

PATRÍCIA BRAGA FERREIRA LAUGHTON

**CAMINHOS INSÓLITOS: reflexões sobre a
narrativa *A terra dos meninos pelados* de Graciliano
Ramos**

Universidade Estadual de Montes Claros
Montes Claros
Fevereiro/2017

**CAMINHOS INSÓLITOS: reflexões sobre a
narrativa *A terra dos meninos pelados* de Graciliano
Ramos**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários – PPGL, da Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestra em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientadora: Profa. Dra. Rita de Cássia
Silva Dionísio Santos

Universidade Estadual de Montes Claros
Montes Claros
Fevereiro/2017

L374c Laughton, Patrícia Braga Ferreira.
Caminhos insólitos [manuscrito] : reflexões sobre a narrativa *A terra dos meninos pelados* de Graciliano Ramos / Patrícia Braga Ferreira Laughton. – Montes Claros, 2017.
122 f.

Bibliografia: f 116-122.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2017.

Orientadora: Profa. Dra. Rita de Cássia Silva Dionísio Santos.

1. Literatura infantojuvenil. 2. Ramos, Graciliano, 1892-1953. 3. *A terra dos meninos pelados* - Estudo. 4. Simbologia. 5. Insólito. I. Santos, Rita de Cássia Silva Dionísio. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: Reflexões sobre a narrativa *A terra dos meninos pelados* de Graciliano Ramos.

Catálogo: Biblioteca Central Professor Antônio Jorge



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado intitulada **CAMINHOS INSÓLITOS: Reflexões sobre a narrativa *A terra dos meninos pelados* de Graciliano Ramos**, de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **PATRÍCIA BRAGA FERREIRA LAUGHTON**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.^a. Dr.^a. Rita de Cássia Silva Dionísio Santos – Orientadora (Unimontes)

Prof.^a. Dr.^a. Maria Zilda da Cunha – (USP)

Prof.^a. Dr.^a. Alba Valéria Niza Silva – (Unimontes)

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 21 de fevereiro de 2017.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, Senhor criador de tudo, que me deu e dá inteligência, sabedoria e discernimento na lide do cotidiano. Obrigada por tudo que faz por mim!

Agradeço ao meu esposo e filho, juntos, pois os dois me incentivaram muito ao longo desta caminhada, dando-me forças, renovando meus ânimos, não me deixando desistir deste projeto. Obrigada, meus amores!

Agradeço a minha família, que sempre me apoia em minhas decisões e me dá o conforto necessário para continuar a caminhada;

Agradeço as minhas amigas, pelo incentivo e força!

Agradeço com carinho a minha orientadora, Prof^ª Dra Rita de Cássia Silva Dionísio Santos, pelo conhecimento, pela competência e pelo incentivo. O meu muitíssimo obrigada!

RESUMO

Muitas obras literárias do autor Graciliano Ramos são escolhidas como tema para análises nas dissertações, mas, quando se estuda esse autor, o enfoque normalmente costuma recair sobre o realismo de suas narrativas, sendo os temas relacionados ao sonho, insólito e ao fantástico pouco analisados. O que, inclusive, foi uma das razões que justificaram a escolha do presente projeto de pesquisa, cuja obra *A terra dos meninos pelados* (1939), voltada para o público infantojuvenil, narra uma história insólita vivida pelo protagonista. O foco principal do estudo foi investigar aspectos que há nas (entre) linhas do discurso, os recursos literários e narrativos utilizados pelo autor, lançando um novo olhar sob a representação do insólito em sua obra, analisando as simbologias presentes na narrativa. Focalizou-se também a relação e/ou interferência da vida do autor na obra. Foram analisados os termos Fantástico, Insólito, Maravilhoso, dentre outros, referentes ao mundo imaginário presente na narrativa. O trabalho foi desenvolvido por meio de pesquisa de cunho bibliográfico e análise crítica do livro, o qual teve como base teórica alguns autores como: Antonio Cândido (1997), Afrânio Coutinho (2003), Alfredo Bosi (1978), Todorov (2010), Nelly Novaes Coelho (1984/1985) que dialogam sobre o tema e que possibilitaram a análise da obra de estudo.

Palavras chaves: Graciliano Ramos. *A terra dos meninos pelados*. Literatura infantojuvenil. Simbologia. Insólito.

ABSTRACT

Many literary works by the author Graciliano Ramos are chosen as the theme for analysis in the dissertations, but when this author is studied, the focus usually rests on the realism of his narratives, being the subjects related to the dream, unusual and the fantastic little analyzed. This was one of the reasons for the choice of this research project, whose work *The Land of the Bare Boys* (1939), directed at children and young people, tells an unusual story lived by the protagonist. The main focus of the study was to investigate aspects that exist in the (between) lines of discourse, the literary and narrative resources used by the author, casting a new look under the representation of the unusual in his work, analyzing the symbologies present in the narrative. It will also focus on the relationship and / or interference of the author's life in the work. We will analyze the terms Fantastic, Unusual, Wonderful, among others, referring to the imaginary world present in the narrative. The work will be developed through bibliographic research and critical analysis of the book, which will have as theoretical base some authors such as: Antonio Cândido (1997), Afrânio Coutinho (2003), Alfredo Bosi (1978), Todorov (2010), Nelly Novaes Coelho (1984/1985) who talk about the subject and that will allow the analysis of the work of study.

Keywords: Graciliano Ramos. The land of the naked boys. Infantojuvenil literature. Symbology. Unusual.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 - UM POUCO DE LITERATURA	18
1.1 Literatura infantojuvenil: um percurso histórico	21
1.2 A cor e a voz de uma ficção	30
1.3 (Des) atando os laços entre a fantasia e a realidade	40
CAPÍTULO 2 - ALGUNS CONCEITOS E SEUS DESDOBRAMENTOS	50
2.1 Trilhando os caminhos do país de Tatipirun	59
2.1.1 Aventuras em Tatipirun	62
2.1.2 Conhecendo os seres: os personagens da história.....	66
2.1.3 O tempo e sua relevância	71
2.1.4 Os espaços na narrativa: conhecendo lugares.....	73
2.1.5 A voz do narrador: o foco narrativo	76
CAPÍTULO 3 UM PASSEIO NAS (ENTRE)LINHAS DA FICÇÃO	78
3.1 A infância e sua representação na literatura de Graciliano Ramos	79
3.2 A Simbologia: os vários símbolos e sua relevância	84
3.2.1 A teia da vida: tecendo o próprio destino	86
3.2.2 Mundo interior: buscando seu espaço	87
3.2.3 Uma miríade de cores: várias matizes simbólicas	89
3.2.4 Outros seres “diferentes”	93
3.2.5 O "poderoso" sete	95
3.3 Intertextualidade: a voz de outros textos	97

3.4 A linguagem: a comunicação no país de Tatipirun.....	104
3.5 As críticas nas (entre) linhas do discurso	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	114
REFERÊNCIAS	118

INTRODUÇÃO

A Literatura, o contar histórias, sempre existiu no mundo. Assim é que a Literatura é conteúdo essencial de ensino e aprendizagem abarcando desde a mais tenra idade até os graus mais elevados do ensino, sendo os temas que a envolvem objetos de dissertações e teses. A presente dissertação abordará o estudo da obra *A terra dos meninos pelados* (1939) do autor Graciliano Ramos. A obra já inicia contando sobre o conflito por que passa o protagonista e, logo após, dá a solução para esse conflito. É a história de um menino tido por diferente porque possuía um olho azul, um preto e era careca; por esse motivo era motivo de chacotas e brincadeiras por parte dos colegas e, dessa forma, sentia-se inferiorizado por ser diferente, eis aí o seu conflito, e resolve fugir para um país criado por sua imaginação, onde todos eram iguais a ele por possuírem um olho de cada cor e serem carecas, demonstrando a tentativa de resolução do conflito. Mas, nesse itinerário, veremos que as situações pelas quais o menino passará não elimina seu conflito, qual seja, o problema de ser diferente, mas põem em evidência a problemática da discriminação, pois Raimundo continua a conviver com seu problema de rejeição do mundo real, uma vez que ele continua preso ao mundo real, mesmo vivendo aventuras num país fantástico, o que será mostrado em situações que serão analisadas no presente estudo. Ele ata e desata as pontas entre a fantasia e a realidade ao longo de suas aventuras na terra de Tatipirun, numa contínua construção e desconstrução do sujeito, que vive a trajetória dividido entre o mundo real e o imaginário. E, ao final, quando ele toma a difícil decisão de voltar para o seu mundo real, mostra que não venceu o conflito pelo escapismo, comum em algumas histórias infantis, mas resolveu enfrentar seu problema no mundo real.

Nesse seu percurso por esta terra imaginária, mesclam-se o fantástico, o mágico, o maravilhoso e esse recurso de fusão, que caracteriza o insólito, é bastante explorado na literatura infantil e também objeto deste estudo, que consiste numa abordagem do insólito, e suas facetas, enquanto temática na obra do escritor Graciliano Ramos, buscando desvendar sua estratégia discursiva através do caminho percorrido pelo protagonista, do diálogo entre os personagens, do espaço narrativo, enfim, buscaremos analisar todos os caminhos insólitos presentes na narrativa, cuja leitura ainda sugere que os fenômenos, além de fundamentarem a ficcionalidade do texto, são empregados,

certamente, para colocar em evidência críticas sociais, conforme as pistas deixadas pelo autor. Acreditamos nessas pistas, porque, conforme será demonstrado, Graciliano possuía bastante rigor formal e estético em seus escritos, não, havendo, portanto, palavras escritas a esmo ou colocadas de qualquer forma, tudo era bem pensado, todas as minúcias, conforme postado em depoimento pelo próprio autor. Assim, não se deve optar, em obra de tão detalhista escritor, em fazer uma leitura rasa, pois visualizamos possibilidades de interpretação, uma vez que a força de seu discurso se projeta nas entrelinhas, no silêncio, no diálogo simples entre as personagens, em todo o caminho percorrido pelo protagonista nas terras de Tatipirun.

A escolha desta obra se justifica uma vez que, quando se estuda Graciliano Ramos, o enfoque normalmente costuma recair sobre o realismo de suas narrativas. O autor não se dedicou muito à literatura infantil ou infantojuvenil, talvez porque seus temas eram densos e com enfoque psicológico, como acontece em algumas de suas obras mais estudadas como: *Caetés* (1933), narrado na primeira pessoa pelo protagonista, João Valério, psicologicamente caracterizado por seu recolhimento interior e sua tendência ao devaneio. Essa obra já trazia consigo o pessimismo, que marcou grande parte de sua produção; *São Bernardo* (1934), obra apresentada do ponto de vista do opressor, mas não se restringiu a isso. Fugindo de qualquer estereótipo simplificador, Graciliano dotou seu narrador, o inescrupuloso fazendeiro Paulo Honório, de medos, tensões e contradições da vida. Já a obra *Angústia* (1936) tem como principal característica a descrição dos estados de alma dos indivíduos que se questionam o tempo todo sobre si e sobre o mundo; *Vidas Secas*, (1938) em que Graciliano focalizou na opressão a perspectiva do oprimido. *Memórias do cárcere* (1953), como o próprio nome já indica, são memórias do tempo em que o autor viveu na prisão. Os livros conhecidos voltados para o pequeno público são: *As histórias de Alexandre*, escrita em 1938; *A terra dos meninos pelados*, de 1939, que ganhou prêmio de Literatura Infantil dado pelo governo e *Pequena história da República*, datada de 1940. A obra *As histórias de Alexandre* foi reeditada postumamente, em 1962, com o título *Alexandre e outros heróis*, obra que reúne essas três citadas. Entende-se que, por trás de Alexandre, locutor das histórias, há o narrador, uma figura cuja identidade muito se discute, disfarçado na figura do seu personagem, assim como acreditamos que acontece com o protagonista de *A terra dos meninos pelados*. Dessa forma, vemos que

os temas relacionados ao sonho, ao insólito e ao fantástico, enfim, ao universo infantil, foram pouco analisados.

A partir de um novo olhar, buscar-se-á a representação do insólito na obra *A terra dos meninos pelados*, para demonstrar a relação sempre atual da crítica presente nas obras, mesmo dirigidas ao público infantil, pois, segundo Nelly Novaes (1984), a Literatura representa importante papel para os seres em formação e pode ajudá-los a perceberem e se interrogarem sobre o mundo que os rodeia e sobre sua participação social. Temos alguns objetivos que pretendemos alcançar na presente escrita. O objetivo geral será interpretar os efeitos da representação do insólito, e suas nuances, na obra de Graciliano Ramos. Como objetivos específicos pretendemos interpretar o recurso do insólito na obra e quais são os efeitos disso na ficção do autor; explorar a rede intencional, o dito e o não-dito, como recurso utilizado pelo autor; mostrar a voz oculta do próprio autor, Graciliano/menino, presente na narrativa e discutir aspectos simbólicos explorados/abordados na obra, pois acreditamos que Raimundo representa um sujeito social, vinculado ao mundo onírico. Esta será uma pesquisa bibliográfica com fazeres analítico-interpretativos.

A dissertação divide-se em 3 capítulos. No 1º capítulo, expusemos inicialmente sobre um pouco de Literatura, de maneira geral, para depois falarmos especificamente da Literatura Infantil, mostrando um breve panorama histórico dessa literatura, sua origem, conceitos etc. Ainda no 1º capítulo, temos um subtítulo que trata propriamente da narrativa, abordando aspectos da ficção, ou seja, como essa narrativa surgiu, em que contexto político ela foi publicada, o que pode ter influenciado o escritor em sua escrita, ou seja, o que deu “cor e voz” a essa narrativa. Em outro subtítulo, focamos o problema binário entre a fantasia e realidade vivida pelo protagonista, pois ele tem consciência, durante todo seu percurso pelo país imaginário, de que ele não pertence àquele mundo, que precisa voltar para o seu mundo real. No 2º capítulo, expomos os conceitos de alguns termos usados na dissertação e essenciais para o seu entendimento como: maravilhoso, mágico, fantástico, sobrenatural e insólito, fazendo um percurso do surgimento e especificidades de cada um deles. Após, entramos na análise estrutural da obra, detalhando os aspectos de uma narrativa como enredo, tempo, espaço, personagens e foco narrativo, para se ter uma visão global da narrativa. No 3º e último capítulo, abordamos vários outros aspectos da narrativa, todos os detalhes e minúcias

que percebemos como as intertextualidades, o jogo de palavras, os ditados populares, o uso dos adjetivos, as cores, os diálogos entre as personagens, enfim, será um complemento da análise da estrutura narrativa abordando todos os aspectos averiguados, verificando as simbologias presentes nas (entre)linhas do texto. Pensamos que três capítulos foram suficientes para alcançar os objetivos propostos.

Conto publicado inicialmente em 1939, aparece reeditado em 1962 na obra *Alexandre e outros heróis*, reunindo, além dos contos de Alexandre, a história de *A terra dos meninos pelados* e Pequena história da República. Observa-se que o protagonista de *A terra dos meninos pelados* é colocado também como herói, quando é citado no título “e outros heróis”.

Antes de analisar a obra *A terra dos meninos pelados*, na perspectiva proposta neste trabalho, necessário se faz ver o ponto em que se encontra o estudo do autor e seu texto. Importante elencar a vida do autor, abordando principalmente a sua vivência da infância, e as percepções que ficaram em sua memória, aspectos relevantes para melhor entendimento da obra em análise. Graciliano Ramos de Oliveira, conhecido apenas por Graciliano Ramos, é um dos escritores mais renomados da literatura brasileira. Nasceu a 27 de outubro de 1892 em Quebrangulo, Alagoas, filho de Sebastião Ramos de Oliveira e de Maria Amélia Ferro e Ramos. Com dois anos, já muda com a família para Buíque-PE, depois Viçosa-MG e Palmeira dos Índios-AL. Sua infância foi marcada, conforme estudos, pela falta de amor e carinho por parte de seus familiares, ademais é revelado que ele se sentia feio, desengonçado e diferente dos demais. Possuía um problema de vista que lhe ocasionava cegueiras ocasionais, tudo isso o levava a uma fuga para o mundo dos livros. Com 10/12 anos, trabalha na loja comercial do pai e há um interesse nascente pela literatura. Em 1914/15, estabelece-se no Rio de Janeiro, como revisor de provas tipográficas em diversos jornais. Em 1915, retorna à Palmeira dos Índios e se casa em 1920. Trabalha no comércio nessa época e escreve para vários jornais locais. Termina de escrever *Caetés*. É eleito prefeito e se casa pela segunda vez. Em 1930, vai para Maceió, depois de renunciar ao cargo de prefeito. É nomeado diretor da Imprensa Oficial, demitindo-se em 1931. Volta à Palmeira dos Índios e escreve *São Bernardo*. Nomeado Diretor da Instrução Pública, em Maceió. Em 1933, publica *Caetés*. Em 1934, publica *São Bernardo*. Demitido e preso por posições políticas, em 1936, é levado para o Rio. Publicação de *Angústia*. Em 1937, é libertado, fixa residência no Rio, onde

trabalha na imprensa. Em 1938, publica *Vidas Secas* e em 1939, *A terra dos meninos pelados*. Ainda em 1939 é nomeado Inspetor Federal de Ensino. Em 1945, entra para o Partido Comunista Brasileiro e publica a obra *Infância*. Em 1946, publica *Insônia*. Em 20 de março de 1953 morre no Rio de Janeiro. Há a publicação póstuma de *Memórias do Cárcere* (1953) e *Viagem* (1954).

Um dos pontos mais interessantes para o presente trabalho foi saber da infância do autor em que ele sofria de vista, e isto parecia aumentar a sua hostilidade do mundo. Em informação dada pelo próprio Graciliano, quando fala sobre o seu livro *Infância*, ele revela que faltaram amor e carinho em seu tempo de criança por parte de seus familiares. Graciliano era quase analfabeto aos nove anos e se comparava, ainda conforme seus relatos, aos vizinhos que andavam limpos, arrumados, felizes. Para Graciliano, esses vizinhos eram perfeitos porque andavam limpos, riam altos enquanto ele vestia roupas ordinárias, enlameava-se no quintal e usava tamancos. Dessa forma, é visível que ele se sentia humilhado, inferior aos outros. Dizia ele que a parte boa da sociedade quase não existia e que era bom acostumar-se logo com as misérias da vida.

Material abundante é encontrado nos livros sobre Graciliano Ramos e sobre várias de suas obras, sendo as mais abordadas, como já dito anteriormente, *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936), *Vidas Secas* (1938), *Memórias do Cárcere* (1953) e *Infância* (1945). No entanto, sobre a obra em pesquisa, *A terra dos meninos pelados*, pouco ou quase nenhum material é disponibilizado pela crítica, demonstrando a pouca importância dada à obra em questão. Esse foi um dos motivos que nos despertou o interesse pela obra em análise, visto o seu desconhecimento, talvez até descaso com que foi, e é, tratada pela maioria dos críticos literários, assim como a obra *Alexandre e outros heróis*, que “tem permanecido quase inteiramente à margem de estudos e interpretações”. (GARBUGLIO, BOSI, FACIOLI, 1987, p. 159).

Assim, já que pouco subsídio teórico nos é disponibilizado sobre a obra em estudo, ancoramo-nos na análise de outras obras que auxiliam na interpretação desta estudada para ratificar nossa opinião de que o livro em estudo é parcial, revelando muito de própria infância de Graciliano. Neuza Ceciliato de Carvalho (1997) em artigo intitulado *A viagem sem fim pela terra dos meninos pelados: uma leitura psicanalítica* pontua a riqueza estrutural dessa obra e sua natureza simbólica, o que permite inúmeras incursões analíticas dos leitores. Nos estudos e diversas leituras, pretendemos

demonstrar que esta obra *A terra dos meninos pelados* é representação de sua infância, das percepções que lhe ficaram da discriminação, da tristeza de ser diferente, de ser solitário e a vontade de fugir do seu mundo para outro, mais ameno e mais humano. Na narração da obra *Infância*, por exemplo, obra autobiográfica segundo o próprio autor (e memorialista, para alguns autores), vemos o relato de uma criança sofrida, discriminada, humilhada, sem menção de momentos felizes ou situação agradáveis vividas ao lado da família, porque, se os houve, foram tão poucos que não ficaram gravados na memória do autor. O que marcou sua natureza humana e se exteriorizou em algumas obras, conforme pontuam vários estudiosos, como esta obra em estudo, foi a amargura, a tristeza, a discriminação, enfim, a demonstração do que mais profundamente lhe marcara.

A leitura de sua biografia infantil, com todas as suas mazelas de discriminações e seu problema de vista, é similarmente retratada nesta obra em estudo, inclusive quanto ao problema de vista do herói do livro, que possuía um olho diferente do outro, um preto e um azul, numa clara equivalência das cores, denotando o olho preto a cegueira ocasional pela qual Graciliano passava, além dos apelidos aviltantes que ele recebia, assim como o “herói” do livro, uma criança marginalizada que recebia vários apelidos que o faziam sentir-se inferiorizado em relação às demais crianças, tudo muito similar à própria infância do autor. Talvez o azul do outro olho simbolizasse a esperança que nutria por uma vida melhor, mais amena, rodeada de pessoas que o entendessem, compreendessem, tratassem-no com respeito e gostassem dele.

Aliás, a sugestão é clara de que a obra reflete um pouco de sua infância, como demonstraremos ao longo deste estudo, com citação de vários autores, pois, nas palavras do próprio Graciliano, ele informa que nunca pôde sair de si mesmo, que só podia escrever o que ele era, e se as suas personagens se comportavam de modos diferentes, é porque ele não era um só e que, em determinadas condições, ele procederia como uma ou outra personagem. Graciliano preocupava-se genuinamente com a condição humana, com seus semelhantes, talvez para que outros não passassem pelo que ele passou, já que protestava contra o mundo em que viveu. A análise psicológica era o que lhe importava, o que as pessoas estavam sentindo, pelo que elas passavam, quais as suas aspirações e angústias. Este “protesto” por aquilo que viveu é claro na obra *A terra dos meninos pelados* quando o herói, também insatisfeito com o mundo em que vivia, porque

discriminado e marginalizado, foge para um mundo imaginário, onde todos são iguais a ele e não o tratam de forma diferente. Retrata mais uma vez a vida do próprio Graciliano.

Ademais, a autora Nelly Novaes Coelho (1984) em artigo intitulado *Solidão e Luta em Graciliano* coloca que a solidão interior do homem e sua luta pela afirmação da individualidade perpassam grande parte da obra de Graciliano. Coloca ela que, se fizermos um percurso pela obra desse autor, esbarraremos no autêntico drama da solidão humana. Iniciando por *Caetés*, passando por *São Bernardo*, *Angústia*, *Insônia e Vidas Secas*, e seguindo por suas obras memorialísticas *Memórias do Cárcere* e *Infância*, observaremos nitidamente o caráter de um homem que sentiu profundamente os problemas que assolavam o homem do século XX, numa visão dessa problemática angustiante. Do mesmo modo expõe o autor Otávio de Faria (1978) em artigo intitulado *Graciliano Ramos e o Sentido do Humano*, quando diz que Graciliano é um homem em busca do menino que ele foi. E que esse caminho foi áspero, árduo, penoso e que formou um tecido dos mais dolorosos, exteriorizados constantemente no processo de criação artística de Graciliano, fazendo a ficção dar cor às recordações do menino, como nas obras *Angústia* e *Infância*, argumentando que são as recordações do seu tempo de menino interpenetrando-se, completando-se e emergindo como um grito, desesperado e alucinante, de criança abandonada em plena hostilidade do mundo. O autor Álvaro Lins (1987) diz que seria impossível que o ambiente em que Graciliano vivia não refletisse em suas obras, ambiente de educação deformada, de dureza e crueldade. Isso certamente influenciou decisivamente em sua visão dos acontecimentos e dos homens. Assim, são vários os autores que relatam a triste infância do grande escritor, além dos vários depoimentos do próprio Graciliano, que sugerem nítida influência de sua vida em suas obras. Os apelidos detestáveis recebidos na intimidade, as injustiças e incompreensões sofridas, tudo isso repercutiu em sua vida e sua obra, revelando Graciliano em suas obras o mundo fragmentado, dividido, distorcido, dissolvido em emoções e sensações.

E não foi diferente na obra *A terra dos meninos pelados*, pois o protagonista é rejeitado pelo grupo, recebe apelidos dos quais ele não gosta, é hostilizado, como também acontecia na infância de Graciliano. Dessa forma, a plurissignificação e polissemia presentes nesta obra permitiu-nos interpretações distintas, que se consolidaram nas leituras e análises de vários autores e estudiosos da vida e obra de

Graciliano e nas teorias literárias, para dar sustentação a uma de nossas hipóteses de que a vida do autor influenciou a sua obra. Como nos diz Álvaro Lins no texto *Valores e misérias das vidas secas*: “Existem homens que explicam as suas obras, como há obras que explicam os seus autores. No caso do Sr. Graciliano Ramos, é a obra que explica o homem”. (LINS, 1987, p. 261). Ou seja, há muito do próprio autor em suas obras e Álvaro Lins está falando sobre o homem interior, o homem psicológico

Ademais, as situações enunciativas sugerem que a simplificação da linguagem oculta revelações mais aprofundadas, ao fornecer elementos de embasamento, pois é sabido que muitas questões não precisam ser ditas para serem compreendidas. O não dito tem força no silêncio, nas entrelinhas e nas lacunas do dito. Nesse contraponto, há as elipses, recursos consolidados que nos remetem a uma organização arbitrária da linguagem. Na presente dissertação, exploramos esses aspectos na obra em questão.

Capítulo 1

UM POUCO DE LITERATURA

A Literatura é uma arte: a arte de contar histórias, o que atrai públicos ávidos por novas aventuras, conceitos diversos, mudanças de paradigmas. Como arte, também provoca mal-estar, desconforto... nos tira dos lugares comuns e nos faz refletir. São várias obras com variados temas e muitos livros publicados anualmente. É um mercado promissor que só tende a se expandir. É lendo que se ampliam os conhecimentos de mundo, mudam-se opiniões, refazem-se argumentos. Assim é que a Literatura ganhou terreno no campo estético, sendo hoje considerada a obra em si, seus valores intrínsecos, sua beleza estética.

Antonio Candido, no livro *Formação da literatura brasileira* (1997), expõe que:

Na acepção lata, literatura é tudo o que aparece fixado por meio de letras – obras científicas, reportagens, notícias, textos de propaganda, livros didáticos, receitas de cozinha etc. Dentro deste vasto campo das letras, as *belas letras* representam um setor restrito. (CANDIDO, 1997, p.11).

Vemos que Antonio Candido considera tudo que é escrito como literatura, apesar de reservar um lugar restrito à Literatura.

Já José Veríssimo, em sua obra *Teoria, crítica e história literária* (1978), pontua que:

Literatura é arte literária. Somente o escrito com o propósito ou a intuição dessa arte, isto é, com os artifícios de invenção e de composição que a constituem é, a meu ver, literatura. [...] a literatura se destina a nos “causar um prazer intelectual [...]”. É assim a literatura um instrumento de cultura interior, tal o seu verdadeiro ofício. Possui a superior excelência de habituarmos a tomar gosto pelas ideias. Faz com que encontremos num emprego do nosso pensamento, simultaneamente um prazer, um repouso, uma renovação. Descansa das tarefas profissionais e sobreleva o espírito aos conhecimentos, aos interesses, aos preconceitos de ofício; ela humaniza os especialistas. (VERÍSSIMO, 1978, p. 98-99).

Observamos, assim, que os conceitos de Literatura se divergem. Enquanto o primeiro autor citado a considera como tudo que é fixado por meio de letras, englobando reportagens, notícias, livros didáticos, ou seja, os gêneros textuais, o segundo autor a considera como apenas aquilo que deleita o leitor, que lhe possa causar prazer intelectual e fruição, que lhe suscita emoções. Para José Veríssimo, literatura é

forma de sobrelevar o espírito. O conceito desse autor é uma verdadeira prosa poética, podendo-se inferir que tinha verdadeira paixão pelas belas-artes. Enfim, sabe-se que toda forma de conhecimento deve ser valorizada, pois tem importância e significado. E, como todas as formas de conhecimento, nas palavras da autora Ana Maria Machado (2011, p. 19), num texto intitulado *Silenciosa algazarra: reflexões sobre livros e práticas de leitura*, “a literatura também tem relevância. Mas sendo uma arte [...], ela é uma forma de conhecimento muito particular. [...]. O poder da literatura é estupendo, maior do que qualquer outra forma de conhecimento”, o que coaduna com o pensamento de Silviano Santiago, na obra *Vale quanto pesa*, ao falar da literatura e das crises por que passou e passa, expondo que “a leitura do livro de literatura conduz a uma reflexão, tomada de consciência e ação *anônimas, autônomas e coletivas*, sem meta fixa a não ser a do saber”. (SANTIAGO, 1982, p.133).

Tome-se, por último, um conceito de literatura de Barthes, por ser ele abrangente e servir de apoio para as nossas ideias, ao afirmar que o texto vale pelo jogo das palavras. Expõe ele que:

Entendo por literatura não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela visto, portanto, essencialmente o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. Posso, portanto, dizer indiferentemente: literatura, escritura ou texto. (BARTHES, 1977, p. 12).

Corroboramos com os autores que veem a literatura como um conceito estético e, independentemente da nomenclatura que adquira, apenas literatura ou literatura infantojuvenil, o seu valor é o texto em si, o jogo de palavras, pois a literatura é a arte de usar as palavras com estética, desfechando numa criação literária. E é isso que vemos na obra em estudo na presente dissertação. Graciliano Ramos presenteia o público infantojuvenil com a obra *A terra dos meninos pelados* (1939), que segue as palavras de José Veríssimo e nos causa um verdadeiro *prazer intelectual*.

A obra narra a história de um menino chamado Raimundo que vive um conflito por ser diferente dos demais; ele possuía um olho de cada cor e era careca; por esse motivo era chacoteado e ridicularizado pelos colegas que lhe colocavam apelidos, dos

quais ele não gostava, sendo que esse protagonista se sentia humilhado, discriminado e inferiorizado e, por esse motivo, resolve “fugir” para um lugar fantástico, o país de Tatipirun, criado por sua imaginação. Nesse local, todos eram iguais a ele, possuíam olhos de duas cores e eram carecas. Lá ele era fisicamente igual a todos os outros meninos, mas ainda assim o mundo não era ideal, seu conflito não se resolve, e o protagonista ainda se mostra preso ao mundo real, mesmo passeando por seu mundo fantástico.

1.1 Literatura infantojuvenil: um percurso histórico

Há muitos motivos para um jovem leitor escolher determinada obra para leitura. Pode ser indicação de um colega, obrigação escolar, passatempo, ou por seus gostos e preferências. Mas, qualquer que seja a motivação, quando se começa a ler um livro interessante, com uma história instigante, muito provavelmente o leitor se sentirá atraído. Assim é que uma das formas pelas quais a literatura infantojuvenil busca atrair o seu público é com histórias que envolvem o mundo fantástico, maravilhoso, numa fusão que caracteriza o insólito e deixa acontecer tudo que não acontece no mundo real. Sabe-se da importância da literatura como alicerce do conhecimento, disseminadora de ideias, propagadora de conceitos, enfim, como dito anteriormente, toda forma de conhecimento tem sua valoração, e o poder dessa arte é gigantesco. A literatura infantil, destinada a crianças de nove, dez anos; a infantojuvenil, destinada à meninada de dez, onze anos até treze, quatorze anos e a juvenil, para adolescentes a partir dos quatorze, quinze anos, não poderiam ficar de fora dessa importância, pois justamente elas são voltadas, nas palavras de Nelly Novaes Coelho, para *os seres em formação*. Na obra *A literatura infantil: história, teoria e análise*, a autora afirma sobre Literatura infantil que:

A literatura infantil é, antes de tudo, *literatura*; ou melhor, *é arte*: fenômeno de criatividade que representa o Mundo, o Homem, a Vida, através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática; o imaginário e o real; os ideais e sua possível/impossível realização... [...] (COELHO, 1984, p.10).

Por essa citação, verifica-se a importância da literatura, pois ela faz parte do mundo, dos sonhos e do imaginário, fundindo-os com o real, com sua possível ou impossível realização.

Como já dito, a obra em estudo *A terra dos meninos pelados* é dirigida ao público infantojuvenil ou, mais especificamente, ao público infantil. Se comparada com a trajetória literária infantil europeia, veremos que os estudos voltados para a nossa literatura nacional são bastante recentes e escassos, ficando praticamente à margem dos estudos literários. Nas palavras de Marisa Lajolo e Regina Zilberman, na obra *Literatura Infantil Brasileira: História e Histórias*, “salta aos olhos a marginalidade da literatura infantil. Como se a menoridade de seu público a contagiasse, a literatura infantil costuma ser encarada como produção cultural inferior.” (LAJOLO, ZILBERMAN, 1985, p. 11). E continuam as autoras: “[...]. É como se a literatura infantil e a não-infantil fossem polos dialéticos do mesmo processo cultural [...]”. (LAJOLO, ZILBERMAN, 1985, p.11). Mais à frente, porém, as autoras reconhecem que a literatura voltada para esse público vem ganhando adeptos, “visto a progressiva importância que a produção literária infantil tem assumido em termos de mercado e de oportunidade para a profissionalização do escritor”. (LAJOLO, ZILBERMAN, 1985, p. 11).

A doutrinadora Nelly Novaes Coelho coaduna com as ideias das autoras acima citadas e pontua que ela compreende porque até bem pouco, no século XX, a Literatura Infantil fosse encarada pela crítica como um gênero secundário, afirmando que “[...] a valorização desta Literatura, como fenômeno significativo e de amplo alcance na formação das mentes infantis e juvenis, bem como dentro da vida cultural da sociedade, é conquista recente.” (COELHO, 1984, p.13). Todavia, apesar de a literatura infantil estar sendo considerada com maior apreço, cremos que ela ainda não é vista com a consideração necessária. Isso pode ser comprovado nas poucas publicações de estudos sobre esse campo, se comparadas com os estudos realizados sobre a literatura para adultos. Na escassa crítica que vemos a respeito da literatura infantil e nos próprios meios acadêmicos ainda não encontramos uma postura de igualdade entre as literaturas, digamos, para adultos e para jovens. Talvez, nas palavras de José Nicolau Gregorin Filho, na obra *Literatura infantil: múltiplas linguagens na formação de leitores*, o

preconceito esteja relacionado ao próprio adjetivo “infantil”, que vem atrelado à palavra literatura:

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

Dessa forma, consideraremos a literatura infantojuvenil conforme o conceito de Barthes, citado anteriormente, como um texto, o aflorar da língua, uma obra, independente da idade do público a que se destina, pois não deve um simples adjetivo ter o poder de relativizar o valor de uma obra.

Posto isso, e desconsiderando toda postura que dê pouca valoração à literatura voltada para o público constituído de crianças e adolescentes, julgamos imprescindível, nesta dissertação, elaborar um conciso itinerário da Literatura infantil. Marisa Lajolo e Regina Zilberman citam Charles Perrault, Jean de La Fontaine e François Fénelon como os pioneiros neste gênero, tendo suas obras sido publicadas na primeira metade do século XVIII. Antes disso, no século XVII, foram escritas histórias apropriadas à infância. Mas afirmam que os escritores franceses não tiveram a exclusividade desta produção, que se desenvolveu simultaneamente na Inglaterra, influenciada pelos acontecimentos sociais da época. No entanto, a autora Nelly Novaes Coelho (1985, p. 3), fazendo um retrato do panorama histórico da literatura infantojuvenil, rastreando as suas origens, pontua que praticamos esquecermos (ou ignoramos) que esses nomes, que consagraram os clássicos infantis, “não correspondem aos dos verdadeiros autores de tais narrativas”, visto que eles reuniram tais histórias e apenas transcreveram essas histórias anônimas que vinham sendo transmitidas há séculos, de geração para geração. Assim, “registradas em livros, tais coletâneas receberam os nomes de seus recriadores e continuaram a se difundir através do tempo e do espaço. ” (COELHO, 1985, p.4). Exemplificando com La Fontaine, cita Nelly Novaes que:

Conforme registro de vários pesquisadores, La Fontaine foi buscar seus argumentos nos gregos, latinos, franceses, medievais, parábolas bíblicas, contos populares, narrativas medievais e renascentistas e em várias outras leituras que desafiavam sua infatigável curiosidade. (COELHO, 1985, p.61).

Posto isso é que, não diminuindo em nada seu reconhecimento, fez esse renomado autor uma busca em várias fontes a fim de escrever suas obras, razão pela qual Nelly Coelho não considera a origem da literatura nesses autores já consagrados. Continua a autora sua trajetória sobre a origem dessas histórias, expondo que estudiosos de vários campos de pesquisa, como da Filosofia, Folclore, Linguística, Pedagogia, Literatura, dentre outros, procuram descobrir de onde vieram essas histórias, que permanecem até hoje, e como chegaram até nós. Mas, como a origem é de difícil detecção, restaram a eles levantar hipóteses baseadas em documentos encontrados em várias regiões, inscrições em pedras, escrituras em papiros ou pergaminho, em rolos etc. Essas foram as primeiras formas de escrita que atravessaram gerações e chegaram até nós. Passa a autora a discorrer sobre a literatura primordial como sendo aquela que, embora não escrita em papel, foi conservada pela memória dos povos. Aqui foram descobertas as narrativas orientais, que foram difundidas por todo o mundo, através da tradição oral. Enfim, para Nelly Novaes:

[...] com relação à gênese da Literatura Popular/Infantil ocidental, sabe-se que está naquelas longínquas narrativas primordiais, cujas origens remontam a fontes orientais bastante heterogêneas e cuja difusão, no ocidente europeu, se deu durante a Idade Média, através da transmissão oral. (COELHO, 1985, p.5).

Foi então que, a partir dessas narrativas primordiais orientais, nascem as narrativas medievais arcaicas que se popularizam na Europa e depois nas colônias americanas, como no Brasil, e se transformam em literatura folclórica, viva ainda hoje, principalmente no Nordeste, através da Literatura de Cordel, e, depois dessa fase folclórica, vem a literatura infantil, através dos registros feitos por Charles Perrault, pelos irmãos Grimm, etc.

De volta a esses escritores, como Perrault e Grimm, retomamos as estudiosas Marisa Lajolo e Regina Zilberman, que vão discorrer um pouco sobre a literatura infantil e sua ocorrência efetiva no Brasil. Segundo as autoras, se a literatura infantil europeia iniciou sua trajetória no século XVII, em 1697, quando Charles Perrault publicou os *Contos da Mamãe Gansa*, a brasileira só surgiu muito tempo depois, quase no século XX, embora houvesse notícias de uma ou outra obra publicada e destinada ao público infantil, no século XIX. Esse início no Brasil seu deu com a implantação da

Imprensa Régia, em 1808, quando se começam a publicar livros para crianças, com a tradução de *As aventuras pasmosas do Barão de Munchausen* e após, em 1818, a coletânea de José Saturnino da Costa Pereira, *Leitura para meninos*. Mas essas publicações não puderam ainda ser consideradas como produção literária regular voltada para o público infantil, por serem esporádicas, sendo que a obra que surgiu após esse momento iniciante só veio a ser publicada em 1848, que foi outra edição de *As aventuras do Barão de Munchausen*.

A publicação de histórias para crianças só começou efetivamente por volta da Proclamação da República, quando o país passava por inúmeras transformações, sendo a mais visível a mudança da forma de governo, de Império à República. Com essa mudança de governo, interessava não só ao Brasil, como à economia de países já industrializados, como a da Inglaterra, o desenvolvimento do mercado interno brasileiro. Dessa forma, a Inglaterra patrocinava uma política que visava favorecer as várias camadas médias, potenciais consumidoras de sua produção.

A urbanização foi outro fator decisivo no favorecimento do comércio, visto que antes a população das cidades compunha-se pela parca administração do comércio e fazendeiros a passeio. Essas cidades começaram a ser formadas de maneira diversificada, sendo de povos que provinham de imigrantes, empregados envolvidos na comercialização do café, outros que emigravam do campo para as cidades, o que favoreceu o aumento do número de bancos e casas exportadoras, ampliou-se o funcionalismo público, aumentou-se o movimento dos portos, estendeu-se a rede ferroviária. Assim, as cidades começaram a ser povoadas por um público diversificado e, decorrente dessa acelerada urbanização, dessas massas urbanas que se formaram, o que se deu entre o fim do século XIX e o início do século XX, o momento para o aparecimento da literatura infantil se torna propício.

Cabe salientar que a escola foi de fundamental importância nesse processo, visto que são às instituições escolares que os pais confiam a educação dos filhos; sendo assim, foi a escola o espaço favorável, entre os séculos XIX e XX, para um tipo de produção didática e literária dirigida especialmente ao público infantil. Dessa forma, nesse contexto cultural e social de um país que evoluía, modernizava-se e se urbanizava, começaram a firmar-se os primeiros esforços no intuito de formar uma literatura infantil brasileira. Mesmo porque, em um país em desenvolvimento, um modo de retratar a

sociedade em formação é a escolarização e a cultura, assim é “[...] a importância que o saber passa a deter no novo modelo social que começa a se impor.” (COELHO, 1984, p.28). Mas, como todo processo de transformação, esse reconhecimento da criança não se fez de um momento para outro. Inclusive as crianças, em um panorama sobre a concepção da infância do autor Philippe Ariès, na obra *História social da criança e da família*, não tinham vez nem voz, eram seres frágeis e desvalorizados, vistas como um adulto em miniatura, cujo período infantil deveria ser o mais curto possível, para que elas passassem para a vida adulta, ideal. “A descoberta da *qualidade* específica do *ser criança* ou do *ser adolescente* será feita apenas no século XX”. (COELHO, 1985, p.109).

Dessa forma, perseguindo essas descobertas desse novo ser, a criança, surge também a preocupação com a literatura voltada para ela, para sua informação, formação de sua mente e de sua personalidade. As campanhas pela escolarização, alfabetização e pela instrução davam guarida aos esforços de dotar o país de uma literatura infantil nacional. O que se observou, entretanto, é que havia escasso material voltado para o público infantojuvenil, apesar de todo o esforço em espelhar uma sociedade culturalmente letrada e informada. Dessa maneira, houve uma preocupação generalizada em munir o Brasil de material específico para esse público. E os alertas, denúncias e críticas não foram inúteis, o apelo foi ouvido. Iniciou-se um forte movimento de escrita para crianças, não sem interesses financeiros, visto o mercado consumidor estar em franca ascensão e o governo da época patrocinar os escritores bem relacionados politicamente, constituindo mesmo para eles uma forma de enriquecimento.

Esse apelo para a escrita nacionalista e pedagógica justificava-se, visto o forte panorama nacional marcado por obras estrangeiras, sendo que se multiplicavam as traduções e adaptações dessas obras infantis. Assim, discutia-se a necessidade de se criar uma literatura infantil nacional, que foi inspirada, entretanto, na literatura ufanista e patriótica europeia. Assim é que surgiram no Brasil vários escritos que exaltavam a nossa natureza e a nossa paisagem, que também estavam presentes nas obras e poemas que apelavam ao patriotismo, à devoção ao sentimento filial, e eram sempre ladeados por uma evocação da natureza, sublinhando seus aspectos de riqueza, beleza e opulência. Muito natural, portanto, “que nessa época de valorização do Saber, de efervescência nacionalista e de reivindicações liberais, se multipliquem as

manifestações de reforma pedagógica e literária, visando à formação das novas gerações brasileiras” (COELHO, 1985, p. 167), sendo que Literatura e Pedagogia se desenvolveram fortemente unidas.

Posto isso, se analisarmos em conjunto as obras pioneiras, sejam adaptações, traduções ou originais, é possível verificar a maneira como se deu a formação ou educação recebida pelos jovens desde meados do século XIX, a qual era voltada para a consolidação dos valores do sistema herdado. Nelly Novaes Coelho, na obra *A literatura infantil: história, teoria e análise*, anteriormente citada, afirma que os pilares desse sistema educativo eram:

1- *Nacionalismo*: preocupação com a língua portuguesa *falada no Brasil*; preocupação em incentivar, nos novos, entusiasmo e dedicação pela pátria; o culto das origens e o amor pela terra [...];

2- *Intelectualismo*: valorização do *estudo* e do *livro*; como meios essenciais de realização social, – meios que permitiriam a ascensão econômica através do Saber;

3- *Tradicionalismo cultural*: valorização dos grandes autores e das grandes obras literárias do passado, como *modelos* de cultura a ser assimilada e imitada;

4- *Moralismo e Religiosidade*: exigência absoluta de retidão de caráter, honestidade, solidariedade, fraternidade, pureza de corpo e alma, dentro dos preceitos cristãos. (COELHO, 1985, p. 168-169).

São esses, portanto, os valores que presenciamos nas obras dos precursores da literatura infantil brasileira e, em grande parte, persistem na criação literária nacional posterior. Segundo Bárbara Vasconcelos de Carvalho, na obra *A literatura infantil: visão histórica e crítica*, podemos considerar esta primeira fase da Literatura Infantil um período preparatório, um amadurecimento, sendo que, nessa época, a teoria ainda era meio de aprendizagem. Só nos fins do século XIX, o ensino toma rumo mais prático, com autores que podem apresentar-se como reformadores – como Rui Barbosa, que tem papel relevante na pedagogia moderna. Finalmente, cogita-se sobre leituras para o público infantil: os contos maravilhosos e a literatura de ficção recreativa que foram sendo adaptados ao gosto dos pequenos.

Como citado acima, a literatura se preocupava com o nacionalismo, o intelectualismo e tinha ênfase no moralismo e na religiosidade. Por isso, quando Monteiro Lobato publicou, em 1920, *A menina do nariz arrebitado*, que mais tarde seria intitulada de *Reinações de Narizinho*, essa obra foi considerada um divisor de águas, já

que suas histórias vieram para mudar isso, ao privilegiar a função lúdica da literatura e por produzir um novo universo literário para crianças. Com essa publicação, as obras infantojuvenis ganharam maior autonomia temática e estética para falar de outros temas que abordavam o universo infantil, como os conflitos interiores das crianças. Monteiro Lobato inovou também ao adotar uma linguagem coloquial, mais próxima à criança, e privilegiou o espírito criativo e curioso do seu pequeno leitor, com suas personagens descontraídas e aventureiras. Ele ainda se preocupava com a recepção prazerosa do livro, inovando as produções com a presença de ilustrações. Naquela época, década de 1930, a luta pela escolarização já estava em pauta e com ela veio a divulgação da leitura, embora ainda houvesse imposição dos valores morais aos leitores. Após essa década de 1930, a frequência à escola se tornou obrigatória. “Até então persiste a influência das amas-de-leite, escravas ou ex-escravas, a quem cabia, entre outras tarefas, transmitir os relatos.” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1999, p.70). Assim, não é coincidência que muitos títulos de obras dessa época refiram-se aos negros, como as de Osvaldo Orico *Contos da mãe preta e Histórias do pai João* (1933); José Lins do Rêgo com *Histórias da Velha Totonha* (1936); Lobato com *Histórias de Tia Nastácia* (1937). Outros escritores também fazem presença nessa época: Graciliano Ramos com *A terra dos meninos pelados* (1939), Érico Veríssimo e *As Aventuras do Avião Vermelho* (1936), Viriato Correia com *Cazuza* (1938). Houve também a expansão de histórias em quadrinhos e começam a fazer sucesso as novelas de aventuras, narrativas policiais e de detetives, influenciadas por Sherlock Holmes. Mais tarde, entre as décadas de 1940 e 1960, as editoras ganham força e há uma grande produção literária. Autoras como Lúcia Machado de Almeida, com sua obra *No Fundo do Mar* (1943) e Maria José Dupré, com *A Ilha Perdida* (1946), também ganham visibilidade. Nos anos 70, há o eclodir da literatura infantojuvenil, com investimentos do Estado, criação de instituições voltadas para a leitura e veiculação do livro paradidático nas escolas. Aqui citamos autoras como Lygia Bojunga, *A Casa da Madrinha* (1978), e a narrativa experimental de Clarice Lispector, com quatro obras para crianças, sendo elas: *O Mistério do Coelho Pensante* (1967); *A Mulher que Matou os Peixes* (1968); *A Vida Íntima de Laura* (1974) e *Quase de Verdade* (1978). Mais tarde ainda publica *Como Nasceram as Estrelas: Doze Lendas Brasileiras* (1987).

Mas, atualmente, a literatura infantil tem tomado considerável incremento, apesar de, nas palavras de Afrânio Coutinho, na obra *A literatura no Brasil*,

[...] no panorama geral da literatura infantil brasileira desde logo nos surpreende o número ainda reduzido de especialistas no gênero. A maioria dos autores se compõe de escritores que *também* escrevem para crianças, não raro acidentalmente. (COUTINHO, 2004, p. 220, 6 v).

Obviamente, a criança e o jovem, atualmente, são vistos com outros olhos, não são mais adultos em miniatura, têm seu mundo próprio, seus valores, suas ansiedades e devem ser guardados e protegidos, ou seja, não devem ser vítimas de discriminação, preconceitos, violência de qualquer forma, física e psicológica, pois são *seres em formação*. A literatura voltada para esse público está cada dia mais rica: são fábulas, contos, teatro, revistas, poesia, tudo adaptado e/ou criado para este especial público. Ademais, independente da idade de quem vai ler as obras, a qualidade literária é fundamental em qualquer texto, apesar de não termos certeza, conforme pontua Coutinho (2004), de que esse crescimento numérico esteja sendo acompanhado pela melhoria da produção. Para Marisa Lajolo, em sua obra *O que é Literatura*:

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

Essa citação de Marisa Lajolo coaduna com as ideias presentes no texto *O direito à literatura* de Antonio Candido. Faz ele um apanhado sobre os direitos humanos e a literatura, pontuando que esta, considerada da maneira mais ampla possível, envolve folclore, lenda, até as formas mais complexas da produção escrita, “[...] aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos [...]” (CANDIDO, 2011, p.177), necessária, inclusive, para que haja equilíbrio social, pois as pessoas, através da literatura, são capazes de ordenar melhor a mente e os sentimentos, enriquecer a percepção e a visão de mundo. Nessa perspectiva, os dois autores citados, Marisa Lajolo e Antonio Candido, concordam que é preciso haver leitura para que se

exerça a cidadania. É uma verdadeira humanização que a literatura proporciona ao homem, nas palavras de Antonio Candido:

Entendo aqui por *humanização* [...] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso de beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. (CANDIDO, 2011, p. 182).

Voltamos, dessa maneira, à essencial importância do hábito de leitura para se formarem cidadãos mais humanos, conscientes, formação essa que se inicia na infância, apesar de que “a atitude da educação brasileira em relação à leitura de literatura não tem sido capaz de permitir que os alunos vislumbrem as riquíssimas possibilidades dessa algazarra silenciosa e alegre, guardada nas estantes” – como declara Ana Maria Machado, no seu livro *Silenciosa algazarra: reflexões sobre livros e práticas de leitura*. (MACHADO, 2011, p.22). Dessa forma, nada melhor para incentivar os alunos do que a leitura de uma boa obra, espalhada num universo gigantesco de tantos gêneros literários disponíveis atualmente.

1.2 A cor e a voz de uma ficção

Conforme já disposto na Introdução, Graciliano Ramos é um dos escritores mais renomados da literatura brasileira. Muitas de suas obras possuem temáticas que envolvem angústia, tristeza, desilusão, a rudeza das relações humanas. São obras de estilo seco, conciso, sintético. Graciliano Ramos deixa de lado os sentimentalismos, a falta de afetivas relações humanas, em favor da clareza e objetividade. Explora o lado psicológico de seus personagens.

Alguns títulos já denotam essas temáticas duras, realistas. *Angústia* tem como principal característica a descrição dos estados de alma dos personagens que se questionam sobre si e sobre o mundo, cujo narrador-personagem, Luís da Silva, é

atormentado por um crime que cometeu, e cujo estado psicológico revela um homem angustiado, complexo e atormentado, cheio de mágoas e ressentimentos. Nas palavras de Antonio Candido, em *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*, falando sobre o protagonista Luís da Silva: “Raras vezes encontramos na nossa literatura estudo tão completo de frustração [...] que traz em si reservas inesgotáveis de amargura e negação.” (CANDIDO, 2006, p.47). A obra *Vidas secas* descreve a trajetória de uma família que se desloca de tempos em tempos na busca de um local melhor para viver, menos castigado pela seca. Retrata a história a miséria, as agruras por que passam muitos nordestinos em busca de um futuro melhor. No conto *Insônia*, que dá nome à obra composta de treze contos, vemos como uma noite mal dormida afronta a paz de espírito do ser humano, revela a luta do indivíduo contra forças desconhecidas que lhe assombram. Dessa forma, manter-se acordado é estar desprotegido, sujeito aos medos noturnos, à dor insuportável, às agruras do homem, a ponto de torná-lo muito perturbado. Por esses três exemplos das obras de Graciliano Ramos vemos como seus personagens são seres densos, fechados, tensos.

Interessante notar que este escritor, com vasta fortuna realista, dedica-se a construir uma obra destinada à infância. Deve-se lembrar, entretanto, que a presença da infância assinala algumas de suas narrativas: as obras *Infância*, *Vidas Secas*, *Alexandre e outros heróis*, que reúne três composições distintas, por exemplo, trazem crianças como personagens. O livro *A terra dos meninos pelados*, pelo que se pode notar, apresenta, então, uma certa sinonímia com outras obras do autor, se pensarmos nos elementos que norteiam essas narrativas, como a imaginação das personagens infantis, que sonham com um mundo melhor. Alexandre, protagonista da narrativa que leva o seu nome, e Raimundo, protagonista de *A terra dos meninos pelados*, criam um mundo que os compensa de sua penúria, enquanto um dos filhos de Fabiano, em *Vidas Secas*, não tem interesse por aquele mundo sofrido do sertão. Ademais, realça-se, nas obras *Infância* e *A terra dos meninos pelados*, o problema da visão, cujos olhos dos protagonistas podem ser associados com a visão crítica do mundo do próprio autor, pelas razões já expostas acima, pois são olhos irregulares, desajustados, diferentes, defeituosos, ou seja, são duas crianças com problemas físicos que refletem em sua vida e a tornam mais insossa, triste, oprimida. Também o protagonista *Alexandre* possuía um olho torto, denotando a recorrente citação aos olhos nas obras graciliânicas.

Graciliano Ramos publicou *A terra dos meninos pelados* em uma época voltada para a escolarização, cujas crianças precisavam de leituras diversificadas das anteriormente impostas, época que pedia inovação, mudança de paradigmas, crianças que estavam descobrindo o prazer da leitura. Nessa época, surgiram muitas histórias cujas temáticas eram viagens imaginárias das personagens dando vazão ao universo infantil. Conforme expõem Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1999, p. 67): “A literatura infantil [...] dá margem à manifestação do mundo infantil, que se aloja melhor na fantasia, e não na sociedade”. Inserida nessa temática, com uma viagem imaginária do protagonista, a narrativa graciliânica explora o preconceito e a discriminação de pessoas tidas por diferentes. Aqui entra o questionamento de o autor ter refletido na obra sua própria infância. Coadunamos com as ideias da autora Neuza Ceciliato de Carvalho, num artigo intitulado “Realidade e fantasia: um diálogo constante n’*A terra dos meninos pelados* de Graciliano Ramos”, texto em que a pesquisadora pondera que:

Analisar uma obra de Graciliano Ramos é sempre um desafio perigoso, pois suas criações literárias são regidas pelo rigor que lhe é próprio na construção realista de histórias e personagens, não podendo o leitor se distanciar de seu eixo condutor. Por outro lado, seus textos revelam um sentido de ordem simbólica ao qual, muitas vezes, não se consegue chegar com facilidade, tendo o analista de extrapolar o sentido primeiro da história. (CARVALHO, 1997 p. 24-25).

Nas palavras citadas pela autora, deve-se ter cuidado ao analisar uma obra desse autor, pois ele era um escritor realista, ao mesmo tempo que havia simbologias em seu texto, ou seja, deve-se ultrapassar o sentido inicial da história. E aceitamos encarar o desafio de extrapolar o sentido primeiro da história e tentar interpretar a ordem simbólica com a qual nos deparamos nela, à primeira vista, simples, mas bastante profunda quando se investigam as pistas deixadas por tão peculiar escritor, que escrevia com rigor estético e formal. Parece sensato afirmar que o autor teria tido o propósito de evidenciar a própria infância na narrativa, além de denunciar as discriminações e preconceitos sofridos pelas crianças, pistas essas que podem estar na riqueza estrutural e na natureza simbólica da obra presente por toda a narrativa: nos diálogos entre as personagens, nas mínimas interferências do narrador, solidário com o protagonista, no discurso livre entre as crianças, nas exposições das ideias dos personagens que participam da narrativa, na liberdade de ação, na ausência dos pais ou de qualquer

adulto. Além desses elementos, há outros pontos a serem analisados, de ordem sintática, semântica, fônica – os quais, como tentaremos demonstrar, podem revelar sentidos diversos na narrativa. Não é uma obra memorialística ou autobiográfica, porém é possível que Graciliano Ramos apenas usou de seu sofrimento discriminatório para dar vida ao protagonista, extrapolar seus sentimentos e extravasar suas emoções reprimidas na infância.

Vejamos um trecho revelado pelo próprio Graciliano Ramos, em sua biografia intelectual, escrita no artigo *Um homem bruto da terra (Biografia intelectual)* de Valentim Facioli:

Sem dúvida, o meu aspecto era desagradável, inspirava repugnância. E a gente da casa se impacientava. Minha mãe tinha a franqueza de manifestar-me viva antipatia. Dava-me dois apelidos: bezerro-encourado e cabra-cega. Bezerro-encourado é um intruso. Quando uma cria morre, tiram-lhe o couro, vestem com ele um órfão, que, neste disfarce, é amamentado. A vaca sente o cheiro do filho, engana-se e adota o animal. Devo o apodo ao meu desarranjo, à feiura, ao desengonço. (FACIOLI, 1987, p. 26-27).

E continua o autor, Valentim Facioli, discorrendo sobre Graciliano:

[...] o tom geral dessa infância não tem alegrias a demonstrar: o medo, o pavor, as pancadas, a cegueira ocasional, os apelidos aviltantes, a dura experiência das hostilidades, em geral inexplicáveis ou injustas, tudo, enfim, conduzia o menino à fuga e à descoberta do livro [...] (FACIOLI, 1987, p.27).

Assim é que o autor cresceu nesse ambiente e ponderava que a sociedade era cheia de misérias. Dessa forma, acreditamos que o passado do escritor invade o presente da criação literária, como citado abaixo. É um grito desesperado por socorro, para fugir para algum lugar onde pudesse ser aceito como ele era. Ressalte-se que afirmamos sempre que se trata de uma criação literária ficcional. E o livro é protagonizado por um menino, cujo nome *Raimundo* já denota um *mundo* dentro de si. É um menino-autor e um autor-menino, duas faces da mesma moeda, da mesma pessoa, um adulto angustiado que escreve, dando voz a um protagonista menino, perfazendo a junção dos dois e dando voz e cor à ficção. Expõe essa ideia o autor Otávio de Faria, em artigo intitulado *Graciliano Ramos e o Sentido do Humano*, quando diz que Graciliano Ramos

[...] é um homem em busca do menino que ele foi... Não poderia deixar de ser um caminho áspero, bem árduo, dos mais penosos, durante o qual o gotejar de sangue do menino, que às próprias expensas aprende a lição da vida, e o do escritor, que tenta reproduzi-la com o máximo de honestidade e rigor literário, formam um tecido dos mais dolorosos que conheço [...] o passado invadindo constantemente o presente da criação artística, a ficção dando cor e fazendo sangrar ainda mais as recordações da meninice [...] (FARIA, 1978, p. 180).

Otávio Faria (1978, p.182) expõe a sua opinião, quando diz que “é o homem em busca do menino” e que o “passado invadindo constantemente o presente da criação literária”, como não poderia deixar de ser, visto o próprio Graciliano afirmar que “nunca saiu de si mesmo”. Ele escreveu o que ele foi, revelou sua vida nas páginas das obras, dividiu sua *Angústia* com seu público, quando sangravam as recordações de sua dolorosa infância. Época que deveria ser de pureza, brincadeiras, risos fáceis, alegrias, frases soltas, sem nexos, e não de repreensões, pancadas, hostilidades, maus-tratos, faces cruéis de um tratamento desumano.

Dessa forma, visualiza-se um pouco do autor na obra, mas, apesar de detectarmos a voz do autor nas (entre) linhas do discurso ou de visualizar aspectos semelhantes aos de sua infância, não podemos perder de vista, em momento algum, que essa é uma obra puramente ficcional. A literatura, com sua linguagem, é criação literária. Não visualizamos uma obra autobiográfica ou memorialística, apenas um vislumbre do autor na obra. Para tanto, pretendemos nos embasar nas palavras do autor Wander Melo Miranda em sua obra *Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*, para quem o autor, quando propõe um texto autobiográfico, deve responsabilizar-se pelas regras que lhe conceituam, sendo que essas regras devem ser seguidas, quais sejam:

a) autor, narrador e personagem devem ser idênticos; b) a informação e os eventos relativos à autobiografia são tidos por serem, terem sido ou deverem ser verdadeiros, sendo passíveis de verificação pública e c) espera-se que o autobiógrafo tenha certeza a respeito das suas informações, podendo serem ou não reformuladas. (MIRANDA, 1992, p.32).

Assim, não visualizamos em *A terra dos meninos pelados* nenhum traço autobiográfico, os três pilares do discurso, autor, narrador e personagem, não são idênticos, muito menos eventos insólitos e fantásticos podem ser passíveis de

verificação pública. É uma obra essencialmente ficcional. Quanto à diferença entre texto autobiográfico e memorialístico, pontua o autor que:

Finalmente, a distinção entre memorialismo e autobiografia pode ser buscada no fato de que o tema tratado pelos textos memorialistas não é o da vida individual, o da história de uma personalidade, características essenciais da autobiografia. Nas memórias, a narrativa da vida do autor é contaminada pela dos acontecimentos testemunhados que passam a ser privilegiados. (MIRANDA, 1992, p.36).

Por essa citação, vemos que a obra em estudo não condiz com qualquer dos dois conceitos acima citados, não se pode confirmar nenhuma lembrança, nenhuma memória, tudo foi articulado, o que significa que muita coisa pode ter sido propositadamente deixada de lado; outras podem ter sido alteradas – a propósito da criação literária. Apenas visualizamos a cor e a voz de uma ficção sendo formadas por pequenos lampejos da vida do autor, que gostava de pincelar as linhas do discurso com sua voz. Assim como pondera Antonio Candido na obra *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*:

Apesar de a crítica mais em voga [...] afirmar que a obra vale por si, e em si mesma deve ser considerada, independente da pessoa do escritor, não nos furtamos à curiosidade que este desperta [...] *Infância e Memórias do cárcere* satisfazem este desejo com referência a Graciliano, e pelas citações anteriormente feitas vimos quanto servem para compreender os seus livros. E servem mais do que podem parecer, pois não apenas revelam certas características pessoais transpostas ao romance, como esclarecem o modo de ser do escritor, permitindo interpretar melhor a sua própria atitude literária. (CANDIDO, 2006, p. 69).

Nessa perspectiva, de visualizar a sofrida infância do autor, não há como não se solidarizar com essa criança, crescida em ambiente onde talvez lhe faltassem o carinho e amor paternos. E continua o autor Otávio de Faria discorrendo que “mesmo no caso, no dolorosíssimo caso da doença de olhos que o perseguia na meninice, torturando-o durante “semanas e semanas”, a ponto de ele ter de viver

[...] na treva, o rosto oculto num pano escuro, tropeçando nos móveis, guiando-me às apalpadelas, ao longo das paredes. As pálpebras inflamadas colavam-se. Para descerrá-las, eu ficava tempo sem fim mergulhando a cara na bacia de água, lavando-me vagorosamente, pois o contato dos dedos era

doloroso em excesso. (GRACILIANO, 1955, p. 131 *apud* FARIA, 1978, p. 180).

Assim, são muitos autores, como os já citados Valentim Facioli, Otávio de Faria, Antonio Candido, que escrevem sobre a infância do escritor, além dos vários depoimentos do próprio Graciliano; por isso suas escritas sugerem a influência direta de sua vida em suas obras. Os apelidos detestáveis recebidos na intimidade, as injustiças e incompreensões sofridas, tudo isso repercutiu em toda sua obra. Nas palavras de Álvaro Lins: “Seria impossível que esse ambiente de educação deformada, de crueldade e dureza, não se refletisse na imaginação do romancista, não influísse decisivamente na sua visão dos acontecimentos e dos homens.” (LINS, 1987, p.267).

E não foi diferente na obra *A terra dos meninos pelados*, pois o protagonista é rejeitado pelo grupo, recebe apelidos dos quais ele não gosta, tem um olho de cada cor, mostrando justamente um problema nos olhos, é hostilizado, como aconteceu na infância de Graciliano.

Além dessa provável influência de sua dura infância revelada nas entrelinhas do texto, há outro aspecto que também influenciou o escritor. Graciliano Ramos viveu na época da ditadura Vargas, sendo vítima da onda repressiva que assolava o país. Após o levante comunista em 1935, mesmo não tendo nenhum comprovado envolvimento com essa revolta, foi preso, ficando encarcerado de 3 de março de 1936 a 13 de janeiro de 1937, pouco mais de dez meses. Passou por várias prisões e sofreu horrores, com tratamentos desumanos, comida da pior qualidade, sendo que quase não se alimentava, mesmo em detrimento da saúde. Em artigo intitulado “Graciliano Ramos e suas Memórias do Cárcere: cicatrizes”, Marcelo Ridenti escreve que o escritor comparou, em várias passagens, a situação dos presos com a de animais, vivendo como gados, formigas, cupins ou ratos, num ambiente coletivo sujo e deplorável. E ainda afirma que Graciliano nunca se conformou com a situação de viver em “curral como bichos” nem com a coisificação dos presos, expondo as palavras do autor no livro *Memórias do cárcere*: “formávamos juntos um acervo de trastes, valíamos tanto como as bagagens trazidas lá de baixo e as mercadorias a que nos misturávamos.” (RIDENTI, 2014, p. 481). O autor continua discorrendo sobre as mazelas passadas na prisão e pontua que: “Em outros termos, é evidente que a experiência carcerária foi algo traumático, deixando cicatrizes no autor, num sentido metafórico.” (RIDENTI, 2014, p. 484). Essas

citações são de mais um autor que corrobora a ideia de que a vivência de Graciliano deu cor e voz a muitas de suas ficções, uma vez que as palavras escritas pelo escritor nordestino, em suas obras, não são escritas a esmo, são pensadas, refletidas. Vejamos Marcelo Ridenti, mais uma vez:

Eis um aspecto fundamental do estilo literário de Graciliano Ramos: o gosto pelos detalhes, o desagrado com aqueles que liam seus livros “apreendendo a essência e largando o pormenor”. Afinal, segundo ele, “são as minúcias que me prendem, fixo-me nelas, utilizo insignificâncias na construção das minhas histórias.” (RIDENTI, 2014, p. 484).

Dessa maneira, depois de muitas leituras e pesquisas, inclusive com falas do próprio Graciliano Ramos, comprovamos que inúmeros escritores abraçam a ideia de que a sua vida influenciou diretamente sua obra, como os já citados acima. Em outro trecho, Ridenti questiona como a pessoa poderá ser a mesma depois de passar por situação tão traumática e como manter a dignidade e preservar a personalidade sendo submetido à condição de animal.

Nessa perspectiva, quiçá a viagem imaginária de o protagonista Raimundo ser uma trajetória idealizada pelo próprio autor, uma maneira de fugir de tantos lugares do mundo real. Esse percurso pelo país de Tatipirun encerra significados outros que não um simples divagar de criança. Seria talvez um autor lembrando e mesclando sua árdua vida de menino com também difícil experiência adulta de preso político, sendo duas situações que se assemelham pelas injustiças sofridas, pelas desumanidades cometidas com um ser indefeso. Ademais, o título da obra, composto pelo adjetivo “pelados” pode simbolizar duas épocas da vida do autor. Estar “pelado” na época de infância e estar “pelado” na época da prisão. O valor semântico do adjetivo “pelado” encerra significações várias. Ele viaja para *A terra dos meninos pelados*. Há pessoas peladas de dignidade, sem autonomia, desprovidas de quaisquer bens materiais, banalizadas como seres humanos, despejadas da própria casa, em sentido figurado e real, seja pela hostilidade dos pais, seja jogada em porões como ratos. Isso tudo vai corroborando nossa hipótese, consubstanciando nossa ideia de que a vida do autor ajudou a dar cor e voz à ficção.

É importante destacar que – não obstante a extensa fortuna crítica acerca das obras de Graciliano Ramos -, ao que parece, o livro *A terra dos meninos pelados* tem sido

esquecido dos estudos acadêmicos. Não podemos aceitar apenas os escritos canônicos, sob pena de não haver mais criação, de cairmos na “mesmice”, de não haver novidades, pensamentos divergentes, novas opiniões e novos argumentos. A crítica, de maneira geral, interessou-se pouco em aprofundar no estudo desta obra. Narrativa tão rica de significados, ainda mais devido ao autor tê-la escrita logo após sair da prisão. É praticamente impossível um ser humano sair ileso de uma situação tão terrificante. Graciliano Ramos, como já dito tantas vezes, não escrevia sem refletir, cada palavra era pensada, possuía extremo rigor formal e estético, razão pela qual consideramos as entrelinhas da história e não descartamos as possibilidades de inúmeras releituras presentes nelas. O não-dito grita no silêncio, evocando palavras de protesto, de indignação contra as discriminações, os preconceitos. O espaço denota fuga, escapismo das situações reais, tentativa de se ver livre dos acontecimentos reais pelos quais passou na vida.

Graciliano Ramos escreve esse livro no século XX, recaindo sua obra no estilo de época denominado Modernismo. É certo que esse estilo não tem uma data cronológica rígida para o seu início, mas já é visão consolidada que a Semana da Arte Moderna tem nela sua primeira efetiva referência, seu marco inicial. Obviamente, como todo movimento, houve grupos e tendências diversificadas, mas o que unificava os artistas “era um grande desejo de expressão livre e a tendência para transmitir, sem os embelezamentos tradicionais do academismo, a emoção pessoal e a realidade do País”. (COUTINHO, 1972, p. 9). Verifica-se que, de acordo com essas tendências, foi o movimento representado por três momentos sucessivos: entre 1922 e 1930, a poesia/prosa absorvem os primeiros esforços renovadores; de 1930 a 1940, nessa fase se publicam os romances essencialmente modernistas e; de 1940 a 1950 surgem os críticos do Modernismo.

Graciliano Ramos faz parte da segunda geração modernista, também chamada fase de consolidação, cujo predomínio é o da prosa de ficção. Os ideais difundidos na fase anterior se espalham e há maiores esforços para redefinir a linguagem artística que acaba por se unir aos interesses pelas temáticas nacionais. Nesse momento também a produção literária brasileira se destaca por se colocar a serviço da análise crítica da realidade. Ademais, o quadro social, econômico e político em que o Brasil e o mundo se encontravam no início da década de 1930 exigia dos artistas uma nova postura diante da

nova realidade, uma posição ideológica e atenção ao viés crítico. Assim, a prosa alargava a sua área de interesse ao incluir preocupações outras de ordem política, social, econômica, humana e espiritual. A consciência crítica estava presente, e, mais do que tudo, os escritores da segunda geração consolidaram em suas obras questões sociais bastante graves: a desigualdade social, a vida cruel dos retirantes, os resquícios de escravidão, o coronelismo, apoiado na posse das terras - todos problemas sociopolíticos que se sobreporiam ao lado pitoresco das várias regiões retratadas.

Ao final da terceira fase, conforme afirma Coutinho, o Modernismo acaba de cumprir a sua missão, o seu processo evolutivo, pois:

[...] a partir de 1950, a literatura brasileira emancipa-se de sua influência dominante; senhora, então, de horizontes mais largos, de perspectivas ao mesmo tempo mais amplas e mais precisas (o que deve, em grande parte, ao próprio Modernismo), ela começou a reagir contra ele, em movimentos e tendências que ainda permanecem indecisas algumas linhas essenciais. (COUTINHO, 2004, p. 594).

E, a partir desse período, inicia-se uma nova fase da literatura, chamada de Pós-Modernismo, que se evidencia nos novos estilos como Tropicalismo, na literatura marginal, feita por autores que querem maior liberdade de criação, de palavras, e se estende até a contemporaneidade.

E foi nesse período de mudanças que Graciliano Ramos escreve sua obra, voltada para o público infantojuvenil da época, crianças que necessitavam de novos olhares para elas. Na obra em questão, detecta-se uma intertextualidade com a obra *Alice no País das Maravilhas*, escrita em 1865, do autor inglês, Charles Lutwidge Dodgson, que assinava como Lewis Carroll. Em várias passagens, Tatipirun, o país imaginário de Raimundo, guarda clara equivalência com o país imaginário de Alice, pois os dois protagonistas utilizam o recurso onírico para adentrar nesse país mágico. O espaço ficcional idealizado, apesar de suas maravilhas, causa estranhamento a seus personagens. Tanto Raimundo quanto Alice manifestam surpresa ao se depararem com um mundo tão diverso do seu. Vejamos a fala de Alice: "- Tudo está tão esquisito hoje! E ainda ontem as coisas estavam tão normais [...] Será que durante a noite eu virei outra pessoa?" (CARROLL, 2009, p. 25-26). E a reação de Raimundo: "Raimundo abriu a boca e deu uma pancada na testa: - Que lugar! Não faz calor nem frio, não há noite, não chove, os paus conversam. Isto é um fim de mundo." (RAMOS, 2002, p. 43). Ambos os

protagonistas, no decorrer do sonho, indagam sobre qual caminho seguir. Há, ainda, a presença de um gato em ambas as obras, além de outras correspondências que perpassam as duas narrativas.

A obra em estudo guarda também certa equivalência com a obra da autora Lúcia Miguel Pereira, *Fada menina*, também de 1939. A opressão e o desejo de fuga se manifestam nas duas obras. Raimundo, protagonista da obra graciliânica, e Dora, da obra de Lúcia Miguel, são discriminados: Raimundo por possuir um olho de cada cor e ser careca; Dora, por ser pequena, sendo que as diferenças se encontram no aspecto físico de cada personagem. Mas há diferenças entre os sofrimentos, pois enquanto Dora poderá crescer, Raimundo terá que conviver com sua diferença. A vontade de pôr fim a um mal é concretizada pela viagem, simbolizando o abandono do ambiente hostil em Graciliano e em Lúcia Miguel; a protagonista, que, durante a noite, transforma-se numa poderosa fada que resolve todos os problemas. Mas os dois só resolvem seus conflitos no local idealizado e assim há o final da história. Mas não nos deteremos nessas comparações, por não serem foco do presente estudo. Apenas chamamos atenção para o fato de haver similaridades entre as obras supracitadas.

1.3 (Des) atando os laços entre a fantasia e a realidade

Na obra em estudo, o protagonista sofre no início do livro, com as agressões verbais de seus colegas a lhe apelidarem de nomes dos quais não gostava e aí ele resolve fugir para um país imaginário. Interessante pontuar que o menino resolve fugir, ou seja, ele próprio toma essa decisão, ele resolve mudar sua vida, buscar transformação ou resolução para os problemas que o afligem. A primeira descrição que aparece na obra, exatamente a quarta palavra, é “diferente”. Observemos a característica que o narrador dá ao menino: “Havia um menino diferente dos outros meninos” (RAMOS, 2002, p.7), ou seja, o livro já inicia com essa frase, é a primeira informação que se tem, informação direta, sem preâmbulos, curta. Ora, o vocábulo *diferente* indica desigualdade, anormalidade, dessemelhança, disformidade. Uma criança se sentir diferente das demais a inferioriza perante os semelhantes e as crianças não possuem ainda a sensatez, sensibilidade ou mesmo artifícios da maturidade para, no mínimo, camuflar os

sentimentos e opiniões sobre os outros. Assim, numa breve história, é narrada a trajetória do protagonista, que é diferente dos demais no mundo real. Ao ler esse texto, voltado especificamente para o universo infantojuvenil, o público se solidariza com o protagonista. A história é viva, parece acontecer no momento da leitura. Nas palavras de Neuza Ceciliato de Carvalho, no texto *Realidade e fantasia: um diálogo constante n'A terra dos meninos pelados de Graciliano Ramos*:

A cumplicidade do narrador e a presentificação dos fatos, sendo atualizada pela fala das próprias crianças, através do discurso direto, abrem a porta de entrada do livro para que o leitor compreenda a contraposição do pensamento de Raimundo entre enfrentar o seu problema e voltar à realidade ou permanecer no mundo da fantasia. Isso é que vai permitir a interação do leitor ao texto e o acompanhar do protagonista, pois na história, ele, o leitor, também se torna cúmplice de Raimundo, tal qual o narrador. (CARVALHO, 1997, p. 22).

Nessa narrativa, a criança não é inserida no seio familiar, não há a presença dos pais ou de qualquer adulto, ela vive seu conflito sozinha e também tenta resolvê-lo sozinha. Esse conflito já é revelado no início da narrativa: “Havia um menino diferente dos outros meninos. Tinha o olho direito preto, o esquerdo azul e a cabeça pelada. Os vizinhos mangavam dele e gritavam: - Ó pelado!” (RAMOS, 2002, p. 7). E por causa desse problema ele imaginava um país ideal: “Conversava sozinho e desenhava na calçada coisas maravilhosas do país de Tatipirun, onde não há cabelos e as pessoas têm um olho preto e outro azul.” (RAMOS, 2002, p. 8). E logo depois já vem a tentativa de resolução do conflito. Vejamos o trecho a seguir:

As vozes dos moleques desapareceram, só se ouvia a cantiga das cigarras. Afinal as cigarras se calaram.
Raimundo levantou-se, entrou em casa, atravessou o quintal e ganhou o morro. Aí começaram a surgir as coisas estranhas que há na terra de Tatipirun, coisas que ele tinha adivinhado, mas nunca tinha visto. (RAMOS, 2002, p. 10-11).

Mas, se a narrativa já nos oferece, desde o início, o conflito e a tentativa de resolvê-lo, é em sua trajetória no país imaginário que se descortinará seu maior conflito interior, pois ao mesmo tempo que quer fugir do seu mundo real, para evitar ou minimizar seu sofrimento, o personagem não consegue se desvencilhar da sua realidade, e se lembra dela o tempo todo e compara os dois mundos, coisas que não são comuns

numa fantasia. No mundo fantástico tudo pode acontecer e o protagonista não deveria buscar a lógica dos fatos nem se surpreender com os acontecimentos, como acontece em sua caminhada, principalmente porque a terra imaginária foi criada/desenhada por ele próprio, isso denota que ele está preso todo o tempo ao seu mundo real. Já no início, esse conflito entre a realidade e a fantasia é revelado, pois ele já se surpreende: “Sentiu uma grande surpresa ao notar que Tatipirun ficava ali perto de casa.” (RAMOS, 2002, p. 11); vemos que o próprio protagonista estranhava o lugar onde estava. Assim, em toda sua trajetória, serão descortinadas situações que evidenciam seu conflito entre enfrentar a realidade ou adentrar de vez para o país imaginário. A obra é uma história curta que se caracteriza por ser um conto. Gênero, nas palavras de Júlio Cortázar, no livro *Valise de Cronópio*, “[...] de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem [...]”. (CORTÁZAR, 1974, p. 149). Vemos que não é tarefa fácil demarcar esse gênero e suas especificidades. Continua o autor discorrendo sobre o conto, ao dizer, numa prosa realmente poética que

[...] um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão descrita dessa vida travam uma batalha fraternal [...] e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. (CORTÁZAR, 1974, p. 148-149).

A estudiosa Nádia Battella Gotlib, na obra *Teoria do conto* (2006), coaduna com as ideias de Cortázar de que esse é um gênero de difícil definição, ao questionar o que seria o conto, qual a sua extensão, o que o difere de outros gêneros. Faz essa autora um breve percurso remontando às origens do conto. Segundo ela, para alguns autores, os contos egípcios – *os contos dos mágicos* - são os mais antigos, devendo ter aparecido por volta de 4.000 anos antes de Cristo. Mas fala que, para enumerar as fases do conto, é preciso remontar à própria história, passando pelas histórias de Caim e Abel, da Bíblia, pelas várias histórias greco-latinas, presentes na *Ilíada* e na *Odisseia*, de Homero e chegando aos contos do Oriente (VI a.C.), contos que ganham tradução árabe (VII d.C.) e inglesa (XVI d.C.), seguindo para *as Mil e uma noites* (século X), e para toda a Europa (século XVIII). Já no século XIV, o conto vai afirmando a sua categoria estética. Os contos eróticos de Bocaccio (1350) são traduzidos para várias línguas.

Posteriormente, o século XVI mostra o *Héptameron* (1558) e no século XVII surgem as *Novelas ejemplares* (1613) de Cervantes. No fim do século XVII, surgem os registros de contos de Charles Perrault, conhecidos no Brasil como *Contos da mãe Gansa*. No século XVIII, vemos os contos de La Fontaine e no século XIX o conto se desenvolve com publicações em inúmeras revistas e jornais. “Este é o momento de criação do conto moderno, quando, ao lado de um Grimm que registra contos e inicia o seu estudo comparado, um Edgar Allan Poe se afirma enquanto contista e teórico do conto”, nas palavras ainda da autora Nádia Batella (1946, p. 7).

Bárbara Vasconcelos de Carvalho, no livro *A literatura infantil: visão histórica e crítica*, pontua que “é fato pacífico que não podemos precisar a origem do conto, situando-o aqui ou ali. Nem acreditamos que ele tenha apenas uma origem única, como ponto de partida. Certamente nasceu, concomitantemente, em lugares diferentes [...]”. (CARVALHO, 1985, p. 55). Afirma a mesma ideia o autor Massaud Moisés, no seu *Dicionário de termos literários*, ao declarar que “de gênese desconhecida, o conto remonta aos primórdios da própria arte literária.” (MOISÉS, 2004, p. 87). Ou seja, é consenso entre os autores que a origem do conto é bastante antiga, não se podendo precisar com exatidão quando e onde se registrou o primeiro escrito tido como conto. No caso da Literatura Brasileira, o conto começou a se tornar independente da novela e do romance e ganhar feições próprias com Machado de Assis, sendo esse autor considerado mesmo um divisor de águas na origem dos contos brasileiros, pois é a partir dele que esse gênero adquire expressão e relevo no cenário literário nacional.

Norteando-nos principalmente em Nádia Batella Gotlib, em sua obra *Teoria do conto* (2006), vemos que o conto não tem compromisso com o evento real, pois, nessa narrativa, realidade e ficção não têm limites definidos. Mas há, sim, graus de aproximação ou afastamento do real, pois há textos que querem, têm a intenção de registrar de maneira mais fiel a realidade. Mas aqui se faz outro questionamento sobre o conto: que realidade ele quer mostrar, quando tem essa intenção? Ou seja, seria a realidade do cotidiano, a fantasiada ou a realidade contada literariamente? E, justamente por usar recursos literários, postula ela, já seria uma invenção. Assim, afirma essa autora que, quando se quer usar qualquer “realidade”, se se quer fazer um simples relato, por exemplo, teremos talvez o gênero documento, mas não literatura, e, quanto ao conto, teremos um conto literário. Declara ela que a história do conto pode se

esboçar, em linhas gerais, a partir desse critério de invenção, que se foi desenvolvendo. Invenção porque a voz do contador, seja oral ou escrita, vai interferir no seu discurso. Assim, só teremos um conto literário quando essa voz do contador passar a ser a voz do narrador, pois essa voz do narrador é uma criação do escritor na elaboração dessa narrativa, que é o conto. Nessa perspectiva, esses diferentes modos de narrar, nas diferentes vozes dos narradores, agrupam-se, de acordo com algumas especificidades, e delimitam um *gênero*.

Finalizaremos essas demarcações sobre o conto com as afirmações do autor Massaud Moisés, em sua obra *Dicionário de termos literários* (2004). Faz ele também um breve percurso histórico da teoria do conto e chega ao século XIX, expondo que, nesse século, o conto se define e conhece uma época de esplendor, quando despontam vários escritores de talento que se voltam para a escrita desse gênero. Já no século XX, o caráter estético do conto é realçado e é como se se aproximasse de uma cena do cotidiano que é poeticamente surpreendida. Afirma ele que:

Histórica e essencialmente matriz da novela e do romance, o conto apresenta estrutura própria, diversa da que preside aquelas e demais formas narrativas [...]. Subordinando a leis específicas, que se foram cristalizando no transcurso dos séculos, não pode converter-se em qualquer das outras estruturas ficcionais, ao mesmo tempo que nenhuma delas lhe é redutível. (MOISÉS, 2004, p. 88).

Continua o autor declarando que um conto não tem realmente uma dimensão exata, mas não se pode ampliá-lo ao ponto de uma novela ou romance, de tal forma não seria um conto; de outra forma, se a novela ou romance puderem ser reduzidos à dimensão de um conto, não se trata, certamente, nem de uma coisa nem de outra. Afirma Massaud ainda que o conto é, do ponto de vista dramático, univalente, pois

[...] contém um só drama, um só conflito, uma só unidade dramática, uma só história, uma só ação, enfim, uma única célula dramática. Todas as demais características decorrem dessa unidade originária: rejeitando as digressões e as extrapolações, o conto flui para um único objetivo, um único efeito. (MOISÉS, 2004, p. 89).

Continua ele discorrendo sobre a linguagem do conto, o foco narrativo, o espaço etc., que serão vistos em momento oportuno, no capítulo seguinte, que analisará a estrutura da narrativa *A terra dos meninos pelados*.

Assim é que esse conto de Graciliano Ramos discorre sobre um menino sofrido, um coração angustiado, triste. Já na primeira página da obra, depara-se com a informação: “Raimundo entristecia e fechava o olho direito. Quando o aperreavam demais, aborrecia-se, fechava o olho esquerdo. E a cara ficava toda escura.” (RAMOS, 2002, p. 7-8). Veja que a criança se aborrece, fecha os olhos, fica em seu canto, sozinha, triste, aborrecida, a cara “escura”. O adjetivo “escura” denota algo fechado, sem vida, sem luz, invisível. Mais à frente: “Não tendo com quem entender-se, Raimundo Pelado falava só, e os outros pensavam que ele estava malucando.” (RAMOS, 2002, p. 8). Informações essas também passadas logo no início da narrativa. Ou seja, não há subterfúgios na linguagem ou superficialidades, o narrador já começa mostrando a criança rejeitada, os outros o julgavam maluco, mas essa maluquice era solidão. A expressão “não tendo com quem entender-se” é forte, clara, direta, triste, denota um coração sofrido, solitário, não havia amigos com quem conversar e a solução era falar sozinho, conversar consigo mesmo, não havia opção. Em outro trecho, vemos que os outros garotos fugiam dele: “[...] mas os garotos dos arredores fugiam ao vê-lo, escondiam-se por detrás das árvores da rua.” (RAMOS, 2002, p. 7). Então ele ficava realmente só, os garotos corriam ao vê-lo, como se ele tivesse uma doença contagiosa, escondiam-se dele. Era um menino exilado em sua própria terra, seu próprio bairro. Vislumbra-se um doce coração infantil, que se fechava não porque o físico era diferente, mas pelo julgamento dos outros, que o faziam sentir-se diferente, inferiorizado, solitário. Garoto de gênio bom, como no trecho: “Era de bom gênio e não se zangava.” (RAMOS, 2002, p. 7). Vê-se que o protagonista era uma criança boa, não se perturbava facilmente, apenas quando os meninos o aborreciam demais. Em outro trecho, vemos que ele tenta ficar “livre” das chateações ao passar para o seu mundo particular, imaginário. “Encolheu-se e fechou o olho direito. Em seguida, foi fechando o olho esquerdo, não enxergou mais a rua. As vozes dos moleques desapareceram.” (RAMOS, 2002, p. 10). Assim, é nesse devaneio, nesse sonho, que ele se levanta e entra na terra de Tatipirun, que ele havia desenhado. Terra cheia de coisas que “ele tinha adivinhado” denotando o país criado por si mesmo, onde as ladeiras se abaixavam e as curvas do caminho estiravam-se como uma linha para ele passar. Nesse país, ele ansiava encontrar paz, entendimento, acolhimento, o que, em verdade, não se consumou como ele esperava, pois ele não perde em momento algum o vínculo com o mundo real, como

será demonstrado mais adiante, com fragmentos do texto. O projeto ficcional de Raimundo não se desvincula dos acontecimentos reais, possuindo ele o tempo todo consciência de que aquela terra não era sua morada. Os meninos eram iguais fisicamente a ele sim, possuíam um olho de cada cor e não possuíam cabelo, mas às vezes zombavam dele, como acontecia no mundo real. Logo que ele chega, já vê que os meninos se assemelham a ele em sua diferença:

Raimundo deixou a serra de Taquaritu e chegou à beira do rio das Sete Cabeças, onde se reuniam os meninos pelados, bem uns quinhentos, alvos e escuros, grandes e pequenos, muito diferentes uns dos outros. Mas todos eram absolutamente calvos, tinham um olho preto e outro azul. (RAMOS, 2002, p. 17).

Dessa forma, quando ele avista pela primeira vez os meninos, já nos é passada a informação da igualdade física com Raimundo, mas a igualdade para por aí. Os outros meninos são “muito diferentes” uns dos outros. Ou seja, a diferença que o importunava se acaba, mas vemos que outros problemas começam a acontecer. Logo que ele conhece os meninos, ao ser questionado sobre a sua terra, de onde ele vinha, Raimundo passa a definição de sua terra real: “[...] é isso mesmo. Uma terra de gente feia, cabeluda, com olhos de uma cor só.” (RAMOS, 2002, p. 19). O conceito é carregado de mágoa, pois generaliza toda a gente, adjetivando-a de feia. Mas logo abaixo, na continuação do diálogo, outros problemas já começam a surgir, pois os meninos o chamam de “bobo” e ele age como os meninos de sua terra: levanta-se, sai às pressas, encabulado e se esconde por detrás dum tronco. Aqui se vê novamente o choque do protagonista, uma terra que foi idealizada por ele, pois criada por sua imaginação, não se mostra ideal nem em seu sonho. Os meninos de lá, apesar de serem iguais àquilo que mais o incomodava, também zombaram dele, também o aperrearam e ele se escondeu, como fazia em seu mundo real. Mais uma vez é o agarramento ao seu mundo verdadeiro, a realidade e fantasia se entrelaçando, não deixando uma se distanciar da outra, num apego constante, ele faz aqui o que os meninos faziam lá, numa situação inversa, ele que se esconde dos outros.

Após essa aventura, o personagem Raimundo conversa com o tronco e este o convence de que é bobagem, que os meninos são gente boa e assim Raimundo continua a viagem. Ao encontrar uma aranha, ela o induz a trocar de roupa, chamando o seu

vestuário de “arreios medonhos” e ele se deixa convencer a trocar a roupa do mundo real pela roupa do mundo imaginário. Aqui achamos que ele seria seduzido de vez para a fantasia, para viver no seu mundo fantástico, já que compartilhou da realidade do mundo imaginário, ao assemelhar-se na aparência com os demais meninos, mas, logo após ele trocar de roupa, suspira e fala: “Este lugar é ótimo, suspirou Raimundo. Mas acho que preciso voltar. Preciso estudar a minha lição de geografia. ” (RAMOS, 2002, p. 26). A cumplicidade entre os dois mundos é visível novamente, a realidade *versus* a fantasia se mesclam todo o tempo, o protagonista se vê dividido. Mais à frente, em outro diálogo, os meninos se lembram de perguntar o seu nome e ele responde naturalmente que se chama Raimundo. Aí um garoto fala que Raimundo é muito feio, que ele se chamaria Pirundo. Raimundo se recusa e o garoto então lhe dá a oportunidade de ser chamado de Mundéu, nome que também Raimundo recusa e fala que ficará com o nome Raimundo mesmo, numa demonstração de outro apego ao mundo real. Essa permanência com o seu nome de origem, nas palavras da autora Neuza Ceciliato de Carvalho, no texto *Realidade e fantasia: um diálogo constante n’A terra dos meninos pelados*, é fundamental enquanto identidade e não permite a Raimundo sua ultrapassagem para o mundo da fantasia, “[...] o que o levaria ao abandono de sua posição como sujeito. Essa recusa simbolizaria o vínculo com o real e representaria o processo consciente da personagem de que está vivendo uma fantasia. ” (CARVALHO, 1997, p. 18). A seguir, faz essa autora uma exposição sobre a troca de nomes sugerida para Raimundo:

Esses três nomes guardam entre si sons e sílabas de Tatipirun, o que evidencia uma relação de reciprocidade entre eles. Graficamente tem-se:

TatiPIRUN

PIRUNDO

RaiMUNDO

MUNDéu

A interseção de letras e sílabas comuns aos nomes parece indicar uma intermediação do mundo real com o imaginário. Tatipirun, Pirundo e Mundéu fazem parte do mundo imaginário. Raimundo representa o mundo real. PIRUNDO é a junção de PIRUN de Tatipirun e DO de Raimundo, o que evidencia a confluência do real com o imaginário. (CARVALHO, 1997, p. 18).

Ratifica-se, assim, mais uma vez, que a fantasia e a realidade se misturam, pois Raimundo se posiciona entre os dois mundos, não se deixando seduzir pelo país criado,

ele pensa todo o tempo no mundo real. Mundéu ainda significa, segundo o dicionário Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (2010, p. 1439): “1. Armadilha de caça 2. (fig) Qualquer casa, ou coisa, que ameaça ruir, constituindo perigo”. Interpretando semanticamente o sentido figurado, deve-se levar em consideração que Raimundo se recusou a mudar de nome porque não estava em perigo de ruir psicologicamente, ele tinha consciência dentro da própria fantasia. Mais uma vez a autora Neuza Carvalho pontua sobre o nome:

O anagrama MUNDO contido no nome RAIMUNDO se constitui no seu ser, na sua existência real, que por sua vez se constrói através da simbolização, pela viagem imaginária de Raimundo no MUNDO também imaginário de TatipiRUN. (CARVALHO, 1997, p. 19).

Carvalho declara que, ao recusar a mudança de nome, Raimundo parece aceitar a sua realidade, seu conflito, mesmo que ele lhe trouxesse sofrimento e angústia. E ele confirma essa sua identidade em outros trechos, quando diz: “Pirundo não. Ficou estabelecido que eu me chamo Raimundo mesmo. ” (RAMOS, 2002, p. 53), e mais à frente: “A senhora me troca sempre o nome. Eu já lhe disse um milhão de vezes que me chamo Raimundo. ” (RAMOS, 2002, p. 70), ou seja, ele já falou e repetiu “um milhão de vezes”, ou seja, várias e inúmeras vezes, que o seu nome era Raimundo!! Já ficou estabelecido, marcado e confirmado o seu nome, demonstrando a importância e valorização ao seu nome, ao seu mundo – RaiMUNDO.

Em um ou outro trecho, ele afirma que queria ficar naquela terra, como em: “Uma terra muito bonita a sua, princesa Caralâmpia. Estou com vontade de me mudar para aqui. ” (RAMOS, 2002, p. 56). Mas no diálogo ninguém responde que sim, que faz questão de que ele se mude, porque os personagens criados por ele próprio não lhe dão ouvidos, não continuam o assunto e ele mesmo já muda de opinião logo à frente, quando fala que precisa voltar. O protagonista tem consciência de que não se pode viver toda a vida nessa ilusão, nesse devaneio, que é interessante, mas que se vive mesmo é no mundo real, com responsabilidades e obrigações. É a realidade pesada, angustiante se digladiando com a fantasia, presente num mundo leve, recheado de aventuras e pessoas que o entendem e são iguais em sua diferença. Presenciamos mais um exemplo dessa consciência do seu mundo, mesmo dentro da fantasia, quando o protagonista fala várias vezes que precisa voltar para a sua terra real – como se pode comprovar nos

excertos que se seguem da obra em estudo: “Este lugar é ótimo, suspirou Raimundo. Mas acho que preciso voltar. Preciso estudar a minha lição de geografia. ” (RAMOS, 2002, p. 26). Em outro trecho: “Preciso voltar e estudar a minha lição de geografia, suspirou Raimundo. ” (RAMOS, 2002, p. 65). E mais um exemplo: “Mas tenho obrigações, entende? Preciso estudar a minha lição de geografia” (RAMOS, 2002, p. 75). Observa-se também que o menino só cita a lição de geografia, e não de outras disciplinas, fator que será explorado no terceiro capítulo, ao analisarmos as simbologias presentes nas (entre) linhas do discurso narrativo.

Dessa forma, o conflito existencial é permanente. Ficar nesse mundo onde todos eram iguais a ele, todos possuíam olhos de cor diferente e não possuíam cabelo, ou voltar para a sua terra? Ou seja, enfrentar o conflito ou viver escondido, acuado? O protagonista ataca e desata as duas pontas da realidade e da fantasia todo o tempo, ao longo de suas aventuras pela terra de Tatipirun. Nessa perspectiva, esse país recheado pela fantasia, pelo mundo maravilhoso e mágico, será descortinado para os leitores ao longo da narrativa. Veremos esses conceitos no próximo capítulo para entendermos as peculiaridades de cada um.

CAPÍTULO 2

ALGUNS CONCEITOS E SEUS DESDOBRAMENTOS

O personagem principal da obra em estudo, Raimundo, em *A terra dos meninos pelados*, vive uma aventura, narrada num mundo fantasioso, criado por sua própria imaginação. Esse mundo é povoado por objetos/coisas falantes, incluindo automóveis, árvores e animais; os rios se abrem para ele passar, a pedra se abaixa para o personagem sentar, ou seja, é um mundo perpassado pelos vieses dos elementos fantástico, maravilhoso, estranho, sobrenatural, insólito, dentre outros. Dessa forma, faz-se necessário, antes de adentrarmos na análise da estrutura textual, discorrer sobre alguns conceitos desse universo fantástico/insólito e seus desdobramentos.

Tânia Marques da Silva entende que a construção da narrativa ficcional voltada para o público infantojuvenil

[...] requer de seu autor uma estratégia de combinação do real com o imaginário numa tessitura cuidadosa, capaz de possibilitar leituras múltiplas e multiplicadas. Assim, o texto cuja estética envolve e fascina pelo efeito de fruição e de prazer provocados em seu leitor é confirmado como uma arte em constante movimento, chamada de Literatura. (SILVA, 2007, p. 38).

Nas palavras de Tânia Marques da Silva, a literatura, voltada para a narrativa ficcional, é uma arte sempre em movimento, que possibilita várias leituras, numa mescla de gêneros de complexa definição, conforme postula Todorov (2010), autor imprescindível quando se vai falar sobre o fantástico. Iniciaremos os conceitos pelo termo “fantástico” visto ser ele inicialmente que se divide em múltiplas facetas, sendo um gênero “transgressor e mutante”, nas palavras de Maria João Simões, para quem “o fantástico vai encontrando múltiplas estratégias de subversão de fronteiras tomadas como intransponíveis ou perenes obrigando os leitores a considerar o inconsiderável.” (SIMÕES, 2012, p. 478). É sobre esse elemento transgressor e mutante que iremos discorrer à frente.

A obra em análise, *A terra dos meninos pelados*, é claramente vivida num espaço imaginário, fantasioso, apesar de ser bastante complexo inseri-la em qualquer gênero, pois, conforme postula Todorov (2010), ao iniciar sua exposição sobre a literatura fantástica, acha ele peculiar essa tarefa de conceituação de gênero, por comportar as obras várias particularidades. Tece Todorov (2010) várias conceituações-características, que alguns autores fazem sobre os gêneros, como Northrop Frye e Maurice Blanchot, mas de todos advêm objeções, incoerências e contradições. Cada conceito é incompleto

por ser a definição de gênero de alta complexidade, visto as particularidades de cada obra literária. Encerra o autor o capítulo de gêneros sem nos dar uma conceituação específica ou simples sobre esse termo. Diz ele que “deveria ser dito que uma obra manifesta tal gênero, não que ele exista nesta obra ” (TODOROV, 2010, p. 26) e continua expondo que “[...] não há qualquer necessidade de que uma obra encarne fielmente seu gênero, há apenas uma probabilidade de que isso se dê. ” (TODOROV, 2010, p. 26). Assim, ele vai expor as definições do “gênero” fantástico:

Realidade ou sonho? Verdade ou ilusão? Somos assim transportados para o âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. (TODOROV, 2010, p. 30).

Segundo ele, para que se defina ser o elemento “fantástico” é necessária certa hesitação diante do fato sobrenatural, não se podendo afirmar se tal fato realmente aconteceu. Continua ele discorrendo que se deve optar por uma solução para delimitar o fantástico: ou se trata de uma ilusão dos sentidos ou produto da imaginação, ou então o fato realmente ocorreu, é parte da realidade, e então essa realidade seria desconhecida para nós. Ou o diabo ou o vampiro, por exemplo, é uma ilusão, um produto da imaginação, ou realmente existe. E conclui Todorov: “O fantástico ocorre nesta incerteza, ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso”. (TODOROV, 2010, p. 31). Assim, o próprio herói participa dessa incerteza, conforme Olga Reimann citada por Todorov “[...] o herói sente contínua e distintamente a contradição entre os dois mundos, o do real e o do fantástico, e ele próprio fica espantado diante das coisas extraordinárias que o cercam.” (Todorov, 2010, p.31). Vemos, na obra em estudo, uma passagem que demonstra claramente essa incerteza do próprio protagonista diante do mundo extraordinário que o cerca: “– Que lugar! Não faz calor nem frio, não há noite, não chove, os paus conversam. Isto é um fim de mundo. ” (RAMOS, 2002, p. 43).

Interessante observar que o protagonista sente essa contradição num mundo imaginário criado por ele próprio, ou seja, vê-se que o mundo sobreviveu e desenvolveu-se sem a sua participação. Assim, por esse trecho, poder-se-ia, talvez, considerar a obra fantástica, mas se essa incerteza se desvanecer, como diz Todorov

(2010), não teremos mais o gênero fantástico, e vemos que o protagonista sabe que está em outra terra, ele não fica na incerteza entre o mundo imaginário e o seu mundo, real, pois ele sabe que precisa retornar para o seu espaço físico: “Não posso, gemeu Raimundo. Eu quero ficar com vocês, mas preciso estudar a minha lição de geografia.” (RAMOS, 2002, p. 72). O menino sabe que tem obrigações no mundo real e precisa voltar. Assim, verifica-se que há “trechos” fantásticos, mas, como diz Todorov, na obra *Introdução à literatura fantástica*, “o fantástico leva uma vida cheia de perigos e pode se desvanecer a qualquer instante. Ele antes parece se localizar no limite de dois gêneros: o maravilhoso e o estranho, do que ser um gênero autônomo” (TODOROV, 2010, p. 48). “Mas, primeiro, nada nos impede de considerar o gênero fantástico precisamente como um gênero sempre evanescente.” (TODOROV, 2010, p. 48).

Assim, vemos que o Fantástico se subdivide, ou se localiza, entre dois gêneros, quais sejam: Fantástico-Maravilhoso e Fantástico-Estranho. Segundo Nelly Novaes, as narrativas do fantástico-maravilhoso são as que decorrem no mundo da fantasia, perfeitamente reconhecível como diferente do mundo real, conhecido. Aqui se incluem, como exemplo, os Contos de Grimm, porque todas essas narrativas, apesar de pertencerem a diferentes espécies literárias, pertencem ao mundo do imaginário ou da fantasia. Para Todorov, o fantástico-maravilhoso se insere na

[...] classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural. Estas são as narrativas mais próximas do fantástico puro, pois este, pelo próprio fato de permanecer sem explicação, não-racionalizado, sugere-nos realmente a existência do sobrenatural. (TODOROV, 2010, p. 58).

Há também o maravilhoso puro, que não possui limites definidos. “No caso do maravilhoso, elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. (TODOROV, 2010, p. 60).

Outro conceito de “maravilhoso” encontramos na abordagem da autora Regina Michelli, no texto *Contos fantásticos e maravilhosos*, para quem este conceito enfoca admiração, espanto. Para ela:

O maravilhoso associa-se ao pasmo diante de algum acontecimento inexplicável racionalmente, não compreendido inteiramente por aquele que olha: refere-se, portanto, à ocorrência de eventos extraordinários, fora da ordem e da cotidianidade. (MICHELLI, 2012, p. 29).

Regina Michelli também comenta sobre os acontecimentos sobrenaturais para exemplificar o conceito de fantástico de Todorov citado acima para quem “[...] a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (MICHELLI, 2012, p. 29). Continua ela exemplificando esse limite do sobrenatural expondo que:

[...] se os acontecimentos sobrenaturais recebem, ao final da narrativa, uma explicação lógica e racional, desfazendo-se todo o conteúdo extraordinário – como frutos do sonho, da influência de drogas, do acaso ou coincidência, da ilusão dos sentidos, da loucura – estamos no território do estranho. (MICHELLI, 2012, p. 30).

Assim, o maravilhoso, “gênero-irmão” do fantástico, diferentemente deste, aceita esse sobrenatural sem questionamentos. Para Todorov:

[...] relaciona-se geralmente o gênero maravilhoso ao conto de fadas; de fato, o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa: nem o sono de cem anos, *nem o lobo que fala*, nem os dons mágicos das fadas. (TODOROV, 2010, p. 60– grifo nosso).

O autor David Roas (2014) explana muito bem sobre esse gênero dizendo que o mundo maravilhoso é um lugar totalmente inventado e que nele tudo é possível, sendo que os personagens não questionam a existência de nada, o que permite supor que seja algo natural, normal. Expõe ainda que “[...] cada gênero tem sua própria verossimilhança: colocado como algo normal, “real”, dentro dos parâmetros físicos desse espaço maravilhoso [...] quando o sobrenatural se converte em natural, o fantástico dá lugar ao maravilhoso.” (ROAS, 2014, p. 34). Com as explicações sobre o gênero maravilhoso, vemos que na obra em estudo também há acontecimentos maravilhosos, quando os animais e coisas conversam “em uma normalidade”, não provocando qualquer surpresa ao protagonista ou aos demais personagens, como nos exemplos retirados da obra: “Muito obrigado, dona Laranjeira. A senhora é uma pessoa direita. (RAMOS, 2002, p. 15); “Boa tarde, dona Aranha. Como vai a senhora?” (RAMOS, 2002, p. 23); “- Parece um *meeting*, disse uma rã que pulou da beira do rio.” (RAMOS, 2002, p. 28); “- Parece um teatro, cantou um pardal.” (RAMOS, 2002, p. 28).

Assim como nas citações, não causam espanto “nem o lobo que fala”, nem a laranjeira, a rã, a aranha, o pardal ou qualquer outro animal que fala. Entretanto, conforme postos os conceitos do elemento maravilhoso, se esses elementos sobrenaturais se desvanecem ao final, como frutos dos sonhos, por exemplo, estamos no território do estranho. E, ao final da narrativa, o menino volta para sua terra “real”, seu local físico, ou seja, ele sabe que tudo que viveu foi um sonho, imaginação, pois postula todo o tempo que precisa voltar para fazer a sua lição de geografia: “Este lugar é ótimo, suspirou Raimundo. Mas acho que preciso voltar. Preciso estudar a minha lição de geografia.” (RAMOS, 2002, p. 26). Assim, tem o protagonista consciência de que aquele mundo não é real, não podendo ser definidos os elementos, portanto, como puramente maravilhosos.

Passemos então ao conceito de Fantástico-Estranho. Nas palavras de Todorov, esse gênero ocorre quando:

[...] acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo de toda a história, no fim recebem uma explicação racional. Se esses acontecimentos por muito tempo levaram a personagem e o leitor a acreditar na intervenção do sobrenatural, é porque tinham um caráter insólito. (TODOROV, 2010, p. 51).

Podemos então dizer também que na obra há a presença de elementos estranhos, pois esses elementos que parecem sobrenaturais, como as coisas, animais e plantas falantes, ao final recebem uma explicação racional, qual seja, a consciência do protagonista de que não estava no seu mundo real; assim esses elementos, cujo caráter insólito é visível, levam os personagens e leitor a acreditarem no sobrenatural, com naturalidade. Além do Fantástico-Estranho, há o estranho puro, gênero, nas palavras do autor supracitado, que não é bem delimitado, sendo sua definição ampla e imprecisa. Nesse gênero:

[...] relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pela lei da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, *insólitos*. (TODOROV, 2010, p. 53 – grifo nosso).

Seja como for, não se pode excluir de um exame do fantástico o maravilhoso e o estranho, gêneros com os quais se imbrica. (TODOROV, 2010, p. 49-50). Há ainda

outros desdobramentos desses vários elementos nas narrativas ficcionais. Nelly Novaes Coelho, no livro *Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil: das origens indoeuropéias ao Brasil contemporâneo* (1985), aborda outro conceito de gênero dessa mesma estética, que é o realismo maravilhoso. Neste, buscou-se um novo olhar sobre a realidade, desprovido de medo, assombro, horror e privilegiando o encantamento, a magia. Assim, as narrativas do realismo maravilhoso (ou mágico),

[...] são as que decorrem no mundo real, que nos é familiar ou bem-conhecido, e no qual irrompe, de repente, algo de mágico ou de maravilhoso, (ou de absurdo) e passam a acontecer coisas que alteram por completo as leis ou regras vigentes no mundo normal. (COELHO, 1985, p. 126).

A autora cita como exemplo Andersen e a sua sábia mistura de “maravilhoso” e “realismo” dizendo que as narrativas desse autor possuem personagens, espaço e problemáticas retirados da realidade comum, cotidiana, conhecida do público. No entanto, o elemento mágico está naturalmente presente em tudo e no espaço retratado não há fronteiras entre o real e a fantasia. “São objetos, árvores, pássaros, flores, animais... que pensam e falam como se fossem humanos ou seres prodigiosos.” (COELHO, 1985, p. 121). A autora Joana D’arc Santos de Oliveira do Carmo cita o autor Irleamar Chiampi para quem:

O realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como em efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n) a realidade. (CHIAMPI, 1980, p. 59 *apud* CARMO, 2010, p. 38-39).

Continua esta autora dispondo que, em recentes estudos, procurou-se um termo que abarcasse todas essas categorias do fantástico que tinha por incumbência abranger todas essas classificações e, dessa forma, informa ela que, para o doutor Flávio Garcia, é de bom tom usar o termo *insólito* com o objetivo de abraçar todos aqueles gêneros, sem se vincular a nenhum. Observamos, por exemplo, nas citações supra, que o insólito é termo presente para explicar/conceituar os demais elementos. A propósito, conceitua Flávio Garcia no Simpósio Nacional das Letras e Linguística, Anais da SILEL, o termo insólito:

[...] conforme Houaiss, o termo “insólito” vem do latim *insolitus*, -a, -um, significando o não acostumado, o estranho, o alheio, e em português significa, por exemplo, o que: a) não é habitual; infrequente, raro, incomum, anormal; b) se opõe aos usos e costumes; é contrário às regras, à tradição (HOUAISS, s. u.). Portanto, insólito seria aquilo que não é freqüente de acontecer; é raro, pouco costumeiro, inabitual, não usual, incomum, anormal; que contraria o uso, os costumes, as regras e as tradições; enfim, o que surpreende ou decepciona as expectativas do senso comum. (GARCIA, 2009, p. 1).

Enfim, após essa breve explanação sobre alguns conceitos, vemos que o objetivo não é inserir uma obra em uma ou outra corrente literária, mas observar o fazer literário, visto que há desdobramentos vários e que um gênero se imbrica em outro, havendo inúmeras possibilidades ficcionais simultâneas na tessitura dos artifícios da arte. Mais uma autora que vem confirmar essa dificuldade em conceituação dos termos é Maria Cristina Batalha, cujas palavras, a respeito da inclusão de vários contos como “fantásticos”, revelam que:

[...] nossa intenção não é a de polemizar a esse respeito, até porque as definições teóricas do gênero são bastante cambiantes e não existe unanimidade entre os críticos quanto aos limites do que consideram “fantástico”, “maravilhoso”, “realismo mágico” etc. (BATALHA, 2011, p. 10).

E ainda expõe ela que entre os termos usados pela teoria literária “são raros os que servem para designar noções tão diversas como “fantástico” (BATALHA, 2011, p. 10) e que, devido à flutuação teórica do termo “fantástico”, assim como as “fronteiras” das quais a literatura fantástica se aproxima, ela não se vê autorizada a arriscar um conceito único para modalidade narrativa tão peculiar. Dessa forma, em nossos estudos, vimos que há praticamente unanimidade quanto à complexa tarefa de delimitação dos elementos, digamos “irreais”, lendo-se aqui fantástico, maravilhoso, mágico, realismo mágico, estranho, etc. Assim, para a análise da obra em estudo, apoiar-nos-emos no doutor Flávio Garcia e adotaremos o termo *insólito*, como forma de representar todos os gêneros supracitados, funcionando o insólito como um macro-gênero. Nas palavras desse autor:

[...] sustentamos que o insólito se constitua ou numa categoria de gênero – definindo categoria como sendo “cada um dos conceitos que formam o conjunto dos gêneros” (HOUAISS, s.u.), e gênero como todo “conjunto de

(...) objetos que (...) se acham ligados pela similitude de uma ou mais particularidades” (HOUAISS, s.u.) – ou ainda, que se constitua num macro-gênero – reunião de vários gêneros que têm em comum, entre si, a categoria do insólito como traço distintivo, apropriando-nos da expressão utilizada por Carlos Reis ao se referir à narrativa naturalista. (GARCIA, 2008, p. 11).

Coaduna com as ideias acima, a escritora Luciana Moraes da Silva, que também dispõe sobre o insólito com um macro-gênero:

[...] com base em estudos sobre os gêneros literários, observou-se a existência de um possível macro-gênero do insólito, que reuniria diferentes gêneros – Maravilhoso, Fantástico, Realismo Maravilhoso dentre outros – por meio de uma categoria comum a todos: o insólito. Dessa forma, pensou-se nas múltiplas formas de releitura das marcas desses gêneros, marcados por acontecimentos extraordinários ou sobrenaturais. (SILVA, 2007, p. 10).

O autor Covizzi, em um texto citado por Flávio Garcia, dispõe sobre a manifestação do insólito nas obras de Guimarães Rosa e Borges. Diz ele que:

a aludida constante, que batizamos de insólito, no sentido do não acreditável, incrível, desusado, contém manifestações congêneres que englobamos como tal:

Ilógico – contrário à lógica; não-real; absurdo;
 Mágico – maravilhoso; extraordinário; encantador;
 Fantástico – que apenas existe na imaginação; simulado; aparente; fictício; irreal;
 Absurdo – o que é contra o senso comum, a razão; disparate; despropósito;
 Misterioso – o que não nos é dado conhecer completamente; enigmático;
 Sobrenatural – fora do natural ou comum; fora das leis naturais;
 Irreal – que não existe; imaginário;
 Supra-real – o que não é apreendido pelos sentidos; que só existe idealmente; irrealidade; fantasia.

(COVIZZI, 1978, p. 36 *apud* GARCÍA, 2009, p. 1).

Observa-se que esse autor fala em manifestações congêneres do insólito que abarcam várias outras, ou seja, que possuem características idênticas ou semelhantes a esse gênero. Dessa forma, cremos que o *insólito* dá conta de abarcar as outras nomenclaturas, visto tratar-se de algo extraordinário, inacreditável, incrível, anormal, inédito e inimaginável, ou seja, presente em qualquer narrativa ficcional. Segundo exposição de Manuel Antônio de Castro, o *in-sólito* tem dois sentidos:

O radical sólito, do verbo latino *solere, habituar-se*, diz o costumeiro, o que se faz hábito, o habitual, o cotidiano, o que se tem como o verdadeiro e real pelas representações dos diferentes discursos sobre a realidade [...] Já o prefixo in pode ser pensado em dois sentidos fundamentais e paradoxais: 1º) O in- indica negação daquilo que o radical afirma. Então o in-sólito será o *não costumeiro, o não-habitual* [...]

2º) É aí que aparece o segundo sentido do prefixo in-. In só pode ser negação porque ele diz em primeira instância: o entre, o radicado em, ou seja, desde sempre viemos e voltamos ao abismo, o irredutível a qualquer atributo. O “entre” como abismo é o Nada. O in-sólito é o que se origina do Nada. E que é o Nada? Nada não é só negação. É mais, muito mais.

(CASTRO, 2009, p. 12).

Daniela Versiani também pontua dois sentidos para o termo insólito: “Insólito, do latim *insolitu*, possui pelo menos duas acepções: 1. Não sólito; desusado; contrário ao costume, ao uso, às regras; inabitual; e 2. Anormal; incomum; extraordinário.” (VERSIANI, 2008, p. 7).

Pelos conceitos expostos, vemos que a obra abarca o *sólito* na medida em que o menino/protagonista é rejeitado pelo grupo, debochado por ele devido a ser careca e possuir um olho preto e outro, azul. Essa é a sua existência, o mundo real em que vive. E é a partir dessa realidade, deste “sólito”, desse acontecimento efetivo, cotidiano, que se descortina o *insólito*, quando ele “foge” para um país criado por sua imaginação, sendo esse o retrato do não habitual, não costumeiro, incomum, extraordinário. Assim, o discurso de sua realidade, o sólito, faz surgir o discurso de uma existência criada por ele, o insólito, na medida em que ele convive com sua nova realidade, conversa com os animais, expõe seus conflitos, contando a sua trajetória ficcional. Dessa maneira, rumo a tantos conceitos, é que resolvemos intitular esta tese de *Caminhos insólitos* por corroborar com as ideias de alguns autores que acreditam ser o termo *insólito* mais abrangente, imbricando-se com os demais conceitos dos elementos ficcionais.

2.1 Trilhando os caminhos do país de Tatipirun

Narrar é uma manifestação que sempre acompanhou e acompanha os homens desde a sua origem. O ato de contar histórias está presente no cotidiano de todos nós. Os meios de transmissão também são diversos: conversa, televisão, rádio, cinema,

novelas, internet e vários outros. Mas, para que uma narrativa se efetive, há elementos fundamentais que a compõem, sem os quais a história não poderia existir. Como nos coloca Cândida Vilares Gancho, na obra *Como analisar narrativas*, esses elementos responderiam a algumas perguntas: “O que aconteceu? Quem viveu os fatos? Como? Onde? Por quê? Em outras palavras, a narrativa é estruturada sobre cinco elementos principais” (GANCHO, 2006, p. 6), quais sejam: enredo, personagens, tempo, espaço e narrador e é sobre esses elementos que iremos discorrer visualizando-os na narrativa em estudo. A autora supracitada indica Aristóteles e sua definição clássica, para quem os gêneros literários são classificados segundo a forma e o conteúdo. Quanto à forma, os gêneros são divididos em verso e prosa. A obra em estudo é um texto pertencente ao gênero *prosa*, quando existe um encadeamento lógico das ideias. Não há a necessidade do ritmo e da musicalidade da linguagem, que são próprios do verso, presentes nos poemas.

A terra dos meninos pelados caracteriza-se por ser um conto, portanto pertencente ao gênero narrativo e nele estão presentes os componentes, já citados anteriormente: enredo, tempo, espaço, personagens e narrador. E, como retrata o seguinte trecho:

Um conto é uma narrativa curta. Não faz rodeios: vai direto ao assunto. No conto tudo importa: cada palavra é uma pista. Em uma descrição, informações valiosas; cada adjetivo é insubstituível; cada vírgula, cada ponto, cada espaço – tudo está cheio de significado. [...] (FIORUSSI, 2003, p. 103).

Assim, passaremos a analisar o conto e suas demarcações, embasando-nos no autor supracitado de que nenhuma palavra no conto é colocada a esmo, tudo tem um sentido, uma intenção, todas as palavras são necessárias. Ademais, “[...] o conto infantil é uma chave mágica que abre as portas da inteligência e da sensibilidade da criação, para sua formação integral.” (CARVALHO, 1985, p. 18).

Já no título da história, vemos que nenhuma palavra foi colocada aleatoriamente, há um jogo literário, verifica-se a sensibilidade da criação com as palavras. Graciliano Ramos intitulou a obra como *A terra dos meninos pelados*, mas os meninos não estão verdadeiramente “pelados”, nus, como entendemos numa leitura apenas do título, eles têm a “*cabeça pelada*” Assim ele usa da metonímia, figura de linguagem que, dentre outras funções, coloca *o todo pela parte*, ou seja, houve uma generalização, usou-se a

expressão “meninos pelados” para denotar “as cabeças peladas”. É um recurso interessante, que procura dar ênfase ao trecho e desperta a atenção do leitor ao questionar, já no título, o que seria essa terra, onde todos andariam pelados.

Fato interessante também observado é que o protagonista vai para o país de Tatipirun, conversa com todos os meninos e esses não se lembram de sequer perguntar o seu nome. Como citado anteriormente, num conto não há palavras irrelevantes, tudo é importante, tudo está cheio de significado. Apenas no capítulo onze eles se dão conta de que nem sabem o nome do recém-chegado ao país. “O anãozinho bateu na perna dele: - Nós nos esquecemos de perguntar como é que você se chama.” (RAMOS, 2002, p. 35). Além de “terem esquecido” de perguntar o nome do protagonista, ainda querem mudar o seu nome. Vejamos este diálogo:

- Raimundo é um nome feio, atalhou Pirencó.
- Muda-se, opinou o anão.
- Em Cambacará eu me chamava Raimundo. Era o meu nome.
- Isso não tem importância, decidiu Talima. Fica sendo Pirundo.
- Pirundo não quero.
- Então é Mundéu.
- Também não presta. Mundéu é uma geringonça de pegar bicho.
- Pois fica Raimundo mesmo. (RAMOS, 2002, p. 35-36).

Isso denota que tal informação, qual seja, do nome da pessoa, é irrelevante para as crianças, demonstrando que a convivência é mais significativa que a nomenclatura, que as relações que se estabelecem são mais importantes e que o nome é apenas um suporte para se dirigir a alguém. Esse é um fato rico de significações, com implicações maiores do que o simples esquecimento de perguntar a alcunha. O nome poderia ser qualquer um que não importaria, mas o autor quis também colocar um nome que já denota “um mundo” dentro dele: *Rai-mundo*. Mais à frente, há outra passagem que confirma essa pouca ou nenhuma relevância dada aos nomes próprios: “- A senhora me troca sempre o nome. Eu já lhe disse um milhão de vezes que me chamo Raimundo.” (RAMOS, 2002, p. 70). Assim, a obra é rica de significados, espalhados ao longo da sua estrutura narrativa, que passaremos a analisar, trilhando os caminhos estruturais do país imaginário, conhecendo os personagens que por lá circulam, em que tempo a narrativa acontece, qual é propriamente a história que se passa nesse país e quem a conta para os leitores.

2.1.1 Aventuras em Tatipirun

Iniciaremos propriamente a análise da estrutura da narrativa pelo enredo. É este “[...] o conjunto dos fatos de uma história.” (GANCHO, 2006, p. 11). Ainda, segundo esta autora, devem-se observar duas questões essenciais no enredo: sua estrutura (ou seja, as partes que o compõem) e sua natureza ficcional. Já Samira Nahid de Mesquita, no livro *O enredo*, pontua que ele é o corpo de uma narrativa, que contém uma história. O seu sentido essencial é de “[...] arranjo de uma história, a apresentação/representação de situações, de personagens nelas envolvidos e as sucessivas transformações que vão ocorrendo entre elas, criando-se novas situações, até se chegar à final – o desfecho do enredo.” (MESQUITA, 2006, p. 7). É indissolúvel a relação *enredo/narrativa*, nas palavras da autora citada, sendo que o enredo é categoria do gênero *épico*, isto é, narrativo, supõe um distanciamento entre o sujeito que narra e o seu mundo. “O enredo é estruturado pelo princípio lógico da causalidade e pela lógica temporal.” (MESQUITA, 2006, p. 12). No entanto, cumpre ressaltar, nas palavras de Samira Mesquita, que o enredo, nas obras contemporâneas do século XX, viu-se desarticulado, uma vez que, nas narrativas de fundo psicológico, os estados interiores das personagens desestruturaram o tempo cronológico, assim como as relações de causa/efeito. Portanto, torna-se difícil falar em *enredo* em certas narrativas contemporâneas. Mas ficaremos com os conceitos tradicionais desse termo, considerando sua estrutura de forma e conteúdo e analisando propriamente a narrativa *conto*.

A obra é considerada de ficção, sendo que para Samira Nahid de Mesquita:

[...] a ficção, por mais “inventada” que seja a *estória*, terá sempre, e necessariamente, uma vinculação com o real empírico, vivido, o real da *história*. O enredo mais delirante, surreal, metafórico estará dentro da realidade, partirá dela, ainda quando pretenda negá-la, distanciar-se dela, “fingir” que ela não existe. Será sempre expressão de uma intimidade fantasiada entre verdade e mentira, entre o *real vivido* e o *real possível*. (MESQUITA, 2006, p. 14).

Assim, a história “existe” de fato, na imaginação de quem escreve, de quem lê, pois o enredo está dentro da realidade. As crianças da narrativa existem e estão espalhadas por todos os lugares, os animais existem, as plantas, os demais seres, enfim,

é um mundo criado, existente na imaginação, mas vivido intensamente pelos personagens, que transmitem emoção e verossimilhança aos leitores. Os personagens sentem e expressam essa tensão entre o “real” e o “imaginário”, como se pode ver no trecho do livro a seguir: “Que lugar! Não faz calor nem frio, não há noite, não chove, os paus conversam. Isto é um fim de mundo.” (RAMOS, 2002, p. 43). Vemos que o protagonista, no mundo imaginário criado por ele próprio, exprime surpresa com os acontecimentos, como se ele mesmo não soubesse o que existe no país, é como se ele houvesse criado apenas “uma parte” do espaço, daquele lugar, e daí o enredo, ou seja, a história, se desenrola por si mesma, com acontecimentos que estranham até ao próprio criador. Isto porque, ainda nas palavras da autora, “[...] a ficção não pode existir sem a motivação que retira da realidade vivida, transformando-a.” (MESQUITA, 2006, p. 15). A realidade na obra é transformada até para o protagonista. Citando Samira Mesquita:

A arte em geral, e portanto a literatura, cria *realidades possíveis*, gera significações possíveis e se torna, muitas vezes, profética. O realismo mágico, o universo fantástico, as utopias e as anti utopias, a *science fiction* são exemplos mais flagrantes das possibilidades extremas da relação ficção/realidade. (MESQUITA, 2006, p. 15).

Assim, dentro dessa realidade possível, foi escrita essa obra de ficção, cujo enredo gira ao redor de um assunto básico, um núcleo temático em torno do qual as personagens se movem em diferentes situações. Vejamos, pois, o que é propriamente o assunto básico da obra em estudo. A história é sobre um menino chamado Raimundo. Ele tinha um olho preto, outro, azul e era careca, por isso era discriminado por seus colegas que o apelidavam de “pelado”, “careca”, perguntavam-lhe onde estavam seus cabelos, por que seus olhos eram de cores diferentes.

Às vezes, ele não se importava, mas quando o irritavam muito ele enfezava, fechava um olho, depois o outro, isolava-se e não conversava com ninguém. Por causa disso, certo dia ele resolve “fugir” para um país imaginário, criado por ele, chamado Tatipirun, sendo esse espaço descrito como um país bonito, em que não havia dia ou noite. Ele vai andando até chegar a esse lugar. Lá ele encontra muitos seres interessantes, dentre crianças, animais, plantas, sendo toda a narrativa perpassada pelo insólito, pois todos os personagens conversam, inclusive plantas, animais, carros. Interessante observar a divisão dos capítulos, que são muitos, totalizando 23 capítulos

bastante curtos, sendo formados por uma média de duas a três páginas cada um. Os capítulos não são intitulados e cada um narra um acontecimento, o que demonstra rapidez, fluidez, a leitura não se torna cansativa, pode-se ler um capítulo “inteiro” sem se cansar. Os acontecimentos são rápidos, muda-se rapidamente de um ambiente para outro. Já no segundo capítulo o menino adentra para o espaço imaginário, pois, cansado das brincadeiras dos colegas, vai andando e chega ao país de Tatipirun. Conforme colocado acima, o próprio Raimundo se surpreende com a sua criação, um lugar que ficava no fundo da própria casa, pertinho e fácil de chegar.

Raimundo levantou-se, entrou em casa, atravessou o quintal e ganhou o morro. Aí começaram a surgir as coisas estranhas que há na terra de Tatipirun, coisas que ele tinha adivinhado, mas nunca tinha visto. Sentiu uma grande surpresa ao notar que Tatipirun ficava ali perto de casa. Foi andando na ladeira, mas não precisava subir: enquanto caminhava, o monte ia baixando, baixando, aplanava-se como uma folha de papel. (RAMOS, 2002, p. 11).

Como se vê da citação acima, bastou atravessar o quintal para chegar aonde queria. Foi uma mudança rápida de acontecimentos. Ele se encontrava na rua, com os meninos mangando dele, aí entrou em casa e já logo mudou de ambiente. Assim, nas palavras de Samira Nahid de Mesquita:

Vamos, pois, considerar o enredo como a própria *estruturação da narrativa de ficção em prosa*. Ele será não o somatório, mas o produto das relações de interdependência entre a sucessão e a transformação de situações e fatos narrados e a maneira como são dispostos para o ouvinte ou o leitor pelo discurso que narra. (MESQUITA, 2006, p. 21).

Assim, vemos essa sucessão de acontecimentos e a transformação de situações. Num momento o menino está em um local, logo após se encontra em outro espaço e isso já no início da história. Ainda nas palavras dessa autora, e citando ela a classificação do inglês Henry James (2006), o enredo de uma narrativa tradicional abarca: *apresentação, complicação, desenvolvimento, clímax e desenlace*, sendo que esse enredo se desenvolve a partir de uma situação inicial (equilíbrio). Pela *motivação* de algum acontecimento, essa situação inicial sofre uma transformação. Aí, vão ocorrendo sucessivos fatos que acabam trazendo uma consequência daquela motivação desequilibradora e, então, chega-se a uma situação final, que corresponde a um outro

equilíbrio. Na obra em questão, vemos o fato inicial, qual seja, Raimundo, um menino diferente dos demais, sendo debochado pelos colegas e se sentindo humilhado e solitário. Assim, temos a motivação, que é essa humilhação e a vontade de mudar isso. Logo após, a situação inicial sofre uma transformação, pois o menino vai para o seu próprio país e daí vão ocorrendo outras sucessivas ações e chega-se ao final do livro, quando o garoto retorna ao seu mundo real, voltando ao equilíbrio.

A presença do insólito perpassa toda a narrativa, cujo enredo se embasa justamente nesse universo fantástico. Vejamos alguns trechos da obra: “-Como é que você sabe? roncou um automóvel perto dele.” (RAMOS, 2002, p. 12); “Uma laranjeira que estava no meio da estrada afastou-se para deixar a passagem livre e disse toda amável [...]” (RAMOS, 2002, p. 13); “Foi-se chegando e sentou-se numa pedra, que se endireitou para recebê-lo. ” (RAMOS, 2002, p. 18) e outro trecho: “Raimundo levantou-se trombudo e saiu às pressas, tão encabulado que não enxergou o rio. Ia caindo dentro dele, mas as duas margens de aproximaram, a água desapareceu, e o menino com um passo chegou ao outro lado. ” (RAMOS, 2002, p. 20) e um último trecho de exemplo: “Boa tarde, dona Aranha. Como vai a senhora? (RAMOS, 2002, p. 23).

Por esses trechos, pode-se constatar a presença da ficção própria do mundo imaginário, onde animais, plantas, seres inanimados dialogam com todos, numa perfeita normalidade, que não causa espanto.

Outro ponto relevante é a quantidade de diálogos. O discurso direto se faz presente ao longo de toda a narrativa, os personagens dialogam todo o tempo, novamente um recurso interessante, que desperta a atenção e não cansa o jovem leitor. Os diálogos fluem naturalmente entre os seres, por vezes inanimados, com suas construções recheadas de gírias, ditados populares, estrangeirismos, intertextualidades, palavrões, o que faz aproximar o protagonista do leitor, pois falam a mesma linguagem, simples, direta. Vejamos alguns exemplos do discurso direto na obra de Graciliano: “- Estou frito, suspirou o viajante esmorecendo. ” (RAMOS, 2002, p. 12); “- Deixe de tolice, criatura. Você se afogando em pouca água! ” (RAMOS, 2002, p. 21); “- Assim, assim, respondeu a visitante. Perdoe a curiosidade. Por que é que você põe esses troços em cima do corpo? (RAMOS, 2002, p. 23); “- Parece um *meeting*, disse uma rã que pulou da beira do rio. ” (RAMOS, 2002, p. 28); “- Sei lá! Burrice. ” (RAMOS, 2002, p. 32); “- Cala a boca, nanico. ” (RAMOS, 2002, p. 33). Pelos exemplos, vemos a

naturalidade das construções, o que denota a informalidade e a simplicidade próprias do universo linguístico das crianças. Interessante observar que não há presença do discurso indireto livre, as falas dos personagens e do narrador são bem delimitadas, cada um em sua esfera, não se confundem.

2.1.2 Conhecendo os seres: os personagens da história

Discorreremos um pouco sobre as personagens presentes na narrativa. Nas histórias há a ação, que é pôr em movimento personagens. Essas, segundo conceito de Cândida Vilares Gancho, na obra *Como analisar narrativas*:

[...] é um ser fictício responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação. Por mais real que pareça, a personagem é sempre invenção, mesmo quando se constata que determinadas personagens são baseadas em pessoas reais ou em elementos da personalidade de determinado indivíduo. (GANCHO, 2006, p. 17).

Posto isso, vemos que a personagem não existe, de forma alguma, na “vida real”, pois é um ser criado pelo autor para dar vida àquela narrativa, vivenciar os acontecimentos. Só existe na narrativa, por pertencer àquela história e deve participar efetivamente do enredo para ser tida como personagem. Se a figura não interfere de modo algum no enredo, pode-se não a considerar como personagem. Seres humanos, objetos, coisas, animais, tudo pode ser considerado parte, elas se definem no enredo pelo que falam e fazem e pelo julgamento que o narrador e as outras participantes fazem dela.

Na narrativa estudada, temos a presença de várias personagens, sendo predominantemente o enredo formado por crianças, que convivem com outros seres como árvores, animais etc. Cândida Vilares Gancho classifica as personagens segundo alguns critérios. O primeiro critério é a classificação quanto ao papel desempenhado no enredo, sendo considerados aqui o protagonista, o antagonista e as personagens secundárias. O protagonista é a peça principal da história. Na narrativa, o protagonista chama-se Raimundo, apresentado já no capítulo um: “Havia um menino diferente dos

outros meninos. Tinha o olho direito preto, o esquerdo azul e a cabeça pelada. Tanto gritaram que ele se acostumou, achou o apelido certo, deu para se assinar a carvão, nas paredes: Dr. Raimundo Pelado.” (RAMOS, 2002, p. 7). A apresentação da personagem principal se faz bem no início da narrativa, com a construção da sua figura física através do levantamento dos traços que compõem sua pessoa com o uso de adjetivos. Primeiramente aparece o termo “diferente” para falar sobre o menino; após, os adjetivos “preto” e “azul” para caracterizar os olhos e “pelada” se referindo à cabeça. Ainda nesse primeiro momento, o protagonista é individualizado com nome e um termo que funciona como um sobrenome, antecedido ainda de um título “Dr”. Importante destacar que apenas essas palavras caracterizam a personagem principal, não se sabe sua estatura, sua idade, suas preferências, nada é citado sobre sua família, se possui irmãos, se estuda, etc., mostrando, com isso, que o conto utiliza uma linguagem enxuta, objetiva, só descrevendo o que realmente importará para o desenrolar da narrativa. É devido a essas características que a história se desenvolve, pois o menino se chateia com os outros meninos que lhe colocam apelidos, justamente por causa de seus olhos e sua careca, e vai para o país imaginário, onde tudo acontece. É ele o personagem que domina a história, cujo enredo se desenvolve em volta dele, sendo, portanto, a peça-chave para o desenvolvimento da história.

Não temos a presença do antagonista no texto, cujo conceito, ainda segundo Cândida Gancho (2006, p. 19): “é a personagem que se opõe ao protagonista, seja por sua ação que atrapalha, seja por suas características diametralmente opostas às do protagonista. Enfim, geralmente seria o *vilão* da história. ” Não há personagens com essa força de vilão na história, os meninos do início da obra seriam realmente uma espécie de “vilões”, mas não têm visibilidade para se tornarem antagonistas, eles apenas servem para promover o início da trama. Vejamos: “– Quem raspou a cabeça dele? perguntou o moleque do tabuleiro. – Como botaram os olhos de duas criaturas numa cara? Berrou o italianinho da esquina.” (RAMOS, 2002, p. 9). A participação desses meninos se resume a esses trechos, apenas para desencadear a próxima situação, portanto, não chegam a ser antagonistas do ente principal, seriam mais personagens secundárias, já que possuem uma participação menor, sendo que, nas palavras de Cândida Gancho, as personagens secundárias são conceituadas como aquelas “menos importantes na história, isto é, que têm uma participação menor ou menos frequente no

enredo; podem desempenhar papel de ajudantes do protagonista ou antagonista, de confidentes, enfim, de figurantes.” (GANCHO, 2006, p. 20). Nas narrativas, há a presença de vários seres que convivem durante a aventura com o protagonista, todas têm “o mesmo peso”, são personagens que servem para dialogar com Raimundo. O primeiro ente que aparece quando ele chega ao país de Tatipirun é o automóvel. Vejamos o encontro entre os dois:

– Querem ver que isto por aqui já é a serra de Taquaritu? pensou Raimundo.
 – Como é que você sabe? roncou um automóvel perto dele.
 O pequeno voltou-se assustado e quis desviar-se, mas não teve tempo. O automóvel estava ali em cima, pega não pega. Era um carro esquisito: em vez de faróis, tinha dois olhos grandes, um azul, outro preto. (RAMOS, 2002, p. 12).

Vê-se que Raimundo encara com naturalidade um ser inanimado que lhe dirige a palavra. O menino se volta assustado, não porque o automóvel conversa, mas porque achou que ele iria atropelá-lo. O carro inclusive é descrito com características humanas: possuía, em vez de faróis, dois olhos grandes, um azul, outro preto, além de roncar. Depois o veículo “salta” o menino e vai embora. Assim, o automóvel só aparece essa única vez na narrativa, sendo, portanto, sua participação de menor importância e não frequente. Da mesma forma, logo após o carro, aparece a próxima personagem, uma laranjeira, que se afasta para deixar a passagem livre e se dirige toda amável a Raimundo: “ – Faz favor. – Não se incomode, agradeceu o pequeno. A senhora é muito educada. – Tudo aqui é assim, respondeu a laranjeira.” (RAMOS, 2002, p. 14). Os dois continuam a conversa tranquilamente, como seria normal entre dois seres humanos. Veem-se novamente características humanas atribuídas a seres que não as possuem, a laranjeira é amável e educada. Mais à frente aparece um rapazinho, cujo nome não é citado, ele só é tratado por “rapaz”, “o outro”, denotando a pouca importância que se dá aos nomes próprios, que são generalizados, ou seja, qualquer nome serve, o que importa é o diálogo e a convivência entre os personagens, que são, em sua maioria, crianças, e isso já parece bastar para desenrolar a trama. Seguindo a história, Raimundo se encontra com outro personagem, um tronco, que lhe dirige a palavra:

– Por que é que você se esconde? perguntou o tronco baixinho. Está com medo?

– Não senhor. É que eles caçoaram de mim porque eu não conheço a Caralâmpia.
O tronco soltou uma risada e pilheriou. (RAMOS, 2002, p. 20).

Veja-se que o tronco também tem atitudes humanas, além de conversar, ele ri e ainda caçoa do protagonista. E assim os acontecimentos vão se sucedendo; o personagem principal vai se encontrando com diversos outros, dentre pessoas, animais e plantas: uma aranha vermelha, várias criaturas miúdas, de cinco a dez anos, uma rã, um pardal, um passarinho, todos misturados com os meninos numa algazarra só, todos conversando, brincando, troçando uns dos outros.

Todas essas personagens podem ser consideradas *planas*. Beth Brait (2006), em seu livro *A personagem*, cita Forster, e, segundo esse autor, as personagens podem ser classificadas em planas ou redondas. São *planas* as construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade e estão imunes à evolução no transcorrer da narrativa, não reservam qualquer surpresa ao leitor. Já as personagens *redondas* são definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades e surpreendendo convincentemente o leitor. Servem para a averiguação da complicação do ser humano. Assim, as personagens da obra *A terra dos meninos pelados* não possuem realmente um aprofundamento psicológico, mesmo porque a obra é dirigida ao público infantil, que não tem a maturidade intelectual necessária para contemplar uma análise aprofundada. Os seres estabelecem, sim, um diálogo que leva a questionamentos, à reflexão, mas de forma mais superficial, própria para o público a qual se dirige, como vemos no trecho: “– Mas o automóvel piscou o olho preto e animou-o com um riso grosso de buzina:– Deixe de besteira, seu Raimundo. Em Tatipirun nós não atropelamos ninguém”. (RAMOS, 2002, p. 13).

E em outro trecho:

– Está se vendo. A propósito, por que é que a senhora não tem espinhos?
– Em Tatipirun ninguém usa espinhos, bradou a laranjeira ofendida. Como se faz semelhante pergunta a uma planta decente?
– É que sou de fora, gemeu Raimundo envergonhado. Nunca andei por estas bandas. A senhora me desculpe. Na minha terra os indivíduos da sua família têm espinhos. (RAMOS, 2002, p. 14).

As críticas nas citações acima são visíveis, claramente detectáveis, mas de forma branda, indireta, não ofendem aos pequenos leitores.

Dessa forma, vemos a voz do autor na obra, como já citado no primeiro capítulo. Não há dúvida de que o personagem Raimundo é essencialmente criação, não existe na vida real, mas defendemos que guarda verossimilhanças com o autor. No último capítulo do livro *A personagem* de Beth Brait, intitulado *De onde vêm esses seres?* questionando sobre como as personagens surgem, ela faz um apanhado de entrevistas feitas a vários escritores com esse questionamento e transcreverei algumas respostas dos escritores. Ignácio de Loyola Brandão, ao responder de onde vêm suas personagens, postula que:

Vêm de mim. Sou eu mesmo, uns quarenta por cento. Tem vez que é bem mais: sessenta, setenta, cem por cento. [...] Mas a maior parte das vezes vêm de tudo que me rodeia, das pessoas que estão à minha volta. De gente que vi, observei, convivi, entrevistei, amei.

[...]

Assim, é de mim e do que me rodeia que esses seres vêm. Nenhum extraterreno, todos reais, carne e osso. (BRAIT, 2006, p. 75-78).

Veja-se o depoimento da escritora Lya Luft, publicado no livro de Beth Brait, *A personagem*:

Acredito no que se chama “inconsciente coletivo” e dele vem boa parte da matéria das minhas personagens. Muito delas me foi dado por vivência pessoal: coisas que vi, ouvi, li, sonhei, percebi de passagem na rua, no supermercado. (BRAIT, 2006, p. 80-81).

Já Marcos Rey respondeu, para explicar de onde vêm suas personagens:

Acho que mesmo que escrevesse ficção científica eles não viriam do espaço. Na verdade, nunca inventei nenhum. Sigo-os, seleciono-os, caço-os no cotidiano, embora os melhores, mais gordos, é preciso pescá-los no oceano profundo da memória. (BRAIT, 2006, p. 82).

Dessa forma, nessas entrevistas sobre a origem das personagens, vemos que muitos autores não os “inventam” do nada, muitas vezes as personagens vêm de si mesmos, como no depoimento de Ignácio de Loyola Brandão, confirmando que às vezes cem por cento de sua personagem vem de si mesmo, outros falam de suas vivências, suas experiências, ou da observação do cotidiano para a criação de suas personagens, ou seja, elas são inspiradas em alguém, na observação da vida das pessoas.

Assim fez Graciliano Ramos, que teve uma infância traumática e possuía um grave problema de visão. Observemos que o protagonista de *A terra dos meninos pelados* era discriminado primeiramente por problemas nos olhos, sendo que também era humilhado por ser diferente.

2.1.3 O tempo e sua relevância

O tempo é uma categoria da narrativa literária. No vocabulário crítico da obra *Como analisar narrativas*, Cândida Vilares Gancho conceitua tempo cronológico como o: “[...] tempo da narrativa que segue o curso natural, é mensurável, isto é, tem começo, meio e fim.” (GANCHO, 2006, p.76).

Deve-se observar ainda que numa narrativa há dois grandes tipos de marcação do tempo: o externo à narrativa e o interno. Quanto ao externo, referimo-nos ao tempo do escritor, à época da escrita da narrativa, ao tempo histórico de sua vida, que se revela na narrativa pela presença de valores de determinada época. Ademais, há o tempo do leitor, que também se refere aos valores de sua época. Assim, o texto pode ser lido de diferentes maneiras, dependendo da época da leitura. Um texto datado do século XVIII, por exemplo, lido por alguém da época e depois por um leitor do século XX terá leituras diferentes, carregadas de significados e valores da época de cada um. As expectativas, os valores, os modos de vida, tudo isso interfere na leitura, trazendo novas significações à escrita. Assim também, cada vez que um texto é relido, essa releitura é contemplada com “novos olhares”, sendo influenciada pela maturidade intelectual, pela vivência de mundo, enfim, são fatores externos que dão um novo sentido ao discurso.

Pode haver também um grande distanciamento temporal entre a data da escrita da narrativa e a época efetiva de vida do escritor. Esse é o tempo histórico, pois a narrativa pode se situar ou não na época do escritor. Quando há coincidência de escrita, ou seja, se o escritor escreve uma história na sua própria época, o distanciamento temporal entre o tempo do escritor e o tempo histórico de sua ficção pode ser menor.

Já quanto ao tempo interno da narrativa, há de se considerar o que seja história narrada e discurso narrativo. O período da história narrada obedece à ordem cronológica, isto é, aparece numa sucessão cronológica de acontecimentos. Essa

sucessão pode ser comprovada pelo narrador ou deduzida pelo leitor. Aqui se revela a dimensão humana do tempo; também pode ocorrer o tempo psicológico, ou seja, a distorção do tempo cronológico em virtude das vivências subjetivas da personagem. Já o tempo do discurso é a representação narrativa do tempo da história. Citemos como exemplo um texto escrito no século XX (tempo da história narrada) contando sobre a idade média (tempo do discurso narrativo). O tempo da história e o tempo do discurso podem ser linear, acontecerem simultaneamente, obedecendo à mesma sequência cronológica; também pode ser em forma de retrocesso, quando a história se dá por *flashback*; ou por antecipação, quando o narrador antecipa um fato que ainda não ocorreu no discurso narrativo, ao nível da história. Toda essa distribuição do tempo fica a critério do narrador, que pode dispor dele dependendo da estratégia de seu discurso narrativo. O narrador pode dedicar várias páginas para destacar apenas um período da vida da personagem, ou, de modo contrário, pode resumir em poucas linhas um grande período da vida da personagem. Enfim, todas essas estratégias para contar uma história ficam a cargo do narrador, que será analisado mais à frente.

Na obra em estudo, abordaremos o tempo fictício, emaranhado no enredo, interno ao texto, sendo que o tempo constitui o pano de fundo para o enredo. O tempo na obra estudada não é precisamente delineado, mas é cronológico, pois os acontecimentos vão sendo mostrados em ordem sequencial, há o começo, meio e fim da história, mas não há a delimitação exata de dias ou semanas. A obra inicia com um verbo no pretérito imperfeito do modo indicativo “Havia um menino diferente” (RAMOS, 2002, p. 7). Conforme pontua Benedito Nunes, no livro *O tempo na narrativa* (2008, p. 37): “considera-se o pretérito a marca do recuo ao passado de toda a narrativa, estampado tradicionalmente no indicador folclórico de seu começo – o *Era uma vez...*”. Do mesmo modo, podemos considerar o início “folclórico” do “Havia”, pois o tempo é o mesmo dos contos tradicionais da Carochinha, que se iniciam com “Era”. O pretérito imperfeito denota na Linguística um tempo passado, mas considerando a ação não concluída no tempo, em curso. Assim, essa história “não tem fim”, a ação não foi concluída, ou seja, ela existe sempre, qualquer menino discriminado representa o protagonista. Mais adiante, no capítulo dois, há outra referência temporal: “Um dia em que ele preparava”. (RAMOS, 2002, p. 9). O narrador expõe a expressão “um dia” sem delimitar a que dia propriamente ele se refere, não há dias determinados, semanas, meses ou anos. Mais à

frente, em outro trecho, o protagonista diz: “– Pois eu acho que está chegando a hora de voltar e descansar.” (RAMOS, 2002, p. 41). Novamente vemos a expressão vaga, não delimitando o tempo exato, ele diz que “está chegando a hora”, mas que hora? Durante toda a narrativa, não há uma única referência a um tempo exato, determinado.

2.1.4 Os espaços na narrativa: conhecendo lugares

O espaço, nesta narrativa, alcança lugar de destaque como componente da narrativa. Nas palavras de Antonio Dimas, falando sobre o *espaço*, “[...] ele poderá ser prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação, quando não determinante.” (DIMAS, 1987, p. 6). O título já nos remete ao espaço *A terra dos meninos pelados* e toda a aventura se desenvolve nesse lugar imaginário, o país de Tatipirun, criado pelo protagonista, e que se vai descortinando à medida que as ações vão ocorrendo. Na acepção de Cândida Vilares Gancho (2006, p. 27) “[...] espaço é, por definição, o lugar onde se passa a ação numa narrativa”. Na narrativa pode haver a afluência de vários espaços ou os acontecimentos podem se passar em locais reduzidos. Continua a autora afirmando que “[...] o espaço tem como funções principais situar as ações das personagens e estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelos personagens.” (GANCHO, 2006, p. 27). O espaço pode ser detalhado pelo narrador, ou as referências espaciais podem ser diluídas na narrativa. Na maioria das vezes, é possível identificar as características dos lugares onde se passam as ações, se o ambiente é urbano ou rural, fechado ou aberto, pequeno ou grande, dentre outros, afinal, as ações, os acontecimentos têm necessariamente que acontecer em algum espaço físico determinado. Interessante observar, ainda nas palavras da autora Cândida Vilares Gancho, que o termo espaço físico só dá conta do lugar físico onde ocorrem os fatos da história, mas para designar um espaço psicológico, econômico, social, emprega-se o termo *ambiente*, que seria

[...] o espaço carregado de características socioeconômicas, morais e psicológicas em que vivem as personagens. Neste sentido, ambiente é um

conceito que aproxima tempo e espaço, pois é a confluência desses dois referenciais, acrescida de um *clima*. (GANCHO, 2006, p. 27).

Antonio Dimas, na obra *Espaço e romance*, também fala sobre a ambientação, expondo que não se deve confundir espaço com ambiente, para efeitos de análise. Continua ele dizendo que:

[...] exige-se do leitor perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço simples (o quarto, a sala...) seja entrevisto em um quadro de significados mais complexos, participantes antes da ambientação. Em outras palavras ainda: o espaço é denotado; a ambientação é conotada. (DIMAS, 1987, p. 20).

Assim, importante se faz numa análise estrutural da narrativa distinguir esses dois pontos, visto que abarcam conceitos diferentes presentes na história.

A narrativa *A terra dos meninos pelados* apresenta vários espaços físicos, começando a história na rua, com os meninos brincando e fazendo gozação com o protagonista. Este, entristecido, querendo fugir dali, começa a descortinar para o leitor outro espaço, inexistente, criado por ele, como comprovado no trecho: “[...] conversava sozinho e desenhava na calçada coisas maravilhosas do país de Tatipirun [...]” (RAMOS, 2002, p. 8). Nos trechos, é possível confirmar os espaços criados pelo personagem. Veja que ele próprio “preparava com areia molhada” um local físico, a serra de Taquaritu e o rio das Sete Cabeças. Após a cena dos meninos tripudiando dele, Raimundo segue para sua casa: “Raimundo levantou-se, entrou em casa, atravessou o quintal e ganhou o morro.” (RAMOS, 2002, p. 10). Ele simplesmente atravessa o quintal de sua casa e já entra para o país criado por sua imaginação: “Aí começaram a surgir as coisas estranhas que há na terra de Tatipirun.” (RAMOS, 2002, p. 11). E este espaço do país de Tatipirun é o principal espaço físico onde se passa a narrativa, todos os outros lugares decorrem dele, surgem dentro desse país, ele atravessa rios, vai a outros locais, mas tudo dentro do mesmo espaço, sendo as referências espaciais diluídas ao longo da narrativa. Ao final do passeio do protagonista, ele volta para a sua terra, o mesmo local do início da narrativa. O espaço, assim como o tempo, é o pano de fundo para o enredo.

Já a ambientação, ou seja, aquele espaço conotado, que necessita da perspicácia do leitor, está presente ao longo da narrativa, numa harmonização entre espaço e ação. É

o caso, por exemplo, das variadas cores citadas bastantes vezes ao longo da história. O narrador mostra um pouco desse ambiente e o leitor consegue visualizá-lo, senti-lo juntamente com o protagonista. Essa ambientação se articula por meio da linguagem, o narrador trabalha esse local, não físico, no nível preferencial das imagens (utilizando, para tanto, figuras de linguagem como sinestesia, hipérboles, prosopopeias, antíteses). Um ou outro trecho nos permite delinear essa ambientação onde se encontra o protagonista. Vejamos uma passagem da obra graciliânica:

Raimundo continuou a caminhada, chupando a laranja e escutando as cigarras, umas cigarras graúdas que passavam [...] e havia em toda a parte músicas estranhas, como nunca ninguém ouviu. Aranhas vermelhas balançavam-se em teias que se estendiam entre os galhos, teias brancas, azuis, amarelas, verdes, roxas, cor das nuvens do céu e cor do fundo do mar. (RAMOS, 2002, p. 16).

Há muitas outras passagens no texto que alicerçam a ambientação. Vejamos: “Todos ali estavam descalços e cobertos de panos brancos, azuis, amarelos, verdes, roxos, cor das nuvens do mar e cor do fundo do mar.” (RAMOS, 2002, p. 18); “O tronco soltou uma risada.” (RAMOS, 2002, p. 20). E mais outras: “Descalçou-se e sentiu nos pés a frescura e a maciez da relva.” (RAMOS, 2002, p. 26); “Saíram todos gritando, pedindo informações a paus e bichos.” (RAMOS, 2002, p. 34); “Que lugar! Não faz calor nem frio, não há noite, não chove, os paus conversam. Isto é um fim de mundo.” (RAMOS, 2002, p. 43); “As crianças dançavam e cantavam, enfeitadas de flores, agitando palmas.” (RAMOS, 2002, p. 51) e mais uma: “A senhora me troca sempre o nome. Eu já lhe disse um milhão de vezes que me chamo Raimundo.” (RAMOS, 2002, p. 70).

Por esses trechos, observa-se a ambientação da narrativa, não um lugar físico descrito, mas um ambiente, o arredor, um lugar alegre, cheio de sol, brilho, não há sequer noite, sempre sol, luminosidade, cheio de cores, com muito barulho, algazarra, palmas, risadas, parece que tudo é festa. Mundo composto só por crianças, não se veem adultos nele, não há um espaço de responsabilidades, cobranças, tarefas, próprias do mundo adulto.

Há harmonia no ambiente, numa correlação funcional entre as coisas animadas e inanimadas. Todos se comunicam, incluindo seres inanimados, para denotar a igualdade reinante neste espaço, não há problemas de comunicação, o espaço é de todos.

2.1.5 A voz do narrador: o foco narrativo

Há inúmeras teorias acerca do narrador, ou do foco narrativo. A autora Lígia Chiappini Moraes Leite (2007), em sua obra *O foco narrativo* faz um apanhado sobre as origens da narração, citando especificamente *o narrador*, passando por autores como Platão e Aristóteles, Hegel, Kayser, Henry James e Percy Lubbock, Jean Pouillon, só para citar alguns. Expõe essas teorias e continua discorrendo sobre a tipologia de Norman Friedman que consta de autor onisciente intruso; narrador onisciente neutro; onisciência seletiva múltipla; onisciência seletiva, dentre outras. Assim, vê-se que seria totalmente improdutivo discorrer no presente estudo sobre tantas teorias, sob pena de desviar o foco do presente estudo, tornando o texto excessivamente teórico, extenso e cansativo. Sendo assim, ficaremos com as tradicionais teorias acerca do narrador, pois nosso objetivo, neste tópico, é simplesmente detectar o foco narrativo na obra, com suas interferências, ou não, suas características precípua e sua participação na narrativa.

Nas palavras de Cândida Vilares Gancho (2006, p. 30), “não existe narrativa sem narrador, pois ele é o elemento estruturador da história. As variantes do narrador podem ser inúmeras, uma vez que cada autor cria um narrador diferente para cada obra”. Para Samira Nahid de Mesquita (2006, p. 38), “o narrador, ou a instância narrativa, é a voz que articula a narração. É o sujeito da enunciação, tão ficcional quanto qualquer personagem”. Esse narrador pode participar diretamente da narrativa, ao mesmo tempo contando a história e participando de seus acontecimentos, o que caracteriza o narrador-personagem, sendo que este “[...] pode-se identificar, dar-se um nome, constituindo o protagonista do seu enredo.” (MESQUITA, 2006, p. 38). Já o narrador em terceira pessoa, ou se o ponto de vista é em terceira pessoa, “[...] o narrador não se identifica enquanto personagem, e “vê” de fora os acontecimentos, dos quais se distancia, mais ou menos; poderá ou não comentar, avaliar, dirigir-se ao leitor.” (MESQUITA, 2006, p. 39).

O foco narrativo na obra em estudo é revelado em terceira pessoa, sendo o narrador onipresente e onisciente, uma vez que acompanha os personagens todo o tempo, fazendo o percurso com todos eles, entra com eles em todos os locais, sabe o que estão pensando e sentindo. Vejamos trechos da obra: “Querem ver que isto por aqui já é

a serra de Taquaritu? *pensou* Raimundo.” (RAMOS, 2002, p. 12, grifo nosso); “O viajante rondou por ali uns minutos, receoso de puxar conversa, *pensando* nos garotos que zombavam dele na rua.” (RAMOS, 2002, p. 18, grifo nosso); “Raimundo chegou-se à árvore próxima e examinou *desconfiado* uns vestidos feitos daquele tecido que as aranhas vermelhas preparam.” (RAMOS, 2002, p. 24, grifo nosso); “Descalçou-se e *sentiu* nos pés a frescura e a maciez da relva.” (RAMOS, 2002, p. 26, grifo nosso). Pelos trechos, vemos que o ângulo de visão do narrador perscruta tudo, tem conhecimento das sensações, sendo que “[...] o foco narracional é responsável por muitos dos sentidos e significações que se podem extrair de uma narrativa.” (MESQUITA, 2006, p. 39). É pelo narrador que temos conhecimento do que os personagens pensam e o que eles sentem. Pelos termos destacados “pensou”, “pensando”, “desconfiado”, “sentiu”, vemos que o narrador conhece todos os pensamentos dos personagens, sabe o que eles sentem; dessa forma, é pelo narrador que o leitor conhece todas as emoções vivenciadas pelos personagens.

A narrativa segue com muitos pormenores relativos a esses cinco elementos estruturais da narrativa; são intertextualidades, ditados populares, gírias, diálogos, enfim, vários símbolos presentes nas (entre) linhas do discurso que pretendemos analisar no próximo capítulo, assim como discorrer um pouco sobre a infância, seu conceito, a evolução que houve com o tempo, a valoração dos pequenos ao longo dos anos, a representação da infância na literatura. Iremos também analisar as simbologias presentes na obra, nas (entre) linhas do discurso, considerando que o autor nos deixa várias pistas para interpretação.

CAPÍTULO 3

UM PASSEIO NAS (ENTRE) LINHAS DA FICÇÃO

Iniciamos este capítulo ancorando-nos na obra *Seis passeios pelos bosques da ficção* de Umberto Eco quando ele afirma que os “bosques” são uma metáfora para os textos narrativos, que possuem um emaranhado de caminhos que o leitor deve decidir como trilhar, qual caminho seguir. Pontua ele que:

Por enquanto, só quero dizer que qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre este mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha uma série de lacunas. Afinal (como já escrevi), todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte do seu trabalho. Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo que o receptor deve compreender – não terminaria nunca. (ECO, 1994, p. 9).

Continua Umberto Eco expondo que às vezes a voz do narrador se cala para dar espaço para o leitor interpretar à sua maneira, ler de várias formas. Ele desenvolve em seu texto uma explanação sobre autor e leitor-modelo, mas não aprofundaremos nesse ponto por não ser objeto do presente estudo. O que nos interessa é apenas enveredar pelos bosques da ficção, conforme esse autor nos incita. E *A terra dos meninos pelados* é um bosque de ficção, com vários caminhos a percorrer nas linhas e entrelinhas do discurso, nas pistas deixadas pelo autor. Como já foi exposto nos primeiros capítulos, Graciliano Ramos possui um estilo conciso, seco, objetivo, não usa palavras desnecessárias, por isso mesmo cremos que tudo na obra tem relevância, cada detalhe foi pensado e é isso que procuraremos analisar. Vários recursos predominam como marca de singularidade da obra, da estilística do texto, como a presença de gírias, ditados populares, estrangeirismo, intertextualidades, várias simbologias. E é este passeio que nos propomos a fazer, investigando, observando, analisando as (entre) linhas do discurso ao acompanhar o protagonista por seu mundo da ficção.

3.1 A infância e sua representação na literatura de Graciliano Ramos

O significado do termo *Infância* não é estático, ele vem sofrendo alterações ao longo dos anos. A obra de Philippe Ariès *História social da criança e da família* (2014) faz um apanhado sobre as famílias. Explana esse autor que, desde a antiguidade,

crianças e mulheres eram considerados seres inferiores, que não mereciam qualquer atenção ou tratamento diferenciado, e mesmo a duração da infância era reduzida. A arte medieval do século XII praticamente a desconhecia, como demonstra essa citação, referindo-se a uma tela/pintura do século XI, em que foram retratadas crianças:

Ora, o miniaturista agrupou em torno de Jesus oito verdadeiros homens, sem nenhuma das características da infância: eles foram simplesmente reproduzidos numa escala menor. Apenas seu tamanho os distingue dos adultos. Numa miniatura francesa do fim do século XI, as três crianças que São Nicolau ressuscita estão representadas numa escala mais reduzida que os adultos, sem nenhuma diferença de expressão ou de traços. O pintor não hesitava em dar à nudez das crianças, nos raríssimos casos em que era exposta, a musculatura do adulto. (ARIÈS, 2014, p.39-40).

Dessa forma, a criança era vista como um adulto em miniatura. Os sinais de desenvolvimento de sentimento para com a infância tornaram-se mais numerosos e mais significativos a partir do fim do século XVI e durante o século XVII, pois os costumes começaram a mudar, tais como os modos de se vestir, a preocupação com a educação, bem como a separação das crianças de classes sociais diferentes. O amor e interesse pelas crianças, ou por sua infância, só se deu efetivamente bem mais tarde, nos séculos XIX e XX. No prefácio desta obra de Philippe Ariès é posto que

A família começou então a se organizar em torno da criança e a lhe dar uma tal importância, que a criança saiu de seu antigo anonimato, que se tornou impossível substituí-la sem uma enorme dor, que ela não pôde mais ser reproduzida muitas vezes, e que se tornou necessário limitar seu número para melhor cuidar delas. (ARIÈS, 2006, p. 11).

Esse acolhimento amoroso das crianças é corroborado pelo autor Jurandir Freire Costa, em sua obra *Ordem médica e norma familiar*, quando ele discorre sobre o sentimento de intimidade entre a família, que só veio a ocorrer efetivamente a partir do século XIX, sendo suas manifestações extremamente rarefeitas antes desse período. “A imagem da criança frágil, portadora de uma vida delicada merecedora do desvelo absoluto dos pais, é uma imagem recente”, coloca Freire Costa (1999, p.155). Esse desvelo pela criança só veio aumentando com o tempo, a ponto de a criança hoje ser uma criatura imensamente amada, insubstituível, como foi dito na citação.

Quanto à representação da infância na Literatura, vemos no texto *Infância na literatura brasileira contemporânea: tema, conceito, poética*, publicado em 2015, um questionamento de Anderson Luiz Nunes da Mata: “Qual é o lugar da infância na literatura brasileira contemporânea?”. (MATA, 2015, p. 13). Afirma esse autor que, se olharmos para os estudos da literatura infantojuvenil, a infância ocupa lugar de destaque, visto que grande parte das personagens são crianças e a infância é abordada como tema em várias obras, sendo que mesmo a linguagem é voltada para esse público. Mas continua ele ponderando que “[...] se nos voltarmos para a produção que não está segmentada no universo de leitores infantis, a infância se transforma em tema periférico”. (MATA, 2015, p.13). E, mais à frente, postula que:

[...] percebe-se que, mesmo com toda a importância que a infância ganhou ao longo do século XX na filosofia, na medicina e nas políticas públicas, por meio da especialização de saberes voltados para a compreensão dos dilemas específicos enfrentados pelos sujeitos que ocupam essa faixa etária, sua presença na literatura não é tão ampla. (MATA, 2015, p.13).

Por essa citação, vemos que a literatura brasileira ainda tem muito espaço para os escritores abordarem tema tão profundo como a infância, visto ser o início da formação do ser humano. Mas continua esse autor afirmando que, se a produção é limitada do ponto de vista quantitativo, ela é mensurável qualitativamente, sendo a produção literária significativa do ponto de vista formativo e determinante da infância, ou seja, houve um investimento, ao longo do século XX, na reflexão sobre o papel da criança na sociedade, com escrita de

[...] autores capitais para as literaturas do século XX, como Marcel Proust e **Graciliano Ramos**, ou da investigação do universo infantil e seu potencial criativo de transformação da própria linguagem literária, como na obra de Lewis Carroll e de Manoel de Barros. (MATA, 2015, p.15-16, grifo nosso).

Ainda, numa última citação desse autor, diz ele que é nesse espaço da obra que a fala da criança “[...] enquanto voz que se articula no texto, pode ser um atestado de superação da infância. Artificiosa, essa fala quase sempre é elaborada por um autor/narrador/personagem adulto que retoma uma infância, sua ou não”. (MATA, 2015, p.17). Diz isso como fala artificiosa, uma vez que o infante ainda não tem voz, sendo, portanto, ouvida a voz do autor. Mas não adentraremos nessa discussão, visto

que todas as vozes ouvidas pelo leitor poderiam ser questionadas como sendo do narrador, do personagem, do autor, enfim, o presente estudo não comporta essa divagação.

Ressaltamos a citação que nos interessa neste estudo em que Anderson Luís na obra *Infância na literatura brasileira contemporânea: tema, conceito, poética* cita Graciliano Ramos como *autor capital* para a Literatura do século XX. Já que ele está falando sobre a literatura infantojuvenil em seu texto, pode-se inferir que Graciliano Ramos foi citado devido a sua obra *Infância*, uma vez que consagrada como obra autobiográfica ou memorialística, dependendo da crítica. Mas, nas palavras de Cristiana Tiradentes Boaventura, em sua dissertação “*Viver em paz com a humanidade inteira: Infância, de Graciliano Ramos, e a construção de si*”, não é a distinção da nomenclatura que importa, se obra autobiográfica ou memorialista, mas:

Sobreleva-se desses aspectos a espinhosa questão da autenticidade do relato e da relação entre literatura e biografia, que inevitavelmente ressurgem a cada instante nas reflexões que cercam as teorias do gênero. [...] Afinal, é impossível medir o quanto são autênticos os relatos enformados como memórias. [...] Importa menos a busca da verdade “real” do que a forma construída na narrativa. O acontecimento narrativo não é espelho do mundo real, mas é postulado e chancelado pela voz do escritor como modo necessário de apresentar-se à história. (BOAVENTURA, 2013, p. 34).

Essa citação nos ajuda a confirmar o valor literário da obra, cuja intenção não é a busca da verdade real. A narrativa é uma forma de apresentação de aspectos do mundo, chancelados pela voz do escritor. O seu valor estético também foi confirmado em tese da Universidade de Brasília (UNB) do autor Bernard Herman Hess, no texto *O Escritor e o Infante: uma negociação para a representação do Brasil em Infância*

Nos anos de 1946 e 1947, [...] reafirmando a relevância estética de *Infância* que recebeu o título de “livro do mês” em *Nordeste*, publicação do Recife, conformando a opinião de alguns dos críticos que, em 1945, consideraram *Infância* a obra-prima de Graciliano Ramos. (HESS, 2007, p. 75).

Certo é que a obra *Infância* retrata um mundo infantil vivido de forma cruel, desumana, sem demonstrações de amor, afeto ou carinho por parte dos pais, conforme demonstra a citação abaixo extraída dessa narrativa, ao falar o protagonista sobre o seu pai:

Uma vez por dia o grito severo me chamava à lição. Levantava-me, com um baque por dentro, dirigia-me à sala gelado. E emburrava: a língua fugia dos dentes, engrolava ruídos confusos. [...] Impossível contentá-lo. E o côvado me batia nas mãos. Ao avizinhar-me dos pontos perigosos, tinha o coração desarranjado num desmaio, a garganta seca, a vista escura, e no burburinho que me enchia os ouvidos a reclamação áspera avultava. [...] As pobres mãos inchavam, as palmas vermelhas, arroxeadas, os dedos grossos de movendo. [...] Finda a tortura, sentava-me num banco da sala de jantar, estirava os braços em cima da mesa, procurando esquecer as palpitações dolorosas. (RAMOS, 1993, p. 98).

Vê-se, por esse fragmento, como a criança sofria, chamando os castigos do pai de torturas. O coração palpitava desarranjado, a garganta secava, ou seja, eram demonstrações de desamor, de poder sobre um ser frágil e indefeso, como é uma criança. O passado da personagem surge do resgate da memória do escritor adulto, misturando na tessitura narrativa as fronteiras entre o tecido ficcional e o referencial para revelar principalmente a opressão e a dor vividas pelo personagem.

Assim, se se considera essa obra graciliânica como sua obra-prima, certo é que outras obras existem em que o autor explora a infância, não de forma tão contundente e direta como fez em *Infância*, mas certamente relevante para visualizarmos a presença dos pequenos em seus textos. Característica singular nas obras que retratam a infância é o descaso com que as crianças são tratadas, a falta do apoio familiar, a vida difícil, sofrida, em que sofrem preconceitos.

Na obra *Vidas Secas*, por exemplo, são citados como personagens o pai, Fabiano, sua mulher, Sinhá Vitória, dois filhos e a cachorra Baleia. É patente a despersonalização das crianças, que não possuem nem nome próprio, relegados à condição talvez inferior à cachorra, pois esta possuía nome próprio, sendo um ser personalizado, humanizado que fazia parte da família. Assim como no livro em estudo *A terra dos meninos pelados*, em que Raimundo “foge” procurando um mundo melhor, os personagens de *Vidas Secas* também saem em busca de uma vida melhor, menos seca.

Temos a obra, objeto do presente estudo, *A terra dos meninos pelados*, como uma narrativa que também tem como protagonista uma criança, que foge para um mundo imaginário a fim de fugir de seu mundo real. Vemos também, em algumas edições, a presença de imagens/desenhos como forma de facilitar o entendimento, despertar o gosto pela leitura e aguçar a criatividade de forma lúdica.

Certo é que a literatura contemporânea voltada para o público infantojuvenil ganhou muitos nomes que se consagraram nessa literatura. Citemos como exemplos: Monteiro Lobato, Maurício de Souza, Ziraldo, Ana Maria Machado, Lygia Bojunga, Cecília Meireles, dentre outros.

Percorreremos agora as linhas e entrelinhas da obra em estudo, focando-nos nos pormenores encontrados, nos detalhes, nas artimanhas do escritor, a fim de descobrirmos as pistas deixadas por ele para melhor entendimento e análise interpretativa da aventura vivida pelo protagonista.

3.2 A simbologia: os vários símbolos e sua relevância

Como já dito na introdução deste capítulo, nas (entre) linhas do discurso podem-se inferir vários elementos que possuem simbologia, às vezes despercebidas para as crianças, dada a sua imaturidade intelectual, seu conhecimento ainda reduzido da literatura e sua pouca “vivência de mundo”. Segundo Antonio Eduardo Galhardo Gasques, em seu texto “*A simbologia das casas em Os maias e Dom Casmurro*”:

A história do símbolo demonstra que qualquer objeto pode adquirir valor simbólico, seja ele natural (pedras, metais, árvores, flores, frutos, animais, fontes, rios e oceanos, montes e vales, planetas, fogo, raio, etc.) ou abstrato (forma geométrica, número, ritmo, idéia, etc.). (GASQUES, 2007, p. 40).

Vemos que qualquer objeto pode se tornar um símbolo, que é algo usado para evocar outra coisa. Conforme colocado na introdução do *Dicionário dos Símbolos*, dos autores Jean Chevalier e Alain Gheerbrant: “os símbolos estão no centro, constituem o cerne dessa vida imaginativa. Revelam os segredos do inconsciente, conduzem às mais recônditas molas da ação, abrem o espírito para o desconhecido e o infinito” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. XII).

É isso que vamos investigar na obra, os vários símbolos presentes nela como o rio das Sete Cabeças e seu significado; a laranjeira com seus espinhos; os animais falantes; a miríade de cores presentes na trajetória do protagonista; a aranha com seu eterno tear; os seres diferentes e até uma disciplina, a Geografia, com seu valor simbólico. Assim, a

simbologia estuda esses símbolos, sendo uma ciência que estuda a origem, a interpretação e a arte de criar símbolos. Conforme pontuam os autores supracitados, os símbolos vivos são aqueles que desencadeiam nos seres uma espécie de ressonância. E continua explanando sobre essa característica dos símbolos:

A função de ressonância de um símbolo é tanto mais ativa quanto melhor se ajustar o símbolo à atmosfera espiritual de uma pessoa, de uma sociedade, de uma época ou de uma circunstância qualquer. Ela pressupõe que o símbolo esteja ligado a uma certa psicologia coletiva, e que sua existência não depende de uma atividade puramente individual. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. XXX-XXXI).

Assim é que inúmeros símbolos estão presentes, mesmo inconscientemente, em todas as sociedades humanas, que possuem símbolos que expressam mitos, crenças, fatos, situações ou ideias, sendo umas das formas de representação da realidade. O símbolo designa um tipo de signo em que o significante (realidade concreta) representa algo abstrato (religiões, nações, quantidades de tempo ou matéria, etc.), por força de convenção, semelhança ou contiguidade semântica (como no caso da cruz, que representa o Cristianismo, porque ela é uma parte do todo que é a imagem do Cristo morto). O símbolo é algo que representa outra coisa, é para nos fazer lembrar de outra coisa, associar aquela imagem, aquele símbolo, a uma outra realidade. O símbolo é muito importante para o processo de comunicação e encontra-se difundido pelo cotidiano e pelas mais variadas vertentes do saber humano. Alguns símbolos são reconhecidos internacionalmente, como a cruz, citada acima; outros são conhecidos de determinadas localidades.

Assim, a utilização dos símbolos, ou a simbologia, é uma forma de comunicação do autor para com o leitor. Na obra em estudo, infere-se que é uma maneira de passar informações ao público adulto, como forma de chamar a atenção para as mazelas do mundo infantil, vez que muitos dos símbolos são ocultos em forma de intertextualidades, muitas vezes desconhecidas pela criança, gírias, ditados populares, ou seja, talvez sejam camuflados para não afetar de forma direta a interpretação do texto pela criança.

Como já dito anteriormente, Graciliano Ramos não usava palavras desnecessárias, seu texto é enxuto, objetivo. Ele diz diretamente aquilo que quer dizer, sem rodeios, mas, às vezes, de forma implícita. Dessa forma, cremos que todas as simbologias

presentes na obra não foram colocadas de forma aleatória, mas possuem significados vários, dependendo da sagacidade do leitor, de sua maturação intelectual para detectar nas (entre) linhas do discurso mais do que se disse diretamente.

3.2.1 A teia da vida: tecendo o próprio destino

Um dos símbolos presentes na obra é o da aranha. Há um capítulo, decerto que pequeno, como os demais, dedicado à aranha e sua teia. A aranha vermelha está balançando-se em seu fio e espiando Raimundo. Os dois começam uma conversa e a aranha aproveita o diálogo para criticar a roupa que ele usava, chamando as roupas de “troços” e de “arreios”: “por que é que você põe esses troços em cima do corpo?” (RAMOS, 2002, p. 23), e mais à frente: “Não é isso, filho de Deus. Esses arreios que você usa são medonhos.” (RAMOS, 2002, p. 23-24). Verifica-se uma crítica às roupas usadas no mundo real do protagonista, pois a aranha as chama de “arreios”, assemelhando as roupas de Raimundo à mesma “roupagem” que se coloca em cavalos. Aí a aranha tece uma roupa digna para ele, que passa a se vestir do mesmo modo que os meninos do país em que estava, ponto já discutido em capítulo anterior sobre a identidade do menino que, ao se vestir como os demais meninos do país em que estava, tenta se aproximar mais do mundo imaginário.

A aranha carrega uma série de significados, dentre os quais, segundo o *Dicionário dos Símbolos*:

A aranha surge, em primeiro lugar, como epifania lunar, dedicada à fiação e à tecelagem [...]. Assim, será a aranha a artesã do tecido do mundo ou a do véu das ilusões que esconde a Realidade Suprema? [...] Tecelã da realidade, ela é, portanto, senhora do destino, o que explica sua *função divinatória*, tão amplamente atestada ao largo do mundo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 70-71).

Como se vê, é a aranha a tecelã do destino. E teceu a aranha, na obra, uma nova “teia” para Raimundo, uma nova roupagem, para que ele se despojasse de suas roupas da terra real e vestisse as roupas do seu novo mundo. Raimundo ainda não estava “bem vestido”, numa conotação negativa significando que estava desconfortável consigo

mesmo, não estava adaptado, e só a aranha, com o seu poder, para revesti-lo com trajés próprios. Essa tecelagem que a aranha produziu simboliza:

O trabalho da tecelagem é um trabalho de criação, um parto. Quando o tecido está pronto, o tecelão corta os fios que o prendem ao tear e, ao fazê-lo, pronuncia **a fórmula de bênção que diz a parteira ao cortar o cordão umbilical do recém-nascido**. [...] Tecido, fio, tear, instrumentos que servem para fiar ou tecer, são todos eles símbolos do destino. Servem para designar tudo o que rege ou intervém no nosso destino: a lua *tece* os destinos; a imagem da aranha tecendo sua teia é a imagem das forças que tecem nossos destinos. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 872).

Assim é que esse pequeno animal tece para Raimundo roupas dignas, quiçá para melhorar o seu aspecto exterior e também interior, dando-lhe força para tecer ele próprio o seu destino e buscar resolver seus conflitos de personalidade, visto cada um ser responsável pelo próprio caminho. Estaria a aranha instigando um parto para o menino, cortando o fio que o prendia às agruras do seu mundo real, fazendo-o renascer num novo destino, pois, ainda segundo esses autores, “tecer não significa somente predestinar e reunir realidades diversas, mas também **criar**, fazer sair de sua própria substância, exatamente como faz a aranha, que tira de si própria a sua teia” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 872),

Enfim, apurando os vários significados, vê-se que eles remetem à ideia de tecido, teia, sorte. A pessoa deve tecer o próprio destino e não se deixar envolver por ideias ou ideais contrários aos seus. Assim é que Raimundo deveria buscar o seu destino, seu lugar no mundo, mesmo sendo diferente dos demais meninos, pois cada um tem suas qualidades e defeitos. Não se pode, ou deve, basear-se nos outros em suas escolhas; o caminho de cada um é certo e “todos os caminhos são certos”. Ou seja, cada um tem sua vida, sua trajetória e é isso que Raimundo buscava ao adentrar no seu mundo imaginário, buscar sua identidade, traçar sua trajetória, tecer a própria teia, escolher seus caminhos e tentar encontrar-se neles.

3.2.2 Mundo interior: buscando seu espaço

Sabemos das inúmeras disciplinas que compõem os currículos escolares, mas chama a atenção o fato de que o autor Graciliano só utilizou em sua obra a referência à disciplina Geografia. Em vários trechos, o protagonista diz que tem que voltar para o seu mundo para estudar geografia, além de outros trechos que citam o termo geografia. Vejamos: “Este lugar é ótimo, suspirou Raimundo. Mas acho que preciso voltar. Preciso estudar a minha lição de geografia.” (RAMOS, 2002, p. 26). “Está bom. Preciso consertar o meu estudo de geografia.” (RAMOS, 2002, p.40). “Boto nada! Vou procurar um nome bonito na geografia” (RAMOS, 2002, p. 56-57). “Não posso, gemeu Raimundo. Eu queria ficar com vocês, mas preciso estudar a minha lição de geografia.” (RAMOS, 2002, p. 72). E já bem ao final, quando está indo embora, ainda chama a atenção para a importância da geografia: “Mas tenho obrigações, entende? Preciso estudar a minha lição de geografia. Adeus.” (RAMOS, 2002, p. 75).

Observa-se que não são poucas as referências à geografia. A palavra geografia é de origem grega, formada pela junção dos radicais gregos *geo*, que significa terra, e *grafia*, que significa descrição, estudo. Logo, geografia é uma ciência que estuda o espaço humano em suas várias vertentes: física, biológica e humana. Os geógrafos estudam onde vivem os homens, onde estão as plantas e os animais, a localização dos rios, lagos, montanhas e as cidades, porque geografia significa descrição da Terra. Os geógrafos utilizam as viagens, leituras, o estudo de estatísticas, mapas, para atualizar e aprofundar o conhecimento geográfico. A geografia precisa das outras áreas do conhecimento, como a geologia, a história, a física, matemática, astronomia, biologia e principalmente a ecologia para obter informações básicas para aprofundar suas informações, ou seja, na realidade a geografia, literalmente, o estudo da terra, abarca tudo que está na terra, todas as outras disciplinas, as outras áreas do conhecimento, demonstrando a sua real importância.

Assim, pode-se inferir que as várias referências à mesma palavra chamam a atenção para o fato de que a geografia estuda o “mundo”, a terra, os espaços. Raimundo, que já possui um “mundo” no próprio nome, quer se entender com o seu mundo, a sua terra, seu espaço, seu lugar e, para tanto, só estudando geografia, para fazê-lo compreender o mundo em que vive, com suas alegrias, aventuras, mas também com agruras e decepções. E veja que mesmo tendo criado o seu mundo imaginário, o país de Tatipirun, ele tem consciência durante toda a narrativa de que aquele país não é o seu

“de verdade”, por isso ele precisa voltar para o seu mundo, para a sua lição de *geografia*.

3.2.3 Uma miríade de cores: várias matizes simbólicas

Raimundo era diferente dos demais meninos, porque possuía um olho preto e um azul. Questiona-se por que o autor utilizou essas duas cores especificamente. Por que não um olho amarelo, outro vermelho? Ou um branco, outro verde? Enfim, no leque de cores disponíveis, por que escolher essas duas cores e qual o porquê dessa preferência.

É sabido que a cor “preta” é a cor mais escura de todo o espectro de cores. Conforme pontuado no *Dicionário dos Símbolos*, é a cor indicativa da melancolia, do pessimismo, da aflição ou da infelicidade. Associa-se ainda essa cor à escuridão, medo, respeito, lugar fechado, luto, tristeza, sendo que ela reaparece a todo momento na linguagem do cotidiano. Mas também pode significar elegância, sofisticação, luxo. Ficaremos aqui com a primeira acepção, devido à interpretação do seu uso na obra. Para muitos, a cor preta simboliza a ausência de cor, enquanto para outros significa ausência de luz. De qualquer forma, num senso comum, o preto é usado como referência à escuridão, numa conotação negativa, pois, conforme colocado no *Dicionário dos Símbolos*, o preto “simbolicamente, é com mais frequência compreendido sob seu aspecto frio, negativo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p.740). Assim é que o preto “enquanto evocador do nada e do caos, isto é, da confusão e da desordem, o preto é a **obscuridade das origens**, precede a criação em todas as religiões.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 743), visto que, antes que houvesse luz, as trevas recobriam a face da Terra.

Outra cor recorrente na narrativa é a cor azul, que, segundo o *Dicionário dos Símbolos*,

[...] é a mais **profunda** das cores: nela, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga da cor. O azul é a mais **imaterial** das cores: a natureza o apresenta feito apenas de transparência, i.e.; de vazio acumulado, vazio de ar, vazio de água,

vazio do cristal ou do diamante. O vazio é exato, puro e frio. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 107).

Vejamos que profundidade há na cor azul. Chama-nos a atenção as duas cores dos olhos de Raimundo. Perfaz uma verdadeira dualidade os dois olhos do protagonista, cada lado simbolizando uma característica, numa antítese que precisa ser resolvida, conciliada, visto os dois olhos olharem juntos, para a mesma direção, tendo os dois olhos a mesma função, independente do complexo do menino. Poderia simbolizar ainda duas visões diferentes do mundo, duas maneiras de enxergar as coisas, seria cada olho um portal para enxergar ou adentrar no mundo de formas diferentes.

Já comentamos acima sobre a simbologia da aranha e aqui realçamos que, além da roupa tecida para Raimundo, ele ainda escolheu uma túnica azul “Escolheu uma túnica azul [...]” (RAMOS, 2002, p. 26), o que reforça a relevância dessa cor na narrativa.

Em mais uma bela significação para a cor azul, pontuam os autores que essa cor:

É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário. Acaso não é o azul a cor do pássaro da felicidade, o pássaro azul, inacessível embora tão próximo? Entrar no azul é um pouco fazer como Alice, a do País das Maravilhas: passar **para o outro lado do espelho**. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 107).

Esse é outro fragmento que vem demonstrar a profundidade da cor azul, em que o real se transforma em fantasia, como aconteceu com o menino. Essa citação só vem a corroborar a intertextualidade que visualizamos entre Raimundo e Alice, respectivamente protagonistas das obras *A terra dos meninos pelados* e *Alice no país das maravilhas*, intertextualidade que será discutida mais à frente.

Na obra em estudo, há outros inúmeros trechos que remetem às várias cores. A narrativa é perpassada por matizes das mais variadas cores, num alegre arco-íris: “Aranhas vermelhas balançavam-se em teias que se estendiam entre os galhos, teias brancas, azuis, amarelas, verdes, roxas, cor das nuvens do céu e cor do fundo do mar” (RAMOS, 2002, p. 16). “Todos ali estavam descalços e cobertos de panos brancos, azuis, amarelos, verdes, roxos, cor das nuvens do céu da cor do fundo do mar, inteiramente iguais às teias que as aranhas vermelhas fabricavam”. (RAMOS, 2002, p. 18). “Caralâmpia estava no meio do bando, vestida numa túnica azulada cor das nuvens do céu, coroada de rosas, um broche de vaga-lume no peito, pulseiras de cobras-de-

coral”. (RAMOS, 2002, p. 51). Vê-se, por esses exemplos, uma profusão de variadas cores, incluindo cores do fundo do mar e cores das nuvens do céu, denotando alegria, entrosamento, veja que não foi citada a cor preta nesse meio, são cores que, misturadas, com certeza, projetam um ambiente alegre, saudável, risonho, como deveria ser, ao menos no ambiente idealizado pelo menino. É um verdadeiro arco-íris, recheado das mais variadas cores, assemelhando-se a uma tela de pintura.

Cada cor possui um significado em várias áreas distintas. Vejamos mais algumas dessas representações atribuídas às cores. A cor verde, segundo o *Dicionário de Símbolos*:

O verde, valor médio, mediador entre o calor e o frio, o alto e o baixo, equidistante do azul celeste e do vermelho infernal [...] é uma cor tranquilizadora, refrescante, humana. (CHEVALIER; GHEERBRANT 1997, p. 938-939).

Assim é que Raimundo percorre todo o país de Tatipirun rodeado pelo verde, pois a natureza é uma constante ao longo da narrativa, por toda a parte veem-se árvores e folhagens participando da trajetória do menino. “Descalçou-se e sentiu nos pés a frescura e a maciez da relva” (RAMOS, 2002, p. 26). Posto que a relva é da cor verde, apreende-se que a natureza transmite mesmo essa sensação tranquilizante, humana e refrescante. A natureza é uma colaboradora da criança, não quer perturbá-lo, ao contrário, ladeia por onde ele passa, transmitindo-lhe paz, serenidade. Observam ainda os autores do *Dicionário de Símbolos* que, depois do inverno, vem a primavera, com seus muitos matizes de tons verdes, claros, escuros, mas todos simbolizando a esperança que ressurgiu depois de um rigoroso inverno, pois o verde é cálido, é o despertar da vida. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1987, p. 938). Em outro trecho, o autor cita especificamente que a grama é verde numa redundância que apenas reforça o sentido da cor: “[...] e foram encontrar os meninos brincando na grama verde”. (RAMOS, 2002, p. 50). Quando ele estava se despedindo do país, faz referência aos olhos do seu gato: “Se eu vier, trago o meu gato. É um gato engraçado, diferente de vocês, com dois olhos verdes”. (RAMOS, 2002, p. 56). Ou seja, os olhos do animal transmitiam essas mesmas percepções da cor verde, de tranquilidade e paz.

O vermelho também se faz presente na obra, e na já significativa aranha “A aranha vermelha balançou-se no fio”. (RAMOS, 2002, p. 23). Segundo o *Dicionário de Símbolos*:

Universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor do fogo e do sangue, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica desses últimos, sem dúvida, em termos visuais, conforme seja claro ou escuro. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1987, p. 944).

Continuam os autores a relatar as diferenças entre os dois tons de vermelho, conforme seja claro ou escuro, pois, dependendo do tom, muda-se a significação. Enquanto o vermelho claro é brilhante, diurno, tônico, incita à ação e lança como um sol seu brilho sobre todas as coisas, com uma imensa e irredutível força, o vermelho escuro já tem conotação negativa, simbolizando o noturno, secreto, proibitivo.

Já a cor rosa significa romantismo, ternura, ingenuidade e está culturalmente associada ao universo feminino. Aliás, outras características como beleza, suavidade, pureza, fragilidade e delicadeza manifestadas pela cor rosa, geralmente, são também atribuídas às mulheres.

Enfim, são vários significados para cada cor, mas ressalte-se que, todas essas cores misturadas transmitem diferentes sensações, de atratividade, energia, enfim tudo de que o protagonista precisava. E isso é confirmado quando se constata a falta de escuridão no país imaginário, uma vez que lá não havia noite, somente o dia se fazia presente, ou seja, não há o “preto” da noite, é sempre claro. Vejamos trechos do diálogo entre Raimundo, que questiona sobre a chegada da noite, e outros personagens:

- Está direito. Eu queria saber como a gente se arranja de noite.
- Que noite?
- A noite, a escuridão, isso que vem quando o sol se deita.
- Besteira! exclamou o anão. Uma pessoa taluda afirmando que o sol se deita! Quem já viu sol se deitar? (RAMOS, 2002, p. 36).

Observa-se que as crianças do país de Tatipirun nem sabiam o que era a noite, estavam acostumados a viverem sempre de dia, com a luz solar, a claridade, a vida acontecia somente de dia, as brincadeiras, as algazarras, as alegrias, tudo era feito na

luminosidade, com dia claro, posto que não havia nem chuva, e ainda nem entenderam a linguagem figurada de Raimundo ao afirmar que “o sol se deitava”.

E o papo sobre o dia e a noite continua:

- Ele vem cheio de fantasias, asseverou Talima. Escute, Fringo. Ele cuida que a Terra vira.

- Ilusões.

- Qual nada! Vira. Em Cambacará ninguém ignora isto. Vá lá e pergunte. Vira para um lado – tudo fica no claro, a gente, as árvores, as rãs, os pardais, os rios e as aranhas. Vira para o outro lado – não se vê nada, é aquele pretume. Natural. Todos os dias se dá.

[...]

- Não escurece, o sol não muda de lugar... (RAMOS, 2002, p. 36-39).

Nesse diálogo, observa-se a referência à cor preta, simbolizando a escuridão, pois, quando a noite chega, é “aquele pretume” e “não se vê nada”. Mas, como no país de Tatipirun não há noite, o mundo de Raimundo tornou-se multicolorido, e das mais variadas cores, denotando que as cores na obra têm forte significado, de vitalidade, luminosidade, numa permanente visibilidade das coisas, pois tudo se torna claro, visível, o sol é uma constante, só há dia, luz. As cores que se realçam na narrativa são essas cores alegres, fortes, todas misturadas, com cores do céu e do mar, denotando uma algazarra constante, uma mistura de moleques, crianças animadas, alegres com a luz do dia, cuja obrigação consiste em apenas se divertir, distrair, brincar, correr, enfim, ser feliz.

3.2.4 Outros seres “diferentes”

Há um personagem anão no livro que, assim como o protagonista, se sente discriminado por seu tamanho reduzido em relação às outras crianças. Os anões são seres que apresentam nanismo, têm pouca estatura ou tamanho muito abaixo do normal. Normalmente anões são comparados a gnomos ou *hobbits*, sendo que há vários mitos sobre anões, por exemplo, o de que eles não morrem, ou não se casam.

Vejamos um trecho da obra, quando o anão dá uma opinião sobre determinado assunto que estavam conversando: “[...] Esse anão é burro. –Estão mexendo comigo,

choramingou o anãozinho. Mexem comigo porque eu sou miúdo” (RAMOS, 2002, p. 68). Vemos que o anão fica ressentido com a personagem porque ela o chama de burro. Ele se sente diferente dos outros meninos porque é pequeno, miúdo. Na obra nem o seu nome é citado, o tempo todo ele é tratado apenas pela alcunha de “anão”, ou seja, o que o define é a sua estatura. O anão é retratado em outros trechos, sempre choroso: “- Vamos procurar a Caralâmpia, convidou Talima. Deixe de choradeira, nanico. – Já deixei, murmurou o anãozinho enxugando os olhos”. (RAMOS, 2002, p. 34). Observa-se novamente o seu tratamento “nanico” e o praticamente descaso com que é tratado, pois os demais personagens parecem não se importar com o fato de o anão chorar, como se tal ato fosse corriqueiro, não lhe dão a menor atenção.

Outro ser “diferente” na obra é o menino sardento. Ele queria que todos fossem iguais a ele, ou seja, não se sentia bem com a sua individualidade, sua aparência física diferente das demais crianças. O personagem no livro tinha um “projeto”: que todos fossem iguais a ele. “- O meu projeto é curioso, insistiu o sardento, mas parece que este povo não me compreende” (RAMOS, 2002, p. 34). E verifica-se que os personagens realmente não o compreendiam ou não lhe davam a devida atenção, visto que o sardento só consegue expor o seu projeto a Raimundo muito tempo depois, sendo que o protagonista já estava até se esquecendo desse projeto, e ainda o ouve devido à insistência do menino sardento:

- Quer ouvir o meu projeto? segredou o menino sardento.
- Ah! sim. Ia-me esquecendo. Acabe depressa.
- Eu vou principiar. Olhe a minha cara. Está cheia de manchas, não está?
- Para dizer a verdade, está.
- É feia demais assim?
- Não é muito bonita não.
- Também acho. Nem feia nem bonita.
- Vá lá. Nem feia nem bonita. É um cara.
- É. Uma cara assim assim. Tenho visto nas poças d’água. O meu projeto é este: podíamos obrigar toda a gente a ter manchas no rosto. Não ficava bom?
- Para quê?
- Ficava mais certo, ficava tudo igual. (RAMOS, 2002, p. 44-45).

Nota-se que o sardento, como era chamado, visto também não lhe ser dado um nome próprio, denotando que as sardas eram sua característica mais marcante, chateava-se pelo fato de ser diferente. Raimundo não entende a situação do sardento porque expõe que há diferenças entre eles, já que o protagonista era chacoteado em sua terra e o

sardento não, ninguém caçoava dele devido as suas manchas, ele é que se sentia fragilizado por sua condição física e deslocado em seu ambiente: “ – Eu sei lá! Rosnou o sardento amuado. O caso do anão é diferente. Parece que ninguém me entende” (RAMOS, 2002, p. 49). Ele gostaria de ser entendido pelos outros e achava que seria bom se todos fossem iguais a ele. Mas, em outro diálogo com Raimundo, este afirma: “- Eu já presumia. Pois é, meu caro. Boa terra. Mas se todos fossem como o anãozinho e tivessem sardas, a vida seria enjoada. O sardento pigarreou: - É difícil a gente se entender”. (RAMOS, 2002, p. 51).

Assim, é visível para o protagonista que a vida seria enjoada, chata, monótona se todos fossem iguais ao anão ou ao sardento, talvez a vida caísse numa mesmice, sem diferenças, mas observa-se que ele não teve a mesma percepção quando encontrou todos os meninos iguais a ele, com um olho preto, um azul e carecas. Pode-se considerar, posto isso, que os seres tidos por “diferentes” simbolizariam uma parcela da sociedade que sofre porque, com esses seres, ou através deles, vislumbra-se certo egoísmo do ser humano, que enxerga o seu problema, mas não o do outro. Raimundo enxergou o seu problema, que o incomodava, assim não achou estranho que todos os meninos fossem iguais fisicamente a ele, inclusive automóveis e animais, mas não considerou relevantes os problemas pelos quais os outros passavam, como o anão e o sardento, ou seja, as diferenças de cada um só incomodam a si mesmo, não sendo nem perceptíveis, às vezes, pelos outros.

3.2.5 O “poderoso” sete

Na obra em estudo, há um rio, criado pelo protagonista quando ele resolve fugir para o país imaginário de Tatipirun. Vejamos o momento da criação: “ Um dia em que ele preparava, com areia molhada, a serra de Taquaritu e o rio das Sete Cabeças... (RAMOS, 2002, p. 9). Aqui se questiona o porquê da utilização do número 7. Poderia ser o rio das Quatro ou Três Cabeças, mas o escolhido foi o número 7. Vejamos primeiramente por que utilizar o rio.

“O simbolismo do rio e o fluir de suas águas” conforme o *Dicionário dos Símbolos*, “é, ao mesmo tempo, o da possibilidade universal e o da fluidez das formas, o da fertilidade, da morte e da renovação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 780). Na intertextualidade bíblica, que será discorrida mais à frente, também falaremos da simbologia da água, nesse sentido de morte e vida, de imersão ou emersão. Raimundo transpôs calmamente o rio, que se abriu para ele passar, numa clara demonstração positiva de fluidez, facilidade na travessia, ou seja, o rio não seria um dificultador na vida do menino, um obstáculo, pelo contrário, ele se abre para a criança passar, suas águas não são empecilho para o infante ultrapassar aquela barreira encontrada.

Mais significativo ainda é o fato de esse rio ser chamado de rio das Sete Cabeças. O número “sete” é com certeza o mais presente em toda a filosofia e a literatura sagrada desde os tempos imemoriais até os nossos dias. O número sete é sagrado, perfeito e poderoso, afirmou Pitágoras, matemático e Pai da Numerologia. É também considerado um número mágico e um número da Transformação, é a primeira manifestação do homem para conhecer as coisas do espírito, as coisas de Deus, a Criação. Conforme o *Dicionário dos Símbolos*, ele é o número da Perfeição Divina, pois no sétimo dia Deus descansou de todas as suas obras. É esse número recorrente nas referências bíblicas quando Jesus manda perdoar não uma vez, mas até “setenta vezes sete” significando o infinito, perdoar quantas vezes for necessário; há os sete selos do Apocalipse, as sete trombetas, os sete anjos, os sete maridos da viúva. Segundo o *Dicionário dos Símbolos*, “o número 7 (sete) representa a totalidade, a perfeição, a consciência, a intuição, a espiritualidade e a vontade”. E continua com várias explanações sobre esse número: “O sete simboliza também conclusão cíclica e renovação. Tem o significado de ciclo completo e de perfeição dinâmica. Cada período lunar dura sete dias, remetendo também para uma mudança depois de um ciclo concluído e de uma renovação positiva”. Mas, justamente por representar “o fim de um ciclo e o começo de um novo, é um número que traz a ansiedade pelo desconhecido”. É também conhecido como o número do azar, pois o Diabo quer imitar Deus e Deus criou o mundo em seis dias e descansou no sétimo; assim também a besta do Apocalipse possui sete cabeças. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1987, p. 826-830). Enfim, vê-se que há inúmeras referências a esse número, que também é utilizado pelo autor ao criar o rio.

É justamente nesse rio das Sete Cabeças que Raimundo encontra os outros meninos da obra: “Raimundo deixou a serra de Taquaritu e chegou à beira do rio das Sete Cabeças, onde se reuniam os meninos pelados”. (RAMOS, 2002, p. 17). Nem mesmo o protagonista sabe por que atribuiu esse nome ao rio. “- Por que é que ele se chama rio das Sete Cabeças? – Porque se chama. Sempre se chamou assim.” (RAMOS, 2002, p. 57).

Pouco depois desse diálogo, vemos outra referência ao número sete, quando Raimundo fala que poderia colocar o nome de seu gato de sete cabeças. O outro responde: “ – Bobagem! Exclamou Pirengo. Gato das Sete Cabeças! Quem já viu isso? Bote Tatipirun” (RAMOS, 2002, p.57).

Assim, cremos que de maneira alguma esse número foi escolhido de forma aleatória, visto haver imensa simbologia em torno do número sete. Talvez sugerindo a aventura cíclica de Raimundo, que passeia por este país e depois volta ao seu mundo real, numa tentativa de renovação positiva, mudança de um menino fragilizado quiçá para outro mais forte, determinado, confiante, com melhor autoestima.

3.3 Intertextualidade: a voz de outros textos

Por intertextualidade, entende-se a criação de um texto tomando por base outro texto preexistente. O autor Luciano Corrales, em seu texto *A intertextualidade e suas origens* faz um apanhado histórico sobre esse termo, discorrendo que a comunicação entre os textos já existia antes de criado o próprio termo. Informa esse autor que a autora Kristeva cunhou o termo intertextualidade divulgado na famosa revista TELQUEL: “Qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção de outro texto” (KRISTEVA, 1969, p. 45-53 *apud* CORRALES, 2010, p. 9). E continua a autora Júlia Kristeva: “ a palavra literária não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais” (KRISTEVA, 1969, p. 45-53 *apud* CORRALES, 2010, p. 9).

A orientadora da presente dissertação, Dra Rita de Cássia Silva Dionísio, também discute a questão intertextual, em tese apresentada à UNB, tendo como título

Transversalidade literária: ressonâncias kafkianas em Por trás dos vidros, de Modesto Caronte. Expõe ela que:

As diferentes teorias da literatura, principalmente ao longo do século XX, impõem uma ideia fundamental para a análise e a investigação do texto literário: o texto é sempre, de forma evidente ou velada, atravessado por uma infinidade de referências que o precedem, ou seja, o discurso literário é essencialmente dialógico e polifônico. (DIONÍSIO, 2011, p. 59).

E continua a autora postulando que “cria-se, sempre, a partir do que já existe. A criação completa de alguma coisa seria impossível”. (DIONÍSIO, 2011, p. 59). Posto isso, confirma-se que os textos abarcam uma multiplicidade de vozes, de diálogos entre obras, sendo que os intertextos, ou essa superposição de textos, é claramente visível na obra em estudo, quando Graciliano Ramos utiliza-se de outros textos para dar suporte ao seu. Há a influência de outros textos como *Alice no país das maravilhas* e *Peter Pan*, o que acaba gerando a atualização do texto citado. A intertextualidade pode ocorrer quando há a referência implícita ou explícita do outro texto, o que depende do conhecimento de leitura do leitor, ou seja, às vezes essa comunicação entre os textos passa despercebida ao leitor, se ele desconhecer o texto de origem, mas isso não chega a comprometer a interpretação do texto que está lendo; apenas essa leitura não será tão rica ou não abarcará as várias possibilidades que o leitor teria se conhecesse a referência originária daquele trecho da obra. Exporemos algumas convergências e divergências intertextuais presentes na obra em estudo.

A obra em estudo faz uma alusão ou referência à obra *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carrol. Já se verifica a semelhança literária na criação dos títulos. Enquanto o nome da protagonista vem explícito na obra *Alice no país das maravilhas*, o nome de Raimundo vem implícito na obra (*Raimundo*) em *A terra dos meninos pelados*. Mas observamos a mesma constituição, ou seja, dois nomes próprios em sequência: primeiramente o nome do protagonista, em seguida o nome do lugar onde se passará a aventura. Daí já se visualiza um ponto convergente entre os textos, uma comunicação entre eles.

O livro de Lewis Carrol conta a história de uma menina chamada Alice, que entediada com sua irmã que estava lendo um livro resolve também ler com ela. Mas ela começa a cochilar, quando vê um coelho branco passando correndo e vai atrás dele e

assim começa sua viagem imaginária, passando por várias situações inusitadas, sendo que conversa com animais, reduz de tamanho e volta ao tamanho natural, tudo numa perfeita naturalidade. Vejamos:

“Que sensação estranha”, disse Alice. Eu devo estar encolhendo como um telescópio!”

E daí era fato, ela estava agora com apenas 25 centímetros de altura, e seu rosto resplandeceu ao pensar que aquele era o tamanho exato para atravessar a portinha em direção ao adorável jardim. (CARROLL, 2002, p. 5-6).

Por uma simples passagem, vê-se o inusitado, o insólito da obra. A menina reduz de tamanho para passar por uma pequena porta. Logo mais à frente, ela já cresce em tamanho exagerado:

Exatamente nesse instante a cabeça da menina bateu contra o teto da sala: ela estava com mais de dois metros e meio de altura. Alice finalmente apanhou a pequena chave dourada e apressou-se em direção à porta do jardim. (CARROLL, 2002, p. 8).

Por mais esse exemplo, é visível que a narrativa se passa num mundo insólito, em que diminuir e aumentar de tamanho acontece normalmente, dependendo da necessidade da aventura. E uma famosa passagem dessa obra é quando a protagonista pergunta ao gato qual caminho deveria seguir e ele diz que depende para onde ela quer ir, porque todos os caminhos eram certos, o que também acontece no livro em estudo, quando Raimundo recebe a resposta de um personagem de que poderia seguir qualquer caminho, visto que todos eram certos, citação que será transcrita logo abaixo.

Posto isso, vemos no livro *A terra dos meninos pelados* a mesma maneira de Raimundo, o protagonista, adentrar no seu mundo imaginário, que foi através do sonho, da imaginação, assim como a protagonista Alice. Ou seja, só mesmo através do sonho, da ilusão, pode-se fugir do mundo real, das suas inquietudes e frustrações. Para adentrar nesse país imaginário criado pelos protagonistas foi preciso dormir, relaxar a mente, e viver uma aventura imaginária, desligar-se um pouco da realidade.

Quando já estava em seu país imaginário, Raimundo pede à laranjeira para lhe ensinar o caminho e ela responde “É esse mesmo. Vá seguindo sempre. Todos os caminhos são certos”. (RAMOS, 2002, p. 15). Vemos que Graciliano Ramos aproveitou-se do texto de Lewis Carrol fazendo alusão a ele em algumas passagens. Nas

duas obras, há também a presença de um gato. Aprofundando-se um pouco na frase de que todos os caminhos são certos, pode-se inferir que os caminhos escolhidos pelas pessoas são certos, mesmo porque não há volta nas escolhas, no momento escolhido. O passado não retrocede jamais, talvez se possa corrigir um erro ao fazer uma escolha no passado, mas voltar pelo mesmo caminho é impossível. As escolhas que se fazem na vida não têm retorno. Assim é que Raimundo pode tomar o rumo que quiser, que preferir, que será o caminho certo. Durante sua caminhada, ele fará novas escolhas, seguirá por outros caminhos, cada um o levará a um local diferente, mas não há como prever a chegada, as escolhas, por isso “todos os caminhos são certos”. As obras têm também outros pontos de convergência, como o final circular, com outro personagem. Em *Alice no país das maravilhas*, a irmã da protagonista é que começa a cochilar, ao final da história, e aí adentra para um país imaginário, retomando a narrativa. Também na obra *A terra dos meninos pelados* Raimundo vai embora e diz que não vai voltar, mas vai “ensinar o caminho” aos meninos de sua terra, ou seja, a trajetória vai ser repetida por outras crianças, que também passearão e viverão aventuras em terras imaginárias.

O autor Graciliano Ramos também faz referência à história de *Peter Pan*. Mundialmente conhecida, criada pelo escritor escocês J.M. Barrie, narra a trajetória de um menino que, por não querer crescer e tornar-se adulto, foge para a Terra do Nunca, lugar em que ele permaneceria criança por toda a vida, numa clara crítica ao mundo adulto. Peter Pan, nessa sua terra, vive várias aventuras, nas quais ele sempre sai vencedor, pois é um menino esperto, audacioso, alegre. Vejamos um diálogo entre Wendy, uma menina, personagem no livro, Sininho, uma fada, e Peter Pan:

Sininho rebateu com duas palavras apenas:
 — Seu burro! — e se escondeu no banheiro.
 — Ela é uma fada bem comum — Peter explicou, desculpando-se.
 — Chama-se Sininho e vive consertando panela.
 Agora os dois estavam sentados na poltrona e Wendy despejava sobre Peter mais um monte de perguntas.
 — Se você não mora mais no parque Kensington...
 — Às vezes eu ainda moro lá.
 — Mas onde você fica a maior parte do tempo?
 — Com os Meninos Perdidos.
 — Quem são eles?
 — São os meninos que caem do carrinho quando a babá se distrai.
 (BARRIE, 1937, p. 27).

Na obra em estudo, Raimundo também vai para seu mundo imaginário em que as crianças não cresciam: “ Não envelhecem. São sempre meninos”. (RAMOS, 2002, p. 50). E outro trecho que se referia aos habitantes do país: “Não havia pessoas grandes, naturalmente”. (RAMOS, 2002, p. 28). É a ideia de nunca abandonar a infância, nunca deixar de ser criança. Note-se que o advérbio “naturalmente” é usado para se referir a algo bastante normal, ou seja, era normal, natural, aceitável, que não houvesse pessoas grandes naquele país, pois aquele espaço pertencia às crianças, não havia adultos por ali. Outro ponto de convergência entre as obras é a linguagem informal, conforme verificado na citação acima quando a fada Sininho chama Peter Pan de “burro”, fato já verificado na obra graciliânica, confirmado pela citação: “[...] Esse anão é burro”. (RAMOS, 2002, p. 68). Como já dito, não existem adultos nas duas obras, e há a ausência específica de uma mãe para as crianças. Vejamos um fragmento do livro *Peter Pan*:

Peter não só não tinha mãe, como não sentia a menor vontade de ter. Achava que se dava a elas um valor exagerado. Wendy, no entanto, percebeu de imediato que estava diante de uma tragédia.

— Ah, por isso é que você estava chorando — concluiu, e, saindo da cama, correu para ele.

— Eu não estava chorando por causa de mãe nenhuma — ele replicou indignado.

— Estava chorando porque não consigo colar a minha sombra em mim. Além do mais, eu não estava chorando. (BARRIE, 1937, p. 22).

Percebe-se que Peter Pan ficou indignado com a simples referência de ter uma mãe, o que não seria natural em uma criança qualquer, pois todos possuem uma mãe, mesmo que posteriormente sejam abandonados ou deixados para adoção, mas certo é que todas as crianças possuem uma família e uma mãe que as gerou. Peter Pan, na contramão desse pensamento, até achava que “se dava a elas um valor exagerado”. Mais uma convergência que se verifica no país para o qual os dois protagonistas fogem. Peter Pan vai para a Terra do Nunca, encontrar os “meninos perdidos” enquanto Raimundo se aventura pelo país de Tatipirun junto aos “meninos pelados”. Muito semelhantes as duas terras, com animais, fadas, objetos e seres inanimados que falam e comunicam-se normalmente com as demais crianças, numa naturalidade própria apenas da ficção.

Obviamente, a criança que lê a obra não tem alcance da dimensão de um *Peter Pan* e o que ele simboliza. Para o pequeno leitor, a história é uma suave e despreziosa viagem à Terra do Nunca, repleta de aventuras com piratas, crocodilos e ainda um leve romance com a personagem Wendy. Mas Peter Pan é um personagem complexo, vez que, por fora, é um menino alegre, brincalhão, forte, mas, na verdade, interiormente, esse personagem não é tão valente como demonstra. Ele apresenta muitos medos e inseguranças: medo de crescer, tornar-se adulto, assumir responsabilidades, medo de compromisso, de solidão. Vimos o fragmento do seu rancor ao falar que não possuía mãe: “eu não estava chorando por causa de mãe nenhuma! ”. O tom da sua fala conota negatividade, tristeza, revolta. Não existe “mãe nenhuma” em sua vida, portanto, não pode haver choro por causa de uma mãe inexistente, que não compartilhou de sua vida, não lhe deu afeto suficiente para fazê-lo viver em seu próprio mundo, como as demais crianças, que possuem uma família.

Ademais, ele quer driblar o tempo e fugir das responsabilidades do mundo adulto e isso realmente só seria possível numa *Terra dos meninos perdidos* ou numa *Terra dos meninos pelados*, em que a ilusão e a magia se fazem presentes. Mas, apesar de os dois protagonistas viverem aventuras em seu mundo insólito, há uma grande divergência entre eles. Peter Pan, ao final da história, não retorna para o seu mundo real, ao passo que Raimundo volta, denotando maturidade, aceitando viver em seu próprio mundo, cheio de problemas, mazelas e decepções, ou seja, Raimundo vai voltar, crescer e tornar-se adulto, assumir as responsabilidades próprias de cada idade.

Vemos também outra intertextualidade na obra em estudo, qual seja, a referência à Bíblia. Quando Raimundo está em Tatipirun, ele quer atravessar um rio e este rio se abre para ele passar:

Ia caindo dentro dele, mas as duas margens se aproximaram, a água desapareceu, e o menino com um passo chegou ao outro lado, onde se escondeu por detrás dum tronco. A terra se abriu de novo, a correnteza tornou a aparecer, fazendo um barulho grande”. (RAMOS, 2002, p. 20).

E em outra passagem: “ O rio se fechou de repente e a multidão passou por ele num instante. Depois as margens se afastaram, e a água tornou a aparecer”. (RAMOS, 2002, p. 30). Vejamos agora a passagem da Bíblia Sagrada:

21- Moisés estendeu a mão sobre o mar. O Senhor fê-lo recuar com um vento impetuoso vindo do oriente, que soprou toda a noite. E pôs o mar a seco. As águas dividiram-se 22- e os israelitas desceram a pé enxuto no meio do mar, enquanto as águas formavam uma muralha à direita e à esquerda.

[...]

26- O Senhor disse a Moisés: Estende tua mão sobre o mar, e as águas voltar-se-ão sobre os egípcios, seus carros e seus cavaleiros. (Êx 14, 21-22, 26).

Observa-se que o autor faz clara referência à abertura das águas ocorrida na Bíblia. A água tem significados vários, em várias religiões. Mas, como senso comum, simboliza ela a origem da vida, a transformação, a fecundidade, a fertilidade, a limpeza, a força, a purificação. No *Dicionário dos Símbolos*, a água:

Nas tradições judaica e cristã, a água simboliza, em primeiro lugar, a origem da criação. [...] Todavia, a água, como, aliás, todos os símbolos, pode ser encarada em dois planos rigorosamente opostos, embora de nenhum modo irreduzíveis, e essa ambivalência se situa em todos os níveis. A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 17).

Por essa explanação, vemos que a água possui vários sentidos, sendo fonte de vida e de morte, fonte de criação e de destruição. Na narrativa, percebe-se que a água, por ter se afastado para Raimundo passar, não pretendia submergi-lo para levá-lo à morte; ao contrário, cremos que representa fonte de vida para o protagonista, vida nova, de novos paradigmas, novos valores.

As aventuras vivenciadas por Raimundo, num país onde conversa com seres inanimados como automóveis e laranjeiras e com animais, num diálogo natural e fluente, remetem-nos às aventuras vividas por Ulisses, na sua Odisseia. Obra escrita por Homero, narra as aventuras de Odisseu, ou Ulisses, como ficou conhecido na tradução latina. Ulisses foi um dos grandes heróis da guerra de Troia e, ao término da guerra, inicia sua volta para casa e é nesse retorno que ele vive grandes aventuras, conforme pontua a *Enciclopédia de Mitologia* do autor Marcelo Del Debbio: “Mas as aventuras pelas quais Ulisses se tornou tão conhecido começam mesmo depois da Guerra de Troia, na longa viagem de volta a Ítaca”. (DEL DEBBIO, 2008, p. 597). Nesse retorno, Ulisses encontra deuses míticos, feiticeiras, gigantes, enfim, passa por muitas aventuras antes de conseguir voltar para casa.

Assemelha-se esse herói a Raimundo, visto os dois viverem aventuras em locais onde o imaginário se faz presente, terra de bichos que conversam e de proezas, antes de voltarem para casa.

Destacam-se alguns trechos vivenciados por Raimundo. Estava ele andando pelo país imaginário quando ouviu uma algazarra e viu toda a população de Tatipirun correndo para ele. “Eram milhares de criaturas miúdas, de cinco a dez anos, todas cobertas de teias de aranha, descalças, um olho preto e outro azul, as cabeças peladas nuas.” (RAMOS, 2002, pág. 28). Veja que nesse trecho toda a população corre em direção a ele, querendo conhecê-lo, aqui os meninos não correm “dele” e sim em direção a ele. E todos são iguais: um olho preto, um azul e eram carecas. A igualdade se faz presente, não há distinção de pessoas, nessa sua trajetória ele não se sentia inferiorizado. Em outro trecho, vemos como o mundo é ilusório: “ Que lugar! Não faz calor nem frio, não há noite, não chove, os paus conversam. Isso é um fim de mundo”. (RAMOS, 2002, p. 43). A temperatura era sempre a mesma: amena, o calor ou o frio não o incomodava, não havia noite, apenas o sol, a luminosidade e claridade. “Não escurece, o sol não muda de lugar...”. (RAMOS, 2002, p. 39). “O sol permanecia no mesmo ponto, no meio do céu. Nem manhã nem tarde. Uma temperatura amena, invariável. ” (RAMOS, 2002, p. 40).

Assim, vê-se que as aventuras são vividas todas durante o dia, porque no lugar não havia noite, escuridão, só a luz do sol e a boa temperatura. Enfim, são inúmeras aventuras até ele acordar de seu sonho e voltar para o seu mundo.

3.4 A linguagem: a comunicação no país de Tatipirun

A linguagem, segundo o dicionário Aurélio, dentre outros conceitos, é “1. O uso da palavra articulada ou escrita como meio de expressão ou comunicação entre as pessoas”. (FERREIRA, 2010, p. 1271). Conceitua-se também a linguagem como o sistema através do qual o ser humano comunica suas ideias e sentimentos, seja através da fala, da escrita ou de outros signos convencionais. O autor Rodrigo Fernando Assis

dos Santos em sua tese intitulada *O conceito de língua/linguagem em 1984 de Orwell* expondo sobre a palavra, ou a filosofia da linguagem, postula que

a palavra acaba virando um item privilegiado [...] uma vez que ela preenche literalmente todas as relações entre os indivíduos e está em todos os lugares ao mesmo tempo, além de servir como trama para todas as relações sociais em todos os domínios. (SANTOS, 2011, p. 96).

Assim, observa-se que o homem faz uso da palavra durante suas relações e ela está presente em todo lugar, ao mesmo tempo. Na linguagem do cotidiano, o homem faz uso da linguagem verbal e não-verbal para se comunicar. A linguagem verbal integra a fala e a escrita (diálogo, informações no rádio, televisão ou imprensa, etc.), sendo que todos os outros recursos de comunicação como imagens, desenhos, símbolos, músicas, gestos, tom de voz, entre outros, fazem parte da linguagem não-verbal.

Dependendo do contexto social em que a linguagem é produzida, o falante pode usar a linguagem formal (produzida em situações que exigem o uso da linguagem padrão, por exemplo, salas de aula ou reuniões de trabalho) ou informal (usada quando existe intimidade entre os falantes, recorrendo a expressões coloquiais). É isso que faz Graciliano Ramos, ele usou da linguagem como melhor lhe aprouve porque:

[...] não rejeita o código linguístico; ao contrário, procura vê-lo em processo de desenvolvimento. As transformações de linguagem são gradativas, pois as inovações dependem de um acordo social entre os falantes. Também sob esse aspecto a enunciação não se afasta da realidade. Ela parece suspeitar que uma violentação do código não teria efeitos sociais porque quebraria a cadeia comunicativa. (ABDALA JUNIOR, 1987, p. 398).

E a linguagem na obra graciliânica não quebra a cadeia comunicativa; muito pelo contrário, é um elo entre os personagens, que se comunicam numa facilidade extrema, usando a linguagem reconhecida socialmente no contexto do país imaginário.

Na obra em estudo, vemos que os animais e os seres inanimados, como árvores, troncos, automóveis e rios, comunicam-se na mesma linguagem, não há distinção entre homens e animais, o mundo é igual para todos. Os diálogos fluem normalmente entre automóvel, laranjeira, rio, pedra, pardal, sapo ou aranha. E assim é que acontece na obra *A terra dos meninos pelados*. Tomemos como exemplos os tópicos: “Como é que você sabe? roncou um automóvel perto dele”. (RAMOS, 2002, p. 12). “Aqui era assim

antigamente, explicou a árvore. Agora os costumes são outros”. (RAMOS, 2002, p. 14). “Por que é que você se esconde? perguntou o tronco baixinho. Está com medo?” (RAMOS, 2002, p. 20). “O vaga-lume tremelicou, brilhante de indignação: É comigo?” (RAMOS, 2002, p. 51). E em mais um trecho: “- Não senhor, é conosco, informaram as cobras. Aquilo é um selvagem. Na terra dele as coisas vivas mordem”. (RAMOS, 2002, p. 52). Por esses trechos, verifica-se que os bichos, plantas e automóveis dialogam com naturalidade e Raimundo acha perfeitamente normal. Os bichos são personificados, inclusive, pois têm sentimentos, ofendem-se como os seres humanos.

Verifica-se que na narrativa há o uso de clichês, adjetivos, superlativos, palavras estrangeiras, enfim, tudo numa informalidade que aproxima todos os seres, sem distinção. A autora Paula Maria Cobucci Ribeiro Dias, em tese apresentada na UNB, sob o título *Contribuições da Sociolinguística Educacional para materiais de formação continuada de professores de língua portuguesa*, enfoca, além de outros tópicos, essa língua real, prática, falada no dia a dia pelos falantes. Postula ela que:

[...] essa língua real não é homogênea, como proposto pelas gramáticas normativas; ao contrário, ela varia em função de diversos fatores sociais, como nível social, escolaridade, idade, sexo, região, profissão, intenção do falante, dentre outros. Reconhecemos a língua não apenas como reflexo da sociedade, mas como parte da sociedade. (DIAS, 2011, p. 36).

É essa língua real que Graciliano Ramos quis explorar em sua obra, variando-a para se adaptar aos fatores sociais como escolaridade e idade de seus interlocutores, posto que a obra volta-se para o público infantojuvenil. Esse tipo de linguagem, mais informal, quando utilizada na linguagem escrita, normalmente é para dar maior fluidez ao diálogo, na tentativa de uma aproximação mais efetiva com o leitor, que usa essa linguagem mais descontraída e utiliza-se de gírias, palavrões e ditados populares.

O livro é todo escrito em linguagem informal. O autor utiliza de muitos subterfúgios para garantir a proximidade com seu jovem público. Tomemos alguns exemplos para explicar esse tipo de linguagem e seus significados. “Estou frito, suspirou o viajante esmorecendo”. (RAMOS, 2002, p. 12). “Deixe de besteira, seu Raimundo. Em Tatipirun nós não atropelamos ninguém”. (RAMOS, 2002, p. 13). “Como ele é bobo! gritaram todos rindo e dançando.” (RAMOS, 2002, p. 19). “Cala a boca, nanico. Não há desgraça”. (RAMOS, 2002, p. 33). “E boa, interrompeu um

menino sardento. Meio desparafusada, mas um coraçãozinho de açúcar”. (RAMOS, 2002, p. 32). Nesses trechos, registra-se a forte presença da informalidade, quando um menino manda o outro “calar a boca”, ou um chama o outro de “bobo” ou manda que ele “deixe de besteira”, ou fala que a outra é “desparafusada, com um coração de açúcar”. São falas próprias da linguagem coloquial, do cotidiano e, mais ainda, de proximidade com a pessoa, de familiaridade, pois só se fala assim com quem se conhece e se tem amizade ou proximidade. Logo, os personagens, mesmo acabando de conhecer o protagonista, já lhe tratam com essa familiaridade, denotando que Raimundo é como eles, não tem diferença alguma, deve ser incluído no grupo dos meninos pelados.

Em outros pontos, vemos os ditados populares, cliclês ou também chamados de chavões ou lugares-comuns. São variadas nomenclaturas para designar aquelas frases feitas, que são usadas quando se quer dizer alguma coisa, mas não se fala diretamente, usa-se essa forma indireta para expressar a ideia. Esses ditados são também próprios da linguagem coloquial, por denotarem informalidade. Vejamos alguns exemplos utilizados na obra de Graciliano Ramos: “Deixe de tolice, criatura. Você se afogando em pouca água! ” (RAMOS, 2002, p. 21). Essa frase significa que não se deve ficar chateado ou sentido por causa de uma coisa simples, sem importância, que não vale a pena, para deixar de “tolice” e não sofrer por coisas que não compensam, porque são ínfimas.

Outro ditado popular está presente: “Cigarra e aranha não têm voto. Cada macaco no seu galho”. (RAMOS, 2002, p. 47). Cada macaco no seu galho é uma expressão popular que significa que cada pessoa deve preocupar-se apenas com aquilo que lhe diz respeito. A expressão quer dizer que as pessoas devem reconhecer o seu lugar, sem se intrometer em assuntos alheios, dos quais não lhe compete. É o mesmo que dizer: "cuide de sua vida que eu cuido da minha".

Um outro exemplo vemos no ditado: “Nem eu, concordou Talima. Pão pão, queijo, queijo” (RAMOS, 2002, p. 65). Já esse ditado é uma expressão usada para evidenciar a diferença entre duas coisas que devem receber tratamentos distintos. Pão é uma coisa, queijo é outra, ou seja, cada um deve cuidar do que lhe compete, não confundir uma coisa com outra.

Enfim, todos esses ditados populares denotam a informalidade do texto. Há ainda um estrangeirismo presente na expressão: “Parece um *meeting*, disse uma rã que pulou

da beira do rio” (RAMOS, 2002, p. 28), querendo dizer que aquilo parecia uma reunião. É uma forma de chamar a atenção para algum termo. Os estrangeirismos retratam a forte influência exercida por outras culturas, que se manifestam no vestuário, culinária, música, cinema, comportamento, e, sobretudo, na linguagem. Atualmente podemos observar o uso cada vez mais frequente desses estrangeirismos, como fatores decorrentes da globalização e do grande avanço dos recursos tecnológicos.

3.5 As críticas nas (entre) linhas do discurso

A leitura desta obra nos permite ver a literatura cumprindo um papel social, qual seja, o de levar as pessoas a refletirem sobre suas opiniões, conceitos e “pré-conceitos” arraigados, seus valores. Comprova-se que é à literatura:

[...] como linguagem e como instituição, que se confiam os diferentes imaginários, as diferentes sensibilidades, valores e comportamentos através dos quais uma sociedade expressa e discute, simbolicamente, seus impasses, seus desejos, suas utopias. (LAJOLO, 1993, p. 106).

Repetimos parte da citação, já citada em capítulo anterior, porque a julgamos oportuna também nesse contexto, visto que, nas palavras da autora Marisa Lajolo, em sua obra *O que é literatura*, a literatura tem um papel social relevante, pois é a ela atribuída a “tarefa” de levantar questionamentos, inclusive os impasses sociais, uma vez que através dos livros a sociedade discute ideias, muda comportamentos e opiniões. Na obra em estudo, vemos várias críticas que embasam a ideia da autora de que a literatura cumpre um papel social. Logo ao chegar ao seu mundo imaginário, o protagonista se depara com um automóvel e pensa que ele vai atropelá-lo. Vejamos a resposta do veículo: “- Deixe de besteira, seu Raimundo. Em Tatipirun nós não atropelamos ninguém”. (RAMOS, 2002, p. 13). Ou seja, se em Tatipirun não se atropelam as pessoas, nos outros locais “reais” há atropelamentos, o que sabemos ser verdade, visto o imenso número de atropelamentos e acidentes envolvendo motoristas alcoolizados, desatentos, imprudentes, que não respeitam a vida humana. A seguir, Raimundo conversa com uma laranjeira:

- Está se vendo. A propósito, por que é que a senhora não tem espinhos? - Em Tatipirun ninguém usa espinhos, bradou a laranjeira ofendida. Como se faz semelhante pergunta a uma planta decente?
 - É que sou de fora, gemeu Raimundo envergonhado. Nunca andei por estas bandas. A senhora me desculpe. Na minha terra os indivíduos de sua família têm espinhos. (RAMOS, 2002, p. 14).

Vê-se claramente, por esse diálogo, uma crítica à sociedade. A laranjeira simboliza os seres humanos, uma vez que personificada no trecho, sentindo-se inclusive “ofendida” com a pergunta de Raimundo. Os espinhos metaforizam a má-educação, o destrato, os xingamentos de um ser humano para com outro. Um ser “espinhento” é um ser rancoroso, mal-humorado, azedo, que usa “farpas”, palavras ofensivas para lidar com o semelhante. E veja que, na terra do protagonista, os “indivíduos” da família da laranjeira possuem espinhos. É uma crítica sutil embutida nas (entre) linhas do discurso. Em outro trecho, Raimundo sugere aos meninos brincarem de bandido: “[...] Vamos brincar de bandido? – Aqui ninguém conhece esse brinquedo não, respondeu Sira. Vamos correr, saltar, dançar”. (RAMOS, 2002, p. 57). Nesse trecho, é nítida a crítica à violência presente nas cidades. O advérbio “aqui” é uma clara denotação de que no país imaginário não existem bandidos, razão pela qual ninguém conhece esse “brinquedo”. Nesse local, eles têm brincadeiras de crianças, como correr, saltar, dançar, coisas leves e amenas que não maltratam ninguém, brincam de brincadeiras inocentes, que deveriam ser próprias de todas as crianças. Se foi utilizado o advérbio “aqui” é correta a equivalência com o advérbio “lá”. Quando a criança fala que “aqui” ninguém conhece essa brincadeira, significa que “lá”, em sua terra, na terra de Raimundo, a bandidagem é tanta, é tão comum até as crianças conhecerem o termo “bandido” que este vocábulo já se transformou numa brincadeira infantil, com o uso de armas e simulação de assaltos e matanças, o que realmente acontece na contemporaneidade, com a venda de armas de brinquedo. Parece um contrassenso que se fabriquem armas de brinquedo, uma vez que uma arma é um instrumento ou uma ferramenta que serve para ferir e muitas vezes matar o outro. Não deveria haver crianças envolvidas com armas, ainda que de brinquedo.

A violência se tornou um caos nas cidades, alastrando-se de tal forma que obriga os moradores “de bem”, gente honesta, trabalhadeira, a se esconder dentro de casa, não podendo sair tarde da noite com medo de assalto, bandalheira. Dessa forma, esse trecho

da obra é uma crítica contundente à violência, mostrando que no país ideal nem se conhece tal “brincadeira”.

E, em mais um trecho, quando Raimundo já está se despedindo para voltar para sua terra natal, ele diz:

E direi aos outros meninos que em Tatipirun as cobras não mordem e servem para enfeitar os braços das princesas. Vão pensar que é mentira, zombarão dos meus olhos e da minha cabeça pelada. Eu então ensinarei a todos o caminho de Tatipirun, direi que aqui as ladeiras se abaixam e os rios se fecham para a gente passar. (RAMOS, 2002, p. 73).

Nesse final, vemos a idealização de um país, em que se ensinará às pessoas o caminho do bem, da boa educação, em que até ladeiras e rios se adaptam para agradar aos outros. É novamente presente a crítica à violência, às desconfianças, à má-educação.

Postos esses exemplos, ratificamos o pensamento da autora Marisa Lajolo, citada acima, e nos embasaremos em outro autor, Antonio Candido, em sua obra *Literatura e Sociedade*, em que ele expõe uma reflexão sociológica sobre a literatura e a sociedade e faz uma indagação: quais são as possíveis influências efetivas do meio sobre a obra. Cita ele que essas influências sofrem duas tendências: a primeira consiste em estudar em que medida a arte é expressão da sociedade; a segunda, em que medida é *social*, isto é, interessada nos problemas sociais. Depois de várias explanações sobre o assunto, pondera ele que:

Para o sociólogo moderno, ambas as tendências tiveram a virtude de mostrar que a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação, e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isso decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores da arte. (CANDIDO, 2006, p. 29).

Por essa citação, observamos que o autor considera nesta ótica a arte como social, na medida em que modifica a conduta dos indivíduos ou reforça as condutas preexistentes, ratificando ou retificando valores e concepções de mundo. Logo, essa reflexão nos conduz a olhar a literatura não como espelho do mundo social, mas como parte constitutiva desse mundo, visto ser um meio transmissor de informações, cuja função social é facilitar ao homem a compreensão desses conflitos em sua pluralidade e

diversidade, e assim emancipar-se dos dogmas que a sociedade lhe impõe. O conteúdo social da obra e a influência que ela exerce no leitor fazem da Literatura um poderoso instrumento de mobilização social.

E todos esses aspectos sociais, muitas vezes, como na obra *A terra dos meninos pelados*, apenas embutidos nas linhas do discurso, num encaixe perfeito, dependendo da perspicácia do escritor, inserida em um espaço e contexto apropriados ao universo ao qual a obra é destinada. Esta narrativa faz parte da segunda fase modernista (1930-1945). Refletindo um contexto histórico conturbado – a crise cafeeira, a crise econômica gerada pela quebra da bolsa de valores de Nova Iorque, a ascensão de Getúlio Vargas, o declínio do Nordeste - a prosa de 30 assume uma visão crítica das relações sociais, trilhando pelo regionalismo. A obra em estudo não trilhou pelo regionalismo, mas não fugiu às críticas das relações sociais, através do não dito, como a falta de qualquer adulto, principalmente pai e mãe, e a intransigências dos colegas para com o protagonista, isso para citar alguns exemplos. As autoras Zélia Biasoli e Regina Caldana, no texto *Práticas de Educação da Criança na Família: emergência do saber técnico-científico* fazem um apanhado da família em algumas décadas. Na década de 30, época de escrita da obra (1939), discorrem elas que:

O papel e a imagem da criança trazem a expectativa de que o seu comportamento, para ser bem visto, deve se aproximar do adulto; A criança deve ser madura, pura, mártir; a criança deve se comportar de acordo com o desejado pelo adulto, a despeito de suas necessidades ou vontade. Os papéis familiares vêm claramente expressos. A mãe é o elemento central na educação da criança; conseqüentemente qualquer falha nesta tarefa é de sua inteira responsabilidade; o pai é o grande ausente. (BIASOLI; CALDANA, 1997, p. 52-53).

Por esse exposto, verifica-se a pouca valoração que se davam às crianças, que deveriam comportar-se como adultos, independentemente de suas vontades. É a família patriarcal, em que à mãe incumbia o papel de educar os filhos, e o pai afastava-se totalmente dessa tarefa, num distanciamento emotivo e participativo. Corrobora também essa ideia o autor José Carlos Garbuglio em texto intitulado *Graciliano Ramos: a tradição do isolamento*, informando que:

No seu conjunto, a obra de Graciliano Ramos deixa perceber a presença de um universo regido pelo princípio da separação e do isolamento [...] Para

principiar, a criança se mantém afastada do mundo do adulto, aliás toda participação lhe é negada. (GARBUGLIO, 1987, p. 366-367).

Posto isso, pensamos que a obra do autor em estudo criticava essas relações, ou a falta delas. Ao não citar nenhum adulto em seu mundo, nem ao menos a mãe, denota a pouca importância que o narrador também lhes dava, ele também não queria se importar com a família, queria talvez desprezá-la. Veja como a criança era desprezada na obra *Vidas Secas*, já comentada acima, e, além de desprezada, maltratada e humilhada, em *Infância*. O panorama infantil nessas três obras não era agradável e talvez Graciliano Ramos quisesse denunciar essas mazelas.

Mais um exemplo em que se pode constatar a presença dessa voz crítica do autor nesta obra e em outras é a recorrência aos olhos e aqui lembramos que ele próprio tinha graves problemas de vista. Vejamos que em três de suas obras os “heróis” possuem problemas nos olhos. Na obra em estudo, o protagonista possui uma deficiência, que está ligada aos olhos – um olho de cada cor -; na obra *Infância*, há um capítulo intitulado de Cegueira em que o garoto expõe sua deficiência visual e as agruras que passava por causa disso; em *Alexandre e outros heróis*, o protagonista Alexandre possui um olho torto. Citamos o vocábulo herói entre aspas, porque, nas palavras de Alfredo Bosi:

[...] O realismo de Graciliano não é orgânico nem espontâneo. É crítico. O “herói” é sempre um problema: não aceita o mundo, nem os outros, nem a si mesmo. Sofrendo pelas distâncias que o separam da placenta familiar ou grupal, introjeta o conflito numa extrema dureza que é a sua única máscara possível. (BOSI, 2013, p. 428-429).

Assim, estariam mais esses heróis para anti-heróis na medida em que sofrem, são discriminados, introjetando seus conflitos numa máscara de opressão e dor. Voltando à recorrência sobre os olhos, Raimundo utiliza-se da cegueira para fugir de seu mundo: “Encolheu-se e fechou o olho direito. Em seguida, foi fechando o olho esquerdo, não enxergou mais a rua”. (RAMOS, 2002, p. 10). Ou seja, queria ele fugir das ofensas de seus conterrâneos. Aí temos a cegueira como válvula de escape para o protagonista, para fugir do sistema opressivo que sua sociedade impunha, denotado através do tratamento das outras crianças.

Para a autora Cristiana Boaventura, já citada anteriormente, expondo sobre a obra *Infância*, embora Graciliano Ramos esteja, em grande parte, envolvido com a narrativa de histórias de hostilidade, opressão e brutalidade, e isso em várias de suas obras, sua sensibilidade estética lhe permite olhar para trás, para o passado, vislumbrando algumas experiências como um modo de agir e intervir no mundo que combate esteticamente em favor da paz e da cultura. Acreditamos que se pode relativizar esse seu comentário alastrando-o também para a obra *A terra dos meninos pelados*, visto as duas obras possuírem essa voz do sujeito autor. Acredita essa autora que o resultado estético promove a discussão para uma sociedade mais justa, levantando também questionamentos sobre a ressignificação da infância e a construção literária de si mesmo envoltos por experiências de sentido formador. Tudo isso, segundo ela, a partir da Literatura, que é a arma de que ele dispõe.

E podemos constatar essa busca por um mundo de paz, mais equilibrado e justo, numa ressignificação do sujeito crítico da violência, quando Raimundo está indo embora e, ao se despedir dos meninos, fala que ensinará a todos o caminho de Tatipirun, onde as cobras não mordem e as ladeiras se abaixam para as pessoas passaram (RAMOS, 2002, p. 73). É a busca por ver o mundo de forma mais positiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propusemo-nos neste trabalho a fazer uma caminhada pel' *a Terra dos meninos pelados* de Graciliano Ramos, percorrendo seus caminhos insólitos junto ao protagonista e observando as pistas deixadas pelo autor, uma vez que não acreditamos ser este um texto ingênuo, voltado apenas para o público infantojuvenil, visto o autor ser perspicaz, ter uma escrita singular, completa, preocupando-se com os pormenores do texto. Escritor de extrema habilidade linguística e composicional, possuía ele bastante rigor formal e estético em seus escritos, não, havendo, portanto, palavras escritas a esmo ou colocadas de forma aleatória.

São várias as possibilidades de olhar para um texto. Parece importante relativizar críticas acirradas que não aceitam a voz do escritor na obra, com a justificativa de tratar-se de obra de arte e pertencer ao mundo da ficção. Não perdemos de vista em momento algum essa análise: a de que se trata de uma obra estética, voltada essencialmente para a ficção, estando ela inserida na gênese da criação ficcional. Mas nada nos impede de lançar novo olhar sobre os textos, fazer ver o que passou despercebido, mesmo porque não haveria inovação se não houvesse novos argumentos e discussões sobre as análises textuais.

Dada a riqueza da fortuna crítica sobre Graciliano Ramos, observamos que muitos olhares se voltam para as obras desse autor, mas normalmente sobre as mesmas obras, quais sejam: *Vidas Secas*, *Caetés*, *Angústia*, *Infância* e *Memórias do Cárcere*. Entendendo quem as escolhe, dada a singularidade e múltiplas facetas de estudo que cada uma proporciona, só realçamos que há outras que também merecem novos e mais olhares, como esta em foco.

Posto isso, após inúmeras leituras sobre as obras do autor e sua fortuna crítica, confirmamos a nossa hipótese de que Graciliano Ramos quis fazer ouvir a sua voz na história, através das pistas deixadas por ele. Confirmamos pela crítica literária que o autor era um homem atormentado interiormente, devido aos vários percalços pelos quais passou e que esse fato teve reflexos em sua obra, repercutindo em ambientes e personagens narrados por ele, sendo que a própria obra explica o homem que ele foi, ou seja, há muito do próprio autor em suas obras.

Dessa forma, vê-se que o autor se fez presente em muitas de suas criações literárias. Basta lê-las para enxergar o homem interior, um homem atormentado e angustiado, que sofreu opressão, violência e dor. Vimos, ao longo do trabalho, que inúmeros autores corroboram a tese de que Graciliano Ramos queria se fazer ouvir em seus textos. Ficamos ao lado desses autores com a ideia de aceitar a concepção de vida do próprio escritor em seus romances e, mais ainda, admirá-lo por sua eloquência, sua genialidade de realçar sua voz em sua tessitura ficcional, resgatando a voz de sujeitos sem voz. Essa sua voz é presente em várias de suas obras.

Creemos que Graciliano Ramos foi “aperfeiçoando” a sua escrita no sentido de se revelar mais diretamente, de se fazer ouvir. Porque primeiro publica *A terra dos meninos pelados* (1939) e, seis anos após, em 1945, publica *Infância*. Ou seja, Graciliano Ramos sentia a crescente necessidade de falar mais diretamente sobre si mesmo, de se fazer ouvir em suas obras, uma vez que na obra em estudo Graciliano cria um personagem que não é ele, mas construído a partir dele, num discurso imagético cheio de lacunas. É o não dito, mostrando a sua força no silêncio, nas entrelinhas e nas lacunas do dito. Nesse contraponto, há as elipses, recursos consolidados que nos remetem a uma organização arbitrária da linguagem.

Certo é que, apesar desses traços da vida do autor na narrativa, em momento algum perdemos de vista a literariedade da narrativa. *A terra dos meninos pelados* é uma história puramente ficcional, retratada num momento histórico e político conturbado, assim como vários de seus escritos, já percorridos ao longo do trabalho.

Visualizamos as críticas presentes nas (entre) linhas discursivas. O autor pontua sobre a violência social, sobre os preconceitos, de forma sutil e camuflada, sob os vários símbolos que utiliza. Tudo isso que ele faz é fundamentado sob o insólito, o mágico, o não usual. A narrativa é perpassada por seres inanimados que dialogam com seres humanos e animais, numa normalidade que fundamenta a ficcionalidade do texto. O insólito foi o recurso utilizado por Graciliano Ramos para fazer ouvir a voz de um menino que sofria preconceito por ser diferente: possuía um olho de cada cor e era careca. Assim, foge para um mundo imaginário, onde todos eram iguais a ele: possuíam um olho preto e um azul, inclusive os automóveis que possuíam um farol de cada cor e os animais, que também possuíam um olho de cada cor.

Os caminhos percorridos por Raimundo representam metaforicamente o início de uma caminhada fácil, sem obstáculos, vê-se que os rios se abrem para ele passar e as ladeiras se abaixam para facilitar sua caminhada. É o início de uma vida tranquila para uma criança, vez que no mundo criado por ele próprio não havia diferença física entre os meninos, todos eram iguais.

Em relação à estrutura da narrativa, há diversos elementos que nos chamaram a atenção ao longo da análise, como a linguagem informal, as várias intertextualidades, as simbologias, os ditados populares. Os capítulos são muitos e pequenos, facilitando a leitura, a disposição e a curiosidade para continuar. Há muitos diálogos que fluem com naturalidade entre todos os personagens, que parecem se conhecer há anos, dada a familiaridade com que se tratam.

O conteúdo se revela, à primeira vista, simples, contando a história desse menino discriminado. Mas, nas entrelinhas do discurso, foi possível visualizar as críticas presentes na obra, conforme também já abordado no desenvolvimento deste estudo.

Enfim, como se demonstrou ao longo deste trabalho, os caminhos insólitos percorridos pelo protagonista deixam entrever muito mais do que uma simples trajetória num país imaginário. A riqueza de detalhes, os pormenores, tudo isso nos deu uma visão panorâmica da obra, fazendo-nos refletir sobre questões várias que se diluem na tessitura ficcional.

O escopo deste trabalho é o de que ele ultrapasse as fronteiras do insólito a fim de suscitar reflexões sobre a obra graciliânica, sobre esse autor e principalmente acerca da sociedade, visto várias de suas obras abarcarem aspectos que são discutidos pela sociedade como o problema da seca e das vidas que a circundam (*Vidas secas*), a angústia e sofrimento pelos quais os homens passam (*Angústia e Insônia*); os problemas das penitenciárias e dos presos (*Memórias do cárcere*); o grave problema das crianças que sofrem *bullyng* (*A terra dos meninos pelados*). Dessa forma, a literatura cumpre seu importante papel social na medida em que abrange, simbolicamente, importantes questionamentos sociais.

Em que pese que este estudo privilegiou os aspectos insólitos, como objetivo primeiro, certo é que as leituras e releituras de obras permitem-nos chegar a outras conclusões não visualizadas ou não pretendidas. Inegável que as experiências do autor se fizeram sentir nas linhas do discurso, diluindo-se na rede ficcional de um mundo

imaginário em que o protagonista, Raimundo, simboliza as crianças discriminadas pelo mundo afora.

Finalmente, outro fator que chamou a atenção na obra é o final. Importante salientar que Raimundo volta para o seu mundo real, denotando o autor maturidade ao fazer o garoto voltar para os seus problemas, sofrendo discriminação, pois não há como se excluir do mundo, há de se viver nele, com todos os seus percalços, seus obstáculos, suas agruras, suas decepções. E a literatura está aí, com sua força criadora e modificadora, que nos leva a refletir sobre valores, redefinindo-os, retificando-os ou ratificando argumentos, pensamentos e ideias.

REFERÊNCIAS

Referências do autor

RAMOS, Graciliano. *A terra dos meninos pelados*. 28 ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. 1 ed. Rio de Janeiro: Mediafashion, 2008.

Referências sobre o autor

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Ideologia e linguagem nos romances de Graciliano Ramos*. In GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. Graciliano Ramos: antologia e estudos. São Paulo: Ática, 1987.

BOAVENTURA, Cristiana Tiradentes. *Viver em paz com a humanidade inteira: Infância, de Graciliano Ramos, e a construção de si*. 2013. 187 f. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-07012014-100125/en.php>>. Acesso em 23 dez. 2016.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 3ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHO, Neusa Ceciliato de. Realidade e fantasia: um diálogo constante n'A terra dos meninos pelados de Graciliano Ramos. In: FARIA, Maria Alice (org.). *Narrativas juvenis: modos de ler*. São Paulo: Arte e Ciência, 1997, v. 1, p. 15-33.

CARVALHO, Neusa Ceciliato de. A viagem sem fim pela terra dos meninos pelados: uma leitura psicanalítica. *Revista Semina: Ciências Sociais e Humanas*. Londrina, v. 13, n. 3, p. 180-185, set. 1992. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/seminasoc/article/view/9426/8180>>. Acesso em 13 jul. 2016.

FACIOLI, Valentim. Um homem bruto da terra. (Biografia Intelectual). In: GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. *Graciliano Ramos: antologia e estudos*. São Paulo: Ática, 1987.

FARIA, Octávio de. Graciliano Ramos e o sentido do humano. BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GARBUGLIO, José Carlos. Graciliano Ramos: a tradição do isolamento. In GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. *Graciliano Ramos: antologia e estudos*. São Paulo: Ática, 1987.

HESS, Bernard Herman. *O escritor e o infante: uma negociação para a representação do Brasil em Infância*. 2007. 226 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2007. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/2496/1/2007_BernardHermanHess.PDF>. Acesso em 18 ago. 2016.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

RIDENTI, Marcelo. Graciliano Ramos e suas memórias do cárcere: cicatrizes. *Revista Sociologia e Antropologia*, Rio de Janeiro, v.04, n.02, 2014. Disponível em: <<http://revistappgsa.ifcs.ufrj.br/volume-04-numero-02/>>. Acesso em: 16 jul. 2016.

Referências gerais

ARIÈS, Philippe. *História social da infância e da família*. 2 ed. (Reimpr) Rio de Janeiro: LCT, 2014.

BARRIE, J.M. *Peter Pan*. Tradução de Hildegard Fiest. Disponível em: <<https://cauemcardoso.files.wordpress.com/2010/01/j-m-barrie-perter-pan.pdf>>. Acesso em 26 dez. 2016.

BARTHES, Roland. *Aula* - aula inaugural da cadeira de semiologia literária do colégio de França. Disponível em: <<https://www.passeidireto.com/arquivo/20086134/barthes-roland-aula/2>>. Acesso em 13 jul. 2016.

BATALHA, Maria Cristina. *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2011.

BATISTA, Angélica Maria Santana. As (des) fronteiras do insólito na literatura: reflexões e possibilidades na contemporaneidade. In: GARCIA, Flávio (org). *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção*

narrativa. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. Disponível em: <<http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/arquivos/>>. Acesso em: 11 jul. 2016.

BETTELHEIM, Bruno. *Psicanálise dos contos de fadas*. 16 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BIASOLI-ALVES, Z. M. M.; CALDANA, R. H. L.; DIAS-DA-SILVA, M. H. G. F. Práticas de educação da criança na família: a emergência do saber técnico-científico. *Revista Brasileira de Crescimento e Desenvolvimento Humano*, São Paulo, 7(1), 1 997. Disponível em: <<http://www.journals.usp.br/jhgd/article/viewFile/38384/41228>>. Acesso em 27 dez. 2017.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 49 ed. São Paulo, Cultrix, 2013.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 8ed. São Paulo: Ática, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 8 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9 ed, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Debates; 1).

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARMO, Joana D'arc Santos de Oliveira do. A figura feminina e o insólito no conto Sibila, de Méndez Ferrín. *Caderno Seminal Digital*, Rio de Janeiro, v. 14 n. 14 (Jul-Dez 2010). Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_seminal/semainal_14.pdf>. Acesso em 16 jul. 2016.

CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. São Paulo: Editora Arara Azul, 2002. Disponível em: <http://editora-arara-azul.com.br/traducoesadaptacoes/traducao_alice.pdf> . Acesso em 23 dez. 2016.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. *A literatura infantil: visão histórica e crítica*. 4 ed. São Paulo: Global, 1985.

CASTRO, Manuel Antônio de. O insólito como criatividade da realidade: para além dos conceitos e gêneros. In: GARCÍA, Flávio; PINTO, Marcello O.; MICHELLI, Regina (org). O insólito em questão – *Anais do V Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional/ I Encontro Nacional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Simpósios Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009*. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/simposios.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2016.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 11 ed. Tradução Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil: história, teoria e análise*. 3 ed. Refundida e ampl. São Paulo: Quíron, 1984.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indoeuropéias ao Brasil contemporâneo*. 3 ed. Refundida e ampl. São Paulo: Quíron, 1985.

CORRALES, Luciano. *A intertextualidade e suas origens*. Semana de Letras (10: 2010, Porto Alegre, RS). EDIPUCRS, 2010. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/Xsemanadeletras/>>. Acesso em 23 dez. 2016.

CORTÁZAR, Júlio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

COUTINHO, Afrânio. *Conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1960.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 7ed rev e atual, São Paulo: Global, 2004.

COVIZZI, L. M. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978. In: GARCIA, Flávio. Da produção ficcional à crítica literária e vice-versa: ser ou não fantástico ou infantil? – O caso de “O tombo da lua” e o homem que engoliu a lua, do escritor português Mário de Carvalho. Simpósio Nacional das Letras e Linguística. Simpósio Internacional de Letras e Linguística. Edição atual - *Anais do SILEL*. v. 1,

n.1. Uberlândia: EDUFU, 2009. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/edicao_volume_1_numero_1.php>. Acesso em: 11 jul. 2016.
DEL DEBBIO, Marcelo. *Enciclopédia de mitologia*. São Paulo: Daemon, 2008.

DÉCIO, João. *A forma conto e sua importância*. Alfa – Revista de Linguística. Araraquara (SP) v.22/23. (1976;1977).

DIAS, Paula Maria Cobucci Ribeiro. *Contribuições da sociolinguística educacional para materiais de formação continuada de professores de língua portuguesa*. 2011. 174 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília (DF), 2011. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/9336>>. Acesso em 27 dez. 2016.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Editora Ática, Série Princípios, 1987.

DIONÍSIO, Rita de Cássia Silva. *Transversalidade literária: ressonâncias kafkianas em Por trás dos vidros*, de Modesto Caronte. 2011. 174 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília (DF), 2007. DF, 2011. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/8781/3/2011_RitaC%C3%A1ssiaSilvaDion%C3%ADsio.pdf>. Acesso em 26 dez. 2016.

ECO, HUMBERTO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ÊXODO. In: *BÍBLIA*. Português. Bíblia sagrada. 172 ed. São Paulo: Ave-Maria, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; FERREIRA, Marina Baird; ANJOS, Margarida dos (Coord.) (Ed.). *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FIORUSSI, André. Apresentação e seção Quero mais (apêndice de leitura). In: MACHADO, Antônio de Alcântara; Orlando. *De conto em conto*. São Paulo: Ática, 2003.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 9 ed. São Paulo: Ática, 2006.

GARCIA, Flávio. O insólito na construção da narrativa. In: GARCIA, F. et alli. *Poéticas do insólito – Conferências e palestras do III Painele "Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional": o insólito na literatura e no cinema*. Rio de Janeiro: Dialogarts,

2008. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/poeticas_do_insolito.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2016.

GARCIA, Flávio. Da produção ficcional à crítica literária e vice-versa: ser ou não fantástico ou infantil? – O caso de “O tombo da lua” e o homem que engoliu a lua, do escritor português Mário de Carvalho. Simpósio Nacional das Letras e Linguística. Simpósio Internacional de Letras e Linguística. Edição atual - *Anais do SILEL*. v. 1, n.1. Uberlândia: EDUFU, 2009. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/edicao_volume_1_numero_1.php>. Acesso em: 11 jul. 2016.

GASQUES, Antonio Eduardo Galhardo. *A simbologia das casas em Os maias e Dom Casmurro*. 2007. 211 f. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas e Vernáculas. Disponível em: <file:///C:/Users/Patricia/Downloads/TESE_ANTONIO_EDUARDO_G_GASQUES1.pdf>. Acesso em 23 dez. 2016.

GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. 11 ed. São Paulo: Ática, 2006.

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

GREGORIN FILHO, José Nicolau. *Literatura infantil em gêneros*. São Paulo: Mundo Mirim, c2012.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. São Paulo: Ática, 1985.

LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 1993.

LAJOLO, Marisa. *O que é literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 11 ed. São Paulo: Ática, 2007.

LINS, Álvaro. Valores e misérias das vidas secas. In: GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. *Graciliano Ramos: antologia e estudos*. São Paulo: Ática, 1987.

MACHADO, Ana Maria. *Silenciosa algazarra: reflexões sobre livros e práticas de leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MATA, Anderson Luís Nunes da. Infância na literatura brasileira contemporânea: tema, conceito, poética. *Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018461>>. Acesso em 23 nov. 2016.

MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. 4 ed. São Paulo: Ática, 2006.

MICHELLI, Regina. Contos fantásticos e maravilhosos. In: GREGORIN FILHO, José Nicolau. *Literatura infantil em gêneros*. São Paulo: Mundo Mirim, c2012, v. 1, p. 26-56.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. revista e ampliada. São Paulo: Cultrix, 2004.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2ed. São Paulo: Ática, 2008.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. 1 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROMERO, Silvío; BARRETO, Luiz Antonio; RIBEIRO, João. *Compêndio de história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Imago; Aracaju: Ed. UFS, 2001.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTOS, Rodrigo Fernando Assis dos. *O conceito de língua/linguagem em 1984 de Orwell*. 2011. 193 f. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/13548>>. Acesso em: 28 dez. 2016.

SILVA, Luciana Moraes da. O insólito em O motoqueiro fantasma: dos quadrinhos à tela do cinema. In: GARCIA, Flávio (org). *Caderno de Resumos das Comunicações do III Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional: o insólito na literatura e no cinema*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. Disponível em: http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/cadernosresumos.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2016.

SIMÕES, Maria João. O desassossego fantástico: a inquietante presença do irreal em M. Rubião, David Roas e M. J. Catinho. *Revista Letras e Letras*, Uberlândia (MG) v. 28, n. 2, p. 469-479, jul/dez 2012.

TAVARES, B.; VOLOBUEF, K.; SENA, A. ; BATALHA, M. C. Literatura fantástica: aproximações teóricas. In: André de Sena. (Org.). *Literatura fantástica e afins*. 1 ed. Recife: Editora Universitária UFPE, 2012, v. 1, p. 9-22.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VERÍSSIMO, José. *Teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1978.

VERSIANI, D. B. Construção de realidades e percepção do insólito. In: GARCIA, F. et alli. *Poéticas do insólito – Conferências e palestras do III Painel "Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional": o insólito na literatura e no cinema*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/poeticas_do_insolito.pdf>. Acesso em 11 jul. 2016.