciso ser especialmente inventivo na produção do entretenimento delas [...]” (BENJAMIN, 2011, p. 57). Como um catecismo, esse tipo de abordagem para a infância teria mais importância do que o universo lúdico e fantástico requerido pela natureza infantil. Concebida para um futuro promissor, a criança deveria se ajustar à apologia ao Estado nacional, a partir de uma visão racionalista. A pedagogia parecia ter esquecido de que “[...] a criança consegue lidar com os conteúdos do conto maravilhoso de maneira soberana e descontraída, como o faz com os detritos e os entulhos descartados pelo adulto.” (BENJAMIN, 2011, p. 58).

No Brasil o livro infantil surgiu particularmente no final do século XIX. Embora tentasse contemplar o interesse infantil, na leitura de Ramos o livro não passava de “cópia mutilada” de obras estrangeiras, enfadonhas inclusive para os adultos. É o caso de *Os Lusíadas*, do poeta lusitano renascentista Luís de Camões, que recebeu uma edição adaptada para as escolas brasileiras de Abílio César Borges, em 1879. A obra do poeta português era um exemplo emblemático do que havia disponível para o público infantojuvenil escolar brasileiro. Lajolo e Zilberman (1988) lembram que restava à infância escolar adaptar-se a temas e contextos distantes e distintos do mundo vivido e falado por ela. O próprio Graciliano o testemunha:

Li aquilo de cabo a rabo, e no fim só me ficou a desagradável impressão de haver absorvido coisas estafantes, cheirando a morfo, em uma língua desconhecida, falada há quatrocentos annos; por gente de outra raça e de um país muito differente do meu. [...] era um exercício feito sem o mínimo interesse de chegar ao fim. (RAMOS, *O Índio*, em 20 de março de 1921).

Mas o que agravava o quadro da literatura disponível para a infância no Brasil não era apenas o fato de haver traduções estrangeiras, e sim o tipo de livro selecionado. Obras ilustradas com narrativas simples, sem palavras rebuscadas e pedantes, já circulavam na Europa desde o século XVIII, mas foram entendidas pela nova pedagogia racionalista como ultrapassadas, argumenta Benjamin (2011). Ele relembra em *Visão do livro infantil*, de 1926, um dos contos do escritor e poeta dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1875) – “Nele tudo estava vivo. Os pássaros cantavam e as pessoas saíam do livro e falavam.” (BENJAMIN, 2011, p. 69); mas, quando se virava a página, pulavam imediatamente de volta. O essencial nesse conto, adverte o filósofo, é que “[...] não são as coisas que saltam das páginas em direção à criança 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, 2011, p. 69).

A criança cultiva a capacidade de ultrapassar a parede ilusória e adentrar, de forma soberana, o mundo fantástico do conto. E, de forma também soberana, sair

dele e retornar ao mundo vivido sem artifícios pedagógicos.

Uma segunda fase da literatura infantil no Brasil, classificada por Lajolo e Zilberman (1988), contempla o período de 1920 a 1940, no qual o país passava por uma lenta mudança, de natureza estrutural, na configuração do Estado e em suas políticas públicas, em seus espaços urbanos, com o trabalho livre nas principais cidades. Essa configuração formava um público consumidor dessa literatura, e o Estado definia o papel da escola para o homem republicano, cívico e patriótico, em nome do progresso moral e material. As novas concepções de literatura infantil que surgiam dessa segunda fase resultaram em produções nacionais acolhidas pelo Estado nacional nos concursos literários. Embora articuladas com os interesses do Estado republicano brasileiro, essas novas publicações permitiam outra leitura da capacidade de interpretação da criança e de sua autonomia diante de um texto escrito.

3.2 AS LEMBRANÇAS DE GRACILIANO DOS LIVROS DE LEITURA DO BARÃO DE MACAÚBAS

Quando assumiu o cargo de diretor da Instrução Pública do estado de Alagoas, em 1933, Graciliano Ramos adotou, nas escolas primárias públicas, a obra de Monteiro Lobato *As aventuras de Hans Staden* (1926)²². A história

²² A obra infantil de Lobato (1926) é, ao mesmo tempo, uma tradução e adaptação do livro que recebeu vários títulos desde a publicação de

narrada por D. Benta conta a vinda ao Brasil de um alemão no período da colonização. Com as aventuras do personagem, as crianças aproveitavam para associar formação e ludicidade. A maneira simples de narrar de Monteiro Lobato, sem pedantismo e infantilismo, certamente fez com que Graciliano a escolhesse.

Com essa preferência de livro infantil é que Graciliano avalia seu passado de menino escolar e satiriza o tipo de leitura a partir da qual foi obrigado a se aproximar do universo literário. As primeiras recordações do autor de *Vidas Secas* são das cartilhas e de *Os Lusíadas*, adaptado pelo ilustre educador baiano, Barão de Macaúbas. Em “Um novo ABC”, de *Linhas Tortas*, ele ironiza os efeitos da obra lusitana na formação infantil:

Admiração que eu devia ter à figura culminante da Renascença portuguesa esfriou desde que aprendi a soletrar, e até hoje ainda não me foi possível convenientemente acendê-la. É que almas danadas me obrigaram a ler Camões aos oito anos. O descobrimento do caminho das Índias aos oito anos! É positivamente um abuso. Aquela mistura de deuses do Olimpo, pretos africanos, o Gama ilustre, o gigante Adamastor, o rei de Melinda, a linda Inês e seu gago amante, tudo a meter-se num pobre cérebro em formação – com franqueza, é demais! Perdoe-me as cinzas do zorlho gênio, mas eu não sei se o meu ódio a ele era menor que o que me inspirava o Barão de Macaúbas. (RAMOS, 1978, p. 99).

Hans Staden em 1556. Em 1900, o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo traduziu a obra do original para o português.

O autor continua a rememorar o sacrifício a que se submeteu lendo os livros do Barão de Macaúbas tão penosos quanto aprender a tabuada e o catecismo. Para Graciliano Ramos a ciência do ilustre educador confundia-se com o enigma apresentado no catecismo e nos seus livros repletos de animais que falavam para impor uma moral e preceitos pedantes cujo efeito era de dar enjoo em quem lia:

Principiei a leitura de má vontade. E logo emperrei na história de um menino vadio que, dirigindo-se à escola, se retardava a conversar com os passarinhos e recebia deles opiniões sisudas e bons conselhos. – Passarinho, queres tu brincar comigo? Forma de perguntar esquisita, pensei. E o animalejo, atarefado na construção de um ninho, exprimia-se de maneira ainda mais confusa. Ave sabida e imodesta, que se confessava trabalhadora em excesso e orientava o pequeno vagabundo no caminho do dever. Em seguida vinham outros irracionais, igualmente bem intencionados e bem falantes. Havia a moscazinha, que morava na parede de uma chaminé e voava à toa, desobedecendo às ordens maternas. Tanto voou que afinal caiu no fogo. (RAMOS, 2002, p. 117).

Intrigado com a escrita do Barão de Macaúbas, o menino Graça o considerou perverso com as moscas rebeldes e com crianças, já que “[...] intentavam elevar as crianças, os insetos e os pássaros ao nível dos professores.” (RAMOS, 2002, p. 118). Com mais esperança, chegou ao terceiro livro de Abílio Borges, que

também não lhe ajudou, pois tinha o mesmo ranço dos anteriores. E concluiu que talvez os outros organizadores de histórias infantis fossem provavelmente como ele, desestimuladores da leitura.

Ainda guardo com rancor a lembrança de uma delas, pançuda, tediosa, soporífera, que me obrigaram a deletrear aos nove anos de idade [...]. Voto ao meu ilustre educador Abílio Borges uma profunda aversão. Nunca perdoarei àquele responsável barbaças as horas atrozes que passei a cochilar em cima de um horrível terceiro livro que uns malvados me meteram entre as unhas. (RAMOS, 2002, p. 64).

O horror da obra camoniana em parte se devia às adaptações brasileiras que mutilavam trechos da obra. No caso específico de *Os Lusíadas* (1572), havia dúvidas de que o poema renascentista subverteria os valores morais cristãos dos jovens leitores. Assim entendia o baiano Abílio César Borges ao adaptar a obra do poeta português Luís de Camões para as escolas brasileiras em 1879. O fato é que as aventuras heroicas de Adamastor iniciaram a criança brasileira na língua escrita do Império e República, segundo Batista e Galvão (2009). Ambos avaliam a forte relação de imposição da europeização na formação da nação brasileira recém-emancipada, com a adoção da obra para leitura nas escolas públicas e particulares.

No prefácio da obra adaptada, o Barão de Macaúbas argumenta sobre a importância dela para a formação dos rapazes brasileiros – “[...] a beleza e a

sabedoria dos preceitos morais e sociais [...]” (BORGES, 1879, **prefácio**) –, além da variedade da linguagem e a preciosidade literária. Pode parecer estranho ao leitor daquele compêndio, assim transformado pelo educador baiano, que houvesse ali algum conteúdo erótico, mas o fato é que a poesia que antecedeu os séculos XVIII e XIX não se encontrava sob o jugo da razão iluminista; portanto, os autores exerciam uma licenciosidade incomum. *Os Lusíadas* foi fruto dessa tradição, mas que passou por um processo de mutilação nas adaptações para as edições escolares, particularmente os trechos que induziam cenas eróticas, como no Canto Nono, estrofe 83, onde Camões (2011, p.281) celebra em poesia o amor na Ilha de Vênus: as Ninfas entregam aos navegantes àquilo que a natureza lhes dera:

Oh, que famintos beijos na floresta,
E que mimoso choro que soava!
Que afagos tão suaves! Que ira honesta,
Que em risinhos alegres se tornava!
O que mais passam na manhã e na sesta,
Que Vénus com prazeres inflamava,
Milhor é experimentá-lo que julgá-lo;
Mas julgue-o quem não pode experimentá-lo.

Esses versos da obra renascentista levaram o educador baiano a suprimi-los e por isso antecipar um aviso na contracapa: “Acham suppressas todas as estâncias que não devem ser lidas pelos meninos [...] [a fim de] não escandalizar a inocência dos jovens leitores.” (BORGES, 1879, prefácio).

Além do erotismo, a obra foi mutilada também do ponto de vista sócio-histórico e literário, sobretudo no que a distinguia da poética do século XIX. Mais do que uma epopeia de um herói português, *Os Lusíadas* propõe a crítica da cobiça, da rudeza e do pragmatismo dos lusitanos em relação às conquistas de novas terras. Camões torna-se, portanto, um crítico de sua terra para a qual propõe uma epopeia como salvação. Próprio das obras renascentistas, o poema oscila entre o sagrado e o profano, e, sem os elementos mencionados, cultivou-se uma imagem rançosa e obsoleta da obra, tal como a esboçada por Graciliano Ramos em seus escritos.

3.3. OS LIVROS INFANTOJUVENIS E OS CONCURSOS DA COMISSÃO NACIONAL PARA O LIVRO INFANTIL

Como vimos, Graciliano dedicou breves escritos aos livros infantojuvenis, interesse que pode ser explicado e justificado no contexto de debate dos intelectuais que pretendiam superar as velhas formas de educar a infância. A criança passava a ser concebida pelos princípios das ciências psicológicas, biológicas e sociológicas. Ativo e capaz de escolher o que gostaria de ler, o público infantojuvenil não mais se acomodaria às formas envelhecidas do professor, do conteúdo escolar, dos métodos de ensino e dos livros didáticos ou literários.

À época, os festejados discursos dos educadores modernistas, que colocavam a escola como instituição central na mudança da estrutura social, silenciavam,

conforme vozes como a do mestre Graça em *São Bernardo*, sobre o quanto ela era determinada pelas relações de força da estrutura socioeconômica das elites agrárias brasileiras. As alianças partidárias, as trocas de favores, os apadrinhados políticos, todos esses artifícios tornavam-na um bem cobiçado.

Particularmente o que interessava aos educadores modernistas das décadas de 1920 e 1930 era a crítica à velha forma de ensino, que deveria ser reconfigurada sob o império do novo: “Novas teorias pedagógicas legitimavam as novas políticas educacionais”. (MARTINS, 2013, p. 61). O verbalismo e a passividade, próprios da escola tradicional, seriam combatidos tanto quanto o livro que se lia por necessidade e se abandonaria com prazer, argumentava Fernando de Azevedo (1968), um dos pioneiros da educação nova. Em *A educação e seus problemas*, o educador paulista denuncia o “[...] fastio das leituras sem interesse [...]” que deveria ser contraposto com o livro que promovesse a informação, o estímulo e o encanto pelo mundo. A respeito, completa Azevedo (1968, p. 133):

[...] livros que satisfaçam seu gosto e interesse, e com o direito de escolha, com que lhes desperta o espírito crítico, pelas oportunidades de comparação, alarga-se o campo de suas leituras, e com elas, o horizonte mental e social dos alunos, adquire-se uma nova sensibilidade, resultante de um mundo de ideias e emoções diferentes das ideias e emoções em que se vive, e multiplicam-se através de livros, e como através do filme e do

rádio, as possibilidades e os pontos de encontro com a experiência humana.

O gosto, a sensibilidade e a preferência da criança seriam o ponto central de escolha dos livros de leitura que se destinariam ao público infantojuvenil dos anos de 1930; os que mais duravam não dispunham de tamanhos ou recursos de atração, neles, era a história realmente que seduzia (MEIRELES, 1984). Naquele cenário das novidades, o livro servia “[...] como fonte de experiência e campos de investigação, depositário da cultura universal, e estimulador e produtor de novos saberes” (MARTINS, 2013, p. 68), educador das emoções, das sensibilidades e dos impulsos naturais (Idem, p.70), a fim de ajustá-los à ideologia da Era Vargas.

Imbuído dessa concepção de livro infantil, na gestão de Gustavo Capanema, o Ministério da Educação e Saúde Pública do Governo Vargas criaria, em 29 de abril de 1936, a Comissão Nacional para o Livro Infantil (CNLI)²³, instituição composta inicialmente por literatos brasileiros consagrados, dentre os quais Jorge de Lima, José Lins do Rego, Cecília Meireles e Manuel Bandeira. Uma das atribuições era promover concursos de livros literários infantis para os quais a forma literária e recreativa deveria prevalecer em relação ao conteúdo.

²³ Conforme Angela Castro Gomes (2003, p. 117), em data próxima, março de 1936, Capanema havia criado o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), que atraía a iniciativa de intelectuais e artistas. Daquela data até 1945, foram rodados 233 filmes, dentre os quais 53 classificados como educativos. O antropólogo Edgard Roquete-Pinto dirigiu o INCE, órgão responsável.

As práticas autoritárias do então governo não permitiriam que a qualidade literária e o mundo da fantasia prevalecessem diante de conteúdos doutrinários e conservadores necessários à manutenção daquele regime de governo (RAMOS FILHO, 2017). Não por acaso a produção infantil do romancista alagoano teria pouco êxito nos concursos. Ele concorreria em 1936 com *A terra dos meninos pelados* e alcançaria o terceiro lugar. Cerca de 80 livros participaram daquela edição, cujos prêmios foram distribuídos para as seguintes obras: *O circo*, de Santa Rosa Júnior, para os livros pré-escolares; e, para as crianças de 8 a 10 anos, *A fada menina*, de Lúcia Miguel Pereira, *A casa das três rolinhas*, de Marques Rebelo, e *A terra dos meninos pelados*, de Graciliano Ramos (GOMES, 2003, p. 121). Sobre as melhores obras classificadas pelo júri, Graciliano se reportou na crônica “Um novo ABC” (1938) e compara as velhas com as novas cartilhas infantis:

Mas enquanto ali o caso se narrava com letras miúdas e safadas, em papel de embrulho, aqui as brincadeiras e as ocupações das personagens se contam em bonitas legendas e principalmente em desenhos cheios de pormenores que a narração curta não poderia contar. [...] As legendas são de Marques Rebêlo, as ilustrações de Santa Rosa, dois artistas que há tempo tiveram livros premiados no concurso de literatura infantil realizado pelo Ministério da Educação. Onde andam esses livros? Premiados e inéditos, exatamente como se não tivessem sido premiados. (RAMOS, 1978, p. 175).

A reclamação do escritor se valia do que importava nesses concursos para a CNLI: menos o livro infantil como aliado do mundo imaginário infantil e mais o conteúdo realista que acentuasse os fatos da história brasileira (RAMOS FILHO, 2017, p. 289). O mestre Graça até pretendia atender tal exigência ao concorrer em outro concurso, de 1940²⁴, mas decidiu não participar. Com o título *Pequena história da República*, Graciliano elaborou um resumo dos fatos republicanos no qual exerce uma sátira ao continuísmo da política governista republicana, tal como a praticada no Brasil-Império. Considerando os propósitos dos concursos literários, de buscar adesão dos intelectuais aos projetos republicanos de Vargas, o que ele havia esboçado não caberia naquele cenário político-ideológico. Em 1936, Graciliano havia saído da prisão; portanto, conhecia na carne de qual ambiente se tratava e seu lugar nele.

O romancista alagoano ainda escreveria para o público infantojuvenil *Estórias de Alexandre*, na qual explora o imaginário da cultura sertaneja. Sobre esses escritos, nós nos reportaremos no tópico a seguir.

3.4 GRACILIANO E O UNIVERSO INFANTOJUVENIL EM SEUS ESCRITOS

O colega José Lins do Rego é contemplado na crônica “Um romancista do Nordeste”, de 1934²⁵, na qual Graciliano Ramos contrapõe a curiosidade e a criatividade

²⁴ O edital do concurso saiu pela revista carioca *Diretrizes*, de 1940.

²⁵ Cf. RAMOS. *Garranchos* (2013).

infantil com “as lições e as chatices da escola”. A criança de *Doidinho* era viva e aberta numa escola que exigia disciplina e obediência, mas, fora dali,

[...] tudo se anima. A água do rio não serve apenas para atirar-lhe a porcaria ganha no colégio imundo: lava-lhe a alma e transporta, para o sítio onde viveu, as suas tristezas de estudante maltratado. O bueiro do engenho é um amigo velho que o chama de longe. Na sua memória o avô deixa de ser o explorador da cabroeira que se esfalfa no eito: muda-se numa espécie de santo que se preocupa com a sorte de um assassino preso. (RAMOS, 2013, p. 135).

A criança transformava pela imaginação o lixo e o entulho em vigorosa fonte de vida, e isso se devia, em grande parte, à opressão da escola e da família que a empurrava para um mundo paralelo. Na mesma condição de *Doidinho*, o menino Graça relembra que seu lugar de refúgio era o quintal de casa para “[...] amassar barro com os pés dentro de enormes tamancos” (BARBOSA, 1942, p.12). Os livros infantis deveriam ser cúmplices dessa fantasia, que, simultaneamente, divertia e educava.

Inspirado em tal propósito, o romancista alagoano compõe os escritos para o público infantojuvenil: *A terra dos meninos pelados* (1936), *A pequena história da República* (1939) e os contos de *Alexandre e outros heróis* (1977). Graciliano ainda escreveria os contos “Minsk” e

“Luciana”, que estão em *Insônia*, editado pela Record em 1947²⁶.

O pequeno conto infantil de 16 páginas, *A terra dos meninos pelados*, foi o primeiro escrito de Graciliano Ramos logo que saiu da prisão (RAMOS FILHO, 2017). Ele narra a história do menino Raimundo, habitante da cidade imaginária de Cambacará, onde é cotidianamente ultrajado por ter a cabeça pelada²⁷ e um olho preto e outro azul. A fim de fugir daquele ambiente humilhante, ele empreende uma viagem imaginária ao reino de Tatipirun, onde os automóveis, os bichos, as árvores não apenas falam, mas travam verdadeiras contendas. Diante das leis da natureza violentadas, exclama o personagem Raimundo: “Que lugar! Não faz calor nem frio, não há noite, nem chove, os paus conversam. Isto é um fim do mundo.” (RAMOS, 1977, p. 118). Tudo parecia perfeito: “Isto é agradável, murmurou Raimundo. Tudo alegre, cheio de saúde [...]. A propósito, ninguém adoce em Tatipirun, não é verdade?” (RAMOS, 1977, p. 122). Os habitantes se surpreendiam com Cambacará, o mundo de Raimundo: “Na terra dele as coisas vivas mordem.” (RAMOS, 1977, p. 123). Mas o menino prefere retornar a Cambacará, não por saudade: “[...] tenho obrigações,

²⁶ Ambos receberam recente publicação pela editora Record, em 2014 e 2015.

²⁷ Ramos Filho (2017, p. 297) esclarece que a cabeça pelada do menino Raimundo talvez fosse uma analogia ao que fizeram a Graciliano Ramos quando esteve preso na Colônia Correccional de Ilha Grande com a raspagem do cabelo: “Graciliano pelado, de certa forma recém-marginalizado, também sonharia com a magia de Tatipirun, recusaria o mundo em que vive.”

entende? Preciso estudar a minha lição de geografia”. (RAMOS, 1977, p.131). Antes de partir, ele descreve cada personagem, cada lugar com nostalgia de quem não mais retornará, porque ali é o lugar de uma época, que logo passará. Ele preferiu voltar e enfrentar o mundo de humilhações, porque “[...] recusa as maravilhas do mundo visitado [...]” (LINS, 1981, p. 195). O autor de *Vidas Secas* aqui expressa marca de sua literatura, o menino Raimundo, em vez de fugir, decide enfrentar os problemas de Cambacará, mesmo ciente do que o esperava. De forma soberana, o menino Raimundo sai e retorna ao mundo real, sem interferências do adulto²⁸.

Outro escrito para o público infantojuvenil do mestre alagoano encontra-se na coletânea de 14 contos *Alexandre e outros heróis*. Escritos entre 1938 e 1952, os contos contemplam a tradição popular do sertão nordestino. Homem de poucas posses, Alexandre possuía um olho torto e com ele guiava a imaginação; o olho bom observava o que ocorria ao seu redor. Ao apresentar em 1938 os dois personagens, Alexandre e Cesária, Graciliano Ramos esclarece: “Alexandre tinha um olho torto. Com o olho certo espiava as pessoas, mas o olho torto ficava longe [...]. Com o tempo descobriu que enxergava melhor por ele que pelo outro, que era bom.” (RAMOS, 1977, p. 11), porque nele poderia adentrar um universo de fantasia, opulência, heroísmo, que contrastava com o mundo vivido, de miséria. No posfácio da obra, Álvaro Lins

²⁸ Como antecipado, o conto alcançou o terceiro lugar no concurso de literatura infantil do Ministério da Educação e Saúde Pública, em 1937.

(1977, p. 177) assim detalha: “Todo o ambiente que o cerca evidencia a mesma carência. Alexandre acende o cigarro num candeeiro de folha; sentado na pedra de amolar, prega uma correia nova na alpercata, Mestre Gaudêncio senta-se num cepo que serve de cadeira.”

A lógica das histórias fantasiosas de Alexandre pertencia ao plano do fantástico, sem comparações com o real. Alexandre e Cesária tinham uma capacidade imensa de se mover entre um mundo e outro, como crianças, pois os heróis têm seus próprios meios de justificar os feitos. Em *O missionário*, escrito em 1952, o personagem central é um papagaio falador, portador de uma retórica digna de um bacharel. O contraste entre a linguagem bacharelesca do papagaio com um vocabulário popular e sertanejo do narrador nos leva a pensar que Graciliano rendia louvores ao modo de falar simples do homem sertanejo, ou seria uma sátira aos exageros e “pabulagens” do homem nordestino?

Se a escrita do autor alagoano tentava resumir o real em poucas palavras, Alexandre operava pelo contraste. Em *Uma canoa furada*, o narrador expunha sua habilidade para prender a atenção dos ouvintes: faz rodeios até chegar ao ponto central da fábula. A curta história rende detalhes que desagradaria o romancista alagoano: “A água entrava por um buraco e saía por outro. Compreenderam? Uma coisa muito simples, mas se eu não tivesse pensado nisso, alguns pais de família e três devotas teriam acabado no bucho da piranha.” (RAMOS, 1975, p. 73).

Um pobre diabo na vida real, Alexandre tornava-se herói em suas histórias, pois, nas façanhas narradas, sua engenhosidade o aproximava de uma figura mítica. Nesse mundo fabulístico, ele tinha posses, era herói e inteligente. O olho torto servia como álibi para viver nesse universo onírico onde a racionalidade não tinha qualquer sentido. O olho bom e outro torto era uma analogia dos dois mundos: o inventado e o real. Sua companheira e cúmplice das histórias fantasiosas, Cesária, adquire “uma aura sagrada”, acrescenta Lins, como as crianças.

CONCLUSÃO

As críticas do mestre romancista alagoano ao livro infantil da República brasileira, como tratado, têm, nos literatos e educadores nos anos de 1920 e 1930, as mesmas impressões de tentar superar as velhas formas de ensino. Particularmente sobre o livro infantil, as críticas se aproximavam, porém é possível que houvesse um ponto crucial quanto ao tipo de literatura, os efeitos na formação da infância: o mundo real não deveria ser substituído pelo inventado. Isso porque a criança precisava simultaneamente transitar entre o mundo vivido e o mundo inventado.

Com essas leituras, ele escolheu o livro de Monteiro Lobato *As aventuras de Hans Staden* para as escolas de Alagoas. O conteúdo se reporta não a uma história inventada, mas a um fato da história colonial brasileira. A forma de contar do narrador acrescentava os elementos necessários ao lúdico, de aventura, de mistério,

tão requeridos pela mente infantil. Formava e divertia ao mesmo tempo. As crianças aprendiam história, geografia e o vocábulo concomitantemente. O mundo inventado não se separava do mundo vivido. Isto está posto quando decide que o personagem Raimundo deve expurgar as humilhações num mundo inventado, mas dele deve retornar, porque era preciso enfrentá-lo, pois a infância logo passaria.

Em *Alexandre e outros heróis* o romancista segue a mesma linha de interpretação: o olho torto e outro bom era uma analogia dos dois mundos, o vivido e o inventado. Alexandre usava o olho torto para seus necessários devaneios, mas o olho bom continuava atento ao que se passava ao redor. Não apenas a infância necessitava desse trânsito, afinal, o que são as nossas utopias e esperanças, senão o mundo inventado de que precisamos para viver com vigor? Do mundo vivido de Alexandre pouco se podia esperar, restavam às fantasiosas histórias nas quais ele tinha posses, era inteligente e herói.

Para Graciliano Ramos os livros infantis deveriam ser álibi desses dois mundos. As narrativas deveriam ser simples e diretas, acompanhadas de ilustrações, nas quais o conteúdo associasse imaginação e realidade, diversão e educação. A escrita literária tinha algo de próximo do mundo lúdico da criança, por ambos transcenderem ao real. A ludicidade se colocava como um meio de proteção necessário para o enfrentamento dos reverses do mundo real. Mas ele, tal como era, deveria se impor de forma soberana, assim nos ensina o mestre alagoano.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Fernando de. **A educação e seus problemas**. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

BARBOSA, Francisco de Assis. A vida de Graciliano Ramos – reportagem biográfica. **Diretrizes**, Rio de Janeiro, ano V, n. 122, p. 12, 20 out. 1942.

BATISTA, Antônio Augusto Gomes; GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. **Livros escolares de leitura no Brasil: elementos para uma história**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2009.

BENJAMIN, W. Livros infantis velhos e esquecidos. *In*: BENJAMIN, W. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução, apresentação e nota de Marcus Vinicius Mazzari. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 53-68.

BENJAMIN, W. Visão do livro infantil. *In*: BENJAMIN, W. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução, apresentação e nota de Marcus Vinicius Mazzari. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 69-80.

BORGES, Abílio César. **Os Lusíadas, poema épico de Luís de Camões**. Bruxellas: Typographia e Lithographia, 1879.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Apresentação e notas de Ivan Teixeira. São Paulo: Ateliê, 2011.

GOMES, Angela de Castro. Literatura infantil, história do Brasil e política cultural na Era Vargas. **Revista da USP**, São Paulo, p. 116-133, set./nov. 2003.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. **Literatura infantil brasileira: história e histórias**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1988.

LINS, Osman. O mundo recusado, o mundo aceito e o mundo enfrentado. *In*: RAMOS, Graciliano. **Alexandre e outros heróis**. Rio de Janeiro: Record, 1977. p. 173-184.

MARTINS, Marcus Vinicius R. **A biblioteca escolar no processo de escolarização da leitura no contexto do movimento Escola Nova: 1920-1940**. 2013. 144 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

MEIRELES, Cecília. **Problemas da literatura infantil**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RAMOS, Graciliano. **Alexandre e outros heróis**. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1977.

RAMOS, Graciliano. Alguns números relativos à instrução primária em Alagoas. *In*: RAMOS, Graciliano. **Garranchos**. Rio de Janeiro: Record, 2013. p. 143-145.

_____. **Infância**. 36. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002a.

_____. **Infância**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. **Linhas tortas**: obra póstuma. 18. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. Professores improvisados. *In*: RAMOS, Graciliano. **Viventes das Alagoas**. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 147-149.

_____. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. Um romancista do nordeste. *In*: RAMOS, Graciliano. **Garranchos**. Rio de Janeiro: Record, 2013. p. 33-36.

RAMOS FILHO, Ricardo. Graciliano na terra dos meninos pelados. *In*: ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **Graciliano Ramos**: muros sociais e aberturas artísticas. Rio de Janeiro: Record, 2017. p. 281-305.

CAPÍTULO 4

DA LETRA AO AUDIOVISUAL: ELEMENTOS FORMATIVOS EM “VIDAS SECAS” DE GRACILIANO RAMOS E NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Bárbara Luana Oliveira Silva²⁹

INTRODUÇÃO

Em 1895 os irmãos Lumière apresentaram ao mundo um novo vocabulário a partir da experiência cinematográfica. Os espectadores dos primeiros anos de cinema não conseguiam compreender, por exemplo, duas sequências onde, na primeira um homem olha na janela; na segunda, uma mulher aparece na rua com o seu amante. Obviamente, hoje nós podemos interpretar que o homem via sua esposa com outro. Olho e ouvido estavam envolvidos nessa empreitada iniciada há mais de 120 anos, tal empreitada provocou discretamente uma revolução nos sentidos dos sujeitos, que ainda não eram capazes de compreender totalmente o que se passava.

Jean-Claude Carrière (1995) explicou que, pelo menos, nos primeiros dez anos de cinema poucas pessoas podiam absorver essa linguagem sem esforço. Nesse primeiro momento, os filmes ainda contavam com uma

²⁹ Graduada em Pedagogia pela Universidade Federal de Alagoas (2019).

seqüência de tomadas estáticas, baseados na experiência do teatro. Por esse motivo, até a década de 1920, o público contava com a presença de um explicador. Hoje, a presença desse explicador não é mais necessária nas sessões de cinema. Contamos com uma ampliação de espectadores, fruto da massificação e difusão do audiovisual, que invadiu, inclusive, o espaço da escola. Percebemos que mesmo em lugares menores e sem acesso ao cinema, as pessoas já experimentaram a alfabetização do audiovisual através da televisão e dos filmes locados.

Existe, portanto, um excesso de imagens produzido no nosso mundo contemporâneo. Cabe aqui, questionarmos se esse excesso de imagens cumpre o papel de representar e refletir o real, ou de criar uma espécie de véu entre o indivíduo e a realidade. Há mais de cem anos apresentado publicamente, o cinema encarregou-se de educar nossos olhos para a técnica utilizada por trás de um filme: a montagem. Entretanto, algumas vezes vemos somente a técnica e nada mais além desse limite. Vemos, mas não conseguimos olhar. O filme passa pelo olho, dispersa nossa percepção e não provoca uma consciência crítica sobre ele.

Questionamos sobre a função pedagógica do cinema, para falar sobre isso, Maíra Norton (2012) argumenta que existem duas formas de abordagem: a primeira diz respeito ao cinema como um elemento para a compreensão de conteúdos educativos, a “cinematografia educativa”; muito comum nas salas de aula e em outros lugares onde a proposta consiste em discutir a dimensão externa do filme. A segunda perspectiva acredita que a

estrutura pedagógica se encontra para além dos conteúdos educativos presentes no filme, ela está na própria linguagem cinematográfica, seria a “pedagogia dos cineastas”. Assim, a produção por si só se caracteriza como um elemento formativo, considerando todo o processo de criação.

Nossa postura se manteve em perceber uma compatibilidade (ou a ausência dela) no posicionamento político e na relação com a corrente realista proposta pelo literato e pelo cineasta. Ou, como já foi mencionado, trabalhamos com a compreensão de que o filme “*Vidas Secas*” e a obra literária homônima são produções que concebem por si só elementos educativos, a considerar os seguintes pontos: a) a formação estética realista e política de esquerda de Nelson Pereira dos Santos e de Graciliano Ramos; b) a experiência do espectador/leitor na recepção das obras.

Para exemplificar melhor o segundo elemento, nos faz valer Walter Benjamin. Este identificou na década de 1930 que os personagens produzidos nas narrativas fantasiosas serviam como uma compensação das vontades que não faríamos na vida real. Assim, o cinema funcionaria como um mecanismo de satisfação da nossa realidade. A experiência do cinema, assim como da literatura, funciona como consolo diante do não atendimento das vontades mais íntimas. Nesse sentido, é possível que Benjamin enxergasse o cinema com uma capacidade positiva de libertação, na medida em que transportava a população urbana para longe do estresse desenvolvido pela jornada de trabalho:

Ao final da tarde, as mesmas massas preenchem os cinemas para vivenciar como o ator de cinema tem a sua revanche por eles, não apenas ao afirmar a *sua* humanidade (ou o que aparece a eles como tal) diante do aparato, mas colocando o aparato mesmo a serviço de seu próprio triunfo. (grifo do autor) (BENJAMIN, 2013, p. 70)

Norton (2012) objetiva que nessa relação de identificação está presente o jogo com a alteridade, ou seja, Benjamin compreendeu que apesar do homem enxergar no filme um universo familiar, não é possível anular a diferença que o separa dele. E para que o filme estabeleça essa relação de alteridade com o espectador, é necessário que o autor fique atento ao modo como sua obra se posiciona dentro do aparelho produtivo. Neste sentido, em seu texto "*O autor como produtor*" (1994), Benjamin explicou que "abastecer um aparelho produtivo sem ao mesmo tempo modificá-lo, na medida do possível, seria um procedimento altamente questionável mesmo que os materiais fornecidos tivessem uma aparência revolucionária" (BENJAMIN, 1994, p. 128).

O que entra em questão na abordagem benjaminiana é a qualidade da obra e seu posicionamento político. A obra precisa transformar o aparelho em que foi apresentada, refuncionalizando seu instrumento de produção. Esse esforço exige do escritor, assim como de outros produtores, "um comportamento prescritivo, pedagógico", pois, "um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém" (BENJAMIN, 1994, p.

132). O crítico alemão orienta que o caráter modelar da produção é decisivo: ela deve, primeiro, orientar outros produtores; depois, colocar um aparelho mais perfeito a disposição deles. O aparelho só se torna melhor quando conduz seus consumidores a tornarem-se colaboradores. De outro modo, quando os leitores e espectadores também contribuem para uma produção coletiva, rompendo com essa relação de distanciamento da obra.

Estamos falando de provocação: o efeito de reflexão que os autores promovem em seu público. Quando mencionamos experiência do espectador/leitor, queremos tratar do dever que a obra tem em ir além das sessões de cinema, por exemplo, e ser discutida em bares, escolas e outros espaços com disposição de educar o público. É como se o autor tivesse que ir além da contemplação da sua técnica, o seu público precisaria manter um diálogo direto ou indireto com a obra. Desse modo, os espectadores seriam direcionados para uma produção política e, portanto, uma educação de natureza humana, voltada para os sentidos do ser humano e da formação crítica dos sujeitos.

Considerando que a primeira edição do livro *“Vidas Secas”* foi lançada em 1938, pela editora José Olympio e já conta com traduções em mais de 20 países (o livro que atualmente está em sua 135ª edição no Brasil, a contar com a última edição, que é comemorativa aos 80 anos do livro) já serviu como fonte para diversos estudos nacionais e internacionais. Desse modo, o nosso trabalho privilegia a obra cinematográfica de Nelson Pereira dos

Santos. Entretanto, obviamente, é impossível estudar o filme sem antes mesmo estudar o livro.

4.1 VIDAS SECAS: GRACILIANO RAMOS

O romance “Vidas Secas” foi publicado integralmente em março de 1938 pela editora José Olympio. No período, Graciliano já tinha alguma fama pelos seus romances anteriores, e sua obra foi aclamada pela crítica. O periódico fluminense “Vamos ler”, publicou em junho de 1938 sobre a edição de *Vidas Secas*:

Mais um romance do Sr. Graciliano Ramos acaba de ser editado pela Livraria José Olympio: "Vidas Secas". Achando que "Vidas Secas" é "um livro de boa humanidade e boa literatura, limpo de intenção e de linguagem", a Sra. Lucia Miguel Pereira pergunta-se: "Será um romance?" Ela própria responde: "E' antes uma seria de quadros, de gravuras em madeira, talhadas com precisão e firmeza. Nenhuma preocupação fotografica, mas a fixação de sentimentos de criaturas humildes, sentimentos tambem humildes e tragicos justamente por não se poderem alçar mais alto e nem ao menos expressar. Romance mudo como um film(*sic*) de Chaplin."³⁰

A linguagem do texto é enxuta de recursos linguísticos. Apesar disso, Graciliano inclui marcas da oralidade local, como se tivesse a intenção de tornar a

³⁰ **Vamos ler**. Rio de Janeiro. 23 de junho de 1938. Edição 99, p. 16.

escrita tão agreste quanto o ambiente da narrativa. Pode também o leitor se chocar pela aspereza da vida que levam os sujeitos da trama. Sobre isso, Graça, quando entrevistado pelo jornalista João Condé, justificou: “A minha gente, quase muda, vive numa casa velha de fazenda; as pessoas adultas, preocupadas com o estômago, não têm tempo de abraçar-se”. E não tinham. A narrativa é um retrato verossímil do sertanejo: pai, mãe, filhos e animais, que no (caso de Baleia), muitas vezes se tornam mais humanizados do que os próprios seres humanos que tomam vida no romance. A produção do autor convoca seus leitores a avaliarem a possibilidade de pensar em um novo projeto social, que tivesse capacidade de modificar a realidade de pessoas como Fabiano, Sinhá Vitória e seus filhos. Isso não é mera propaganda político-partidária, é um convite de solidariedade para o leitor.

Trabalhador do sertão nordestino, Fabiano é o retrato do vaqueiro que sabe lidar com o gado com muita competência. Ele é um homem da terra, do campo, e por isso se sente um estrangeiro na cidade. Não compreende as instituições sociais. Desconhece as manifestações de governo, pois, na verdade, elas não podem resolver o problema de Fabiano e de sua família. Diminuído nessa sociedade, ainda assim ele aparentemente respeita as autoridades, afinal, governo é “coisa distante e perfeita. Não podia errar.” (RAMOS, 2006, p.33). Isso fica evidente no confronto de Fabiano com o soldado amarelo: “governo é governo” (Ibid., p. 107). Poderia ter matado o soldado, que um ano antes o havia humilhado, mas hesitou. Não foi só o temor ao governo que fez Fabiano

ensinar o caminho da caatinga para o seu carrasco, isso também foi um ato de piedade e de humanidade.

A propósito, a intimidade com a terra e a deficiência comunicativa faziam Fabiano acreditar muitas vezes que era um bicho, firmado como um vegetal com suas raízes. Tentava se convencer: “Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.” (Ibid., p.18), mas logo corrigia-se, envergonhado “Você é um bicho, Fabiano.” (Ibid., p.19). Essa constatação não podia ser motivo de tristeza. Ser um bicho vermelho, queimado, de olhos azuis, barba e cabelos ruivos era motivo de se orgulhar também. Era um bicho com capacidade de vencer todas as dificuldades.

A esposa de Fabiano, Sinhá Vitória, já tem um pouco mais de conhecimentos, comparada ao marido. Numa sociedade declaradamente patriarcal, ela fica com o poder decisório da família, pois tem a responsabilidade do conhecimento que faltava em Fabiano. Através de métodos rústicos, Sinhá Vitória consegue fazer contas; além de cuidar impientemente das crianças.

Sinhá Vitória pode ser considerada como sertão visto pelo olhar de uma mulher, que vive nas tradições pautadas pela desigualdade e opressão banalizada nas relações sociais. Embora estivesse entregue à vida de retirante, que corria pelo sertão com o marido e os filhos, Sinhá Vitória se caracteriza como personagem forte, movida por sonhos. Sua vontade de alcançar o mínimo de conforto e dignidade pode ser observada no seu desejo de ter uma cama igual à de seu Tomás da bolandeira: "Seu Tomás tinha uma cama de verdade, feita pelo carpinteiro,

um estrado de sucupira alisado a enxó, com as juntas abertas a formão, tudo embutido direito, e um couro cru em cima, bem esticado e bem pregado. Ali podia um cristão estirar os ossos." (Ibid., p. 46).

Os filhos do casal são uma espécie de esperança para um futuro melhor. O mais novo admira o pai vaqueiro e se espelha nele, copiando-o. O mais velho quer conhecer o mundo das palavras, como é o caso da palavra "inferno". Recorre à mãe para tentar descobrir esse universo. Possivelmente, o mais velho já tenha percebido que apenas o mundo das letras pode romper esse ciclo da fome, da sede, do desemprego e da ignorância. Castro (1997) explicou que o fato de as crianças não terem nomes na narrativa revela um processo de despersonalização àqueles marginalizados pelas instituições sociais: "Serve como uma referência confirmadora de sua baixa condição econômica, de sua insignificância social." (p.69). Além do apontamento do autor, a situação pode refletir também na ideia que os adultos têm sobre a infância e as crianças, como foi expresso por Fabiano: "criança é bicho miúdo, não pensa" (RAMOS, 2006, p.123).

Assim como o Tubarão de *São Bernardo*, o animal de *Vidas Secas* também leva o nome de uma grande figura das águas. Baleia e Tubarão compõem o zoo de Graciliano, levando nomes de animais aquáticos, pois a tradição popular justifica que, para se livrar da hidrofobia, basta dar aos cachorros nomes de peixes. Nem mesmo a tradição salvou a cachorra, que adoeceria depois de hidrofobia. Baleia era tratada como uma irmã dos meninos. Muitas vezes, humanizada na história para

contestar a animalização dos seres humanos do livro. Magrinha, a vira-lata carrega o nome irônico ao longo da vida, que contrapõe à secura do lugar. Baleia ia de mal a pior e, por isso, precisou ser morta com um tiro dado por Fabiano, como uma forma de aliviar a dor da sua doença sem cura. Deixaria Fabiano e Sinhá Vitória pôr em risco também a saúde das crianças?

Durante sua vida, Baleia construiu uma situação de submissão à família, especialmente, a Fabiano. Mas, nada disso importava mais. A morte rompeu a submissão, e apesar de Baleia incluir Fabiano em suas últimas visões no paraíso, agora ele faz parte do todo, com crianças e preás antes dele.

Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes. (RAMOS, 2006, p. 91).

Os personagens de Graciliano são, de fato, mudos. Mas, existe algo gritante dentro das páginas que carregam um realismo crítico: o grito das injustiças sociais. É quase impossível o leitor não se comover com a saga dos retirantes injustiçados e sofredores, que têm o desafio de dominar o mundo dos signos e das palavras. No romance, a linguagem parece ser tão forte quanto o ciclo da seca em que os personagens vivem. "Um dia... Sim, quando as secas desaparecessem e tudo andasse direito [...] Livres

daquele perigo, os meninos poderiam falar, perguntar, encher-se de caprichos." (Ibid. p. 25). Os sujeitos da história vivem em uma situação de frustração por não serem compreendidos e aprenderam a silenciar por causa da limitação verbal. Bueno compreendeu que

Dentro do horizonte ideológico de toda essa geração de escritores, ninguém conseguiria dar uma resposta tão completa ao problema da arte que se quer fator atuante no seu tempo. Ninguém figuraria o outro de uma forma tão complexa no plano do pensamento e ao mesmo tempo tão orgânica no plano da arte, porque ninguém fora capaz de preservar o outro como o outro, com toda sua complexidade e com suas razões, e assim, nessa inteireza, interessar-se por ele. (BUENO, 2006, p. 664).

Lendo *Vidas Secas*, o leitor está de frente a um romance do proletariado. Não é necessariamente um romance escrito sob a cartilha do PC, porque o herói de Graciliano é também o problema da história, vive em constante negação ao mundo, a quem está ao seu redor e a si próprio. Não podemos dizer que o realismo do autor é orgânico ou espontâneo, ele é crítico. Real. Sujeitos moldados pelo sofrimento e pela exploração tendem a revelar-se passivos diante das autoridades. Graciliano expôs seus personagens ao nu, para que o leitor pudesse aprender a confrontar a realidade a partir deles. Este é o maior convite da leitura graciliânica: encontrar um sentido dentro do sentido às avessas.

4.2 VIDAS SECAS: NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Nelson Pereira dos Santos foi responsável por abalar o cinema brasileiro da década de 1950, com o seu *Rio, 40 graus* (1955). Debois (2016) escreveu que à época, Nelson afirmava que “A cidade do Rio de Janeiro era a principal estrela do filme”. E assim o fez, o filme conta a história de cinco meninos pobres, que trabalham aos domingos vendendo amendoim, para custear a sua própria sobrevivência. A narrativa toma como cenário os principais cartões postais do Rio de Janeiro, observado a partir dos olhos da favela. As crianças levam o espectador aos pontos turísticos da cidade, mas o que está em questão é o signo da exclusão a que eles são elevados. Uma postura subversiva, apontou Debois (2016) nos termos de cinema brasileiro dos anos 1950. Mostrar o favelado, com os pés no chão, falando gírias do cotidiano, era fugir de todos os estereótipos empregados anteriormente. Nelson tinha a intenção de apresentar ao Brasil sua própria face.

Apesar de considerar a busca de um novo cinema com a cara do povo brasileiro, Nelson Pereira teve muita influência das propostas dos cineastas neorrealistas, quando viajou no final da década de 1940 à Itália. O cenário pós-guerra da Europa assemelhava-se à realidade brasileira, com "famílias destruídas, crianças sem lar, meninos de rua, bandidos, violência", como ele mesmo lembrou. Observar essa situação não lhe permitiu apenas uma nova visão de cinema, diferente dos padrões maniqueístas importados dos Estados Unidos; mas, o fez

perceber que um bom filme poderia ser realizado com poucos recursos, buscando valorizar os personagens livres, presentes na rua e no próprio povo.

Além dos ensinamentos do cinema italiano, Nelson admite que o Partido Comunista também foi importante para a sua formação enquanto cineasta e ser humano. Em entrevista, o cineasta entregou que o PCB foi outra universidade. "Uma universidade pelo avesso, pois questionava a versão tradicional da história do Brasil, por exemplo."³¹ Ele afirmou que lá existia uma possibilidade de debate, configurava-se em um partido democrático e não necessariamente eram jovens buscando um caminho revolucionário.

Nelson (1995)³² admitiu que dentro do Partido Comunista tinha Graciliano Ramos como o seu “herói cultural”, não somente pela sua contribuição na literatura e seu trabalho dentro do PCB. O cineasta o admirava também pelo cidadão e ser humano que Mestre Graça foi, “um exemplo para todos nós”, disse. O paulista pôde fazer “dois filmes e meio” inspirados nas obras de Graciliano, como ele mesmo lembrou. Falava sobre as adaptações de *Vidas Secas* (1963), *Memórias do Cárcere* (1984) e *Um ladrão*, esse último corresponde a um dos três episódios do filme *Insônia* (1982).

³¹ SANTOS, Nelson Pereira dos. **Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema.** Estud. av. vol.21 no.59 São Paulo Jan./abr. 2007. Entrevista para Paulo Roberto Ramos.

³² SANTOS, Nelson Pereira dos. Graciliano e vidas secas. In.: DUARTE, Eduardo de Assis. **Graciliano revisitado: coletânea de ensaios.** Natal: UFRN/CCHLA; Editora Universitária, 1995.

Entretanto, antes mesmo de filmar *Vidas Secas* (1963), Nelson já tinha Graciliano como um modelo de escritor. Ele explicou que no contexto da Segunda Guerra Mundial o mundo tinha uma grande esperança de derrotar o nazifascismo. Desejava-se o estabelecimento da paz ao mundo, falava-se muito sobre democracia e transformações sociais que saciariam todas as mazelas e angústias da humanidade. E mesmo aclamado como uma das principais figuras no PCB por suas ideias marxistas, o literato ganhou a admiração de Nelson por ser, acima de tudo, um humanista. Leal com suas convicções, Graciliano resistia à disciplina dos pensamentos do partido e sua doutrina. Ele tinha liberdade em suas propostas de transformação. Por este motivo, ganhou o estimo do diretor de *Rio, 40 graus* (1955).

A primeira tentativa de adaptação para a grande tela foi *São Bernardo*. Nelson tinha apenas vinte e cinco anos quando foi perguntado por Rui Santos, um famoso fotógrafo e amigo de Graça, se ele gostaria de trabalhar em um filme inspirado no romance de 1934. “E eu disse claro que sim, como não?”. Depois de muito trabalhar e estudar, o cineasta achou por bem não matar Madalena, que ela deveria fugir da fazenda e ter outro fim, já que a personagem causou grande simpatia no cineasta. Conhecendo o amigo, Rui Santos advertiu “então é melhor você escrever uma carta ao Graciliano, porque ele é um pouco enjoado em relação ao trabalho dele, é muito cioso do que ele escreve. É melhor então explicar bem de que forma a adaptação vai ser feita sem o suicídio de Madalena”.

Obviamente, Nelson escreveu a carta, justificou todos os motivos pelos quais deveria salvar a personagem da morte, preferia fazê-la fugir ao invés de matá-la. Pouco depois, ele obteve sua resposta: “Se você quiser fazer um filme com essa história, pode fazer, tudo bem, agora não cite meu livro, não toque na minha história, porque não tem nada a ver uma coisa com a outra”. A adaptação não foi realizada, mas Nelson relatou que foi um dos maiores ensinamentos que levou para a vida toda.

Depois de muito tempo, enquanto estava no Vale do São Francisco gravando um filme, Nelson vivenciou a seca, observou a tristeza dos retirantes, o abandono das casas. Paulista, bem tratado pelos pais, casa boa e comida sempre a mesa, até então não fazia ideia do que era a seca do sertão. Comovido, foi para casa, passou dias tentando escrever o roteiro de um filme sobre tudo que presenciava e tinha o livro *Vidas Secas* (1938) como uma das suas referências para estudar o psicológico do sertanejo. Fracassou, não conseguia escrever nenhuma história convincente e se entregou ao óbvio: a história já estava escrita e não podia mais fugir dela. Fez um filme adaptado no livro, pois tinha a obra de Graciliano como um depoimento.

Uma fotografia em preto e branco, com luz estourada e sem sombras; uma vegetação seca, somente uma árvore pelada e um chão coberto pela caatinga. Do imenso céu branco, sutilmente, algo se movimenta. O primeiro elemento vivo que aparece na tela é Baleia, que vem correndo para o centro da tela e junto com ela um grupo de retirantes fugindo da seca vai aparecendo para

compor a história: Fabiano, Sinhá Vitória e seus dois meninos. Embora os personagens já estivessem definidos, o espectador estava assistindo a uma realidade que não se limitava somente àquela história. Como o próprio Nelson falou, o romance é antes de tudo um depoimento, um relato sobre a vida do homem sertanejo.

O filme mostra a saga de uma família de camponeses nordestinos que lutam para sobreviver às adversidades de seu tempo e superar as dificuldades de um sistema que reconhece uma parte da população como "donos da terra". Nelson conseguiu traduzir o brasileiro escravizado pelo sertão, humilhado pelo poder local dos coronéis e desumanizado em suas posições inferiores, as quais era submetido. Assim como no livro, as personagens têm poucas palavras. No filme, o silêncio também dialoga com a ausência de trilha sonora e com a fotografia sem lentes artificiais.

A experiência do audiovisual permite ao leitor (que já havia lido a obra de Graciliano Ramos) ter uma visão clara da seca e perceber que, nessa situação, não existe alternativa senão obedecer às ordens da natureza. Os conflitos internos dos personagens permitem que o espectador compreenda que o ser humano encontra em sua resistência o único fator para garantia da sua subsistência, mesmo em um ambiente pouco propício para sua condição e abandonado pelo Estado.

Acompanhado dessa situação com alto teor de denúncia social, Nelson Pereira dos Santos faz com que

seu espectador leia, nos segundos iniciais do filme, uma “advertência culpabilizante”³³.

Este filme não é apenas a transposição fiel para o cinema, de uma obra imortal da literatura brasileira. É antes de tudo, um depoimento sobre uma dramática realidade social de nossos dias e extrema miséria que escraviza 27 milhões de nordestinos e que nenhum brasileiro digno pode mais ignorar. (Filme “Vidas Secas”, 1964, Nelson Pereira dos Santos).

Tânia Nunes Davi (2010, p. 96) explicou que os dizeres foram escritos por Fernando Sabino e tinham o objetivo de contornar possíveis problemas com a censura do período, ludibriando os censores, mostrando que o filme era uma obra idêntica ao livro e por isso não precisava ser cortada. Por outro lado, Nelson propunha também uma provocação dos sujeitos que estavam prestes a assistir à sua "transposição fiel", era uma espécie de alarme interno que buscava desencadear o senso crítico de quem testemunharia o conteúdo do filme.

Diante da imagem cinematográfica, quem assiste está contemplando uma impressão do real, pois o cinema reproduz os códigos presentes na cultura dominante de uma sociedade. Se o romance já havia experimentado a ideia de verossimilhança, agora seria o momento de o cinema também utilizar essa linguagem, capacitando a obra a fazer sentido, a ter coesão e coerência. Essa capacidade permite que o espectador tenha a sensação de

³³ Termo utilizado originalmente por Laurent Desbois (2016, p. 127).

que já conhecemos os eventos e somos próximos dos personagens. Afinal, os atores enceram como se fossem sujeitos reais, com sentimentos reais e em lugares reais. Assistindo a um filme, mergulhamos de cabeça em um mundo construído, a ponto de esquecermo-nos da nossa própria realidade; somos transportados para uma realidade fictícia e esta mexe intimamente nos nossos sentimentos e emoções, nos permitindo não apenas conhecer a trajetória das personagens criadas, mas repensar na nossa própria trajetória. Sabendo disso, é possível compreender que todo filme imprime um juízo de valor sobre qualquer assunto. A questão é: quais valores inquietavam o filme que Nelson Pereira dos Santos produziria?

Tanto o livro (1938), quanto o filme (1963) de *Vidas Secas*, carregam consigo uma discussão em comum e trazem para o debate uma discussão concreta: as desigualdades sociais, tais desigualdades responsáveis por toda fome e miséria, principalmente, nas regiões mais pobres do nordeste brasileiro. A ilustração utilizada pela literatura e pelo cinema extrapola o campo do fazer-técnico, gerando uma percepção de algo acontecido de verdade. Graciliano escreveu uma invenção para existir somente na palavra, mas o leitor parece ter a sensação de que a narrativa é um relato verdadeiro, é real. Avellar (2007) explicou:

[...] se de algum modo o livro transmite ao leitor a sensação de relato verdadeiro não é porque descreve os acontecimentos com objetividade e acúmulo de detalhes para levar o leitor a imaginar vê-los como se estivesse lá, no meio do que acontece;

nem porque se utiliza de recursos estilísticos tradicionalmente associados a uma expressão literária realista, aceitos como a maneira correta e fiel de retratar o mundo em determinada cultura ou época. *Vidas secas* parece relato verdadeiro pela coerência interna de sua realidade/outra (feita só nas palavras) que se compõe tal como se estrutura o pensamento e a expressão de uma pessoa quando ela pensa por meio de e se expressa por meio de palavras. (AVELLAR, 2007, p.44).

No caso do filme, transportar as palavras para o lugar das imagens aciona outras possibilidades para a interpretação da realidade. É necessário estar ciente da liberdade criativa na releitura para o campo cinematográfico. O que Graciliano Ramos ofereceu a Nelson foi o ponto de partida, a possibilidade de enxergar a imagem mental que gerou o livro; Graça é o intermediário nessa relação e provocador do imaginário do cineasta.

Os intelectuais do cinema-verdade cobravam na pele de sua equipe a veracidade necessária para um realismo de verdade. Merecia a crítica todo o filme aparentemente apolitizado, que servia somente como veículo para disseminar as ideologias das classes dominantes e desenhava o estereótipo batido de um brasileiro preguiçoso e incapaz. O povo brasileiro é forte e resiste às perversidades do mundo; Nelson sabia disso.

No começo do filme, o branco predominava. Fabiano, Sinhá Vitória, os dois meninos e a cachorra Baleia marchavam fragilmente numa paisagem vazia, seca

e de uma cor branca intensa. No final, o branco retorna; branco sobre branco. A marcha dos retirantes (agora sem Baleia) é para fugir novamente da seca e das explorações do patrão. O filme termina com uma frase do romance de Graciliano: “O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinhá Vitória e os dois meninos”. A câmera vai desligando na medida em que o espectador pode estar se questionando, inconformado: haveria um dia em que as secas desapareceriam?

4.3 DIALOGANDO COM A OBRA LITERÁRIA E CINEMATOGRAFICA

Preferimos compreender o termo "adaptação" como mais relevante para explicar a relação entre a literatura e o cinema: A natureza é a mesma, mas as imagens projetadas são distintas. Ao compreender a relação entre palavra e imagem no século XX, José Carlos Avellar (2007) escreveu que "a imagem cinematográfica pode ser tomada como crítica (e impulso criador) do texto e a literatura como uma crítica (e igualmente impulso criador) do cinema" (p. 119). Em outras palavras, no século XX essa relação se configura como um estímulo/desafio encontrado no processo criativo do cineasta e do escritor. No caso da adaptação do livro para o filme, a literatura transcende a palavra e se torna cinema, transfigurando a imagem literária e inventando uma nova imagem: a cinematográfica.

O próprio Nelson Pereira dos Santos sugeriu que um cinema verdadeiramente interessado no povo e no

sentido de apurar o comportamento do brasileiro deveria primeiramente passar pelos olhos da literatura, e este era o sentido maior da cinematografia na metade da década de 1950 e início de 1960.

Os filmes do início da década de 1960 buscaram suas narrativas nessa literatura de 1920 e 1930, uma releitura necessária, um modo de renovar os romances, de reinventar a mesma história e de trazer novamente para o debate a necessidade de romper com leituras importadas do Brasil. Nelson escreveu que o cinema de 1960 vivia um “processo de deseducação”³⁴, porque vinha sofrendo com um histórico de educação errada, que apresentava um povo irreal e um modelo de sociedade inviável. Era necessário romper com esse ciclo e descolonizar emocionalmente o espectador. O caminho já havia sido trilhado pela literatura e o modelo já estava posto. Por esse motivo, muitos cineastas do Cinema Novo buscaram os temas brasileiros nessa literatura.

Quando Nelson Pereira dos Santos decidiu filmar para as grandes telas o romance de Graciliano Ramos ele não buscava apenas uma adaptação de uma grande obra literária, ele queria intervir também na conjuntura política, fazendo com o que o filme trouxesse para o debate as questões de reforma agrária e a estrutura social no Brasil. Nelson, citado por Johnson (2003), observou em 1972 que:

Naquele tempo, grandes discussões sobre o problema da reforma agrária estavam acontecendo no Brasil, e muitos grupos e

³⁴ Apud Avellar (2007), p. 9.

setores da economia estavam participando. Senti que o filme também deveria participar no debate nacional, e que minha contribuição poderia ser de um cineasta que rejeita uma visão sentimental. Entre os escritores nordestinos, Graciliano Ramos é o mais representativo, o que expressa a visão mais consistente da região, particularmente em *Vidas secas*. O que o livro diz sobre o Nordeste em 1938 ainda é válido até hoje. (p.45)

O privilégio criativo na cinematografia de Nelson Pereira dos Santos permitiu que o cineasta dialogasse com o romance de Graciliano Ramos, incluindo elementos particulares da linguagem cinematográfica; o que deu ao filme o status de uma obra-prima da primeira fase cinemanovista. Se *Vidas Secas* já havia recebido o título de “romance desmontável”, Nelson utilizou esse recurso e “desmontou” o material-base, transformando a narrativa em uma série de eventos lineares.

Por que nós assistimos a filmes? A resposta pode variar de acordo com quem assiste. Deleite, prazer estético; há também aqueles que assistem a um filme na esperança de tomar algum saber pedagógico, político, ideológico e filosófico. Ver uma película nos consome um tempo livre; para outros, um filme traz consigo elementos importantes para refletir sobre a realidade política, social e histórica. É possível afirmar que um filme é um retrato histórico de uma sociedade, ele suscita debates e é uma estratégia para quem almeja aprender ou contribuir para a

"conscientização numa perspectiva emancipadora" (SILVA, 2016, p. 15).

Na experiência cinematográfica o espectador é transportado para um projeto de sociedade pensado pelo cineasta. O sujeito que produz o filme não é neutro, ele apresenta nas telas uma representação de mundo a partir do seu engajamento político e ideológico. O espectador está diante da forma como seus cineastas se sensibilizam com as misérias e as desigualdades humanas. Não estamos falando de uma sensibilidade piegas e romântica, mas uma sensibilidade comprometida politicamente: aquela que nos permite uma identidade com os personagens, histórias e situações e nos afeta de várias maneiras, proporcionando sentimentos igualmente variados. Na contemporaneidade, o cinema tem autoridade econômica e força cultural; ele é um fato social, que levanta questões em diversos campos, dedicados a compreender as facetas do ser humano e superar a realidade social injusta e desesperançosa.

Um filme pode nos alegrar, entristecer, e até mesmo nos levar a pensar sobre a realidade social, para além da sua representação. Podemos discuti-lo de um ponto de vista estético, simbólico e da poesia presente nas imagens, diálogos e trilha sonora. Porém, também podemos analisá-lo numa perspectiva que contribua para a compreensão do mundo real e dos seres humanos reais que o compartilham conosco. O filme pode provocar a sensibilidade estética, mas também pode nos desafiar a fazer a crítica da realidade. Limitar-se à discussão estética é permanecer na *caverna*, no mundo das

aparências, imergir nas sombras que a ficção projeta. É permanecer na cegueira! (SILVA, 2016, p. 17).

Essa reflexão crítica que o filme nos permite é uma quebra nas barreiras da passividade da mente humana. Rosália Duarte, citando o francês Pierre Bourdieu (1979), explicou que o cinema contribui para que as pessoas saiam dessa experiência com a chamada "competência de ver" (DUARTE, 2002, p. 11), uma disposição adquirida a partir das experiências com a linguagem cinematográfica. No entanto, explica a autora, que a "leitura" do filme que o espectador faz não é adquirida somente vendo filmes; ela inclui também a atmosfera cultural e social em que as pessoas estão imersas. Exemplificando melhor: se para alguns o filme *Vidas Secas* é somente uma cópia do livro de Graciliano; para outros, a obra é um grande produto fílmico de Nelson Pereira dos Santos, que nos possibilitou enxergar um retrato do nordeste, nos sensibilizar para pensarmos sobre a realidade e para ela projetarmos inconformação.

Nas palavras de Ismail (1988) "a leitura da imagem não é imediata"; pode até parecer, mas essa leitura é um resultado de um processo mais complexo e não depende somente do que o olho enxerga naquele mesmo instante em quem senta na sala escura do cinema e a tela lança uma imagem sob seus olhos. Junto consigo o espectador carrega a esfera social em que o seu olhar foi moldado, ele também participa do jogo de criação.

Diante da imagem apresentada como prova em tribunal, a circunstância e o compromisso são outros, o eixo da verdade e da mentira requer critérios próprios. Para iludir, convencer, é necessário competência e faz parte deste saber antecipar com precisão a moldura do observador, as circunstâncias da recepção da imagem, os códigos em jogo. (XAVIER, 1988, p. 369).

Ismail Xavier escreveu como, ao longo da história, o cinema foi se constituindo em duas vertentes: a de enganar e a de revelar. A primeira conduta mostra um olhar de desconfiança; a segunda partiria do entendimento de que a linguagem cinematográfica deveria revelar-se diante dos olhos de quem assiste. Se pudéssemos dizer que existe um "bom cinema", provavelmente ele seria aquele que tem intenção de fazer seus espectadores pensarem.

Em 1941, quando Sergei Eisenstein começou a escrever “*O sentido do filme*”, ele teceu críticas à forma como os diretores utilizavam o recurso do cinema para falsificar um entendimento sobre o mundo e sobre a realidade em quem as pessoas estavam situadas. Para o cineasta, a imagem de uma cena, de uma sequência, não poderia ser dada como uma criação já completa, fixa e pronta; mas precisaria surgir, “revelar-se diante dos sentidos do espectador” (EISENSTEIN, 2002, p. 22).

É importante que um personagem encarne o papel, produza uma interpretação satisfatória. Mas, mais importante que isso é a construção dele no momento em que ele começa a ser apresentado: “para produzir uma imagem verdadeiramente viva, [um personagem] deve ser

construído diante do espectador, durante o curso da ação, e não apresentado como uma figura mecânica com características determinadas *a priori*” (Ibid., p.22). No realismo, a obra de arte produzida precisa reconhecer o processo de que o espectador constrói novas imagens a partir da sua própria consciência e sentimentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando a primeira tomada de cena entra no ar, já fomos capturados e fígados para um novo mundo, "um mundo filtrado por um olhar exterior a mim" (XAVIER, 1988, p. 369). Esse olhar anterior ao do espectador se confunde com o dele sobre o mundo, muitas vezes a visão do cineasta, maquia; outras vezes, revela. A câmera fílmica permite o acesso restrito ao espectador: ele só pode assistir àquilo que o cineasta pensou para ele. Quem vê um filme, contempla um universo feito em seu nome, na mesma medida em que lhe é roubado “o privilégio da escolha” (Ibid.).

O usufruto desse olhar privilegiado, não a sua análise, é algo que o cinema tem nos garantido, propiciado esta condição prazerosa de ver o mundo e estar a salvo, ocupar o centro sem assumir encargos. Estou presente, sem participar do mundo observado. Puro olhar, me insinuo invisível nos espaços a interceptar os olhares de dois interlocutores, escrutinar reações e gestos, explorar ambientes, de longe, de perto. [...] Em suma, o olhar do cinema é um olhar sem corpo. Por isso

mesmo ubíquo, onividente. Identificado com esse olhar, eu espectador tenho o prazer do olhar que não está situado, não está ancorado – vejo muito mais e melhor. (XAVIER, 1988, p. 370)

Para Eisenstein (2002), a tomada de consciência e percepção a partir das imagens produzidas na tela, se dá através da *agregação*, ou seja, o cineasta organiza uma série de ideias montadas que formará uma imagem total pelo acúmulo de elementos isolados. De acordo o cineasta russo, o processo de lembrança exige dois estágios fundamentais: a *reunião* da imagem, e o *resultado* "desta reunião e o seu significado na memória" (2002, p. 23). Para que isso seja possível, uma obra de arte deve dirigir sutilmente os seus métodos para o *processo*. Como explicou Eisenstein, dinamicamente, um filme é o processo de organizar imagens que proporcionarão sentimentos na mente do espectador. Ainda que tudo esteja organizado e criado para o espectador, a obra de arte vital seria aquela que consegue ter a capacidade de não oferecer um resultado consumado. Tudo está posto, mas poderá ser verificado depois pelo espectador.

No nosso trabalho, buscamos compreender este efeito causado pelo cinema, a partir do filme *Vidas Secas*. A obra cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos foi inspirada na obra literária homônima, que foi publicada em 1938, por Graciliano Ramos. Disse José Carlos Avellar (2007), que o livro *Vidas Secas* foi um texto escrito "mais para se ver que para se ler". De fato, quando o leitor inicia o escrito graciliânico, ele está diante de um texto

descritivo, quase como um relatório de algo que foi visualizado pelo escritor. A aridez, os chinelos empoeirados, os pelos caídos de Baleia, o rosto ressecado e queimado dos personagens; todos esses elementos foram construindo uma história do sertão do nordeste, que de tão próximo, poderia ser real. Apesar da relevância do livro, consideramos que já existem diversos estudos a respeito da obra de mestre Graça. Por esse motivo, optamos por dedicar um tempo maior para explorar o filme de 1963.

A partir do nosso texto, foi possível entender como a leitura política de Nelson Pereira dos Santos influenciou nos debates sobre reforma agrária e como foi possível trazer a discussão da estrutura social brasileira para a cinematografia. Mais do que fazer a crítica, explorar esses elementos em um filme tinham o intuito de mostrar ao espectador a verdadeira face da pobreza; aquela que incomoda, traumatiza e indigna. Se, em três décadas anteriores, o escritor alagoano expressou uma visão consistente sobre o sertão nordestino, o cineasta paulista conseguiu reconstruir a mesma narrativa de forma mais atualizada. Afinal, nas palavras de Avellar "o filme não conta a mesma história do livro, conta uma outra, vizinha, resultado de um conflito idêntico - ou conta a mesma história, que se repete de modo diferente" (2007, p. 225). Levantar esse debate a partir de uma câmera realista e silenciosa, com planos lentos e longos, tão simples quanto fortes, traz para o protagonismo o caráter repressor do ambiente e busca educar seus espectadores para uma tomada de consciência.

REFERÊNCIAS

AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra**: cinema e literatura no Brasil. Rio de Janeiro, Rocco, 2007.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**/Walter Benjamin; organização e apresentação Márcio Seligmann-Silva. Tradução Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. **O autor como produtor**: Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 120-136.

BUENO, Luis. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP, 2006.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução Fernando Albagli, Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CASTRO, Dácio Antônio. **Roteiro de leitura**: Vidas Secas de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1997.

DESBOIS, Laurent. **A odisséia do cinema brasileiro**: da Atlântida a Cidade de Deus. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

DUARTE, Rosália. **Cinema & Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Apresentação, notas e revisão técnica, José Carlos Avellar; tradução, Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso vidas secas. In: PELLEGRINI, Tânia, et al. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003. pp. 37-59.

NORTON, Maíra. **Diante do aparelho**: a experiência pedagógica do cinema em Walter Benjamin. Revista Poiésis, n.19, pp. 45-61, julho de 2012.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 99ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

SANTOS, Nelson Pereira dos. Graciliano e vidas secas. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org). **Graciliano revisitado**: coletânea de ensaios. Natal: UFRN/CCHLA; Editara Universitária, 1995. pp. 153-159.

SILVA, Antônio Ozáí da. Prefácio. In: WELLEN, Henrique; WELLEN, Érica. **Arte e emancipação**: ensaios sobre o cinema. Maceió: Coletivo Veredas, 2016. pp. 15-18.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena, e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia,

et al. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003. p. 61-87.

_____. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto [et al.] (Orgs). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SOBRE OS AUTORES E AS AUTORAS

BÁRBARA LUANA OLIVEIRA SILVA

Graduada em Pedagogia pelo Centro de Educação da Universidade Federal de Alagoas – UFAL (2019).

MARIA DAS GRAÇAS DE LOIOLA MADEIRA

Doutora em Educação pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Estágio Pós-Doutoral pela Università degli Studi di Firenze. Professora Associada do Centro de Educação da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Ministra a disciplina Fundamentos Históricos da Educação e da Pedagogia e pesquisa as produções literárias de docentes dos séculos XVIII-XX.

SUZANA LOPES ALBUQUERQUE

Graduada em Pedagogia pela Universidade Federal de Goiás - UFG (2006), Mestrado em Educação pela Universidade Federal de Alagoas - UFAL (2013), Doutorado em Educação pela Universidade de São Paulo - USP (2019), na linha de pesquisa História da Educação e Historiografia e Pós Doutorado em Educação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ (2022). É Professora da área de Educação no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás, no campus Goiânia Oeste. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em História e Filosofia da Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: Formação e profissionalização docente, concepção de infância, métodos de ensino e aprendizagem. Atualmente é sócia da Sociedade Brasileira de História da Educação (SBHE) e

sócia da Associação Brasileira de Alfabetização (ABALF). É membro do Grupo de Estudos e Pesquisas História e historiografia das ideias e dos intelectuais da educação (USP) e do Núcleo de Estudos de Filosofias e Infância (NEFI - UERJ). É líder do Grupo de Estudos e Pesquisas Panecástica - Homem, Trabalho e Educação Profissional Tecnológica (IFG). Site: <http://pesquisa.ifg.edu.br/panecastica/> Instagram: @panecasticaifg

WILSON CORREIA SAMPAIO

Possui doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Alagoas - UFAL. Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal de Alagoas, no Centro de Educação, atuando nas áreas de História e Filosofia da Educação. Tem realizado estudos na área de História da Educação, tendo como foco os movimentos sociais camponeses na segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX. Coordenou, no período entre 2012 e 2019, as "Jornadas Graciliânicas", título do programa de trabalho executado com parcela das/dos estudantes de Pedagogia, com o objetivo de realizar leitura criteriosa de escritos de Graciliano Ramos como fontes para pensar nosso mundo.

Os artigos desta coletânea priorizam o olhar em torno das atuações e produções de Graciliano Ramos de Oliveira nos campos da literatura, da educação e da política, em virtude da comemoração alusiva aos 130 anos de nascimento do referido escritor alagoano. Os textos são resultados de pesquisas de Mestrado, Trabalho de Conclusão de Curso e grupo de estudo acerca do universo graciliânico. As discussões contidas nesta obra apresentam relevância para a área da História e para o campo da História da Educação por tratar de um intelectual engajado nos assuntos da vida pública e que auferiu notoriedade mediante suas relações com outros intelectuais e, também, por quem foi desperto pela forma de escrita dialética, inserindo-se no que se aporta ao pensamento social brasileiro. O realismo de Graciliano Ramos é considerado um realismo crítico, e a sua criticidade está posta em livros e traduzida para o cinema brasileiro através das iniciativas dos cineastas Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman.

ISBN:



Kattleya
EDITORA

