



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA**

**JOSÉ MINERVINO DA SILVA NETO**

**A GENTE VIRA E DESVIRA:**  
**ARQUIVO, IDENTIDADE E UTOPIA EM A *TERRA DOS MENINOS PELADOS*,**  
**DE GRACILIANO RAMOS**

**MACEIÓ**

**2020**

**JOSÉ MINERVINO DA SILVA NETO**

**A GENTE VIRA E DESVIRA:  
ARQUIVO, IDENTIDADE E UTOPIA EM A *TERRA DOS MENINOS PELADOS*,  
DE GRACILIANO RAMOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Claudia Aymoré Martins

**MACEIÓ**

**2020**

**Catálogo na fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca Central**  
**Divisão de Tratamento Técnico**

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

S586g Silva Neto, José Minervino da.

A gente vira e desvira : arquivo, identidade e utopia em A Terra dos Meninos Pelados, de Graciliano Ramos / José Minervino da Silva Neto. – 2020.

138 f. : il.

Orientadora: Ana Cláudia Aymoré Martins.

Dissertação (mestrado em Linguística e Literatura) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura. Maceió, 2020.

Bibliografia: f. 115-122.

1. Ramos, Graciliano, 1892-1953. A terra dos meninos pelados. 2. Identidade (Conceito filosófico). 3. Alteridade. 4. Utopias na literatura. I. Título.

CDU: 821.134.3(813.5)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA



## TERMO DE APROVAÇÃO

**JOSÉ MINERVINO DA SILVA NETO**

Título do trabalho: "A GENTE VIRA E DESVIRA: ARQUIVO, IDENTIDADE E UTOPIA EM A TERRA DOS MENINOS PELADOS, DE GRACILIANO RAMOS"

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRE em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

---

Profa. Dra. Ana Cláudia Aymoré Martins (PPGLL/Ufal)

Examinadores:

---

Prof. Dr. João Carlos Neves de Souza e Nunes Dias (PPGFIL/Ufal)

---

Profa. Dra. Ildney de Fátima Souza Cavalcanti (PPGLL/Ufal)

Maceió, 29 de maio de 2020.

*Para Francisco, o menino  
que me veste de razões por que sonhar sempre.*

## AGRADECIMENTOS

À Capes, porque dinheiro é uma necessidade inevitável (ainda);

Ao Ricardo Ramos Filho, que tão gentilmente disponibilizou a cópia digitalizada da primeira edição de *A terra dos meninos pelados*, sem a qual este trabalho tomaria outros rumos;

Ao corpo docente do PPGLL, Gilda Vilela Brandão, Pedro Kalil, Marcus Matias, Jozefh Queiroz, Susana Souto, Ana Clara Medeiros e Ildney Cavalcanti, pelos encontros em que a literatura se fez viva e pelo bom combate em prol do nosso programa;

Aos colegas de curso, Thayrone, Ednelson e Analice, por dividirem comigo alegrias, angústias e muitos litros de café, cuja companhia tornou esse percurso mais leve;

Ao Seu Crescêncio, fornecedor de café e afetos, pela presença indispensável em nosso cotidiano na FALE;

À Tereza e à Rosângela, que tanto cuidaram de mim nos últimos dois anos;

À Ana, minha orientadora, que transforma utopias em realizações com toda a sua generosidade;

À Lwdmila, minha Mar, pela presença e apoio todos esses anos;

À mainha e ao painho, e toda nossa família, por todo amor do mundo que não cabe num simples abraço;

Ao Francisco, meu menino, meu amor maior, que leu e escreveu comigo cada palavra deste trabalho, enquanto dormia no meu colo no embalo da rede.

*O senhor... Mire e veja: o mais importante e bonito, do mundo é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre mudando. Afinam e desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso me alegra, montão.*

*João Guimarães Rosa, Grande sertão: veredas*

## RESUMO

Esta dissertação faz uma análise de *A terra dos meninos pelados*, de Graciliano Ramos, sua primeira obra de literatura infantil. Este trabalho está estabelecido sob duas linhas de investigação: a primeira dá conta da dimensão estrutural de *A terra dos meninos pelados*, ao abordar a sua posição no desenvolvimento histórico do arquivo da literatura infantil e a análise de seus componentes estéticos; a segunda linha investigativa trata do tema da construção identitária do protagonista do conto, Raimundo. Nesta leitura crítica, procurei, a princípio, compreender as características do gênero ao qual se integra o conto analisado, buscando suas raízes históricas no cenário nacional, tendo como aporte teórico o trabalho de Lajolo e Zilberman (1991). Em seguida, atento para as ilustrações que compõem o volume, entendendo-as como elemento indissociável da narrativa, a fim de investigar a relação entre palavras e imagens na condução da história. Para tanto, recorri aos trabalhos de Linden (2018) e Nikolajeva e Scott (2011) ao fazer tal empreendimento. Com base em Propp (2002), a atenção voltou-se para a estrutura do conto e sua ligação genética com o arquivo dos contos maravilhosos, os quais Graciliano atualiza com sua escrita moderna. Nesse diálogo com o passado, foi percebida a filiação de *A terra dos meninos pelados* à tradição das narrativas utópicas, tanto na estrutura quanto nos motivos recorrentes. Todo esse trajeto levou-me a olhar para a construção identitária de Raimundo na sua relação com a alteridade, em intersecção com a utopia, não como o sonho de um lugar ideal, mas de ser/estar no mundo com dignidade perante o outro. Portanto, na parte final desta dissertação, faço uma leitura da obra sob a perspectiva dos conceitos identidade, alteridade e utopia, com o suporte de Ciampa (2005) e Bloch (2005), cujo substrato é a confirmação do compromisso ético do escritor alagoano com os valores que resguardam o humanismo.

**Palavras-chave:** Graciliano Ramos. *A terra dos meninos pelados*. Identidade. Alteridade. Utopia.



## ABSTRACT

This dissertation offers an analysis of *A terra dos meninos pelados*, by Graciliano Ramos, his first work in children's literature. This study is established on two lines of investigation: the first one concerns the structural dimension of *A terra dos meninos pelados*, by approaching its position in the historical development of the archives for children's literature and also the analysis of its aesthetic components. The second investigative line concerns the theme of identity construction of the short story's protagonist, Raimundo. During this critical reading, I sought at first comprehend the traits of the genre in which the analysed story belongs, searching for its historical roots in the national outlook, with the theoretical input of the studies by Lajolo and Zilberman (1991). Thereafter, the attention is directed to the illustrations within the volume, understanding them as an indissoluble element for the narrative, in order to investigate the relation between words and pictures in the steering of the plot. For such, I resorted to the works of Linden (2018) and Nikolajeva and Scott (2011) on this particular enterprise. With basis on Propp (2002), I then turn the attention to the structure of the short story and its genetic connection with the archives of the folk tales, which Graciliano updates with his modern writing. In the course of this dialogue with the past, the perception arose of the affiliation of *A terra dos meninos pelados* with the tradition of utopian narratives, both in structure and recurring motifs. The whole of this itinerary made me look at Raimundo's identity construction in its relation with otherness, in intersection with utopia, not as the dream of an ideal place, but of being/standing in the world with dignity towards the other. Therefore, in the final part of this dissertation, I read the story under the lenses of the concepts of identity, otherness and utopia, with support on Ciampa (2005) and Bloch (2005), whose substrate confirms the ethical commitment with the values which safeguard humanism on the part of the writer from Alagoas.

**Keywords:** Graciliano Ramos. *A terra dos meninos pelados*. Identity. Otherness. Utopia.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Capa do livro.....	33
Figura 2 - Guariba na quarta capa.....	35
Figura 3 - Frontispício.....	36
Figura 4 - Caralâmpia com legenda errada.....	37
Figura 5 - Página de abertura do capítulo 1.....	41
Figura 6 - Raimundo em direção a Tatipirun.....	43
Figura 7 - Encontro Raimundo com os meninos pelados.....	45
Figura 8 - A criança anônima.....	46
Figura 9 - Raimundo escreve na parede.....	54
Figura 10 - Encontro de Raimundo com o automóvel.....	57
Figura 11 - Caralâmpia.....	65
Figura 12 - O retorno de Raimundo.....	68
Figura 13 - Raimundo.....	78
Figura 14 - Raimundo com punhos cerrados.....	79
Figura 15 - Raimundo se despindo.....	84
Figura 16 - Raimundo é visto, mas não percebido.....	85
Figura 17 - Sardento e sua imagem na água.....	95
Figura 18 - Caralâmpia dançando.....	99
Figura 19 - Crianças dançando pela volta da Caralâmpia.....	100
Figura 20 - Raimundo heróico.....	107

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 GRACILIANO RAMOS E O LIVRO INFANTIL</b> .....	14
1.1 O livro infantil: tópicos de um percurso .....	14
1.2 Contexto da literatura infantil brasileira: o primeiro ciclo .....	17
1.3 Segundo ciclo: contrastes e aberturas .....	20
1.4 Da experiência com o livro infantil à experiência da autoria .....	24
1.5 A variedade de livros infantis e a posição de <i>A terra dos meninos pelados</i> .....	27
<b>2 A NARRATIVA ENTRE PALAVRAS E IMAGENS</b> .....	31
2.1 Os paratextos: problemas iniciais .....	31
2.2 Palavras e imagens: diálogos .....	40
<b>3 RESSONÂNCIAS DO CONTO MARAVILHOSO</b> .....	48
3.1 O arquivo das narrativas maravilhosas .....	48
3.2 O começo do conto: questões de tempo e espaço .....	52
3.3 O meio do conto: a doação do recurso mágico e a luta contra o dragão .....	59
3.4 O fim do conto: a princesa e o retorno do herói .....	64
3.5 Outros arquivos: utopias .....	69
<b>4 UM MENINO DIFERENTE: IDENTIDADE, ALTERIDADE E UTOPIA</b> .....	74
4.1 Raimundo: o que é, quem é .....	74
4.2 Sob o olhar do outro.....	76
4.3 Diante do espelho: a constituição do outro .....	80
4.4 Um rosto, um nome, um mundo .....	87
4.5 O menino sardento: um ajuste de rota .....	93
4.6 A princesa Caralâmpia: lições de transcendência e de enfrentamento .....	97
4.7 Um convite para conhecer Tatipirun .....	104
<b>CONCLUSÃO</b> .....	109
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	112

## INTRODUÇÃO

Sentei-me na calçada com Raimundo há muitos anos por curiosidade e vontade de expandir ainda mais minhas leituras da prosa de Graciliano Ramos. Desde então ele se tornou para mim tão imenso quanto um Luís da Silva ou um Fabiano. Este trabalho começou, de fato, a ser escrito nos idos de 2016, quando transformei o objeto de fruição em objeto de pesquisa para o trabalho final da especialização em Educação em Direitos Humanos e Diversidade, promovida pelo Centro de Educação (CEDU/UFAL)<sup>1</sup>. À época, minha ideia era abordar o conto *A terra dos meninos pelados* como um vetor a partir do qual pensar e discutir os direitos humanos em sala de aula, um suporte para tratar dos chamados temas transversais propostos pelos documentos que regem o sistema educacional brasileiro. Essa pesquisa rendeu um artigo, que nunca foi publicado.

Durante as leituras para o trabalho de conclusão do curso, li a dissertação de Ricardo Ramos Filho (2013), um estudo comparativo entre *São Bernardo* e *A terra dos meninos pelados*, que foi crucial para reforçar meu argumento em favor da relevância da primeira narrativa graciliana dedicada ao público infantil. Ricardo, que além de neto do Graça é também autor de literatura infantil, defende a engenhosidade técnica com que *A terra dos meninos pelados* foi escrito por seu avô, o respeito à inteligência da criança leitora (muitas vezes vilipendiada pela prosa rasa e sem gosto de certas obras do gênero) e a crítica radical e sutil da narrativa à realidade tão mencionada em obras mais festejadas do autor, como *Vidas secas*. Mesmo num texto para crianças, Graciliano não dispensou seu estilo característico nem sua posição ideológica: é uma narrativa com muitas nuances e inquietações.

Minha primeira rota de análise do conto foi (e permanece sendo) a de investigar os problemas de identidade vivenciados por Raimundo, um menino calvo, com olhos bicolors e segregado pelos vizinhos por ser “um menino diferente”, que cria um mundo maravilhoso para poder ser sujeito plenamente, aceito como ele é. Configurei um projeto e o submeti ao crivo de uma seleção de mestrado. Reprovado. Apesar do desconcerto, o resultado foi justo, haveria de ter mais substância e maturidade aquela ideia.

Desanimado, perdi o prazo para a inscrição como aluno especial do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (PPGLL). Mas, graças aos sacolejos de Lwdmila, minha companheira, quem me mostrou o tema da identidade saltando no conto e todo o suporte teórico para entender um pouco a questão, graças a ela fui assistir como ouvinte às

---

<sup>1</sup> Cf. Silva Neto (2016).

aulas da disciplina de “Literatura e memória”, ministrada pela professora Susana Souto, cujo aprendizado induziu-me a rever o que eu sabia acerca de pesquisa em literatura até aquele tempo. No entanto, faltava ainda ânimo para enfrentar uma nova seleção de mestrado. “Fale com a Ana”, sacudiu-me Lwdmila, “pergunte se o projeto é viável”. Enviei um e-mail para Ana, Ana Cláudia Aymoré Martins, que foi minha professora da época do curso de História e, então, integrante do PPGLL, uma das responsáveis pela minha escolha definitiva pelo caminho das Letras. Tamanha a generosidade da resposta dela, reencontrei o ânimo para uma nova empreitada. Aprovado. Matriculado. A pesquisar.

O novo projeto de pesquisa nascido dessa maturação tratava da relação entre o Graciliano menino do livro de memórias *Infância* e o protagonista de *A terra dos meninos pelados*, Raimundo, a buscar nessas obras interfaces entre o biográfico e o ficcional, o real e o imaginário, problemas de literatura e de história. Nos primeiros encontros de orientação com a Ana, que sugeriu começarmos a responder as questões da pesquisa pela releitura do conto e alguns ensaios teóricos, deixando para mais tarde a prosa memorialista, fui presenteado por ela com um exemplar de *A terra dos meninos pelados* de 1975. Pela primeira vez, deparei com algumas ilustrações do livro publicado originalmente em 1939, elemento também sugerido para incluir no escopo da análise. Dali a uns dias, interpelei o Ricardo Ramos Filho, com quem estou conectado via redes sociais, sobre uma possível cópia digitalizada da primeira edição d’*A terra dos meninos pelados*. Solícito, Ricardo enviou-me o material pedido. A versão original vinha recheada de cores nas capas e de ilustrações no seu miolo. Tempos depois, precisei tomar a decisão de concentrar a pesquisa nessa obra, pois o curto tempo do mestrado (dois anos) não me permitiria investigar a contento as duas narrativas. Com o apoio de Ana, redirecionamos a nossa inquietação.

Com a rota de pesquisa ajustada, estabeleci duas linhas de investigação: a primeira dá conta da dimensão estrutural de *A terra dos meninos pelados*, ao abordar a sua posição no desenvolvimento histórico do arquivo da literatura infantil e a análise de seus componentes estéticos; a segunda linha investigativa trata do tema da construção identitária do protagonista do conto, Raimundo, e a sua relação com a alteridade.

Posto isso, o primeiro capítulo, intitulado *Graciliano Ramos e o livro infantil*, traz um breve percurso da literatura infantil, dos seus primórdios até o seu segundo ciclo brasileiro, no qual se insere *A terra dos meninos pelados*. Constatado ali a presença marcante das ilustrações em livros para crianças a princípio como recurso para entretê-las, depois como elemento integrante do gênero. Nessa seção, também discuto o conceito de literatura e o preconceito por parte da academia com a literatura infantil em razão do público a que se destina e de sua

familiaridade com o didatismo e a veiculação de moralismos (BENJAMIN, 2012; HUNT, 2010). Ciladas, a propósito, nas quais *A terra dos meninos pelados* não cai, como demonstram Lajolo e Zilberman (1991). Em seguida, destaco um episódio de *Infância* em que aparecem indícios da relação de Graciliano Ramos com o livro infantil e o diálogo entre o Graciliano menino e Raimundo, ambos desejosos de um futuro, movidos por uma utopia e mobilizados em torno da fuga da realidade adversa. O capítulo finaliza tratando da situação da obra em análise quanto à variedade de livros infantis, sob a perspectiva de Linden (2018), o que nos leva ao capítulo posterior.

Na segunda seção do trabalho, inicio a análise propriamente dita. O capítulo 2, *A narrativa entre palavras e imagens*, como seu título anuncia, discute a relação entre o verbal e o não verbal, de como um reforça e/ou amplia o sentido do outro preenchendo suas lacunas, conforme Nikolajeva e Scott (2011). Direciono o olhar da perspectiva de “fora para dentro” da obra, dos paratextos ao texto. Nessa abordagem, foi possível identificar alguns problemas de ordem editorial na escolha, por exemplo, da imagem que ilustra a capa, dentre outras da seção pré-textual que não se relacionam organicamente com a narrativa. Embora conclua que *A terra dos meninos pelados* seja um livro com ilustração, com forte relação de redundância entre texto e imagens, a análise se empenha em demonstrar que as ilustrações de Nelson Boeira Faedrich não se restringem a reforçar a narrativa de Graciliano, trazendo também informações paralelas que revigoram o texto. Considerando a importância das ilustrações para a compreensão da obra, decidi incorporar à metodologia o olhar sobre a relação entre o verbal e o não verbal ao longo de todo o esforço analítico, e não limitá-lo a um momento do trabalho, sempre que houvesse condição favorável para isso.

No capítulo 3, *Ressonâncias do conto maravilhoso*, com base no estudo de Vladímir Propp (2002), agora olhando o conto de “dentro para fora”, analiso a estrutura sobre a qual *A terra dos meninos pelados* se sustenta. Como indico no capítulo inicial, a história de Raimundo evoca os contos maravilhosos ao assimilar e reformular suas “leis de funcionamento” e seus arquétipos, seguindo um caminho próprio de atualização das narrativas maravilhosas. Para tanto, busquei entender a relação entre passado e presente por meio de um arrazoado em torno do conceito contemporâneo de *arquivo*, quer dizer, para entender como Graciliano acessa a tradição, presentifica o passado e o atualiza em *A terra dos meninos pelados* criando-lhe um espaço no cânone literário. Os três tópicos seguintes tratam de identificar os resíduos estruturais de tal arquivo na composição desse conto moderno. O capítulo encerra-se com uma aproximação entre a história de Raimundo e o arquivo das narrativas utópicas, neste caso, a *Utopia*, de Thomas More, e a consequente dissonância de

ambas. Assim cumpro a primeira parte do objetivo geral da pesquisa, que é a análise estrutural da obra e sua organização interna, e posso, então, seguir para a abordagem temática.

O arremate da pesquisa dá-se no capítulo 4, *Um menino diferente: identidade, alteridade e utopia*, no qual discorro sobre a construção da personagem Raimundo com base na interface dos conceitos anunciados no subtítulo da seção. Minha hipótese orientadora é a de que a crise identitária do protagonista impõe-lhe um problema que busca resolver ao emigrar para o mundo imaginário de Tatipirun, onde se reconhece como sujeito e se torna apto para enfrentar a alteridade. Para mim, a condição de segregado do menino impulsiona-o a buscar menos um lugar ideal (o lugar utópico) do que um encontro com o outro (ser/estar idealizado), que é a sua utopia de fato. Para sustentar esse argumento, observo Raimundo da perspectiva do outro e de como o próprio menino se vê e se relaciona com a alteridade, o que o leva a uma jornada de autoconhecimento e de aprendizado. No campo da alteridade, as personagens do menino sardento e da princesa Caralâmpia irrompem como os duplos que dialogam com maior sintonia com o protagonista, aquele por lhe mostrar a necessidade de autoavaliação e esta ao ensinar-lhes lições de enfrentamento das adversidades, de que o devir é uma possibilidade real para além da imaginação. Ao término do capítulo, analiso como Raimundo resolve dialeticamente a sua experiência em Tatipirun ao formular um convite para que o outro de Cambacará venha a conhecer aquele mundo maravilhoso consigo. Para fundamentar toda essa discussão, busco articular o conceito de *identidade* proposto por Ciampa (2005) e o de *utopia*, por Bloch (2005), bem como de outras fontes advindas no desenvolvimento da pesquisa, principalmente, remetendo-me ao texto literário e sua polissemia, empreendendo uma leitura a mais personalizada possível.

## 1 GRACILIANO RAMOS E O LIVRO INFANTIL

### 1.1 O livro infantil: tópicos de um percurso

A história de todo livro pertence a um fluxo do qual ele emana e ajuda a empurrar para frente. Ao escrever *A terra dos meninos pelados* (1939), Graciliano Ramos (1892-1953) deu sua contribuição para a continuidade de um gênero, naquela época, pouco caudaloso, mas que hoje encontra vigor: a literatura infantil. Para entender o funcionamento do livro para crianças é necessário revisitar alguns momentos dessa história e atentar às suas especificidades.

A busca por uma definição de literatura sempre nos coloca num labirinto de composições teóricas, que se tornam mais emaranhadas a cada categoria derivada do conceito maior. O livro infantil pertence a uma classe de livros incluída no que se chama genericamente de literatura infantil, objeto de muitas controvérsias e preconceitos por ser um tipo de obra concebida em razão do público a que se destina, as crianças. Do ponto de vista estético não há elementos capazes de distinguir com exatidão o que é a literatura infantil e a adulta, pois ambas utilizam os mesmos mecanismos que dotam um texto da alcunha de literário. Mas o livro escrito e pensado para a criança adquiriu ao longo do seu percurso uma identidade própria pela recorrência de certos fatores estéticos e, principalmente, pela maneira como estabelece a relação entre as palavras e as imagens, recurso nem sempre empregado na literatura adulta.

No seu ensaio “Livros infantis antigos e esquecidos”, Benjamin (2012) indica que a história do livro infantil na Europa está vinculada ao processo de escolarização da classe trabalhadora, iniciado no período iluminista, quando se projetou na pedagogia uma forma de remodelar a humanidade por meio da educação das crianças de modo pragmático, exercendo influência sobre elas através de um discurso supostamente edificante veiculado nos livros didáticos, que pouco se distinguia de um catecismo. Como medida de superação desse modelo, buscou-se aproximar os livros das crianças produzindo-se histórias insípidas, ilustradas com desenhos de “caretas de sorrisos amarelos”, na tentativa de recriar o universo infantil sob uma ótica adulta.

Conforme Benjamin (2012, p. 255-256), tais histórias eram selecionadas pelo seu teor lúdico, em razão do “preconceito inteiramente moderno, segundo o qual as crianças são seres tão diferentes de nós, com uma existência tão incomensurável, que precisamos ser particularmente inventivos se quisermos distraí-las”. O autor destaca que o excesso de



didatismo alimentou a produção de histórias “opacas” e ressalta o papel da ilustração como primeiro fator do livro infantil a fugir dos ditames da pedagogia iluminista. A partir dessa leitura ficam visíveis alguns problemas da literatura infantil: no tocante à palavra, insere-se no texto verbal uma mensagem conveniente ao mundo adulto à revelia daquilo que interessa à criança leitora; no caso da imagem, Benjamin critica a falta de depuramento estético na realização das gravuras que impedem ou limitam a criança de entrar em contato com a fantasia.

A utilização de ilustrações como um componente narrativo não é exclusividade da literatura infantil. Desde as origens da pedagogia, imagens são associadas a textos escritos para um público inexperiente tendo em vista facilitar a leitura e o aprendizado, pois eram destinados a pessoas não alfabetizadas, como as crianças. Embora haja precedentes do livro infantil desde o século XVII, como o *Orbis sensualium pictus* publicado em 1658 por Comênio, o seu formato híbrido, composto de palavras e imagens que conhecemos atualmente, deu-se durante o século XVIII com a evolução das técnicas de impressão, como a xilogravura e a litografia, que permitiam imprimir texto e imagem numa mesma página. Segue, até o século XIX, uma espécie de livro para crianças em que o texto tem predominância sobre as imagens. Finalmente, no século XX, a estética começa a mudar. Em grande medida, o pictórico passa a sobressair perante o verbal, e novas formas de combinar as duas linguagens são experimentadas. A partir de então, o livro infantil desvencilha-se da aura pedagógica e atua como obra de arte autônoma e plástica, já que seu funcionamento depende não só da palavra, mas de um sistema mais elaborado de ressonâncias simbólicas (LINDEN, 2018).

Um terceiro problema identificado é a relação de parte da crítica literária com a literatura infantil. Por conta do aspecto didático, que ainda persiste em alguns compêndios, os livros para crianças foram relegados à marginalidade do cânone literário pela incapacidade da crítica de ver neles atributos que se encontram na literatura não-infantil. Hunt (2010) explica que esse gênero esbarra em questões exteriores à sua natureza, que são os julgamentos de valor que a crítica canônica lhe direciona. Esse tipo de abordagem atua como se determinadas obras possuíssem valor intrínseco enquanto outras não. No entanto, o autor acredita que a maneira de ler os livros tem mudado, inclusive em relação aos textos infantis e, portanto, não recomenda dispensar os recursos da teoria literária para compreender o funcionamento do gênero e seu uso como recurso didático.

O preconceito com que é tratada a literatura infantil não resiste aos fatos. Como defende Hunt (2010), é possível justificá-la nos mesmos termos que qualquer outro gênero

literário, incluindo as obras canônicas. Pois possui autonomia, valores próprios e uma diversidade estética particular. O livro infantil moderno estabeleceu uma maneira diferente de tratar a relação texto/imagem na qual a sua leitura não é simplesmente a decodificação de sentenças linguísticas e visuais, mas um estímulo para a criança a entrar num jogo de associações de sentido que um livro tradicional não propõe. Nesse tipo de livro, o ato de ler foge às convenções e amplia as possibilidades de interpretação e articulação entre as linguagens presentes na obra. O resultado é uma experiência estética tão prazerosa quanto inovadora. Segundo Hunt:

O conceito de literatura que temos hoje foi definido por um sistema cultural dominante que se esquivava de dizer o que é literatura e ao invés disso mostra exemplos do que ela seria. Ao apontar para escritores determinados, está se colocando um padrão do que é a literatura em relação a este cânone. Por essa definição livros para criança não têm status de literatura (2010, p. 81-83).

Esse conceito dialoga com o que Eagleton (2006) também defende, ou seja, a literatura é um tipo de discurso condicionado a uma relação de poder e valores ideológicos mutáveis. De fato, o texto literário se distingue no conjunto de textos que uma determinada cultura produz. No entanto, essa distinção depende mais do caráter que lhe atribuímos do que das propriedades intrínsecas do texto.

Quando atribuído o termo literatura a um texto, busca-se nele determinadas características que o tornam autossuficiente. A definição de literatura é um ato arbitrário, de *status* e poder que determinado grupo possui sobre os demais. No caso da literatura infantil, é o poder dos adultos sobre as crianças quem determina o que é um livro apropriado para essas leitoras em formação. Portanto,

Definimos literatura infantil segundo nossos propósitos – o que, no fim das contas, é o princípio das definições: dividir o mundo segundo nossas necessidades. A literatura infantil, por inquietante que seja, pode ser definida de maneira correta como: livros lidos por; especialmente adequados para; ou especialmente satisfatórios para membros do grupo hoje definido como crianças. Entretanto, tal definição complacente não é muito prática, já que obviamente inclui todo texto lido por uma criança, assim definida (HUNT, 2010, p. 96).

Se literatura é arte e a arte é inútil, logo a literatura infantil não pode ser literatura porque “os livros para criança são definidos tanto por ‘bons para’ como por ‘bons’; e, novamente por definição, aquilo que é inútil não pode ser bom para a criança-leitora” (idem, p. 90). Hunt quer dizer com isso que a literatura infantil está submetida à ideologia dos sujeitos adultos, ao que eles entendem como adequado e prático para a socialização e a

educação das crianças. Mais à frente, Hunt explica que essa criança é um caso de um “leitor implícito” para quem se escreve a literatura infantil. Para o teórico, a melhor maneira de entender tal gênero é admiti-lo como texto escrito para crianças, tendo em vista, como já dito acima, que se trata de literatura e que suas peculiaridades não o desqualificam.

Admitir que esse gênero possui autonomia significa compreender que seu funcionamento depende de performances as mais variadas entre palavras e imagens na construção da narrativa, dando forma a uma experiência multimídia, em que cada detalhe do livro, toda a sua materialidade, compõe parte da história que está sendo narrada.

## **1.2 Contexto da literatura infantil brasileira: o primeiro ciclo**

A literatura infantil no Brasil, da mesma maneira que ocorreu à literatura adulta, herdou do continente europeu o modelo a ser seguido, seu percurso é marcado pela vinculação com o ambiente escolar, servindo de apoio pedagógico e objeto de divulgação de interesses da classe dominante. Predominou durante certo tempo a presença de livros infantis traduzidos da matriz europeia ou importados diretamente de Portugal. Com a proclamação da República e a necessidade de afirmação da identidade nacional, fomentaram-se políticas públicas direcionadas à produção de material didático e livros infantis coerentes com a nova realidade brasileira.

Para discorrer sobre o panorama do livro para crianças no Brasil, recorro ao estudo de Lajolo e Zilberman (1991), *Literatura infantil brasileira: história & histórias*, no qual as autoras apresentam algumas peculiaridades do gênero, mencionadas acima, e recortam períodos da linha do tempo em que os livros para crianças expressam semelhanças temáticas e discursivas. Elas notam que, nesse percurso, a literatura infantil absorve muita influência externa vinda da visão de mundo dos adultos, da ideologia que rege a sociedade e, portanto, quando essa estrutura muda, o gênero é afetado, conferindo estéticas diferentes de um período a outro.

O padrão mais comum da literatura infantil é a exploração de temas ligados à infância e o uso de ilustrações na composição do livro, que, em correlação com a narrativa, ajudam a contar a história ao tempo em que buscam atrair a atenção do público leitor mirim. As autoras afirmam que não há mecanismos estruturais que diferenciem a literatura infantil da adulta. Embora destaquem a importância da ilustração para o gênero, seu estudo se delimita a identificar estritamente nos textos as tais diferenças entre os períodos. Para os propósitos deste trabalho basta conferirmos os dois ciclos iniciais, pois correspondem em ordem

cronológica aos precedentes de *A terra dos meninos pelados*, de Graciliano Ramos, e ao período em que surge essa obra, escrita em 1937 e publicada em 1939, que é o objeto deste estudo.

O primeiro ciclo que Lajolo e Zilberman (1991) destacam compreende o período do final do século XIX às primeiras décadas do século XX, aproximadamente de 1890 a 1920. Nesse contexto histórico, havia a preocupação de modernizar o país e a necessidade de afirmar uma identidade nacional. Para isso, seria imperativo promover a alfabetização das massas e inculcar nelas um sentimento patriótico. A transformação de uma sociedade rural em urbana e a industrialização permitiram o surgimento de condições sociais para o consumo de produtos culturais. Logo, em decorrência desse processo de mudanças no país, constitui-se um público consumidor dos produtos industrializados e um ambiente propício para o surgimento da literatura infantil, graças à gradativa oferta de educação formal promovida pelo Estado brasileiro.

O livro infantil nacional passou, então, a disputar espaço com os livros traduzidos da matriz europeia ou importados de Portugal que aqui serviam de recurso didático nas escolas e tinham exclusividade, devido às limitações da liberdade de imprensa e editoração de livros que o regime monárquico lusitano impunha ao Brasil colonial. No final do século XIX, o cenário era de um ambiente escolar precário e de ausência de material adequado para a instrução das crianças. Havia a necessidade de renovar o material didático, ao qual se relacionou a crença nas virtudes do livro e da leitura como conteúdos da formação para a cidadania. Era preciso disponibilizar a professores e estudantes um material pedagógico e livros paradidáticos que se ocupassem da realidade brasileira. Assim, com incentivo do governo republicano, o livro infantil associou-se à escola, como leitura complementar, e aos interesses ideológicos daquele tempo, como veículo de disseminação de valores patrióticos e ufanistas. Prontamente intelectuais, jornalistas e professores alinhados ao projeto de modernização nacional, e interessados na recompensa financeira, empenharam-se na produção de livros dedicados ao público infantil (*idem*).

Portanto, incorporou-se a ideia de que a escolarização e a leitura seriam imprescindíveis à cidadania. Nessa perspectiva, a produção brasileira de literatura infantil do primeiro ciclo tem por base a inspiração em obras europeias que tinham crianças como protagonistas e que transmitiam valores patrióticos, o zelo pela família e o culto ao trabalho. Lajolo e Zilberman (1991) dão o exemplo de duas obras que funcionaram como cartilhas nacionalistas para a instrução das crianças: *Le tour de la France par deux garçons* (1877), de Augustine Tuillerie sob o pseudônimo de G. Bruno; e *Cuore* (1886), de Edmond De Amicis,

cujas obras serviram de modelo às escritoras e aos escritores nacionais, como Júlia Lopes de Almeida, Adelina Lopes Vieira, Figueiredo de Pimentel e Olavo Bilac, no período entre o final do século XIX e o início do século XX. Segundo as autoras, ambas as obras expõem protagonistas mirins de caráter modelar, que vivem aventuras percorrendo seus países (França e Itália) à medida que o amor à pátria, o sentimento de integração social e familiar, a obediência e o civismo vão tomando conta das personagens e se tornam o intuito principal das narrativas, tendo em vista a intenção de transmitir ao público leitor as qualidades daqueles seres ficcionais.

A figura da criança como protagonista é um procedimento típico das histórias infantis do primeiro ciclo e aparece em situações modelares representando ações que se deseja serem reproduzidas pela criança leitora. O papel do protagonismo mirim, além de provocar a identificação, atua como um exemplo a ser seguido. Não interessa a essa modalidade de representação da infância os problemas dessa fase do desenvolvimento humano, muito menos as implicações do contexto social. Trata-se de um artifício didático, mas também ideológico.

Com base nesse modelo, nas narrativas infanto-juvenis do primeiro ciclo predominavam: o discurso patriótico, que molda o comportamento das personagens; a exaltação da paisagem rural como recurso pujante da economia nacional (ufanismo) e que servia de cenário para as histórias; o uso irrestrito da linguagem culta; a pouca preocupação estética com as narrativas; a criança-protagonista; a presença de ilustrações acompanhando o texto.

Essas informações são importantes para se compreender que a história do livro infantil no Brasil continha mais motivações externas no ato de sua feitura do que interesses estéticos, anti-hegemônicos e mesmo de entretenimento. No primeiro ciclo da literatura infantil brasileira, repetia-se aqui o modelo europeu de livro para criança que visava não à experiência da narrativa, mas um meio de instruir a criança leitora num tipo de discurso que as pessoas adultas impõem como correto e que, por sua vez, reproduz a ideologia dominante e visa ao controle social. Em tais obras é suprimida a evasão, a transcendência e, principalmente, o questionamento dos padrões sociais que a literatura não infantil daquele período já propunha e tinha como fator estrutural, cujo contraponto aqui levantado pontualmente nos ajuda a entender mais um pouco sobre a situação de marginalidade das obras para crianças.

Enquanto a literatura não infantil alcançava um caráter maduro e autônomo em relação ao paradigma europeu, problematizando e narrando a realidade brasileira, a literatura infantil, incipiente, sustentava um discurso alienante, fundado em prescrições de virtudes, propagado em formato pedagógico nas escolas. Obviamente, escola e livro são faces da mesma moeda,

instâncias importantes de ensino e aprendizagem, entretanto o que incomoda é o uso restrito do livro infantil para uma finalidade política viabilizada por uma pedagogia pouco interessada em possibilitar a emancipação humana, que infelizmente ainda perdura no sistema educacional do país<sup>2</sup>.

[...] Se a literatura infantil dessa época não chega sequer a uma representação dos vários brasis (que estão tematizados na ficção não-infantil do mesmo período), é preciso ler essa omissão como a sugestão de que o projeto ideológico em que essa literatura infantil se apóia abafa outras forças, inclusive a vocação realista da novela e do conto que lhe era praticamente contemporânea (LAJOLO e ZILBERMAN, 1991, p. 38).

Isso explica de certo modo o distanciamento de escritoras e escritores do cânone em relação à literatura infantil e permite entender o preconceito que a circunda, em razão de ser, até então, um gênero literário com restrições estéticas e discursivas. Também é problemática a relação entre texto e imagem, sendo o texto apenas pretexto para a difusão de certos interesses, nem sempre condizentes com o universo das crianças leitoras, e a ilustração um mero adorno. Conforme as autoras, a paisagem da literatura infantil começa a mudar a partir dos idos de 1920, quando se instauram novas concepções de leitura da realidade e inovações estéticas com o Modernismo, que reorientou os princípios da criação artística e o próprio olhar para a identidade e os problemas nacionais. Nesse contexto, surgem as figuras de Monteiro Lobato (1882-1948), escritor responsável em grande parte pela renovação do livro para crianças no país, e de Graciliano Ramos, que, embora tenha se dedicado menos ao público infantil, inaugurou, junto com Lúcia Miguel Pereira (1901-1959) e o seu *A fada menina* (1939), um espaço destinado à fantasia com a publicação de *A terra dos meninos pelados*, em 1939.

### 1.3 Segundo ciclo: contrastes e aberturas

Os livros infantis do final do primeiro ciclo, que exaltavam a natureza e inspiravam uma imagem de Brasil rural e pujante, contrastam com obras realistas da literatura adulta do mesmo período que apontam a falência do sistema econômico ruralista do país e discutem a exploração do trabalho e o lucro advindo da propriedade privada. No tocante à estética, os textos do segundo ciclo, além do incremento ideológico, sofreram mudanças formais com a

---

<sup>2</sup> As experiências infelizes da literatura no cotidiano escolar, no entanto, não são a regra geral, pois há um esforço pedagógico e de estudos teóricos quanto à formação de leitores sensíveis ao texto literário. Destaco o trabalho do professor Hélder Pinheiro (2002), que é referência nacional em pesquisas sobre literatura e ensino.

valorização da oralidade e do português brasileiro e a construção de narrativas mais elaboradas. As narrativas infantis do segundo ciclo da literatura infantil preservaram alguns aspectos de suas predecessoras, como a paisagem rural e as protagonistas crianças, no entanto, sob novos princípios norteadores.

Nesse período, algumas autorias canônicas passaram a dedicar parte de suas obras às crianças, dando origem a narrativas com maior liberdade artística, em face da instauração do Modernismo. Lajolo e Zilberman (1991) identificaram dois tipos de literatura infantil recorrentes: um voltado para o folclore e histórias populares e outro com “narrativas originais”, dentre elas *A terra dos meninos pelados*, de Graciliano Ramos.

Como se nota pela temática, a paisagem campestre permanece como cenário das histórias, porém sem os traços ufanistas de outrora, dotadas de um componente crítico e de preocupação com o presente. Fazia parte do projeto modernista a busca de uma identidade nacional; a renovação da linguagem (abertura para o coloquial); a urbanidade; o revigoramento do passado indígena; a crítica à estrutura econômica arcaica (rural); com vista a equiparar o Brasil aos países europeus. O patriotismo foi um ponto de contato do Modernismo com o governo Vargas, permitido pela conveniência do Estado que se dizia moderno e que precisava desse tipo de cooperação para passar uma imagem de estado democrático e legitimar sua posição. Isso limitou a crítica à estrutura árcade do Brasil em certos escritores, pois para ser filtrado pelo crivo do governo e chegar à escola, ainda alvo principal dos livros infantis, era necessário dosar a leitura da realidade feita nas obras. Portanto, a literatura infantil permanecia numa situação ambígua, apesar de renovada. A crítica inconveniente e contestadora só foi perpetrada, segundo Lajolo e Zilberman (1991), por Dyonelio Machado (1895-1985) e Graciliano Ramos, este que chegou a ser um preso político por quase um ano durante a ditadura Vargas.

Por conta do ambiente político que vigorava naquele tempo, encontram-se obras “profunda e sinceramente nacionalistas”, cujo protagonista real era o Brasil, não as personagens das histórias. O aproveitamento do folclore e das histórias populares só reforçava uma nova modalidade de patriotismo que, mesmo quando colocado de modo crítico, não superava a “crônica funerária de um sistema em fase de liquidação pelo regime em vigor”. De acordo com Lajolo e Zilberman,

Estes três aspectos – o nacionalismo, a exploração da tradição popular consolidada em lendas e histórias e a inclinação educativa – juntos ou separados sufocaram em muito a imaginação. Contudo, não impediram que, quando liberada, ela tentasse construir um mundo de fantasia, possível plataforma de lançamento para uma crítica à sociedade ou ao ambiente real

experimentado pelo leitor. Por isso, a criatividade desses momentos deu alento e continuidade ao gênero. Que ele foi mesmo promissor, atestam-no a fecundidade e o sucesso individual de Lobato, até hoje paradigma industrial e estético da literatura infantil brasileira. Atesta-o também a frequência com que a maioria dos escritores da época, não diretamente associados à literatura infantil, produzem, com maior ou menor assiduidade, textos para jovens (1991, p. 54).

A adesão de autoras e autores do cânone literário permitiu o que Lajolo e Zilberman chamam de o “triunfo da história”, o qual ocorre quando as narrativas se desapegam, em maior ou menor grau, da carga pedagógica e centram-se em outros fatores tanto estéticos quanto ideológicos. A história com fundo moral cede, pela primeira vez, ao escapismo, dando abertura para a produção de um novo paradigma de literatura infantil no Brasil. O campo se converte num espaço para a vivência de aventuras em oposição aos descaminhos da cidade, à qual se opõe como um ambiente desafiador e metonímia da imagem do país, integrado ao mundo moderno e não um lugar do atraso. Embora ainda um símbolo patriótico, “o ambiente rural deixou de ser um *locus amoenus*, para se converter num meio agreste, selvagem e propício a conflitos humanos e sociais dificilmente remediáveis” (idem, p. 56). Esse reaproveitamento da tradição planeou o terreno para que novas formas de interpretação do real e novos modelos de protagonistas vingassem nas narrativas infantis – heróis e heroínas, aliás, que muitas vezes se deslocam do ambiente urbano e se aventuram na paisagem rural.

O triunfo da história motiva uma reação contrária na forma de um novo esforço de superação, que coincide [...] com uma opção escapista: todas as personagens, crianças na sua maior parte, não se satisfazem com seu cotidiano e almejam suplantá-lo, o que se viabiliza por meio de uma viagem. Esta, por menos imaginária que possa parecer, tem resíduos oníricos: porque, ou transcorre durante a noite, ou não tem testemunhas, ou, após o término dela, os meninos “acordam” de um modo ou outro. Além disso, ela guarda do sonho sua mais exata significação: a de realização dos desejos (LAJOLO e ZILBERMAN, 1991, p. 65).

A combinação do motivo da viagem com o do reforço do protagonista criança além de abrir espaço para a criação de universos dotados de fantasia e imaginação, em contraste às cenas realistas das narrativas do primeiro ciclo, propiciam a manifestação do mundo infantil. Isso fez com que os livros infantis questionassem a marginalidade da criança e do próprio gênero em relação ao mundo adulto e à literatura canônica (idem, p. 67). Portanto, o escapismo na literatura infantil firma-se como o traço que mais acentua a diferença entre os



dois ciclos aqui expostos, devido ao seu teor criativo e às implicações políticas que um mundo novo sugere como crítica ao mundo do presente<sup>3</sup>.

É nessa conjuntura que Graciliano Ramos encontra espaço para a sua primeira incursão ao mundo da criança. Escrito em 1937, pouco tempo depois de Graciliano sair da prisão, *A terra dos meninos pelados* nasce, portanto, num ambiente em que exaltar a pátria significava quase que legitimar discursivamente a ditadura Vargas. Outro fato político que envolve o contexto da escrita do conto é que este fora submetido a um concurso de literatura infantil lançado pelo Ministério da Educação e Saúde, no qual alcançou o terceiro lugar e teve sua publicação em 1939. Como não tive acesso ao edital do concurso, só posso supor que o concurso literário promovido por um governo de forte tendência nacionalista teria, no mínimo, como exigência que os textos estivessem alinhados ao programa político do órgão. Ou, então, que reproduzissem algum aspecto da estrutura dos livros infantis do primeiro ciclo – nacionalismo, ufanismo, didatismo, moralismo. Atendendo às convenções do gênero, Graciliano traz um protagonista mirim, Raimundo. O segundo ponto de reforço da estrutura tradicional é a menção à “lição de geografia” que o menino não pode negligenciar. Afora isso, o conto apresenta um enredo repleto de utopia e de fantasia, com uma sustentação ideológica sutil, atípica para o gênero que, como veremos, levanta questões profundas acerca do mundo real, coerentes com as obras não-infantis do autor. O mundo imaginário de Tatipirun lembra mais os países distantes e a natureza difusa dos contos maravilhosos do que a paisagem brasileira, o sentido do conto é enigmático: Raimundo é um menino com graves problemas, porém nenhum se resolve (se resolve?) de forma gratuita ou seguindo a orientação dos adultos. Sobretudo, *A terra dos meninos pelados* incita à criatividade e ao devaneio, coisas perigosas num estado de exceção.

Antes de darmos o passo seguinte, uma ressalva: é preciso respeitar os livros infantis do primeiro ciclo pelo fato de terem sido produzidos num período de mudanças bruscas no sistema político e socioeconômico do Brasil recém tornado república, com uma estrutura arcaica e sob influência dos mesmos grupos que há pouco ainda utilizavam o trabalho escravo como força de trabalho. Nesse contexto de forte domínio de uma cultura do atraso, sem investimento em educação e sem interesse no desenvolvimento das regiões mais pobres, o acesso ao saber era um privilégio controlado por uma parcela mínima da sociedade. Por isso, os livros dessa época são tão alinhados com a ideologia dominante, pois eram escritos por pessoas privilegiadas. Pelo menos essas obras legaram à posteridade um modelo a ser

---

<sup>3</sup> Tom Moylan (2003) cunhou o conceito de “utopias críticas” para qualificar as narrativas utópicas com as características descritas nesse parágrafo.

criticado e melhorado, conforme procederam os escritores do segundo ciclo, especialmente Monteiro Lobato e Graciliano Ramos, que bem souberam alinhar a tradição a uma proposta inovadora de pensar a realidade brasileira, como previa o movimento modernista. Assim, o segundo ciclo é um período de abertura para a criatividade e a imersão na fantasia tão características da infância, mesmo preservando elementos tradicionais e tendo de se esquivar das contingências da realidade para que a narrativa pudesse existir e acomodar-se na vida das crianças leitoras.

O próximo passo é tentar compreender como se formou a relação do escritor alagoano com o universo infantil e como sua percepção crítica do mundo é transfigurada em *A terra dos meninos pelados* a partir das suas memórias.

#### 1.4 Da experiência com o livro infantil à experiência da autoria

Em *Infância* (1945), sua primeira obra autobiográfica, Graciliano Ramos narra episódios de sua vida de menino no interior de Alagoas e de Pernambuco e como superou a condição de sujeito “bruto em demasia” e chegou a ser leitor de José de Alencar e tantas outras autorias consagradas. Esse percurso passa, obrigatoriamente, pelos primeiros contatos com o ambiente escolar e com os livros didáticos e paradidáticos, ou seja, os livros infantis disponíveis à época do primeiro ciclo da literatura infantil brasileira, de 1890 a 1920 (LAJOLO e ZILBERMAN, 1991). Nascido em 1892, Graciliano foi instruído com o auxílio de livros cujas mensagens ainda o incomodavam no momento da escrita das memórias, como se nota no trecho abaixo, extraído do capítulo “O Barão de Macaúbas”<sup>4</sup>:

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

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

– Passarinho, queres tu brincar comigo?

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

[...]

Infelizmente um doutor, utilizando bichinhos, impunha-nos a linguagem dos doutores (RAMOS, 1981, p. 126).

---

<sup>4</sup> Os primeiros livros infantis e didáticos do século XIX são objeto de análise de artigo de Zilberman (2016), que inclui a coleção *Livro de Leitura*, obra de Abílio César Borges (1824-1891), conhecido como Barão de Macaúbas.

No excerto, percebemos algumas preocupações de Graciliano na sua primeira experiência com o livro infantil. A memória registrou as impressões que vão desde os feitos materiais do livro (papel utilizado na capa, a espessura das folhas), passando pelas numerosas ilustrações, a lição de moral e a imposição da língua culta (“a linguagem dos doutores”), aspecto que aparentemente mais lhe incomoda. Como apontam Lajolo e Zilberman (1991), os livros infantis do primeiro ciclo não primavam pela estética da narrativa (e talvez das ilustrações) e tinham objetivos incompatíveis com o universo da criança. No relato do autor, fica latente como a falta de imaginação das histórias perturba a experiência da leitura e empobrece a qualidade da obra literária. Para uma criança, todos os aspectos do livro são importantes. Para Graciliano, a experiência malfadada talvez lhe tenha servido de exemplo para criar uma história que contrasta com aquelas que experimentara na infância e que se destaca dentre seus contemporâneos. Assim, *A terra dos meninos pelados* foge desse modelo moralista e se concentra na história como obra literária e polissêmica.

Ao empreender tal tarefa, é possível encontrar elementos da história pessoal de Graciliano transfigurados em Raimundo, o protagonista de *A terra dos meninos pelados*, que apontam para o contexto ideológico do autor e para a coerência interna do conjunto de suas obras, nesse caso, referências do menino narradas nos relatos de *Infância*, como já sinalizado acima, aspectos de cunho psicológico que formam um paralelo entre as memórias e a ficção.

Segundo Souza (2001), há um espaço decisivo entre narrar as memórias e as etapas que seguem até o momento da escritura, que imprimem nesta um efeito ficcional no relato memorialístico, devido às transformações ocorridas entre o acontecido e o narrado. Em outras palavras, a memória, quando narrada, aproxima-se, ou mesmo se aproveita, do universo da ficção e se estabelece num ponto de contato entre os fatos na forma como ocorreram e as lacunas da lembrança preenchidas com a imaginação, graças à ambiguidade e fluidez da linguagem e à nossa incapacidade de lembrar tudo, bem como de dar conta de tudo que envolve um fato em seus mínimos detalhes.

Quando aproximo o menino Graciliano relatado em *Infância* do protagonista de *A terra dos meninos pelados*, Raimundo, noto que em ambos o “mito da infância feliz” não supera a condição de mito. Seria incoerente a Graciliano Ramos, homem/menino que conviveu com a miséria do povo sertanejo, a opção por uma visão nostálgica e colorida da infância.

Esta presença do autor em suas narrativas, por meio da autorreferência implícita em seus personagens, bem como, em sentido inverso, a ficcionalização de suas memórias,

demonstra um nítido trabalho de investigação do passado para entender a constituição do presente por meio da escrita. Há, portanto, fluidez entre o real e o imaginário, que para Candido (2006) desdobra-se como algo coerente e necessário.

*A terra dos meninos pelados* é protagonizado por Raimundo, um menino solitário, que tem a cabeça pelada e um olho azul e o outro preto. O conto narra em terceira pessoa as aventuras de Raimundo no país de Tatipirun, um mundo imaginário criado por ele onde vivem os meninos pelados. A narrativa tem como foco o conflito do protagonista com os outros meninos da vizinhança e seu processo de reconhecimento de si e do outro. De acordo com Mourão (2013), há um desajuste entre o menino e o meio onde habita, sendo o mundo da imaginação o que lhe resta de fuga<sup>5</sup>.

As memórias de *Infância* relatam as experiências do menino Graciliano e seu contato com um ambiente cheio de hostilidades, violência e infelicidade. É um livro conduzido pela voz do memorialista que se apresenta como uma criança solitária, bruta, maltratada e esmagada pelos pais. O tom da narrativa demonstra um interesse do autor em investigar suas origens e refletir criticamente as reminiscências selecionadas (RIBEIRO, 2016). O relato é marcado pelo ambiente do menino sob constante ameaça do outro, representado pelo mundo adulto. Assim como Raimundo, o menino Graciliano é um sujeito desajustado e impotente perante esse outro com quem contrasta. E assim como Raimundo foge da realidade empreendendo sua jornada rumo a Tatipirun, é com a ajuda da imaginação que o menino Graciliano adquire forças para enfrentar as adversidades do meio em que vive.

No capítulo de *Infância* “O menino da mata e seu cão Piloto”, título extraído de um livro infantil homônimo que Graciliano Ramos fora proibido de ler quando garoto, verifica-se outro aspecto da sua experiência com o livro infantil no qual reflete tanto sobre a imposição dos adultos a respeito do que é “boa leitura” para a criança quanto sobre o prazer e o devaneio que livro lhe proporcionara, apesar das dificuldades em decodificar as palavras e o enredo, visto que à época estava em processo de aprendizagem.

Arranjava-me lentamente, procurando as definições de quase todas as palavras, como quem decifra uma língua desconhecida. O trabalho era penoso, mas a história me prendia, talvez por tratar de uma criança abandonada. Sempre tive inclinação para as crianças abandonadas. No princípio do romance longo achei garotos perdidos numa floresta, ouvindo gritos de lobos. As narrativas de D. Agnelina referiam-se a pequenos maltratados que se livravam de embaraços, às vezes venciam gigantes e bruxas (RAMOS, 1981, p. 211).

---

<sup>5</sup> Essa temática do escapismo será desenvolvida e analisada no capítulo 4, por meio da interface entre identidade e utopia.

Mais adiante, Graciliano (idem, p. 213-214) revela que “enxergara a libertação adivinhando a prosa difícil do romance” e que a frustração ordenada pelo tabu de ler um texto produzido por autor protestante, sendo ele católico, vedava-lhe o sonho de fugir da “gaiola”, metáfora da vida triste e solitária do menino.

Imaginar uma nova realidade faz parte de uma crítica ao mundo real. Noutra passagem de *Infância*, Graciliano afirma que o contato com os livros (não necessariamente os livros infantis), que Jerônimo Barreto e outras pessoas com quem convivera lhe oportunizaram, “fornecia a sua provisão de sonhos”, quer dizer, uma possibilidade de evasão. Nas palavras do próprio autor, a *fuga*; substantivo que nomeia o último capítulo de *Vidas secas* (1938), no qual Sinha Vitória e Fabiano sonham com outra vida, melhor e feliz. Ao colocar a proposta de um mundo diferente, ou uma reorganização mais justa deste, o escritor mexe num pilar da sua família, ao investigar as condições em que ele se desenvolveu naquele ambiente, e, por sua vez, na estrutura sobre a qual toda a sociedade está alicerçada: o autoritarismo e a marginalização das crianças. É este choque de propostas para a realidade que faz de *A terra dos meninos pelados* um livro tão (in)tenso, pois mantém distância do “mito da infância feliz”, apesar de condicionado à literatura infantil. A história de Raimundo forma um quadro com pinceladas mais leves e cores mais suaves do que as memórias do escritor, mas, como elas, marcada por uma crítica radical.

Conforme já assinalado, *A terra dos meninos pelados* fora escrito numa fase severa da vida de Graciliano Ramos. Recém saído da prisão, sem recursos e dependendo da ajuda de amigos para sobreviver, o autor aproveita a oportunidade de escrever para crianças a fim de refletir e recomendar um mundo diferente daquele que os adultos construíram, com o auxílio da fantasia típica do universo infantil. E, aplicando sua técnica de composição que incorpora a memória na escritura da ficção, Graciliano imprime algo do menino de outrora e do homem de então à figura de Raimundo e ao contexto que cerca esta personagem. O resultado é o que venho sustentando: a produção de um livro infantil singular tanto da perspectiva estética quanto da ética, o que muito o distancia do compêndio do Barão de Macaúbas.

### **1.5 A variedade de livros infantis e a posição de *A terra dos meninos pelados***

Atualmente, com o aperfeiçoamento das técnicas de impressão e a exploração profunda da estética, os livros infantis encontram-se numa diversidade imensa, combinando

palavras e imagens, bem como outros elementos da materialidade do livro, para construir uma narrativa e oferecer ao público múltiplas experiências e possibilidades de leitura.

Para Linden (2018), essa diversidade resulta dos tipos de diagramação que promovem a relação entre texto e imagem no suporte da página. Haja vista o que foi dito no primeiro tópico deste capítulo, uma das características mais notáveis do livro infantil é a presença de ilustrações, antes incluídas como adorno, hoje percebidas como um elemento fundamental do gênero, pois modificam a maneira de ler a narrativa, complementando-a, contrapondo-a ou mesmo conduzindo-a.

No Brasil, há vários termos para designar os livros que se utilizam da conjunção de textos e imagens, assim “livro imagem”, “livro ilustrado”, “livro com ilustração” são usados sem muito critério. Porém, há diferenças significativas de uma modalidade para outra. No percurso histórico do livro infantil, o volume com ilustração aparece primeiro e dele origina-se o livro ilustrado, cujas diferenças formais decorrem do espaço que é dado às imagens no suporte da página e de seu comportamento em relação ao texto. Para os propósitos deste trabalho basta focar nesses dois tipos em razão do marco temporal em que *A terra dos meninos pelados* está situado e de manifestações dentro da sua organização interna que apontam para o seu sucessor. Desse modo, adianto que a obra de Graciliano aqui estudada pode ser classificada como um livro com ilustração, mas com indícios de avanços na direção do livro ilustrado. Portanto, Linden estabelece as seguintes definições:

**LIVROS COM ILUSTRAÇÃO** Obras que apresentam um texto acompanhado de ilustrações. O texto é espacialmente predominante e autônomo do ponto de vista do sentido. O leitor penetra na história por meio do texto, o qual sustenta a narrativa.

[...]

**LIVROS ILUSTRADOS** Obras em que a imagem é espacialmente preponderante em relação ao texto, que aliás pode estar ausente [é então chamado, no Brasil, de livro-imagem]. A narrativa se faz de maneira articulada entre texto e imagens (2018, p. 24).

No livro com ilustração predomina o texto como veículo produtor do sentido da narrativa, as ilustrações lhes são redundantes e atuam como representações literais. O livro ilustrado, por sua vez, valoriza a imagem no espaço da página e a narrativa é conduzida pela articulação entre texto e imagem. Linden utiliza o advérbio “espacialmente” nos dois conceitos como uma marca da importância da diagramação dos elementos na composição do livro, além de apontar para o elemento que conduz a experiência da leitura e para o tipo de organização recorrente. Vale lembrar que Hunt (2010) explica que a diferença entre os dois tipos é apenas organizacional, contudo afirma que a associação de texto e imagem no livro

ilustrado modifica intensamente a maneira como é lido e que a produção de sentidos dependerá da maturidade da pessoa leitora.

De acordo com Linden (2018), nos livros com ilustração procede um tipo de diagramação dissociativa, na qual o texto está separado radicalmente da imagem e esta poderia ser omitida sem prejudicar a história. Do ponto de vista narrativo, prevalece uma relação de redundância em que o visual não ultrapassa os sentidos emitidos pelo verbal, há uma congruência das mensagens que as tornam repetitivas. Os livros ilustrados possuem uma relação mais dinâmica, com uma diagramação conjuntiva entre texto verbal e imagem que se encontram amalgamados no espaço da página dupla, de modo que não se pode separá-los na apreensão global da história. O texto se comporta como uma ilustração, expressando o sentido das palavras, muitas vezes, no corpo do signo linguístico. Não há uma relação de continuidade, mas de aproximação entre os enunciados que formam um todo coerente como um cartaz de espetáculo, expressão plástica e poética, que questiona a narrativa e, portanto, suscita a polissemia. Texto e imagem colaboram na produção de uma unidade do discurso, de modo que o sentido se encontra em ambos, fazendo com que cada um conduza a narrativa e preencha as lacunas do outro.

*A terra dos meninos pelados* se aproxima tanto desse modelo de “livro com ilustração”, devido à predominância das palavras sobre as figuras, quanto de um terceiro modelo, empregado estritamente no âmbito editorial, chamado de “primeiras leituras” (LINDEN, 2018), que seria um tipo intermediário do livro ilustrado para o romance, com ilustrações e capítulos curtos, pois, do ponto de vista dos editores da sua primeira edição, recomenda-se essa obra às crianças de 8 a 13 anos<sup>6</sup>, ou seja, pessoas em formação e futuras consumidoras da literatura adulta. Do ponto de vista organizacional, o livro tem uma diagramação correspondente ao que está descrito no conceito de Linden, acima. O elemento diferencial é o texto, que, mesmo dividido em pequenos capítulos, não tem uma divisão rígida entre um bloco de sequências verbais e outro. Embora contenha episódios autônomos, a narrativa é contínua e tem como foco uma única imagem que é a jornada de Raimundo, da qual o conto se ocupa<sup>7</sup>. Além disso, em termos de extensão o texto não poderia ser apontado como uma novela; tampouco como um romance. Por isso, na minha leitura, reitero que a classificação mais adequada para *A terra dos meninos pelados* é a de livro com ilustração, pois se trata de uma obra cujo sentido depende do texto verbal e a maneira como as

---

<sup>6</sup> Informação constante na seção pré-textual da primeira edição de *A terra dos meninos pelados*.

<sup>7</sup> Reverbero aqui o que Julio Cortázar (2006, p. 151-152) aponta como “caráter peculiar do conto”, a fixação da narrativa numa imagem ou um acontecimento *significativos*” capazes de provocar aberturas na sensibilidade do público leitor.

ilustrações atuam na organização interna ratifica o significado da narrativa. Ademais, o livro possui uma diagramação recorrente: a primeira página de cada capítulo inicia com uma letra capitular adornada pela figura de uma criança trajada conforme a descrição dos meninos pelados; em seguida, uma gravura divide o espaço da página com o texto que emoldura a imagem; e no verso, em geral, vem uma ilustração de página inteira.

Como veremos, apesar de circunscrito num modelo tradicional para os nossos valores atuais, a relação entre texto e imagem em *A terra dos meninos pelados* não se esgota na redundância característica dos livros com ilustração. Algumas passagens permitem leituras menos automatizadas que fazem com que as ilustrações de Nelson Boeira Faedrich (1912-1994) transcendam a repetição do sentido literal do conto de Graciliano Ramos, como será demonstrado no capítulo a seguir, ao ser analisada a relação entre palavras e imagens.



## 2 A NARRATIVA ENTRE PALAVRAS E IMAGENS

### 2.1 Os paratextos: problemas iniciais

O conto *A terra dos meninos pelados* foi escrito em 1937, num período da Era Vargas em que o Ministério da Educação e Saúde Pública, comandado por Gustavo Capanema, empenhava-se em recompor o material paradidático distribuído nas escolas do país por meio da Comissão Nacional de Literatura Infantil (CNLI), que tinha o objetivo de selecionar livros lúdicos e “convenientes” ao processo de aprendizagem dos estudantes. A comissão, que contava com nomes de peso como Cecília Meireles (1901-1964) e Manuel Bandeira (1886-1968), organizou um concurso literário, ao qual Graciliano submeteu a história de Raimundo e logrou o terceiro lugar e um prêmio em dinheiro, quantidade suficiente para dois meses de aluguel da pensão em que vivia (RAMOS FILHO, 2013). No entanto, o livro só fora publicado em 1939, pela Livraria do Globo, em Porto Alegre, com ilustrações de Nelson Boeira Faedrich, e passou a integrar a coleção infantil da editora, que contava, no seu catálogo, com obras de outros vencedores do concurso como *A fada menina*, de Lúcia Miguel Pereira.

Este trabalho tem como referência para a análise uma cópia digitalizada de um exemplar da primeira edição de *A terra dos meninos pelados*. A impressão inicial foi de surpresa diante de um compêndio repleto de imagens coloridas e em preto e branco, visto que edições mais recentes dispensaram as figuras originais, inserindo novas, ou mesmo suprimiram todas as imagens e modificaram a formatação do texto que aparece em capítulos curtos na versão de 1939<sup>8</sup>. Em seguida, pensando nas características do gênero, passei a notar alguns problemas de editoração do livro, no tocante aos paratextos, bem como identifiquei uma relação harmoniosa e profícua entre o texto de Graciliano e as ilustrações de Faedrich, que em nenhum momento tentam competir com a narrativa verbal, pelo contrário, elas reforçam o seu sentido e aumentam as possibilidades de leitura.

---

<sup>8</sup> A partir de 1962, o conto foi incluído em *Alexandre e outros heróis*, que reúne as obras infanto-juvenis de Graciliano Ramos, ao lado de *Histórias de Alexandre* e de *Pequena história da República*. As edições 17ª e 42ª, de 1979 e 2001, contêm ilustrações de Moraes e formatação contínua do texto. Na 59ª edição, de 2013, não apresenta ilustrações nem a formatação original do conto. A 2ª edição de *A terra dos meninos pelados*, publicada pela Editora Garatuja em 1975, manteve a divisão do texto em capítulos, mas apenas algumas ilustrações de página inteira e o frontispício. Em versões solo mais recentes, como a de 2010, a editora Record optou por retomar a divisão em capítulos e por renovar o visual do livro, com ilustrações de Roger Mello. Todas as obras aqui citadas estão nas referências deste trabalho.

O livro infantil, diferente do que acontece em outros gêneros, depende de uma conjunção de fatores para funcionar bem, o que significa garantir o sucesso da narrativa e da experiência de leitura<sup>9</sup>. Em outras palavras, cada detalhe de um livro para crianças é pensado para atrair os leitores e as leitoras em formação: a ilustração da capa, o letreiro, o tipo de papel da capa e do miolo, o formato da página, a diagramação etc. Isso quer dizer que a materialidade do livro é um componente narrativo e ajuda ao público leitor a se familiarizar com a obra, como vimos nos relatos de Graciliano Ramos em *Infância*. Conforme Nikolajeva e Scott:

Quase nada foi escrito sobre os paratextos – títulos, capas ou guardas – de livros ilustrados. Esses elementos, porém, são ainda mais importantes nesses livros que nos romances. Se a capa de um romance infantil serve como decoração e no máximo pode contribuir para o primeiro impacto geral, a de um livro ilustrado muitas vezes é parte integrante da narrativa, principalmente quando sua ilustração não repete nenhuma das imagens internas do livro. Na verdade, a narrativa pode começar na capa, e passar da última página, chegando até a quarta capa. As guardas do livro podem comunicar informações essenciais e as imagens nos frontispícios podem tanto complementar quanto contradizer a narrativa. Como a quantidade de texto verbal nos livros ilustrados é limitada, o título em si pode às vezes constituir uma porcentagem considerável da mensagem verbal do livro (2011, p. 307).

A leitura de um livro começa pela capa, a sua aparência inicial. Uma capa atraente nos induz a imaginar que o conteúdo do livro é tão belo quanto ela, embora nem sempre haja essa correspondência. No título antecipa-se algo fundamental para a compreensão da obra, que a autoria escolheu como elemento norteador e, em geral, como síntese da mensagem que carrega. Quando abriga ilustrações, a capa oferece uma parcela da narrativa, do assunto ao qual se dedica um compêndio de certa modalidade de escrita. A ilustração de capa, assim como o título, requer uma coerência com o conteúdo interno, sua função é vital para situar a leitura e fazer-nos buscar aquilo que já foi antecipado do enredo. Ocasionalmente, a ilustração pode ser apenas decorativa, ao contrário do título.

A capa é um elemento de grande importância para os livros infantis, pois ela tem a função de aguçar a curiosidade da criança leitora ou de simplesmente torná-los mais vendáveis. Esse impacto inicial é provocado pela combinação das duas linguagens atuantes em conjunto: o texto e a imagem. De imediato, impõem-se pelo menos três modalidades de leituras: a do título, a da imagem e a leitura conjunta de ambos, que podem suscitar tantas outras formas de ler a mensagem inaugural. A depender do material utilizado como suporte do

---

<sup>9</sup> Apesar da ênfase dada aos livros com ilustrações, por conta do aspecto visual da obra em análise, não ignoro a eficácia daqueles que não contêm imagens e de tal forma também pertencem ao grupo da literatura infantil.

livro, a gramatura do papel e elementos sensoriais, por exemplo, a leitura pode ser ainda mais estimulante. Nossa primeira reação é suscetível aos códigos verbais, visuais e táteis trazidos na capa pelo modo como são apresentados. Para um livro infantil, a capa não é somente um elemento externo, pré-textual, mas um componente do gênero, pois ali se inicia a narrativa.

Tendo em vista a discussão acima, detenho a atenção no exame da capa e nos paratextos de *A terra dos meninos pelados*.

**Figura 1 – Capa do livro**



Fonte: Ramos, 1939.

Essa capa colorida é um elemento contrastante com a maioria das ilustrações que está em preto e branco. Como não repete nenhuma ilustração do conteúdo da obra em si, lembrando Nikolajeva e Scott (2011), a capa também narra a história juntamente com as outras gravuras e textos, deixando uma lacuna só preenchida com a leitura atenta do desenvolvimento do enredo, logo sua função não é decorativa.

A imagem que ilustra a capa de *A terra dos meninos pelados* é problemática em termos de coerência com a narrativa fixada no miolo do livro. No conto, Graciliano Ramos narra a história de Raimundo, um menino diferente dos outros meninos da rua, calvo, com um olho azul e outro preto, vítima de zombaria e preconceitos por carregar tais marcas no corpo.

Conforme já foi apontado, solitário, ele brinca só e na sua imaginação cria um mundo onde todos têm olhos bicolores e a cabeça pelada. Um dia, Raimundo adentra esse mundo e, após algumas aventuras, conhece a princesa Caralâmpia, até então desaparecida. Nesse encontro, ela narra suas aventuras vividas num mundo ainda mais fantasioso do que Tatipirun, no qual as pessoas “têm duas cabeças, cada uma com quatro olhos, dois na frente e dois atrás”, além de “uma boca no peito, cinco braços e uma perna só”, as árvores crescem de cabeça para baixo e as aranhas são do tamanho das pessoas e estas do tamanho das aranhas comuns, seres tão estranhos a ponto de causar espanto aos meninos pelados (TMP, p. 62)<sup>10</sup>. A ilustração de capa mostra justamente o encontro da princesa com uma aranha gigante. A cena, do modo como foi retratada pelo ilustrador Nelson Boeira Faedrich, inspira uma ameaça vinda da aranha gigante surgindo pela retaguarda na direção da menina, que, com a cabeça voltando-se para trás, apresenta uma feição de perplexidade, sobressaltada com o aparecimento repentino do animal, suas mãos têm os dedos abertos remetendo ao que Eisner (2005) chamaria de estereótipo de uma pessoa assustada. Porém, seu relato não menciona nenhuma situação perigosa ou desconfortável, pelo contrário, Caralâmpia defende as pessoas desta “terra diferente das outras” (TMP, p. 61).

Não posso esquecer uma coisa, de como identifico que a personagem da ilustração de capa é Caralâmpia. Isso o narrador nos informa em detalhes no seguinte trecho: “Caralâmpia estava no meio do bando, vestida numa túnica azulada côm das nuvens do céu, coroada de rosas, um broche de vagalume no peito, pulseiras de cobras de coral” (TMP, p. 48). A relação de redundância entre texto e imagem é o recurso que permite identificar a princesa diretamente. Há marcas muito distintivas no fenótipo de Caralâmpia, que é alta e pálida (idem). Dentre as personagens a quem o narrador concede voz e ação efetiva na trama somente o sardento e o menino negro Fringo possuem sinais tão inconfundíveis quanto os dela. Nesse sentido, nem mesmo as características físicas de Raimundo são tão marcantes, tanto que, ao vestir a túnica dada pela dona Aranha, os pelados confundem-no consigo mesmos.

Portanto, a escolha dos editores de apresentar a princesa Caralâmpia assustada diante de uma aranha gigante na capa do livro causa, no mínimo, um desconforto, nesta análise, por tais motivos: 1) a ilustração de capa induz o público leitor a pensar que a história do livro é sobre uma menina calva (a coroa de flor e a túnica, que pode ser entendida como um vestido,

---

<sup>10</sup> A partir deste ponto todas as referências extraídas da primeira edição de *A terra dos meninos pelados*, de 1939, serão distinguidas pela abreviação TMP, seguidas do número de página, bem como manteve a ortografia da época nas citações diretas.

aludem ao estereótipo do feminino, ainda mais num contexto de predominância do masculino) e uma aranha gigante; 2) a ilustração retrata uma cena com pouco impacto no desenvolvimento do enredo, pois faz parte de uma “história sem pé nem cabeça” (TMP, p. 61), contida num terceiro plano de ação (o mundo real de Raimundo, nomeado por ele de Cambacará, e Tatipirun formam o primeiro e o segundo planos onde as ações principais acontecem); 3) a ilustração omite o protagonismo de Raimundo; 4) o ângulo pelo qual se vê Caralâmpia, vestida numa túnica transparente, mostra-a de frente e de baixo para cima, quase deixando aparente a sua genitália, e tem uma conotação sexista, inapropriada para uma obra dirigida ao público infantil e que reforça o estereótipo da princesa em perigo, ou seja, da figura feminina vista como frágil e rebaixada hierarquicamente, o que não coaduna com o perfil da personagem, como veremos no capítulo 3.

**Figura 2 - Guariba na quarta capa.**



Fonte: Ramos, 1939, quarta capa.

O problema se complica, em termos de coerência do enredo, quando se percebe que a quarta capa (figura 2) apresenta uma ilustração da personagem Guariba de óculos, sentada na relva, apoiada em seu cajado e olhando para a direita. Assim como a capa, essa imagem é colorida e tem um fundo com faixas gradativas que vão do laranja ao amarelo, de cima para

baixo. Tanto numa quanto na outra há relva sob os pés das personagens com linhas formando metade de um arco, aludindo ao contorno do relevo. Ou seja, a imagem da Guariba na quarta capa insinua complementar a cena retratada na capa, ela observando com apatia o encontro de Caralâmpia com a aranha gigante, dando a impressão de que aquela também esteve no mundo para lá de Tatipirun visitado pela princesa. Essa combinação das duas ilustrações sugere uma cena que não existe no enredo. Por outro lado, ao invés de entender isso apenas como um equívoco, pode-se ver ali um jogo de ambiguidades ao gerar dúvidas e instigar o público leitor a buscar a coerência daquele quadro com o enredo e as demais figuras.

Entre a capa e o texto verbal contido no miolo, encontram-se gravuras sem ligação com o enredo que sequer se aproximam do traço utilizado por Faedrich, e creio que façam parte do projeto gráfico da série de livros publicados em razão do concurso literário promovido pela CNLI, patrocinado pelo então Ministério de Educação e Saúde Pública, aludido no início deste capítulo. Suponho que tais ilustrações, nas quais aparecem crianças brincando ou lendo um compêndio, busquem agregar ao livro o efeito que o adjetivo “infantil” sugere.

**Figura 3 - Frontispício.**



Fonte: Ramos, 1939, frontispício.

Na seção pré-textual, a ilustração do frontispício retrata quatro crianças, da esquerda para a direita: a primeira aparece em pé, vestida com calça e blusa listrada, a face levemente inclinada para o alto, uma feição de felicidade e as mãos escondidas atrás do corpo. Trata-se, como veremos, de Raimundo, o herói do conto. A segunda criança, pequenina e curiosa, analisa as vestes do protagonista. As duas últimas crianças interagem consigo mesmas, uma abaixa-se para pegar uma flor, enquanto a outra, sentada no chão, observa o ato. O título do livro faz as vezes de chão em que as personagens se sustentam. Tal ilustração corresponde ao conteúdo da narrativa dando pista dos tons da história: a harmonia, a liberdade, a inocência e

remete à cena do primeiro encontro do protagonista com os meninos pelados em Tatipirun, descrita no capítulo 5 do conto.

Ainda na seção pré-textual a incoerência na disposição das imagens vem novamente à tona. Deparo-me com uma ilustração de página inteira, colorida, representando a princesa Caralâmpia acompanhada da legenda: “Havia um menino diferente dos outros meninos” (passagem inicial do conto). Como se percebe na figura abaixo, consta uma menina na gravura, e o “menino” a quem se refere a legenda, na verdade, é Raimundo. Não é interesse deste trabalho investigar o que levou a editora Livraria do Globo a diagramar o livro da forma como o tenho descrito. Cabe aqui analisar o que está posto e isto sugere certa falta de sensibilidade com a narrativa, assim como uma falta de empenho em construir um livro infantil mais bem-acabado e digno de seu público. Na edição de *A terra dos meninos pelados* realizada em 1975 pela editora Garatuja, tal problema foi solucionado movendo a ilustração para o capítulo 16, que narra o retorno da princesa Caralâmpia a Tatipirun.

**Figura 4 - Caralâmpia com legenda errada.**



Fonte: Ramos, 1939, n. p.

Pode-se entender a incoerência da legenda em relação à gravura como um erro de editoração. Como também é uma ilustração única, cabe a ela contribuir com o desenvolvimento da narrativa. Entretanto, ao iniciar a leitura efetiva do conto fica perceptível a sua inconsistência e isso poderia confundir o entendimento das crianças, leitoras em formação, acerca do enredo. Ao público leitor experiente a falha não passaria despercebida. Claro que uma criança, a quem o livro é direcionado, dificilmente perceberia tantos detalhes, mas caso percebesse, em algum momento a incongruência entre o conteúdo externo e interno lhe faria questionar a coerência da narrativa. Levanto tal problema em razão do interesse em entender como o texto e a imagem são tratados e combinados na primeira edição de *A terra dos meninos pelados* que ora analiso. Entendo que essas escolhas editoriais decorrem muitas vezes da noção de que a criança é uma pessoa leiga, com pouca autonomia, facilmente cooptada por cores e desenhos na capa e no interior de um livro. Discordo dessa prática conservadora, pois desrespeita a inteligência, a competência e a curiosidade das crianças, cuja maneira de ler e entender um texto (e o contexto do mundo ao redor) dispõe de uma perspectiva particular e valiosa.

As demais imagens desconectadas do conto que “avultam” nos paratextos têm uma função ligada à natureza comercial do livro infantil, que é a de convencer o público leitor, por meio de argumentos visuais, de que a leitura é tão prazerosa quanto brincar com outras crianças ou com seus animais de estimação e, assim, tornar desejável (ou “vendável”) aquele objeto. Nelas o ato de ler está sempre associado ao lúdico e a um estado de espírito de serenidade. Por exemplo, no verso do letreiro, há uma ilustração em forma de quadro em que os rostos serenos de uma menina e um menino atentam para um livro aberto, este, por sua vez, forma uma espécie de balão com o fundo do quadro no qual se lê a mensagem: “Este livro, criança, te mostrará um mundo encantado de que has de lembrar quando fôres grande” (TMP, n. p.). Além de moralista, tal mensagem demonstra o quanto os editores foram desatentos com a criança do presente mais preocupados que estão com o momento dela tornar-se adulta, indicando que a leitura daquele livro moldará de alguma forma o seu caráter. Ao lado dessa ilustração há uma coluna de sequências verbais com um apelo ainda mais revelador do descaso com o público infantil e a perspectiva deste como um consumidor que, mesmo sem dinheiro, poderá, entretanto, induzir os adultos a comprar os livros da coleção:

CRIANÇAS! A LIVRARIA DO GLOBO não se esqueceu de vocês, meninos e meninas de oito a treze anos, e está publicando, em livros bonitos, com muitas figuras, as histórias que se escreveram no mundo destinadas à infância. Cada um desses volumes, amiguinhos, é como um cêsto cheio de brinquedos encantados. Lembrem-se de que estas mesmas aventuras já



fizeram a alegria das crianças de muitas nações. Peçam aos seus papás todos os livros da COLEÇÃO INFANTIL da LIVRARIA DO GLOBO (TMP, n.p.)

No trecho acima, percebe-se o destaque dado às “muitas figuras” em alusão ao livro como um brinquedo encantado e à oportunidade de compartilhar da mesma alegria que contagiou “crianças de muitas nações”, um favor prestado pelos “papás” à sua prole, no que mais uma vez se nota o machismo e o sexismo daquele tempo. Não quero negar o aspecto lúdico do livro infantil, mas, sim, apontar que é visto, muitas vezes, apenas como um compêndio com figuras, relegando ao texto verbal um papel menor (ou o contrário). Na citação, destaca-se ainda que as histórias/aventuras proporcionam alegria. Ora, *A terra dos meninos pelados*, como já sabemos, foge do modelo de livro infantil tradicional de sua época, embora ofereça doses de humor e de fantasia ao longo do desenvolvimento da trama, o que torna essa afirmação um tanto forçada. Além do mais, não é só de alegria e de fantasia que os livros infantis se ocupam<sup>11</sup>.

Todas as mensagens linguísticas e visuais dos paratextos são orquestradas mais no sentido de convencer a criança leitora a comprar o livro (uma estratégia de *marketing*) do que, de fato, conduzi-la à experiência estética de leitura, tanto é que não consta nenhum texto introdutório ao enredo e, como visto anteriormente, nenhum compromisso sério com a narrativa. Faz-se do livro infantil uma mercadoria, cujo fetiche maior reside na acumulação (“peçam aos seus papás todos os livros da coleção infantil”) e consumo de ilustrações (“muitas figuras”), o que nos remete novamente a Benjamin (2012), quando critica as artimanhas dos adultos, ou melhor, dos editores para atrair a atenção das crianças com subterfúgios.

Após o retrato de Caralâmpia nos paratextos, segue-se a folha de rosto, ricamente emoldurada e ilustrada com figuras de crianças e animais brincando, mas também sem conexão com a narrativa, pois não aludem aos meninos pelados e possuem traço distinto do que é usado por Faedrich. Na página 5, finalmente, inicia-se o conto e, a partir daí, a relação entre texto e imagem procede sem os problemas apontados acima.

---

<sup>11</sup> Em *Heróis contra a parede*, Aguiar, Ceccantini e Martha (2010) apresentam uma coleção de ensaios que tratam de temas como morte e racismo, por exemplo, na literatura infantil. Apesar da tradição dos contos maravilhosos apontar sempre para um final feliz, as narrativas contemporâneas buscam trilhar um caminho mais crítico em relação ao contexto social de sua produção, como é o caso de *A terra dos meninos pelados*, conforme venho sustentando ao longo deste trabalho.

## 2.2 Palavras e imagens: diálogos

Um livro com ilustração é uma narrativa acompanhada de gravuras que reforçam o sentido veiculado pelas mensagens linguísticas. Nessa modalidade, palavras e imagens estão numa relação de redundância, pois não há um desvio da narrativa e o verbal prevalece sobre o visual, que faz a representação daquele (LINDEN, 2018). Como já assinaei, *A terra dos meninos pelados* ratifica tal conceito, embora em algumas passagens permita uma leitura menos automatizada das ilustrações.

Nikolajeva e Scott (2011) chamam a atenção para as lacunas que existem no signo convencional (código linguístico) e no signo icônico (imagem) e explicam que

[...] A função das figuras, signos icônicos, é descrever ou representar. A função das palavras, signos convencionais, é principalmente narrar. Os signos convencionais são em geral lineares, diferentes dos icônicos, que não são lineares nem oferecem instrução direta sobre como lê-los. A tensão entre as duas funções gera possibilidades ilimitadas de interação entre palavra e imagem em um livro ilustrado (idem, p. 14).

Embora as autoras se refiram ao livro ilustrado no contexto dessa citação, lembro que a diferença para o livro com ilustração é, muitas vezes, apenas de ordem organizacional (HUNT, 2010), sendo as “possibilidades ilimitadas” propiciadas como sugestões da polissemia dos textos visual e verbal. O mais importante, no entanto, é destacar sua advertência de que ambos os meios de comunicação possuem lacunas a serem preenchidas mutuamente, deixando sempre um espaço a ser ocupado pela experiência do público leitor. Como diria Eco (1994, p. 9), “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho. Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo que o receptor deve compreender – não terminaria nunca”.

O livro infantil resolve parte do problema da elipse (os “atalhos” da narrativa) com o auxílio da imagem. Numa relação de redundância, as gravuras projetam as mesmas informações contidas no texto, a depender de como a pessoa que ilustra (quando essa não ocupa também a autoria) interpreta a obra, pois a imagem pode conter outros elementos que permitam ampliar o sentido da leitura ou mesmo orientar a sua compreensão. Nos casos em que palavra e imagem atuam simultaneamente, o trânsito de sentidos ocorre quase sem intervalos, na medida em que as informações da narrativa, os trechos de descrições de personagens e de cenários, por exemplo, ora são conduzidas pelas sequências linguísticas, ora pelas icônicas. A rapidez da elipse ocasiona diversos subentendidos numa narrativa que

podem ser reaproveitados na ilustração, mas também esta é “uma máquina preguiçosa” e não dá conta de tudo, fugindo ao controle do artista.

Se palavras e imagens preencherem suas respectivas lacunas, nada restará para a imaginação do leitor e este permanecerá um tanto passivo. O mesmo é verdade se as lacunas forem idênticas nas palavras e imagens (ou se não houver nenhuma lacuna). No primeiro caso, estamos diante da categoria que chamamos “complementar”; no segundo, da “simétrica”. Entretanto, tão logo palavras e imagens forneçam informações alternativas ou de algum modo se contradigam, temos uma diversidade de leituras e interpretações (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011, p. 32-33).

Conforme Nikolajeva e Scott (2011), as imagens podem fazer um reforço ou um contraponto a depender de como se comportam em relação ao texto. Isto é, o verbal pode contar uma história que, em contraponto, não corresponde literalmente às ilustrações. Ou pode haver um reforço das ilustrações quando estas inserem mensagens que não constam no texto, suscitando muitas interpretações. Portanto, mesmo um livro com ilustrações redundantes, no qual as palavras predominam e deixam pouco espaço para as imagens, poderá conter situações fora do controle autoral.

**Figura 5 – Página de abertura do capítulo 1.**



Fonte: Ramos, 1939, p. 5.

A página de abertura do capítulo 1 de *A terra dos meninos pelados* é um exemplo de relação redundante entre o que é narrado e o que está representado na figura. Após iniciar a história e situar o conflito do conto, a voz narrativa informa que os meninos da rua “tanto gritaram que ele [Raimundo] se acostumou, achou o apelido certo, deu para se assinar a

carvão, nas paredes: Dr. Raimundo Pelado” (TMP, p. 5). A cena em destaque na figura 5, Raimundo escrevendo seu nome, corresponde diretamente à narração.

Tal procedimento é recorrente na obra: Faedrich escolhe um trecho-chave de cada episódio e representa-o com fidelidade. Por um lado, o ilustrador respeita a obra de Graciliano Ramos, por outro, coloca-se com timidez, mal aproveitando a liberdade que o estilo conciso do escritor concede para a intervenção da imagem. Vemos Raimundo em trajés comuns da época<sup>12</sup> (anos de 1930) e um cenário formado por paredes e calçadas genéricas, ao fundo uma porta aberta e outra fechada. Exceto a feição um tanto sisuda, nada mais se pode abstrair da situação de Raimundo que já não esteja informado no texto, não há ambiguidade, ironia ou qualquer efeito que direcione a interpretação para além do que é narrado. Curiosamente, a figura do menino pelado sobre a letra H, que neste ponto não demonstra uma conexão com os eventos narrados, sugere mais interpretações só pelo fato de estar ali pendurado com a mão direita rente a boca como quem grita para alguém: estaria gritando para chamar a nossa atenção? Por que está usando um vestido enquanto Raimundo usa calças? Seria uma menina? Por que tem a cabeça pelada como na descrição física de Raimundo?

A execução das ilustrações segue uma dinâmica que aspira às características dos compêndios do primeiro ciclo da literatura infantil brasileira, enquanto a prosa de Graciliano Ramos, como visto, propõe um novo modelo de livro para crianças. Ao utilizar um traço realista numa narrativa que mergulha na fantasia, Faedrich e os editores reforçam a mensagem pedagógica e moralista dos livros infantis tradicionais. O contexto histórico da publicação de *A terra dos meninos pelados* explica essa escolha por representações fiéis e familiares ao mundo das crianças dos anos 1930/40.

De acordo como Nikolajeva e Scott (2011), cenários/ilustrações realistas, que induzem à familiaridade, expõem os propósitos educacionais da realização de um livro infantil. Além do mais, cenários realistas tendem a ser ultrapassados com o tempo. O realismo na imagem é uma maneira de registro de época (ou como dizem as autoras, um meio de “transmitir a atmosfera da época”) e, com isso, um modo de veicular determinada ideia de reforço ao que prevalece nas relações de poder da realidade, algo como a prescrição da normalidade.

---

<sup>12</sup> Conforme pesquisa empreendida por Kern, Schemes e Araújo (2010, p. 412), que investiga a moda infantil em representações imagéticas na Revista do Globo (1929-1967), nota-se que as crianças de outrora se vestiam como “adultos miniaturizados, interpretando da melhor maneira possível, o papel que lhes fora destinado: o de criança bem-comportada, representante de sua família e do padrão social e cultural da época”. Na figura 5, a representação de Raimundo lembra uma criança com roupas de adultos, assunto ao qual voltarei no capítulo 4.

Mas, embora realista, o cenário em *A terra dos meninos pelados* permite várias formas de preenchimento pela imaginação durante a leitura, ao invés de situá-lo numa paisagem específica dentre as regiões do Brasil, como notou Ramos Filho:

Graciliano Ramos, muito provavelmente, quis que o mundo ficcional que criou fosse concebido não como realidade, mas como se fosse realidade. O mundo de Tatipirun, o lugar dos meninos pelados, o ambiente criado para eles, é para ser considerado como se fosse o que parece ser. O escritor quis jogar com as crianças. E é justamente aí que o texto ganha força. Cada pequeno leitor criou a sua Tatipirun, que poderia ser no nordeste ou nos pampas (2013, p.63).

Nessa perspectiva, as ilustrações de Faedrich materializam o efeito estilístico intencionado pelo escritor de criar um lugar (Tatipirun) que é qualquer lugar onde a imaginação se estabeleça. Graciliano, ao usar poucos adjetivos, concentra o cerne da prosa no cerne das coisas, assim quando o narrador descreve que Raimundo escrevia nas paredes, podem ser quaisquer paredes, prevalecem o substantivo e o verbo, as coisas e como elas se movem.

Essa narração elíptica nem sempre é aproveitada pelo ilustrador, ou então é reforçada por ele. Em nenhuma cena do conto o narrador descreve as roupas de Raimundo, entretanto, sabemos que ele está vestido. Faedrich tira vantagem disso e as representa tal como vimos na figura 5: uma camisa com listras horizontais, calça e sapatos pretos, mas sem particularidades. No caso do cenário, a resposta do ilustrador à vagueza das descrições referenda a sensação de “qualquer lugar”.

A arte do ilustrador torna-se polissêmica, ou seja, não restrita à narração, em algumas passagens quando se atenta para certos detalhes. Refiro-me às linhas das ilustrações que, em algumas gravuras, convergem para o lado direito do quadro, sugerindo setas que apontam para um ponto de fuga.

**Figura 6 - Raimundo em direção a Tatipirun.**



Fonte: Ramos, 1939, p. 9.

A imagem acima representa a cena em que Raimundo deixa Cambacará (mundo real) e vai em direção a Tatipirun (mundo imaginário). Na minha leitura, há um indício de metalinguagem na organização da ilustração: o movimento de Raimundo, indo da esquerda para direita, lembra a direção da escrita, por meio da qual se cria um mundo com a palavra. Ao mover-se para a direita o mundo imaginado por Raimundo vai tomando a forma que ele imaginava enquanto brincava sozinho na calçada.

Um dia em que êle preparava, com areia molhada, a serra de Taquarítú e o rio das Sete Cabeças, ouviu os gritos dos meninos escondidos por detrás das árvores e sentiu um baque no coração.

[...]

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. E o caminho, cheio de curvas, estirava-se como uma linha. Depois que ele passava, a ladeira tornava a empinar-se e a estrada se enchia de voltas novamente (TMP, p. 7).

O movimento da narração coincide com a sua representação na figura 6. O ponto de fuga é Tatipirun, o mundo imaginário onde “não há cabelos e as pessoas possuem um olho azul e outro preto”, um mundo utópico onde ele não é discriminado por ser um “menino diferente” (TMP, p. 5). Quanto mais Raimundo caminha para a direita do quadro, mais ele se afasta de seus problemas e adentra a fantasia.

O padrão de convergência das linhas se repete ao longo da narrativa e, estrategicamente, vai sendo colocado em sentido inverso quando do retorno de Raimundo ao mundo real. Ao invés de seguir na direção das setas, o protagonista volta as costas para elas. Há, portanto, um diálogo mais aberto entre palavras e imagens, e não a mera visualização de uma personagem caminhando como relata a narração. Aqui texto e imagem entram sutilmente num diálogo mais íntimo do que em outros trechos da obra.

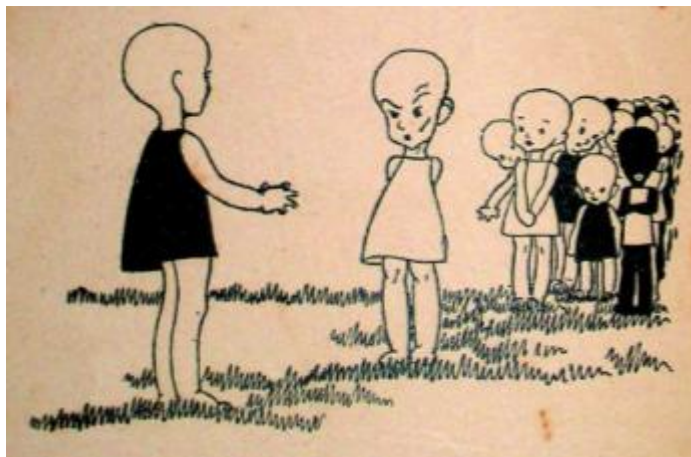
O reforço operado pela imagem, que muitas vezes pode restringir as possibilidades de interpretação, é crucial para ampliar e materializar certos efeitos da narrativa, como o do jogo das identidades<sup>13</sup> com a multiplicação de Raimundo. Todos os pelados são o protagonista nalguma medida, pois todos os meninos de Tatipirun são calvos e possuem olhos bicolores, por isso o estrangeiro é confundido com os locais num dos episódios mais intrigantes do conto. Por ora não aprofundarei a questão da identidade, mas apresento abaixo um exemplo

---

<sup>13</sup> Expressão tomada de empréstimo a Stuart Hall (2006).

de como a imagem reforça esse sentido do texto e o materializa visualmente, conforme a figura 7.

**Figura 7 - Encontro de Raimundo com os meninos pelados.**



Fonte: Ramos, 1939, p. 28.

Essa cena refere-se ao primeiro encontro de Raimundo com os meninos pelados após ele vestir a túnica que a dona Aranha lhe presenteia e ficar idêntico aos habitantes de Tatipirun. Pela disposição das personagens no contexto da narração, sabe-se que o menino em primeiro plano é Raimundo, depois Pirengo, que é quem toma a dianteira para falar com o estrangeiro, e ao fundo crianças de várias cores (negras e brancas) e tamanhos. Na massa, é possível destacar pela cor Fringo, o menino negro, que também se aproxima para falar com Raimundo no episódio, e pelo tamanho o anãozinho. Não é possível, entretanto, identificar quem é a menina Talima, outra que dialoga com o protagonista na mesma ocasião, pois as túnicas padronizam a aparência de todos e, na falta de cabelos e de elementos da estereotipia masculina ou feminina, escondem a sexualidade das crianças. Aqui acontece o contrário do que procede à princesa Caralâmpia, pois essa é facilmente identificável por seus apetrechos (a coroa de flores, as cobras nos braços, o vaga-lume no peito). A gravura torna visível e nítido o efeito de androginia contido no texto e embaralha a identidade dos personagens.

No capítulo 13 de *A terra dos meninos pelados* consta a imagem abaixo. Sem a ajuda do contexto da narração, fica difícil reconhecer a personagem, porque ela contém os atributos presentes em todas as outras crianças. Não fosse por um detalhe mínimo (e mais algum esforço de leitura da imagem), não se notaria que a criança da ilustração é a menina Talima. A certa altura o narrador diz que “Talima encolheu os ombros” (TMP, p. 40). Além dos ombros encolhidos, a feição sorridente declara em favor dessa leitura, pois a menina tem uma personalidade brincalhona. Portanto, com a ajuda da ilustração, a narrativa ganha força ao enfatizar aspectos viscerais do enredo.

**Figura 8 - A criança anônima.**



Fonte: Ramos, 1939, p. 40.

A arte do ilustrador Nelson Boeira Faedrich unida à prosa de Graciliano Ramos torna-se um componente narrativo da obra, ora dando materialidade às palavras, ora ampliando o sentido delas. *A terra dos meninos pelados* é uma narrativa rápida, no sentido que Eco (1994) emprega a esse termo. O estilo conciso e “seco” de Graciliano conclama o público leitor a “que preencha toda uma série de lacunas”. A rapidez significa dizer as coisas com o uso de elipses, sem amontoar o texto com minúcias descritivas que se pode induzir à medida que a leitura se processa. No caso do escritor alagoano, a agilidade da sua prosa implica numa quantidade mínima de adjetivos, períodos curtos e diretos, sínteses em lugar de análises. Apresentar o necessário para criar um mundo, afinal, repetindo Eco, a narrativa de ficção não pode dizer tudo o que lhe pertence, “ou não terminaria nunca”.

De certo modo, a ilustração é uma interpretação (ainda que fique limitada à abstração), processo que o ilustrador é compelido a definir num ato concreto. Na história de Raimundo, a voz narrativa sinaliza a existência de laranjeiras, carros voadores, estradas, pedras, troncos, aranhas etc., contudo, sem explicitar detalhes que dotariam certa identidade imagética às personagens e às coisas, ainda mais porque o conto utiliza o antropomorfismo como recurso. Por vezes a prosa indica um elemento, como a serra de Taquarítú, e se basta a revelar a existência de tal objeto confiando que os leitores tenham em mente uma imagem particular do que é uma serra. A lacuna provoca a imaginação a criar sua própria versão de cada substantivo exposto, oferece uma oportunidade para a ilustração interligar-se ao texto e expressar as qualidades sugeridas nas elipses. O espaço vazio instiga a nossa necessidade de completude, a escolha dos adjetivos fica sob nossa responsabilidade.

O trabalho de ilustrar um livro empreende uma leitura pragmática, com propósitos atrelados a uma atividade de tradução do verbal para o visual. Sem as lacunas não haveria



uma garantia de liberdade para adicionar cores e formas sem fugir à substância da narrativa (claro, desde que não limitado por políticas editoriais e pelas técnicas de impressão disponíveis). Noutras palavras, um texto “encharcado” pode limitar a criatividade e a imaginação, ao passo que a linguagem enxuta se coloca como um desafio estimulante. Ou o contrário disso, já que estamos falando de sistemas complexos e variados. A resposta imagética a uma narração sintética pode vir exuberante ou ser tão concisa quanto essa.

A escolha de Faedrich foi pela resposta concisa. Suas gravuras, com raras exceções, utilizam o preto e branco de alto contraste, sem matizes, sem textura, que lembram xilogravuras. Muitas dispensam o preenchimento do fundo, em certos casos o ilustrador escolheu figurá-lo com árvores ou o contorno do relevo, com linhas suaves que mais sugerem do que representam esse elemento. Essa abertura do texto verbal para a interpolação do imagético desdobra-se noutro aspecto que liga *A terra dos meninos pelados* ao universo genérico dos contos maravilhosos, a ser explorado no capítulo 3.

### 3 RESSONÂNCIAS DO CONTO MARAVILHOSO

#### 3.1 O arquivo das narrativas maravilhosas

Verificamos nas memórias de Graciliano Ramos, em *Infância*, um diálogo aberto com *A terra dos meninos pelados*, colocando em perspectiva a obra do escritor. Estão lá, dentre outros temas, o menino em conflito com o meio e a evasão pela via do imaginário. Nota-se uma oposição do infantil ao adulto e uma busca pela solução dos problemas imergindo num universo maravilhoso, aquele refugiando-se nos livros e Raimundo em Tatipirun.

O que interessa agora é entender como em Graciliano a formação do menino leitor é reaproveitada pelo escritor quando da produção de *A terra dos meninos pelados*. Isso se configura na estrutura do conto que traz referências da literatura infantil clássica, no tocante à reelaboração dos motivos integrantes do cânone das narrativas maravilhosas. Refiro-me não somente à quebra de paradigmas promovida pelos livros infantis do segundo ciclo da literatura infantil brasileira, como Lajolo e Zilberman (1991) destacam, mas também em relação à tradição mais remota dos *contos maravilhosos* estudados por Propp (2002), que chegaram até nós, brasileiras e brasileiros, por meio das traduções das obras de Charles Perrault, dos irmãos Grimm, de Hans Christian Andersen e outros que circulam no país, em formato de livro ou da oralidade, desde o século XIX.

Como já indicado no capítulo 1, a formação de Graciliano é atravessada pela leitura dessa tradição, pois era um componente pedagógico do tipo de escola que o autor frequentou na infância, até a instauração de livros infantis nacionais com os quais passou a dividir espaço. Além disso, a literatura infantil é inaugurada com a reunião de contos folclóricos que, após suprimidas as informações inconvenientes à moral do coletor e da época, logo se designam leitura para crianças, como os *Contos da Mamãe Gansa* (1697), de Charles Perrault, que dá *status* de literatura aos contos de fadas (COELHO, 1998; LAJOLO e ZILBERMAN, 1991). Para Tatar (2013), essas histórias populares constituem um cânone estável (no sentido de que as mesmas histórias continuam a ser contadas) apesar dos séculos de existência, cuja aceitação é quase universal deste lado do mundo, tornando-se “parte vital de nosso capital cultural”. Em outras palavras, o cânone da literatura infantil reúne-se inicialmente no formato de um arquivo do folclore, “o solo da literatura, a sua pré-história”, fonte à qual muitas escritoras e escritores recorrem para subsidiar suas obras (BEZERRA, 2002, p. XVII).

Não aplico aqui ao substantivo *arquivo* o sentido restrito de arquivo burocrático, que visa à conservação e manutenção de documentos. Busco nele o sentido contemporâneo de

conjunto de textos/discursos em constante mudança, cujo “efeito de anacronismo” promove “um agenciamento simultâneo do passado e do futuro, de ideais utópicos e míticos, fragmentados em sua coerência totalizada, mobilizados agora enquanto restos, resíduos que, justo nessa condição, produzem uma dinâmica desafiadora” (ANDRADE et al, 2018, p. 139), uma vez que o cânone, ao preservar e instaurar um gênero, é obrigado a ceder espaço ao novo à medida que outros textos confrontam a tradição, ou seja, quando o presente se entrelaça ao passado possibilitando a atualização desse.

Pode-se, então, acessar o arquivo do folclore a fim de transmiti-lo adiante, bem como para recontá-lo a partir da reativação desse passado com a percepção do presente. Em Graciliano, tal procedimento inaugura-se com *A terra dos meninos pelados*<sup>14</sup>, conto escrito em 1937, e só retornará ao substrato do folclore com a publicação de *Histórias de Alexandre*, em 1944, obras infantojuvenis, o que nos indica que o autor dá continuidade à ideia de localizar nas histórias populares, da oralidade ou das coletâneas, um lugar a partir do qual se dirigir às crianças. Em 1947, com a publicação de *Insônia*, dedica dois contos à temática infantil, “Minsk” e “Luciana”, no entanto calcados no cotidiano e de tons realistas. Em perspectiva, tendo em vista esse breve apanhado, a obra de Graciliano Ramos possui um espaço considerável de universo maravilhoso, de sonho, interposto inclusive em obras de caráter realista como o romance *Vidas secas*<sup>15</sup> (escrito a partir de 1937 e publicado em 1938) e o memorialístico *Infância*, de 1945, já discutido acima, que frequentemente relata o deslumbre do menino Graciliano pelas histórias de onça e de Trancoso (RAMOS, 1981).

Mas o que significa esse *arquivo* consultado e reelaborado por Graciliano Ramos e tantos outros escritores a que chamamos de contos maravilhosos, contos de fadas, ou, na versão brasileira, contos da carochinha, enfim, de folclore? Trata-se de um gênero textual, uma seção derivada de um arquivo maior a que chamamos de literatura, que possui, segundo Propp (2002), leis próprias de funcionamento, cujas histórias originam-se nos mitos e ritos de sociedades antigas, cujo aparecimento tardio remonta a um tempo pré-industrial, anterior àquele em que se encontra na forma de conto. Propp, em *As raízes históricas do conto maravilhoso*, define tais narrativas da seguinte maneira:

[...] Estudaremos aqui o gênero de contos que começam por um dano ou um prejuízo causado a alguém (rapto, exílio), ou então pelo desejo de possuir algo (o czar manda seu filho buscar o pássaro de fogo), e cujo

<sup>14</sup> Silvano Santiago (1994, p. 144-145), no romance *Em liberdade*, também aponta para a relação de proximidade entre *A terra dos meninos pelados* e os contos maravilhosos, porém não desenvolve o argumento, algo que intenciono realizar neste capítulo.

<sup>15</sup> Cf. O capítulo de encerramento de *Vidas secas*, cujo título é bastante sugestivo, “Fuga” e/ou “Baleia”.

desenvolvimento é o seguinte: partida do herói, encontro com o doador que lhe dá um recurso mágico ou um auxiliar mágico munido do qual poderá encontrar o objeto procurado. Seguem-se: o duelo com o adversário (cuja forma mais importante é o combate com o dragão), o retorno e a perseguição. Frequentemente essa composição torna-se mais complexa. Quando o herói se aproxima de casa, seus irmãos lançam-no em um precipício. Mas ele consegue retornar, passa por uma prova cumprindo tarefas difíceis, torna-se rei e se casa, em seu reino ou no do sogro. Esse é um relato esquemático e sucinto do eixo de composição que serve de base a numerosos e variados enredos. Os contos que refletem esse esquema denominam-se maravilhosos, e são eles que constituem o objeto de nosso estudo (2002, p. 4).

Essa definição de Propp consiste em descrever o conto maravilhoso em termos de funcionamento do gênero e não da sua essência, o que poderia torná-lo um conceito pouco efetivo por restringir algo tão diverso. O que depreendo nesse esquema é que os contos maravilhosos são formados por motivos e arquétipos que movimentam os textos de modo particular e identificável na diversidade. Portanto, o conceito de Propp contempla uma larga quantidade de narrativas folclóricas. Note-se a ressalva do teórico quanto à composição: os contos podem ser estruturados com a articulação desses ou daqueles motivos, de acordo com a criatividade e as condições históricas do narrador (PROPP, 2013). Três elementos, porém, parecem perpassar a todas as variantes: a figura do herói ou da heroína, o dano inicial e a localização da história num universo maravilhoso (um lugar fora do espaço-tempo conhecido onde os problemas se resolvem com o auxílio de poderes mágicos).

Para Coelho (1998), há uma diferença entre contos maravilhosos e contos de fadas. Segundo a autora, os contos de fadas funcionam em razão de uma problemática existencial solucionada pelo casamento do príncipe com a princesa (ou seu inverso). Já os contos maravilhosos teriam seu núcleo centrado na autorrealização do herói no âmbito socioeconômico, com a conquista de bens materiais. O conceito proppiano, em comparação, se mostra mais amplo, pois contempla a ambos os termos. Em vista disso, essa distinção não se sustenta, pois se é o casamento com a princesa o que diferencia um e outro necessito perguntar por quê. E quando pergunto o que é o casamento e averiguo suas implicações na vida dos indivíduos, vejo que se trata de um ato social, jurídico e econômico, uma realização tanto pessoal quanto coletiva<sup>16</sup>. Além do mais, tal motivo pode estar presente ou não num conto da categoria *de fadas* (por exemplo, *Chapeuzinho Vermelho* vs. *Cinderela*). Portanto, usarei as expressões *conto de fadas* e *conto maravilhoso* com bastante liberdade como termos sinônimos, entendendo que os dois tipos se encaixam no escopo das *narrativas maravilhosas*,

---

<sup>16</sup> Cf. Propp (2002), capítulo “A noiva”, no qual o teórico discorre sobre as bases socioeconômicas do casamento de onde provém a base para os contos maravilhosos.

pois, do ponto de vista formal, possuem engrenagens semelhantes, apesar de articularem, por vezes, motivos diferentes. Além do mais, *A terra dos meninos pelados* remexe no arquivo das duas modalidades ao apresentar, por exemplo, um problema existencial que não se resolve com um ato mágico, embora Raimundo busque no universo maravilhoso a solução, e por ter uma princesa que não é princesa, Caralâmpia.

O conjunto das narrativas maravilhosas forma um cânone onde estão depositadas histórias cujas leis de funcionamento fazem-nas coincidir estruturalmente. Esse arquivo, no entanto, é variado e encontra-se em permanente processo de transformação e reelaboração a cada nova história escrita que sobrepõe passado, presente e futuro.

O conto maravilhoso possui uma natureza espectral, historicamente apresenta uma defasagem em relação ao período em que aparece e preserva vestígios de organizações sociais desaparecidas, é pré-capitalista e mesmo anterior ao feudalismo (PROPP, 2002). O tempo em que a narrativa aparece no formato de conto e no qual fora coletada a partir da oralidade não coincide com a temporalidade do enredo, pois este tem suas origens num passado mais remoto, embora isso não exclua a assimilação de elementos desse presente. O conto reinterpreta práticas das instituições sociais (a religião, os ritos) de um tipo de sociedade que condicionam seus motivos. Propp explica que o conto converte o significado dos rituais fazendo uma inversão de atitudes consideradas negativas num contexto em que tais práticas se chocam com os costumes da época. Assim, se no rito de passagem o neófito deve chegar ao reino dos mortos, no conto, a jornada do herói se transmuta para o reino dos confins. “O assunto surge não por um processo de evolução simples e de reflexo direto da realidade, mas por negação dessa realidade”, conclui o autor (idem, p. 13). Importa colocar isso para observar que, desde a sua gênese, o conto maravilhoso resulta de processos dinâmicos de reelaboração de outras formas de narrativas, o arquivo do arquivo, de um passado mais remoto do que o tempo a que nos remetemos quando acessamos os contos maravilhosos na forma em que foram coletados no século XIX, que é como os conhecemos hoje. Pois tal abertura possibilita que textos como *A terra dos meninos pelados* e outros tenham um lugar no cânone, por meio da construção e desconstrução contínua do arquivo (ANDRADE et al, 2018).

A passagem do primeiro para o segundo ciclo da literatura infantil brasileira demonstra como as autorias de livros infantis entre os séculos XIX e XX se comportaram no tocante a esse arquivo, ora reconfigurando as narrativas para atender determinados princípios ideológicos, como o nacionalismo, o civismo e o ufanismo, ora atualizando os clássicos,

criando novos enredos, mas preservando a estrutura canônica (LAJOLO e ZILBERMAN, 1991).

No caso de Graciliano, julgo a hipótese de que há um duplo movimento na sua escrita de literatura infantil: a crítica aos “ismos” do conjunto de narrativas brasileiras do entresséculos XIX e XX e a reelaboração do formato de conto maravilhoso. Como fora visto nos primeiros capítulos deste trabalho, *A terra dos meninos pelados* não compactua com nenhuma diretriz da literatura infantil brasileira do primeiro ciclo, abrindo espaço para outras experiências no gênero, conforme demonstram Lajolo e Zilberman (1991). Nos próximos tópicos, tentarei demonstrar, por meio do estudo de Propp (2002), como *A terra dos meninos pelados* acessa o arquivo dos contos maravilhosos e atualiza o gênero a partir de movimentos de assimilação e de reformulação da estrutura tradicional. Não intento chegar a textos específicos do cânone, como fazem alguns leitores de *A terra dos meninos pelados*, comparando-o a *O patinho feio*, de Andersen, *O pequeno polegar*, de Grimm, ou *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, embora tenha consciência de que essas narrativas fornecem conhecimento para compreender o objeto em questão e que a comparação é legítima<sup>17</sup>. Meu destaque direciona-se para os arquétipos e as funções que se repetem, como demonstra Propp, no gênero como um todo e que são identificáveis não só pelo leitor-pesquisador, mas também pelo dileitante envolto no mesmo contexto de referências dos clássicos da literatura infantil ocidental.

### 3.2 O começo do conto: questões de tempo e espaço

O tempo e o espaço são duas dimensões imprescindíveis para narrar uma história. Assim como na vida fora da literatura, é necessário que haja a combinação dessas duas instâncias para que as personagens e as coisas se movam e existam. Na ficção, a palavra tem a capacidade de materializar a imaginação e, ao sustar a verdade, criar um novo mundo, com leis próprias. Desse modo, a frase “era uma vez” conclama o público leitor ou ouvinte dos contos maravilhosos a entrar num plano diferente enquanto durar a fruição da narrativa, a buscar uma verdade que não seja a factual e a aceitar o irracional como algo possível ao menos naquelas palavras combinadas.

A expressão “era uma vez”, ou algo similar, modifica a noção de tempo ao transportar-nos para uma temporalidade dificilmente identificável com algum tempo histórico conhecido,

---

<sup>17</sup> Cf. Os trabalhos de Laughton (2016) e Drummond (2003) analisam *A terra dos meninos pelados* e fazem tal tipo de comparação.

embora sempre remeta ao passado. A ordem cronológica está suspensa. No entanto, sua principal função é situar uma atmosfera de “tranquilidade épica”, que, na verdade, trata-se de “uma impressão ilusória”. “Ante ele [esse tempo estável] não tardarão a se desenrolar acontecimentos extremamente tensos e vibrantes” (PROPP, 2002, p. 29).

Por sua vez, o espaço oferece sinais mais reconhecíveis por colocar em cena, mesmo de forma exagerada, objetos familiares, é o palco das ações, o suporte da existência de lobos, cavalos, pássaros, árvores, frutas, montanhas, rios etc., no que diz respeito às coisas do reino animal, vegetal e mineral. Rainhas e reis, princesas e príncipes, mães e pais, madrastas e crianças completam a paisagem, inserem o fator humano. Após situar o espaço-tempo, o conto apresenta uma família, diz Propp (2002). Todos esses vetores carecem de adjetivação para se tornarem mais nítidos, contudo a voz narrativa os omite ou os revela conforme a estratégia de narração. Portanto, o espaço nos contos maravilhosos acompanha a imprecisão do tempo, bem como as personagens possuem rostos de uma identidade fugidia, à mercê, muitas vezes de estereótipos quando transpostas da ficção para as ilustrações ou o audiovisual.

O começo de *A terra dos meninos pelados* tem a marca do estilo conciso e direto de Graciliano Ramos, que emprega um narrador em terceira pessoa pouco afeito a descrições do tempo e do espaço. O conto inicia com uma flexão do verbo *haver*, seguida da apresentação do protagonista, dos personagens secundários com quem trava o conflito e por fim uma descrição das características físicas daquele, sem mencionar *onde/quando* essas criaturas vivem<sup>18</sup>.

“Havia um menino diferente dos outros meninos: tinha o olho direito preto, o esquerdo azul e a cabeça pelada” (TMP, p. 5). “Havia” funciona aqui como o “no princípio” bíblico e o “era uma vez” dos contos de fadas e indica um tempo e um espaço difusos. Nesse sentido, a oração inicial coloca o tempo como suporte para a existência de um ser, Raimundo. A forma verbal “havia” incorre em transitividade, exige um complemento para expressar-se com a devida competência. “Havia o quê?”, ensinam-nos a perguntar a gramática e a curiosidade.

---

<sup>18</sup> Essa caracterização econômica do espaço-tempo parece ter deixado o crítico Osman Lins (1982, p. 194-195) um tanto atordoado, a ponto dele apontar para a “situação geográfica indeterminada” de Cambacará e taxar, ainda que acertadamente, Tatipirun como “outro mundo”, ignorando a estrutura do conto e seu diálogo com o arquivo das narrativas maravilhosas. Isso após afirmar que o conto de Graciliano “não se inscreve entre os momentos mais altos de sua prosa”, por se tratar de uma obra escrita para crianças, do que discordo totalmente. Como assinalo no capítulo 1, a literatura infantil sofreu muito preconceito devido às suas origens na pedagogia e por ser destinada ao público infantil, e a posição de Lins só exemplifica tal argumento.

“Um menino”, mas não um qualquer, um menino diferente<sup>19</sup>. A descrição do cenário só ocorrerá em outros trechos da narrativa. Contudo, ao contrário do protagonista de quem se pode abstrair uma imagem mais palpável, “os meninos” e a rua, a calçada, a casa, o quintal e o morro, cenários do mundo real, estão ausentes de marcações que permitam torná-los mais familiares. Depois seguem as informações de que “os meninos” são os “vizinhos”, “da rua”, “da esquina”, “do tabuleiro”. Na escala de adjetivações, esses se encontram um grau acima do que o narrador reserva ao espaço da ação, que, mesmo quando adentra em Tatipirun, mantém-se econômico de qualidades (sem a exacerbação ufanista, por exemplo). Essa parcimônia se reflete nas ilustrações de Nelson Boeira Faedrich, que, ao representar parcialmente uma rua e o lugar onde Raimundo escreve seu nome a carvão na parede, o faz do seguinte modo:

**Figura 9 - Raimundo escreve na parede.**



Fonte: Ramos, 1939, p. 5.

Não posso deduzir a qual passado, lugar e pessoas (exceto Raimundo, por ora) a narração remonta, mesmo a rua da figura acima pode ser qualquer rua. Desse modo, o narrador ecoa as vozes das contadoras de histórias<sup>20</sup> que tantas vezes repetiram “era uma vez”. Com essa estratégia de mostrar sem apontar, quer dizer, exigindo o máximo de sentido dos verbos e substantivos e economizando os adjetivos, Graciliano estrutura o universo maravilhoso sugestionado no título da obra e reforçado pela ilustração de capa (rever figura 1). Propp (2002) nota características semelhantes no tocante à concisão da voz narrativa dos contos maravilhosos ao omitir detalhes do deslocamento do herói e localizar a ação num

<sup>19</sup> Voltarei a esse assunto no capítulo 4, quando tratarei da construção identitária de Raimundo, uma vez que a diferença/alteridade é o tema principal de *A terra dos meninos pelados* e se caracteriza como um dano ao protagonista.

<sup>20</sup> Sim, “contadoras”. Coelho (1998) destaca que era parte da tradição feminina contar histórias perto do fogo para entreter um público variado, de crianças a adultos. Daí, por exemplo, a razão de a primeira coletânea de contos folclóricos de Perrault se chamar “Contos da Mamãe Gansa”.



espaço estático (não épico), que trata das condições da partida e resume o trajeto em poucas frases.

O que sucede ao “era uma vez”, o tempo especial envolto em tranquilidade, contrasta com a tensão e o conflito do desenvolvimento da narrativa. Algo acontece e danifica essa ordem. Uma vez perturbada, surge a necessidade de deslocamento do herói (PROPP, 2002). Em *A terra dos meninos pelados*, após assentar o tempo (“havia”), a narrativa apresenta a intriga (“um menino diferente dos outros meninos”) e transfere a estabilidade para o fim do conto (quando Raimundo retorna em silêncio de Tatipirun e vê de longe os vizinhos brincando). Antes de iniciar a jornada, a voz narrativa dá forma ao conflito e substância à personalidade do protagonista que, isolado, recorre à imaginação para fugir da zombaria (configuração do dano). Isso obriga Raimundo a reagir ao agravo, infligindo a si o exílio, que, para Propp, é uma das formas de desgraça junto com o rapto, porém aqui tem uma conotação positiva e utópica, pois em Tatipirun o menino buscará reverter os males do mundo real.

Da própria malha narrativa surgem as pistas de que *A terra dos meninos pelados* incorpora elementos do conto maravilhoso. Logo ao quinto parágrafo, é dada a informação de que Raimundo “conversava sozinho e desenhava na calçada *coisas maravilhosas* do país de Tatipirun” (TMP, p. 5, grifo meu). Vê-se aí o indício dos fenômenos sobrenaturais posteriores, entretanto, ainda o terreno é firme e os seres inanimados não despertaram. Mais um breve salto sobre questões que abordarei noutra seção e chegamos ao instante no qual Raimundo fecha os olhos e tudo ao redor silencia, ele se levanta e segue na direção do morro (sem que a voz narrativa explique o porquê dele tomar esse destino ou sem acessar seus pensamentos). Então, as “coisas estranhas que há na terra de Tatipirun” começam a surgir no horizonte.

A apresentação do herói e seu conflito, a ocorrência de um dano e o exílio, o tempo difuso e o espaço sobrenatural, tudo isso se processa com muita rapidez, como se nota no trecho abaixo:

Encolheu-se e fechou o olho direito. Em seguida, foi fechando o olho esquerdo, não enxergou mais a rua. As vozes dos moleques desapareceram, só se ouvia a cantiga das cigarras. Afinal as cigarras se calaram. Raimundo levantou-se, entrou em casa, atravessou o quintal e ganhou o morro. Aí começaram a surgir as coisas estranhas que há na terra de Tatipirun, coisas que êle 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. E o caminho, cheio de curvas, estirava-se como uma linha. Depois que êle passava, a

ladeira tornava a empinar-se e a estrada se enchia de voltas novamente (TMP, p. 7-8).

A partir dessa passagem, a narrativa mergulha no universo maravilhoso e a utopia de Raimundo apresenta seus primeiros contornos. O espaço perde gradualmente a familiaridade com o mundo real. A narração não nomeia as “coisas estranhas” de Tatipirun, a pista que fornece para entender o que Raimundo vivencia nesse percurso até lá ocorre através da descrição do comportamento do terreno, as ladeiras que se abaixam e as curvas que se endireitam para o menino passar. Subir um monte, andar por caminhos tortuosos demandam um lapso de tempo maior do que atravessar caminhos planos e retos. Com essa estratégia, a voz narrativa faz o protagonista chegar rapidamente ao seu destino. A distância entre o mundo real e o imaginário corresponde a um intervalo de espaço-tempo curto, daí Raimundo sentir que “Tatipirun ficava ali perto de casa”.

A figura 6 (capítulo 2), que ilustra a cena do trecho citado, faz uma representação parcial dela. Mostra Raimundo em movimento numa estrada plana e ao fundo os montes arredondados. No entanto, Faedrich ignora as “coisas estranhas” a que referi há pouco e não ocupa tal brecha da narração. Há um cenário que, embora contraste com as linhas retas e rígidas da figura 9, produz um efeito muito tímido ao que sugerem as “coisas estranhas”/“maravilhosas” de Tatipirun. Não fosse a relação de redundância entre texto e imagem recorrente na obra, conforme as ferramentas propostas por Linden (2018) permitem identificar, a estrada reta da gravura não dialogaria com a da narração, perderia o sentido narrativo, seria apenas uma parte do todo, não o todo em si.

A recepção de Raimundo em Tatipirun é feita por um automóvel voador que fala e tem um olho azul e outro preto em lugar dos faróis. De tal modo, combinam-se características do objeto, de seres sobrenaturais (capacidade de voar como uma ave) e, em especial, do protagonista. O antropomorfismo, a atribuição de propriedades humanas aos seres vivos ou inanimados, é mais um dado relacionado ao gênero maravilhoso e através desse mecanismo as mais diversas criaturas podem ser elaboradas ficcionalmente. Logo, deduzo que as personagens com tais atributos fazem parte do grupo de “coisas estranhas” mencionadas pela narração. Com isso temos, além do tempo fictício e do lugar imaginário, a presença de acontecimentos e personagens sobrenaturais, possíveis graças à ausência do princípio de causalidade, que formam as características básicas do conto maravilhoso, segundo Marçal (2003).

Ao incluir um automóvel falante no enredo, Graciliano remodela o antropomorfismo tradicional, aplicado em geral à natureza, enquanto provoca um índice da temporalidade

daquele contexto de escrita da obra. Como dito acima, a imprecisão qualifica o espaço-tempo nos contos maravilhosos, portanto, na contramão disso, o objeto-personagem automóvel funciona como marcador do tempo em que os carros começavam a se popularizar no cotidiano brasileiro, embora não haja dado textual que ligue a temporalidade de *A terra dos meninos pelados* diretamente ao Brasil dos anos 1930. Porém, a ilustração do automóvel na cena do seu encontro com o protagonista traz marcas de uma temporalidade específica, devido à escolha de Faedrich por reproduzir certo modelo comum na sua época<sup>21</sup>. Tais escolhas do escritor e do ilustrador sugerem a preocupação em não repetir a fórmula clássica dos contos de fadas, bem como a de envolver o público infantil com a integração de objetos do cotidiano à narrativa. A gravura atribui um significante à palavra “automóvel” que o código linguístico deixa em aberto.

**Figura 10 – Encontro de Raimundo com o automóvel.**



Fonte: Ramos, 1939, p. 11.

Essa cena é importante para o desenvolvimento do conto na medida em que Raimundo constata que atravessou a fronteira do real. Sua pergunta, na verdade um pensamento em voz alta, pode ser lida como uma pergunta retórica, além de insinuar que o trajeto foi feito conscientemente, sem estranhamento com as coisas do sonho, que só acontecerá a partir da recepção do automóvel.

- Querem ver que isto por aqui já é a serra de Taquaritú? pensou Raimundo.
- Como é que você sabe? roncou um automóvel perto dêle.

<sup>21</sup> Conforme site oficial da General Motors do Brasil, que chegou ao país em 1925, os primeiros automóveis montados aqui eram os modelos das marcas Buick, Oldsmobile, Chevrolet, Oakland, Cadillac e Pontiac. Este último, por exemplo, possui grande semelhança com o automóvel desenhado por Faedrich para ilustrar *A terra dos meninos pelados*, conforme uma busca por imagens desse veículo na sua versão dos anos 1930. Disponível em: < <https://media.gm.com/media/br/pt/chevrolet/news.detail.html/content/Pages/news/br/pt/2015/jan/0126-1925.html>>. Acesso em: fev. 2020.

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

— Estou frito, suspirou o viajante esmorecendo.

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

— Deixe de besteira, seu Raimundo. Em Tatipirun nós não atropelamos ninguém (TMP, p. 9-11).

O susto e o medo de Raimundo são atitudes dissidentes do comportamento típico das personagens de narrativas maravilhosas, que não estranham bichos falantes nem temem a fúria de gigantes. Como indiquei há pouco, a ausência do princípio de causalidade está na base do funcionamento dessas tramas (MARÇAL, 2003). No entanto, em *A terra dos meninos pelados* a atitude do protagonista é coerente, pois se trata de um indivíduo do mundo real que adentra o irreal, mesmo consciente de estar sonhando é como se Tatipirun ultrapassasse o alcance da sua imaginação projetada e o surpreendesse. E o segundo diálogo trará a Raimundo o primeiro aprendizado sobre esse mundo mágico, pois o automóvel vai embora sem dizer muita coisa e deixa no ar, além da poeira, como ele sabe o nome do menino sem que esse o mencionasse anteriormente. Segue o encontro com a Laranjeira:

Levantou as rodas da frente, armou um salto, passou por cima da cabeça do menino, foi cair cinquenta metros adiante e continuou a rodar fonfonando. Uma laranjeira que estava no meio da estrada afastou-se para deixar a passagem livre e disse toda amável:

— Faz favor.

— Não se incomode, agradeceu o pequeno. A senhora é muito educada.

— Tudo aqui é assim, respondeu a laranjeira.

— Está se vendo. A propósito, por que é que a senhora não tem espinhos?

— Em Tatipirun ninguém usa espinhos, bradou a laranjeira ofendida. Como se faz semelhante pergunta a uma planta decente?

— 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.

— Aqui era assim antigamente, explicou a árvore. Agora os costumes são outros. Hoje em dia, o único sujeito que ainda conserva esses instrumentos perfurantes é o espinheiro-bravo, um tipo selvagem, de maus bofes. Conhece-o?

— Eu não senhora. Não conheço ninguém por esta zona.

— É bom não conhecer. Aceita uma laranja?

— Se a senhora quiser dar, eu aceito.

A árvore baixou um ramo e entregou ao pirralho uma laranja madura e grande.

— Muito obrigado, d. Laranjeira. A senhora é uma pessoa direita. Adeus! Tem a bondade de me ensinar o caminho?

— É esse mesmo. Vá seguindo sempre. Todos os caminhos são certos.

— Eu queria ver se encontrava os meninos pelados.

— Encontra. Vá seguindo. Andam por aí.

— Uns que têm um olho azul e outro preto?

- Sem dúvida. Tôda gente tem um ôlho azul e outro preto.
- Pois até logo, d. Laranjeira. Passe bem.
- Divirta-se (TMP, p. 11-12).

A Laranjeira resume Tatipirun em duas afirmações: “Tudo aqui é assim”, que demarca a bondade e a harmonia presentes em todos os seres; e “Todos os caminhos são certos”, que dispõe o espaço-tempo numa dimensão sobrenatural, maravilhosa. Raimundo recebe da personagem uma explicação sobre o funcionamento de Tatipirun, bem como descobre em seu relato que houve um tempo (passado) em que as plantas de sua espécie possuíam espinhos, agora mantidos apenas pelo espinheiro bravo. Contudo, ela não descreve como essas mudanças aconteceram. Significa dizer também que, apesar do sol manter-se imóvel, o tempo transcorre de algum modo distinto do cronológico, confusão a qual Raimundo tentará compreender.

A ausência de espinhos, as ladeiras que se aplainam, os caminhos que se endireitam contribuem com o ato da laranjeira de ceder a passagem e de doar um de seus frutos ao viajante como um gesto de hospitalidade, a fim de reverter o estranhamento de Raimundo em bem-estar. Tudo o que existe em Tatipirun tem o propósito de favorecer o menino. Após encontrar o automóvel voador, ele já não estranha a laranjeira falante por conta de sua simpatia. Esse primeiro aprendizado contém um alerta implícito de que ali não haverá quem lhe faça mal, entretanto isso só se transformará em experiência com sentido para o protagonista após seus embates com os habitantes dessa terra maravilhosa. Até então Raimundo não sabe ainda o que fazer com tal informação.

### **3.3 O meio do conto: a doação do recurso mágico e a luta contra o dragão**

A jornada de Raimundo ainda está no começo e outro problema surge: o contato com os meninos pelados acontece sob receios e a comunicação não flui como a conversa com a Laranjeira.

- Eu queria saber se isto aqui é o país de Tatipirun, começou Raimundo.
- Naturalmente, respondeu o outro. Onde vem você?
- Raimundo inventou um nome para a cidade dêle que ficou importante:
- Venho de Cambacará. Muito longe.
- Já ouvimos falar, declarou o rapaz. Fica além da serra, não é isto?
- É isso mesmo. Uma terra de gente feia, cabeluda, com olhos de uma côr só. Fiz boa viagem e tive algumas aventuras.
- Encontrou a Caralâmpia?
- É uma laranjeira?
- Que laranjeira! É menina.
- Como êle é bobo! gritaram todos rindo e dansando. Pensa que a Caralâmpia é laranjeira (TMP, p. 16-17).

Esse desencontro de informações, a troca dos significantes apropriados para “laranjeira” e “Caralâmpia”, provoca o riso dos meninos pelados, o que faz Raimundo fugir para detrás de um tronco e lembrar os “moleques que faziam troça de mim, em Cambacará” (TMP, p. 20). Mas o Tronco, ligeiro, convence o menino do contrário, de que na verdade os meninos pelados não “debicaram” com ele, pois “é uma gente bôa” (TMP, 18). O trauma de Raimundo é compreensível, como diria Zizek (2015), ele teme encontrar no sonho a realidade da qual fugiu. A função dessa personagem secundária é semelhante à da Laranjeira, explicar ao estrangeiro *como são* Tatipirun e seus habitantes. Nessa cena do conto, o protagonista está escondido dos meninos pelados e o Tronco falante aproveita para lhe apresentar sua “amiga velha”, uma personagem-chave, cuja participação desencadeia ações importantes para o desenvolvimento do enredo: a dona Aranha.

— Boa tarde, d. Aranha. Como vai a senhora?

— Assim, assim, respondeu a visitante. Perdoe a curiosidade. Por que é que você põe êsses troços em cima do corpo?

— Que troços? A roupa? Pois eu havia de andar nu, d. Aranha? A senhora não está vendo que é impossível?

— Não é isso, filho de Deus. Êsses arreios que você usa são medonhos. *Tenho ali umas túnicas no galho onde moro. Muito bonitas. Escolha uma.*

Raimundo chegou-se à árvore próxima e examinou desconfiado uns vestidos feitos daquele tecido que as aranhas vermelhas preparam. Apalpou a fazenda, tentou rasgá-la, chegou-a ao rosto para ver se era transparente. Não era.

— Eu nem sei se poderei vestir isto, começou hesitando. Não acredito...

— Que é que você não acredita? perguntou a proprietária da alfaiataria.

— A senhora me desculpa, cochichou Raimundo. Não acredito que a gente possa vestir roupa de teia de aranha.

— Que teia de aranha! rosnou o tronco. Isso é sêda e da bôa. *Aceite o presente da moça.*

— Então muito obrigado, gaguejou o pirralho. Vou experimentar.

*Escolheu uma túnica azul, escondeu-se no mato e, passados minutos, tornou a mostrar-se vestido como os habitantes de Tatipirun.* Descalçou-se e sentiu nos pés a frescura e a maciez da relva. Lá em cima os enormes discos de vitrolas giravam; as cigarras chiavam músicas em cima dêles, músicas como ninguém ouviu; sombras redondas espalhavam-se no chão (TMP, p. 21-23, grifo meu).

A citação longa se justifica pelos dois temas importantes que ela encerra e para evitar digressões desnecessárias. Primeiro, a doação de um objeto, assunto que mais interessa agora. Segundo, a hesitação de Raimundo em aceitar uma túnica feita com teia de aranha e sua preocupação com a transparência da veste, índices da presença de uma moral semelhante àquela que os folcloristas clássicos (Grimm, Perrault, Andersen) incrementavam aos contos populares (COELHO, 1998). Estar nu é um despropósito, bem como uma situação de

vulnerabilidade perante o olhar do outro, um dano que remonta em nossa tradição ocidental à expulsão de Adão e Eva do paraíso (AGAMBEN, 2018). No mais, a “moral da história” fica por conta do comentário subjacente à narrativa como um todo.

Outro elemento que não se pode negligenciar é o papel das árvores para a composição do conto em análise e dos contos maravilhosos, pois no cenário da floresta o herói encontra o recurso e/ou seu auxiliar mágico, algo vital para cumprir sua missão. No excerto, a floresta aparece metonimicamente representada pela menção a “árvores” e “mato”. A jornada do herói depende desse motivo para ser encaminhada ao passo seguinte.

Conforme Propp (2002, p. 57): “No meio da floresta o herói encontra uma casa mágica, onde mora a Yagá que lhe dá o recurso mágico para vencer o dragão. Essa casa (‘isbá com patas de galinha’) é a porta do outro mundo que ele precisa atravessar”. Yagá, ou Baba Yagá, explica o autor, é a senhora da floresta, uma velha feiticeira que tem poder sobre os animais e a natureza. Trata-se, portanto, de uma figura arquetípica, cuja função é assimilada e reelaborada em diversos contos maravilhosos, que aparece também na forma de animais, no caso específico de Yagá, a feiticeira ora surge como raptora de crianças, ora como a doadora de um recurso mágico, motivo em destaque. A Yagá-doadora, porém, antes de fazer a doação, interroga o herói para averiguar se é digno de receber o presente. Após superar essa provação, a feiticeira coloca na mão do protagonista o poder de que necessita para cumprir as tarefas, o que aponta para o fim da jornada (idem, p. 49).

O cotejo da figura de Yagá-doadora com a dona Aranha permite observar uma série de semelhanças. Detenhamo-nos à segunda: o Tronco se refere à aranha como “amiga velha” e Raimundo utiliza o pronome de tratamento “dona” em respeito a sua idade avançada. Dona Aranha interroga Raimundo e censura seus “troços”, as roupas que carrega no corpo. O espaço onde a ação acontece encontra-se por trás das árvores (floresta) que o menino usa como refúgio contra os meninos pelados. Dona Aranha domina uma habilidade extraordinária, a de tecer roupas com “sêda e da bôa”, argumento que convence Raimundo a aceitar o presente da costureira. Nos trechos grifados da citação extraída de *A terra dos meninos pelados*, percebemos o ato da doação de um objeto com capacidade mágica, ou pelo menos, com um efeito similar. Ao trocar as vestes do mundo real pela túnica azul do mundo imaginário, Raimundo fica “vestido como os habitantes de Tatipirun”. A túnica faz com que mude a forma de olhar dos meninos pelados para o viajante, que agora é visto como um conterrâneo e não como estrangeiro, porque de algum modo o objeto camufla sua identidade. Concluo duas coisas dessa cena: dona Aranha equivale ao arquétipo da Yagá-doadora;

Raimundo é um herói divergente do herói clássico dos contos de fadas, pois teme, hesita, gagueja, não sabe exatamente o que deve fazer. Isso implica na questão de “vencer o dragão”.

Chegamos num ponto de virada da trama:

O conto atinge seu apogeu ao colocar nas mãos do herói o recurso mágico. A partir daí, já se prevê o final. Há uma enorme diferença entre o herói que sai de casa e “perambula sem rumo certo”, e o mesmo herói ao sair da casa de Yagá. Agora ele caminha firme para o seu objetivo e sabe que o atingirá. Tende até mesmo a se vangloriar um pouco. Para seu auxiliar as tarefas a serem cumpridas “não são um serviço, mas um semi-serviço”. Na seqüência dos acontecimentos o herói desempenha um papel puramente passivo. Ou o auxiliar mágico faz tudo em seu lugar, ou ele age graças ao recurso mágico. O auxiliar transporta-o para países distantes, rapta a princesa, resolve as provas impostas por ela, mata o dragão ou derrota o exército inimigo, salva seu senhor da perseguição. Nem por isso o herói deixa de ser o herói; o auxiliar é a expressão de sua força e de seus talentos (PROPP, 2002, p. 195).

O fato é que não há dragões, nem vilões, tampouco princesa que necessite ser salva em *A terra dos meninos pelados*, no máximo, segundo deixa escapar a Laranjeira no início do conto, resta o vestígio de um tempo em que o mal coexistia com o bem em Tatipirun, cuja lembrança é o espinheiro-bravo. A doação do recurso mágico não confere a Raimundo habilidades sobrenaturais, tampouco resolve seus problemas, embora o auxilie a encontrar soluções. Graciliano substitui o motivo da luta contra o dragão (também um arquétipo) pelo jogo entre Raimundo e os meninos pelados, numa disputa entre o discurso racional daquele e o discurso imbuído do maravilhoso destes últimos, o “faz de conta”, como ensina a Rã (TMP, p. 26). O recurso mágico não altera as habilidades do protagonista, que atua diretamente na disputa, ao contrário da passividade de certos heróis clássicos dos contos de fadas, cujo objeto ou seu auxiliar mágico faz tudo por eles. A túnica azul equipara Raimundo aos demais jogadores, somente após vesti-la, ele consegue se comunicar e estar (ou mesmo passa a sentir-se) em igualdade com os nativos e, aos poucos, constrói o conhecimento necessário para o seu retorno ao mundo real.

A partir desse ponto, *A terra dos meninos pelados* segue um rumo próprio. A luta contra o dragão e as provações do herói são substituídas pelo intenso debate entre Raimundo e os habitantes de Tatipirun. Inicia-se, então, o que venho chamando de jogo das identidades, pois é por meio dos diálogos que o protagonista opera o reconhecimento de si mesmo confirmando a sua identidade construída na diferença em relação ao outro. Dessa forma, Graciliano troca a aventura heroica pelo drama existencial, a espada pela palavra, sem expropriar a fantasia do espaço-tempo do conto. Por ora observaremos um desses diálogos no qual a lógica racional de Raimundo confronta a lógica “faz de conta” dos meninos pelados.



Curioso com os fenômenos estranhos de Tatipirun, Raimundo “queria saber como a gente se arranja de *noite*” (TMP, p. 34, grifo meu). O Anão e Talima tentam explicar que não existe noite, ambos surpresos com a explanação do visitante acerca do sol se deitar e a luz ceder lugar a escuridão. Convocado pela menina, cabe a Fringo o papel de juiz da disputa. Um juiz severo e um tanto entediado, por sinal, com o insipiente debatedor.

Fringo, um menino preto, estirou o beijo e bocejou:

— 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.

— É engano, interrompeu Fringo.

— Não há noite?

— *Há o que você está vendo.*

— Não escurece, o sol não muda de lugar...

— Nada disso.

— Está bom. Preciso consertar o meu estudo de geografia.

Continuaram a marcha, andaram muito, e nenhuma notícia de Caralâmpia. *O sol permanecia no mesmo ponto, no meio do céu. Nem manhã nem tarde. Uma temperatura amena, invariável.*

— Deve haver um maquinismo de relógio lá por cima, calculou Raimundo. Vão ver que êle perdeu a corda e parou (TMP, p. 35, grifo meu).

Conforme Prado (2011, p. 10), estamos diante de um paradoxo: “Em Tatipirun, o espaço e o tempo são inerentes à fantasia. Se o sol não se põe, não se move também o tempo. Ao contrário do tempo, o espaço é móvel e está sempre em processo”. Entretanto, como visto no encontro de Raimundo com a Laranjeira, houve um passado em Tatipirun, cujos acontecimentos são mencionados vagamente pela personagem. O sumiço de Caralâmpia também remete a um antes e depois no tempo e no espaço. No caso do sol, sua imobilidade não afeta o tempo, mas o clima que se mantém ameno, apesar de estar a pino.

Raimundo utiliza o conceito de tempo cronológico, baseado num fenômeno “natural” e recorrente do planeta Terra; na falta de um linguajar científico, o menino de Cambacará fundamenta seu discurso na observação empírica e no testemunho de outros como ele que vivenciam tal evento cotidianamente. Ele ignora o tempo do sonho e como integrante de um mundo maravilhoso, Fringo também se vale do empirismo para fortalecer seu argumento, que por final vence: “Há o que você está vendo.” E Raimundo não pode negar o que vê e o que todo seu corpo experimenta, “uma temperatura amena, invariável” proporcionada pelo sol imóvel acima de sua cabeça. Ele cede ao argumento que não pode refutar. Mas continua buscando soluções no racional para o que é onírico, apesar de levantar uma hipótese para a imobilidade do sol que é tão fantasiosa quanto o fenômeno em si. Na falta de um discurso

mais pragmático, o menino se vale do expediente da analogia, tenta explicar através da construção de outra imagem (um relógio parado) o prodígio que lhe foge à razão. Numa camada mais profunda, Raimundo é a personagem de um conto maravilhoso que põe em dúvida os “maquinismos” da ficção e as convenções do gênero. O evento acima obriga-o a rever sua lição de geografia ao passo que nós, público leitor, somos obrigados a rever o conceito de “conto maravilhoso”, pois as narrativas do nosso tempo performam novas combinações dos clássicos, bem como inauguram elementos da contemporaneidade, como tentei demonstrar nesta análise. *A terra dos meninos pelados* atua em relação ao cânone de forma ambígua: por um lado, é uma continuidade do fluxo; por outro, segue seu próprio caminho.

### **3.4 O fim do conto: a princesa e o retorno do herói**

A figura de uma personagem que ascende socialmente, enriquecendo ou passando a integrar a realeza, e o retorno do herói são alguns dos pilares estruturais que Propp (2002, p. 4) identifica nos contos maravilhosos. “Mas ele [o herói] consegue retornar, passa por uma provação cumprindo tarefas difíceis, torna-se rei e se casa, em seu reino ou no do sogro”, explica o teórico, retomando um trecho da citação pela qual situo tais considerações. Como foi visto no tópico anterior, Graciliano substitui as “tarefas difíceis” pela disputa em forma de diálogos. Concentremo-nos, portanto, nos dois motivos restantes: a princesa e o retorno do herói.

Propp dedica extensos capítulos ao discutir acerca da imagem do dragão e da princesa em seu livro *As raízes históricas do conto maravilhoso*, devido à pertinência desses motivos. Em *A terra dos meninos pelados* não há dragão (antagonista, num sentido restrito), mas existe a princesa Caralâmpia, cujo sumiço coincide, aparentemente, com a chegada de Raimundo em Tatipirun, que é também um ponto-chave para o início do jogo, pois a disputa começa ao perguntarem ao viajante se ele encontrou a menina em seu percurso. Sem saber quem é Caralâmpia, Raimundo foge e encontra o Tronco e a dona Aranha. Com o recurso mágico, volta ao jogo mais apto para o embate. É quando toma conhecimento do sumiço da princesa e do temor de que lhe tenha acontecido alguma desgraça (TMP, p. 29). Então, junta-se aos meninos pelados na busca pela menina (a última citação direta que analisei ocorre durante tal episódio). O conto avança para outro patamar com o emblemático diálogo de Raimundo com o menino sardento, assunto para outra seção deste trabalho. Aí a Caralâmpia reaparece e conta

suas aventuras em outro mundo. O conto se aproxima do fim, e Raimundo decide retornar para o mundo real.

Caralâmpia é descrita da seguinte maneira: “Foi uma menina que virou princesa”, diz Talima, “uma menina pálida, alta e magra”, completa outro (TMP, p. 29-30). E a narração descreve a seguinte cena: “Caralâmpia estava no meio do bando, vestida numa túnica azulada côm das nuvens do céu, coroada de rosas, um broche de vagalume no peito, pulseiras de cobras-de-coral” (idem, p. 48). Na transposição do verbal para o imagético, a figura de Caralâmpia foi representada por Faedrich assim:

**Figura 11 - Caralâmpia.**



Fonte: Ramos, 1939, p. 53.

Propp (2002) identifica dois tipos de princesas nos contos maravilhosos: a dócil e bela dos cabelos dourados; e a hostil, uma astuta guerreira que compete com o herói antes que ele a despose. Para conquistar a noiva/princesa, o herói tem de executar alguma tarefa difícil, que realiza com a ajuda de um auxiliar mágico, e assim demonstrar sua distinção entre os meros mortais.

Caralâmpia reúne um pouco de cada tipo: é dócil e bonita, mas não espera ser salva por um príncipe, pois ela mesma sabe enfrentar as adversidades. Segura de si, a princesa defende corajosamente seu ponto de vista quando é questionada no debate com os meninos pelados que duvidam dela. Aqui o herói Raimundo não interfere na fala da menina nem ela lhe pede socorro. Além do mais, Caralâmpia difere do estereótipo/padrão da princesa loira por ser calva, com um olho preto e outro azul e pelo uso de uma coroa de flores ao invés de coroa de ouro, de animais como enfeites em lugar de adereços de metal, como se vê nos trechos destacados da narração verbal e visual. A ausência de pessoas adultas em Tatipirun faz com

que ela não tenha um pai, tampouco necessite ser desposada. Em *A terra dos meninos pelados*, por questão de verossimilhança, o casamento não é cogitado dado que aquele é um mundo de crianças. No entanto, há festa, o reaparecimento de Caralâmpia é comemorado com dança e música (TMP, p. 48).

As princesas dos contos de fadas tendem à passividade, a exemplo de Branca de Neve e Aurora (de *A bela adormecida*), personagens que reproduzem o clichê da princesa em perigo que é salva por um príncipe. Caralâmpia, por sua vez, tem o controle das decisões. É ela quem decide afastar-se de Tatipirun e experimentar aventuras em outro mundo, além de assegurar um espaço na arena dos debates para fazer ouvir a sua voz e defender sua história quando posta em dúvida. Também é ela quem decide reaparecer para os meninos pelados. A princesa de “faz de conta” possui uma personalidade ímpar em meio a seus pares, que lhe dota uma função angular para o desenvolvimento do enredo, em especial, para a construção identitária de Raimundo. Ela não está ali para ser salva nem para se casar, ou ascender socialmente, tampouco externa suas qualidades com adornos de ouro ou quaisquer metais preciosos. Seu corpo é uma simbiose de “espécies companheiras”<sup>22</sup> entre menina, flores, vaga-lume e cobras-de-coral. A princesa Caralâmpia desafia as princesas “de verdade”, questiona a legitimidade da hierarquia da realeza ao estabelecer uma relação de igualdade com os meninos pelados. Graciliano evita o lugar-comum da princesa em apuros e nos entrega uma segura de si, alegre, que sequer vai morar num castelo.

Na ordem dos acontecimentos em *A terra dos meninos pelados*, como descrevi há pouco, o reaparecimento de Caralâmpia desencadeia uma série de ações que apontam para o arco final do enredo. A essa altura, o herói já perpassou as tarefas difíceis e está prestes a encontrar a solução para o dano inicial que o impeliu a deslocar-se do mundo real para o imaginário. Embora, como veremos, o conto não nos diga se houve ou não a restauração da ordem. Mesmo assim, Raimundo escolhe retornar para seu mundo e a narrativa é suspensa no exato momento em que ele pisa novamente a mesma calçada da qual se levantou em direção ao morro.

Por diversas vezes, o protagonista demonstra a necessidade de voltar sob a desculpa de que tem uma lição de geografia para responder, símbolo do seu pertencimento ao mundo real, mas também da coragem de enfrentá-lo.

---

<sup>22</sup> Termo postulado por Donna Haraway (2017), sobre a necessidade de convivermos com o outro, incluindo o outro não humano, sua ideia é de que formamos um todo com a natureza, que ela chama de “naturezacultura”.

Raimundo afastou-se lento e procurou orientar-se. Os outros o seguiram de longe, calados.

Andaram até o rio. Lá estavam à margem, perto do tronco, os sapatos e a roupa.

O garoto escondeu-se no mato, vestiu-se de novo, tornou a pendurar no ramo a túnica azul que a aranha lhe tinha dado.

— Devolução? perguntou o bichinho.

— É, d. Aranha. Muito obrigado, não preciso mais dela.

— Quer dizer que volta para Cambacará, não é? coaxou a rã na beira da poça.

— Volto, sim senhora. Volto com pena, mas volto.

— Faz tolice, exclamou o tronco. Onde vai achar companheiros como êsses que há por aqui?

— Não acho não, seu Tronco. Sei perfeitamente que não acho. Mas tenho obrigações, entende? Preciso estudar a minha lição de geografia. Adeus (TMP, p. 69-70).

O herói só retorna após concluídos seus deveres. Raimundo, entretanto, não é esse tipo de herói aventureiro, perspicaz e habilidoso. Seu problema não é enfrentar um dragão com uma espada em punho. Ele tem problemas, digamos, mais complexos, pois não se resolvem “num passe de mágica”, ou seja, com o auxílio de um objeto mágico, que seria a túnica azul doada pela aranha, seu correlato no conto. Nas suas palavras, brota a consciência de ter construído um aprendizado que o coloca na obrigação de não fugir dos meninos da vizinhança que zombam dele. Ao refazer o caminho da ida em sentido inverso (morro – quintal – casa – calçada), que a narração expõe ao retomar o controle da história no capítulo final, é possível deduzir que a lição de geografia é apenas uma desculpa para voltar ao mesmo lugar de onde fugira dos vizinhos, pois ele atravessa a casa onde estaria a lição e vai para a calçada. Nenhuma batalha é travada em Tatipirun porque não é lá que está o problema. Neste moderno conto maravilhoso, a viagem não corresponde a um todo em si, mas a uma etapa de uma história maior, porém não resolvida. A sensação é a de que Graciliano deixa para o público leitor a decisão de continuar ou não a história<sup>23</sup>. Conhecemos o herói e seu problema até o momento em que ele obtém a experiência necessária para cumprir seu dever, então a voz narrativa se cala e se recusa a encerrar o conto com o “felizes para sempre”. Raimundo não reorganiza o mundo, como fazem os heróis estudados por Propp (2002), pois seu heroísmo diverge do modelo mítico/épico, tem feições mais realistas, de anti-herói ainda que dentro de uma narrativa maravilhosa. Noutras palavras, o motivo da aventura é trocado pela

<sup>23</sup> Piglia (2004, p. 101-105) diz que “não é o narrador oral quem persiste no conto, mas a sombra daquele que o escuta” e, citando Carlos Mastronardi, declara que “não temos uma linguagem para os finais”, por isso, “na vida se praticam os finais estabelecidos”, que são enganosos, ou seja, uma ilusão de final produzida pelo texto literário para nos convencer de que a história terminou.

introspecção, realçada pela narração dos últimos movimentos da personagem e captadas pela ilustração.

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

Agora Raimundo estava no morro conhecido, perto de casa. Foi-se chegando, muito devagar.

Atravessou o quintal, atravessou o jardim e pisou na calçada.

As cigarras chiavam entre as fôlhas das árvores. E as crianças que embirravam com êle brincavam na rua (TMP, p. 73-74).

Interessante notar que a maior parte do conto é constituída de diálogos, a narração apenas situa as ações em breves parágrafos que lembram as rubricas dos textos dramáticos. Quando do retorno de Raimundo a voz narrativa tem uma tonalidade menos urgente do que aquela que abre o conto apontando para “um menino diferente”. A estabilidade que precede o dano na estrutura canônica do conto maravilhoso é realocada para o final da jornada em *A terra dos meninos pelados*. Absorto em seus pensamentos, o protagonista encontra-se à distância e livre de qualquer ameaça da parte dos meninos da rua que não percebem sua presença na calçada. E a ilustração, por sinal a última que acompanha o enredo, registra a tristeza que a narração tenta esconder, nela se vê a feição de um Raimundo cabisbaixo, com as mãos nos bolsos, o passo curto. O caminho é todo torto e a cena reproduzida em poucas linhas reforça a solidão e a consternação do menino, em primeiro plano, portanto, destacado na perspectiva de quem olha para a cena. Essa gravura confronta a figura 6 em que Raimundo segue de cabeça erguida, o caminho reto e o morro aplainado para ele passar sem inconvenientes, mais afastado do observador.

**Figura 12 – O retorno de Raimundo.**



Fonte: Ramos, 1939, p. 74.

A imagem das cigarras chiando contrasta com duas cenas anteriores em que elas aparecem na trama: 1) quando elas se calam e Raimundo começa a sonhar; 2) ao ouvir as “músicas como ninguém ouviu” das cigarras de Tatipirun, ele suspira: “Este lugar é ótimo” (TMP, p. 23). Nesses dois pontos há uma conotação positiva, porque indicam a fuga e o conforto de estar no local a que desejava chegar. Portanto, o chiado final das cigarras sinaliza o fechamento do ciclo, o fim do sonho que deliberadamente Raimundo abandona: é o sinal de que o mundo real está diante de si outra vez.

*A terra dos meninos pelados* frustra a vocação para um final feliz dos livros infantis herdada dos contos maravilhosos. A distância que há entre Raimundo e os meninos da vizinhança permanece inalterada, a jornada do herói lhe outorga o poder de reconhecer a si mesmo como sujeito, mas isso não afeta a ordem de Cambacará.

### 3.5 Outros arquivos: utopias

Ao longo deste capítulo foram demonstradas as ressonâncias do conto maravilhoso na estrutura de *A terra dos meninos pelados*. Agora, a análise aproxima, rapidamente, o conto de Graciliano Ramos ao gênero das utopias literárias, cuja forma mais popular é a "utopia do Estado" (BLOCH, 2005, p. 156), obras que comentam criticamente a realidade presente e projetam um futuro melhor, por meio de um modelo de república, que é o caso de *Utopia*, de Thomas More (1999), originalmente publicada em 1516, a qual tomo por referente.

O enredo de *Utopia* se sustenta sobre uma "estrutura familiar" às utopias literárias, que, conforme Moylan (2003), apresenta o seguinte esquema:

Existe uma estrutura familiar da utopia literária que frequentemente influencia outras expressões do utópico em política e em arte: a estrutura básica composta por três partes inclui a viagem a utopia, a turnê pela utopia (com o acompanhamento do diálogo dramático entre o guia e o visitante) e o relato após a volta para casa (com seu chamado profético para mudança ou sofrimento das terríveis conseqüências do sistema social presente) (p. 126-127).

Na obra de More, no intuito de transmitir veracidade ao relato, o autor faz a si e a seu amigo Peter Giles personagens de um encontro com Rafael Hitlodeu, navegador português que passara a vida viajando pelo Novo Mundo (epíteto de fundo utópico dado à América no século XVI) e anuncia a todos a grandiosidade de uma ilha com costumes, no mínimo, estranhos, onde não há miséria nem crimes, chamada Utopia. Da forma como a narrativa é

construída, Hitlodeu já fizera as partes da viagem e da turnê e agora se concentra no terceiro pilar da estrutura, que é relatar a sua experiência a outrem. Resguardadas as condições específicas da literatura infantil, essa estrutura coincide com a de *A terra dos meninos pelados*: Raimundo viaja a Tatipirun, passeia por lá, onde dialoga com os meninos pelados, e volta para casa com a promessa de (talvez) visitar aquela terra e de divulgar suas aventuras aos meninos da vizinhança. Ambas as obras aqui cotejadas possuem uma combinação da sátira à narrativa de viagens, como aponta Moylan (2003) acerca das utopias literárias tradicionais e que se estende ao conto de Graciliano Ramos. Conforme Logan e Adams (1999), a base discursiva de *Utopia* é a tradição filosófica do sério-cômico, que consiste em falar de coisas sérias sob a roupagem de anedotas, por isso é sempre bom lembrar que o sobrenome de Hitlodeu significa “especialista em disparates” e que seu relato exagerado, satírico, visa realçar a distância entre o real e o ideal. Por sua vez, a crítica ao mundo real e o tratamento de temas sérios numa linguagem dominada pela leveza e humor do universo infantil são os expedientes básicos de *A terra dos meninos pelados*.

Portanto, Graciliano Ramos também acessa o arquivo das utopias, cuja extensão abrange também os contos maravilhosos estudados por Propp (2002), e que, segundo Münster (1993) e Coelho (1981), remontam aos mitos e às religiões, enfim, à toda narrativa ocupada em imaginar um mundo melhor. A própria *Utopia* de More pertence a uma linhagem filosófica dedicada à constituição de uma república ideal, mais exatamente *A República* de Platão, na qual os problemas dos estados reais seriam sanados a partir de uma organização social baseada na racionalidade (LOGAN e ADAMS, 1999). O fato é que a busca do *novo mundo* parece ser tão antiga quanto a humanidade. A movimentação do herói em ambos os gêneros coincide com a busca por algo melhor localizado num determinado espaço no futuro, que nas narrativas maravilhosas significa a restauração da ordem com a solução do dano inicial e nas utopias literárias, a proposta de reformulação, em escala maior, de toda a sociedade, que espelha inversamente, e não só de um indivíduo/família em particular. No caso de *A terra dos meninos pelados*, devido às limitações da literatura infantil para abordar tamanha discussão, o que temos é uma ordem social em escala miúda frente às cinquenta e quatro cidades utopianas e seus milhares de habitantes. De Cambacará (mundo real) sabemos apenas de Raimundo, do seu tio ranzinza e dos outros meninos. Breve e lacônica, a narrativa não informa qualquer traço cultural daquele lugar. Em Tatipirun (mundo imaginário), Raimundo encontra uma sociedade constituída por centenas de crianças como ele e um mundo cheio de maravilhas. O acolhimento que Raimundo experimenta em Tatipirun apresenta o signo invertido do seu cotidiano em Cambacará.



A despeito de toda a discussão política e filosófica e das semelhanças entre a ilha de Utopia e a terra dos meninos pelados, Tatipirun, é preciso assinalar que, junto à caracterização de um sociedade idealizada, a atitude ética de antiviolença e de respeito à alteridade (ainda que com muitas ressalvas) e a estrutura narrativa (como vimos na descrição feita por Moylan), formam as principais coincidências das duas histórias.

A *Utopia* de More trata de um Estado ideal, e seu conteúdo satiriza as nações reais do seu contexto histórico (Inglaterra, século XVI), apontando-lhes as falhas morais (como a exploração do trabalho alheio frente ao ócio da aristocracia) e a ineficácia de certas atitudes políticas contra os problemas sociais (no caso, o roubo, amplamente debatido no Livro I por Hitlodeu). Flagelos como a pobreza e a fome, advindas da acumulação de capital, por conseguinte, da propriedade privada, e toda uma série de questões ligadas a isso, foram extirpados da ilha utopiana em decorrência de uma organização jurídica severa e da implantação de uma cultura de responsabilidade coletiva do trabalho e da produção de todo haver necessário à sobrevivência humana. Cada utopiano, relata Hitlodeu, é obrigado a trabalhar e cumprir diversas tarefas para o bem da cidade, para as quais são preparados desde a infância (MORE, 1999). Em resumo, toda riqueza é dividida igualmente, assim nada falta e tudo há em abundância. Em contrapartida, os utopianos abdicam da liberdade e da subjetividade em troca dessa realização material, o que se configura num estado repressivo, à beira do totalitarismo (MÜNSTER, 1993), onde cada um pode ser alvo de denúncia e castigos que vão do exílio à morte. Pequenas faltas, como os deslocamentos sem autorização do príncipe, podem ser, desproporcionalmente, punidas com a escravidão, extremo oposto da liberdade, pois o direito de mobilidade é restrito. Com tão pouco acesso às liberdades individuais, sob a prerrogativa do bem coletivo e da racionalidade, o devir é reduzido a algumas possibilidades, todas elas previstas no regime jurídico do país.

A Tatipirun de *A terra dos meninos pelados* não chega a formar um Estado, apesar de ser um lugar idealizado e ausente de qualquer chaga social que aflige o mundo real. Em razão do viés sério-cômico de *Utopia*, More delinea sua ironia fazendo reunir no relato de Rafael Hitlodeu o maior número de traços realistas possíveis, sem apelar para o expediente mágico. O conto de Graciliano, por sua vez, já vimos que pertence à tradição das narrativas maravilhosas. Logo, o enredo absorve o sobrenatural em coexistência com o natural, o que, além de ser um fator do gênero, funciona na história como um condutor de benevolência, e daí se origina a abundância do mundo imaginário. Ao invés de um povo governado por anciões, Tatipirun é a morada a céu aberto de centenas de crianças felizes vivendo despreocupadas e desobrigadas de qualquer trabalho ou disciplina, livres de toda carência

material. A liberdade em Tatipirun opõe-se diametralmente às coerções que regem a população de Utopia. Mais uma vez recorro ao relato da Laranjeira (ver tópico 3.3) para lembrar que Tatipirun também passou por um processo do qual resulta na situação que Raimundo vem a conhecer. Como na ilha utopiana, houve, em algum momento, a eliminação do mal, o que é fundamental para que naquele espaço as crianças possam brincar sem temor e sem a necessidade de acumular comida em celeiros. Com a soberania da bondade, o outro é aceito em toda sua alteridade e tudo que existe contribui, magicamente, para o bem-estar daquela terra. Ser ou não ser fica por conta de cada pessoa, a palavra se confunde com o objeto que representa, de modo que a verdade não é apenas relativizada, mas creditada como mais uma verdade, ou seja, não é absoluta, tampouco excludente. Em Tatipirun, o devir é sem limites e não se esgota com a chegada de Raimundo ao seu lugar idealizado. Enquanto na República Utopiana nada mais resta a realizar, mas a ser copiado pelos outros, segundo argumenta Hitlodeu. De modo semelhante em Tatipirun, a ordem já se encontra plena de perfeição, acabada. Então, é preciso entender o lugar ideal em *A terra dos meninos pelados* como uma parte da jornada do protagonista, não o seu fim.

Embora limitada às circunstâncias da época e ao alcance ideológico de Thomas More (MOYLAN, 1993) acerca de propostas de vida melhor para aqueles que figuravam na base da pirâmide social, a Utopia possivelmente seria um lugar onde toda gente insatisfeita com a exploração e a miséria da realidade presente gostaria de estar, pois lá se colheria o fruto do seu trabalho e não haveria preocupação com o amanhã. Segundo Bloch (2005), a utopia de um “Estado ideal” reduz-se a uma abstração ao desconsiderar a projeção de mudança do real empírico. O conceito de utopia, portanto, não se resume aos modelos de regime político-administrativo sem defeitos. Mais do que o trocadilho de “não lugar”/“bom lugar”<sup>24</sup>, “utopia é, em primeiro lugar, um *topos* da atividade humana orientada para um futuro, um *topos* da consciência antecipadora e a força ativa dos sonhos diurnos” (MÜNSTER, 1993, p. 25). Ela atua como função utópica e figura os desejos da pessoa humana que, por conseguinte, impulsionam a busca por satisfação, tornando-se um “transcendente sem transcendência” porque calcado na realidade concreta (BLOCH, 2005, p. 146). Logo, o conceito de utopia assume uma diversidade de sentidos, que inclui não somente o de lugar, mas também o ato de

---

<sup>24</sup> A palavra utopia provém da junção do advérbio grego *ou* (“não”) com o substantivo *topos* (“lugar”). Outra sugestão da etimologia da palavra é o vocábulo composto grego *eutopia*, sendo *eu* o equivalente a “bom”. Daí a flutuação dos sentidos entre “não lugar” e “bom lugar”. Cf. Logan e Adams (1999, p. XIII).

ser ideal. Como diria Bloch (idem, p. 155-156), “o sonho de uma vida melhor transcende em muito a sua origem utópico-social”<sup>25</sup>.

Na estrutura social de Utopia, o indivíduo é favorecido pela ordem pré-estabelecida e nada mais necessita realizar senão cumprir seu papel na comunidade (ALBORNOZ, 2006). Já o menino Raimundo precisa transcender-se para poder intervir sobre as imperfeições do mundo real. Noutras palavras, a comunidade sonhada não lhe traz a contento aquilo que procura, por isso ele mesmo precisa agir em tal direção.

Existe uma tensão entre as duas instâncias espaço-temporais em *A terra dos meninos pelados*: o mundo real (Cambacará) *versus* o mundo utópico (Tatipirun). A rotina de violência infligida a Raimundo pelos seus vizinhos é o signo que demarca o espaço de Cambacará no conto. Nessa reduzida comunidade, formada pelo protagonista e pelos outros meninos, não há a integração daquele que traz consigo a diferença. Falta aos meninos da rua disposição para acolher o menino diferente. Tatipirun, portanto, funciona como um refúgio, o avesso do real.

Ao desejar interromper o ciclo de violência, Raimundo sonha com um mundo sem tais adversidades, o mundo da tolerância é a sua utopia, que, como se verá, não se localiza num *topos* no sentido tradicional e restrito de “nova ordem” (COELHO, 1981), mas na alteridade, em sua dimensão ética de abertura para o outro. Quero dizer: Tatipirun configura um espaço utópico-social. Lá, Raimundo é aceito pela comunidade dos meninos pelados, porém seu sonho autêntico encontra-se em Cambacará. Daí entende-se a grande ironia de Graciliano ao escrever *A terra dos meninos pelados*: o mundo real é tão excludente que o ser diferente só teria lugar fugindo dali. Porém, no seu percurso pelo universo maravilhoso, o menino aprende com a experiência do sonho a enfrentar a realidade e buscar nela a concretização da sua utopia: o encontro com o outro, o ser diferente sem concessões.

---

<sup>25</sup> Essa concepção de Bloch para o conceito de utopia assume, segundo Münster (1993), um sentido mais abrangente ao que fora proposto por Platão e os filósofos do Renascimento, dentre eles Thomas More. Como se verá adiante, utopia também se aplica à dimensão subjetiva do devir identitário.

## 4 UM MENINO DIFERENTE: IDENTIDADE, ALTERIDADE E UTOPIA

### 4.1 Raimundo: o que é, quem é

O problema angular de *A terra dos meninos pelados* consiste numa questão, no mínimo, embaraçosa: o que é um menino? Se busco no dicionário uma primeira rota de investigação, perco-me da narrativa e de toda substância nova que ela agrega ao termo. Os dicionários pouco dizem do muito que resguardam. Se pergunto, atitude correta de interpretação, ao conto o que é um menino, ele me dirá que: “Havia um menino diferente dos outros meninos: tinha o olho direito preto, o esquerdo azul e a cabeça pelada. Os vizinhos mangavam dêle e gritavam: — Ó pelado!” (TMP, p. 5).

Para dizer o que é um menino, a voz narrativa compara um “menino diferente” a “outros meninos” e fornece o conteúdo do adjetivo, colado ao substantivo: os olhos bicolors e a calvície. Um rosto incomum que, ainda assim, é um rosto; nada que o desqualifique da condição de menino. O embaraço fica por conta desse qualificativo *diferente* que parece não separar radicalmente *um* e *outros*, dada a persistência do sentido genérico do substantivo. Não há uma distância exata entre “menino diferente” e “outros meninos”, que por serem “outros” já implica em diferenças entre si. Nessa equação, ainda sobra o “menino” como denominador comum. A narração segue e aprofunda o problema: os outros meninos mangam do menino diferente gritando-lhe “Ó pelado!”. Nesse primeiro parágrafo do conto, delinea-se o conflito da narrativa: a violência da homogeneidade (reunida em torno do “nós”/“eles”) contra a diferença (“o outro”). Por ser destoante, o menino é atacado pelos que se assemelham, ato de violência gratuita e preconceituosa. Portanto, responder a “o que é um menino?” não resolve tal paradoxo, pois um menino é um menino.

Talvez seja mais eficiente perguntar *quem é* esse menino. Da perspectiva crítico-literária, trata-se de uma personagem-protagonista de um conto intitulado *A terra dos meninos pelados*, escrito por Graciliano Ramos. Mas isso ainda o reduz à condição de objeto, cuja posição responde a *o que é*. Ou seja, é um arranjo lógico-sintático de palavras que enformam uma narrativa na qual (e somente na qual) ele existe. Eagleton (2017) faz uma afirmação severa quanto à existência das personagens: elas só existem enquanto alguém lê o texto literário. No entanto, o autor relembra que personagens ficcionais mimetizam a vida de além da literatura. Fazem-se pessoas, assim como nós nos fazemos personagens, representando o

real; no caso da ficção, transfigurando o real, embora determinadas a serem o que são dentro dos limites da primeira à última palavra dita na narrativa, ou melhor, escrita pela autoria. As personagens possuem vida, por isso aderem à nossa afetividade e parecem ser o que há de mais vivo numa narrativa, complementa Candido (2018). Tais como as pessoas de carne e osso, elas se apresentam gradativamente à medida que expõem suas contradições a cada ação executada. Se a personagem é um menino, então ela tem algo a nos mostrar sobre o que é *ser* menino. Novamente, busco na matéria textual a resposta, e ela diz:

Tanto gritaram que êle se acostumou, achou o apelido certo, deu para se assinar a carvão, nas paredes: Dr. Raimundo Pelado. Era de bom gênio e não se zangava; mas os garotos dos arredores fugiam ao vê-lo, escondiam-se por detrás das árvores da rua, mudavam a voz e perguntavam que fim tinham levado os cabelos dêle. Raimundo entristecia e fechava o olho direito. Quando o aperreavam demais, aborrecia-se, fechava o olho esquerdo. E a cara ficava tôda escura (TMP, p. 5).

Como “gente de verdade”, o protagonista do conto responde pelo nome de Raimundo. Embora lhe tenham dado a alcunha de “pelado” a contragosto, nessa primeira cena o menino concorda com a afirmação alheia devido ao fato incontestável de que é calvo. Não pode fugir dos limites do seu corpo, entretanto, isso não o impede de acrescentar o distintivo título de “Dr.”, com inicial maiúscula, à frente de “Raimundo Pelado”. Importante destacar que a voz condutora da história chama-o apenas de *Raimundo*, no mesmo trecho em que ele assina “Dr. Raimundo Pelado”. Então, nos três primeiros parágrafos a mesma personagem é interpelada por três nomes diferentes: os outros meninos o chamam de “pelado”; ele assina “Dr. Raimundo Pelado” nas paredes; mas o narrador onisciente o distingue apenas por “Raimundo”. O que Candido (2018, p. 55) denomina “variedade de modos-de-ser, de qualidades por vezes contraditórias” que se encerram num “ser uno” (no caso, a personagem), chamo de identidade. O menino Raimundo flutua entre o que é, como é e como é visto. Nesse começo de história há uma equação a se resolver, haja vista as contradições detectadas. Persiste a pergunta: quem é o menino diferente?

Uma personagem ficcional nos imita naquilo que construímos ao longo da vida: a identidade, uma convenção em torno do eu. Raimundo é alguém que, por ora, ainda não reconhece e que, conforme o enredo avança, vai se mostrando tanto para ele quanto para nós. E, conforme Ciampa (2005), somente conhecemos uma pessoa pelo que ela faz, não pelo que é, pois a ideia de uma essência que constituiria o *eu* não passa de uma ilusão, uma vez que transmite a ideia de algo estático, imutável, incoerente com o movimento contínuo e contraditório da vida. Quer dizer, o eu constrói-se na dialética do devir, no vir a ser que

denota a sua incompletude e inacabamento. Os três primeiros parágrafos do conto informam que Raimundo vagueia entre o ser que os outros dizem que ele é e o que de fato ele projeta para si. O modo como Raimundo se vê não compactua com o modo pelo qual é visto. Somente quando seus desejos mais íntimos são revelados é que se percebe a profundidade do seu problema. Ele deseja ser aceito como é, por isso, para fugir daquilo que lhe impõem, a violência gratuita em razão do seu rosto destoante, sonha com um lugar onde a sua diferença seria anulada pela igualdade (RIBEIRO, 2016). A estratégia da narração de introduzir a utopia como a rota de fuga nos leva a uma jornada de autoconhecimento do menino dito diferente, que se trata da sua construção identitária.

#### 4.2 Sob o olhar do outro

A fim de estabelecer o conflito do conto e suscitar a nossa empatia, Graciliano primeiro apresenta Raimundo pelo distanciamento do narrador, que situa o contexto do enredo sem dar voz ao protagonista nesse começo, e pela perspectiva de seus algozes. “Ó pelado!” expõe a primeira fala de uma personagem do conto, um dos “outros meninos”, na direção de um Raimundo mudo e acuado. Embora o tom da narração mude e se aproxime mais do protagonista, defendendo-o de uma possível má interpretação, quando afirma ser “de bom gênio” e, mais a frente, que não estava malucando, como pensavam os vizinhos ao vê-lo falando sozinho, os capítulos 1 e 2 do conto, que precedem a sua chegada em Tatipirun, contêm apenas um “grunhido” de Raimundo como resposta aos insultos: “— Era melhor que me deixassem quieto, *disse Raimundo baixinho.*” (TMP, p. 7, grifo meu). Até agora, a única resposta para “quem é” vem do outro, não dele mesmo. A narração informa que o menino “era de bom gênio e não se zangava” e, na sequência, que “entristecia” e “aborrecia-se” com a atitude dos meninos da vizinhança (idem, p. 5). Apesar do qualificativo “bom gênio”, que significa de boa índole, aliás a única afirmação positiva sobre o protagonista até então, tais dados apenas registram como ele reage à violência, demonstrando sua condição vulnerável. É um “menino diferente” contra os “outros meninos”. Na verdade, ele é o outro não assimilado pelo grupo, que não tem “com quem entender-se” (ibidem).

A reação dos meninos a esse *outro*, por sua vez, decorre num paradoxo: “mas os garotos dos arredores *fugiam* ao vê-lo, *escondiam-se* por detrás das árvores da rua, mudavam a voz e perguntavam que fim tinham levado os cabelos dêle” (TMP, p. 5, grifo meu). Por que fogem e se escondem? Além de fugirem dele, as perguntas que os vizinhos se fazem denotam distanciamento e sentimento de ameaça quanto à presença daquele corpo desviante.

Perguntam-se: “— Quem raspou a cabeça dêle? perguntou o moleque do tabuleiro. — Como botaram os olhos de duas criaturas numa mesma cara? berrou o italianinho da esquina” (idem, p. 7). Há um processo dialético nas palavras proferidas pelos meninos da vizinhança em perceberem a semelhança (“menino”) e a dissemelhança (“diferente”/“pelado”) que possuem em relação a Raimundo, e a partir disso formam uma síntese. Do ponto de vista dos vizinhos, ele aparenta mais que “um menino diferente”, como se possuísse algo de monstruoso, por mostrar aquilo “que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz”<sup>26</sup>. É o estranho familiar (*unheimlich*) de Freud (1996, p. 242-243). É o pelado. Aquele ser divergente constitui uma ameaça à normalidade reivindicada pelo bando por meio de seus atos de estranheza, de medo e de violência irracionais. Chegaram perto o bastante para ver as duas cores dos seus olhos, entretanto jamais permitiram o encontro e a abertura ao outro. Uma relação baseada na exclusão do diferente<sup>27</sup>, embora a composição do grupo seja heterogênea, mescla de autóctones e estrangeiros, ao possuir um “italianinho da esquina” e um “moleque do tabuleiro”, os autores das perguntas retóricas expostas acima. Para condensar essa questão, cito o seguinte:

Essa classificação cumpre uma função *ambivalente* e não raro *antagônica* para quem vê e para quem é visto, entre humanos: para quem vê, classificar pode ser positivamente função de sobrevivência no reconhecimento do predador; para quem é visto, ser classificado negativamente pode resultar em violência moral e física. O reconhecimento classificatório do Outro funciona mediante sua redução metonímica a *um de seus traços aparentes* de identidade. Essa redução é o que permite o ganho da imediaticidade no reconhecimento; mas com a mesma imediaticidade pode implicar o custo moral do pré-conceito de operar a violência do não reconhecimento sobre todo o restante *não visto*: os traços invisíveis da identidade do Outro [...]. No caso do racismo: o que se vê não é a *pessoa*, mas a *cor da pele* do seu *corpo*. A matriz helênica do ser como *o visto* mostraria, aqui, uma de suas armadilhas (CASALI, 2018, p. 13, grifo do autor).

Raimundo é percebido metonimicamente como um rosto estranho, pois tudo o que os outros meninos sabem dele concentra-se nesse traço identitário, mostrado de imediato ao olhar. Ao assumir a identidade que lhe impõem, respondendo à pergunta *quem sou eu?* pelo olhar do outro, Raimundo revela insegurança quanto à imagem que tem de si. Nesse sentido, se não tem uma identidade que seja resultado da sua escolha, ou melhor, se lhe é negada a condição humana, Raimundo é, no máximo, um outro “monstruoso”, tamanho estranhamento que causa aos vizinhos.

<sup>26</sup> Frase do filósofo Schelling citada por Freud no mesmo ensaio que referencio aqui.

<sup>27</sup> Jodelet (2002) classifica esse tipo de relação excludente como alteridade radical, cuja forma mais expressiva é o racismo.

No primeiro capítulo do conto, uma ilustração de página inteira dimensiona o desconforto de Raimundo perante o outro, por quem é visto como aberração.

**Figura 13 – Raimundo.**



Fonte: Ramos, 1939, p. 6.

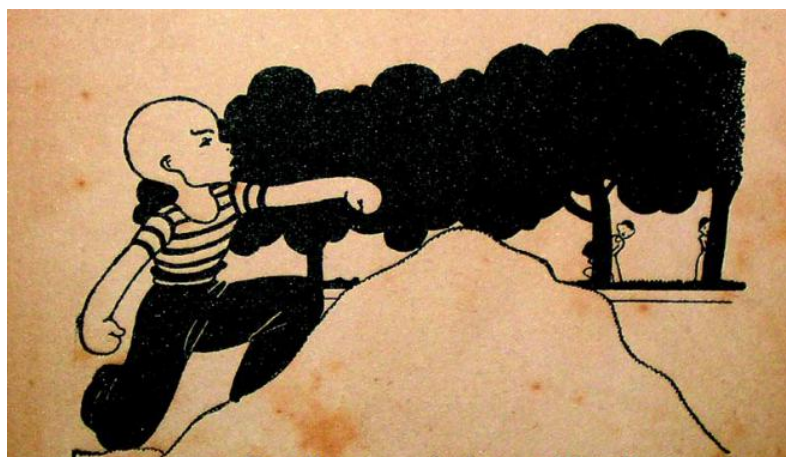
A finalidade da ilustração acima seria apresentar a imagem total de Raimundo ao público leitor, haja vista a legenda “...tinha o olho direito preto, e o esquerdo azul e a cabeça pelada”, no entanto, mais parece a representação da cena em que o atacam por detrás das árvores do que a sua exposição. Mostra-se Raimundo conforme a sua caracterização compreendida no primeiro parágrafo do conto (TMP, p. 5). Como são desenhos em preto e branco, Faedrich resolve tal limitação com um pouco de hachuras no olho esquerdo para indicar a diferença de cor entre os dois olhos, traço tão importante à imagem de Raimundo e também para indicar a direção da mirada. Apresenta-se de corpo inteiro, simétrico, olhando para a sua esquerda, como que desviando o olhar de nós, público leitor. As duas mãos nos bolsos da calça sugerem o incômodo de quem não sabe o que fazer com elas. Do tórax para baixo, relembro, a narrativa omite os detalhes das roupas da personagem, lacuna que o ilustrador preenche com a sua visão exterior, também como se fosse outro a fitar Raimundo, pois lhe atribui as características de um menino de sua época e, por que não, do seu entorno



social, cujo índice é a camisa listrada, estilo iatismo, que demarcava certo *status*. No lugar de um cinto com fivela segurando a calça, há uma corda, sem a qual a vestimenta folgada cairia. Essas roupas parecem desconfortáveis e inapropriadas para uma criança, pois parecem às roupas dos adultos em tamanho reduzido. Seguindo a imagem, plantas e folhas fazem uma moldura ao redor de Raimundo, o que teria uma relação com os meninos que se escondiam atrás das árvores para zombarem dele. Há uma árvore meio distante do plano central e ele olha exatamente em sua direção. Essa gravura dá forma à tensão que há no conflito entre Raimundo e os outros meninos de Cambacará. Toda a composição da imagem leva a crer num desacordo entre o menino e o seu ambiente.

Essa ilustração (figura 13), inclusive, possui uma carga dramática mais acentuada até do que aquela que se destina, de fato, a representar a cena dos meninos atrás das árvores na organização do livro.

**Figura 14 – Raimundo com punhos cerrados.**



Fonte: Ramos, 1939, p. 7.

Na imagem acima, Raimundo tem os punhos cerrados, a feição sisuda, como alguém a ponto de revoltar-se. O que seria uma leitura precipitada, em virtude de a narrativa seguir na direção oposta. Contudo, não fosse por um detalhe já situado, sua verdadeira identidade jamais irromperia. Nas paredes, para que todos vejam, Raimundo não assina “Raimundo Pelado”, subverte o agravo colocando o título de “Dr.” antes do seu nome, como dissesse: “Sim, a minha cabeça é pelada e não posso mudar de aparência física. Porém, eu sou mais que isso”. Assinar-se “doutor” significa atribuir a si mesmo uma dimensão utópica. Ele começa aí a se reconhecer na diferença, deflagrando um ato de desconstrução do olhar do outro sobre si. Eis o gérmen da mudança desejada e do inconformismo que impulsiona a sua partida: não aceitar a violência do outro e romper esse ciclo de abusos, contrariando a negação de sua dignidade humana.

### 4.3 Diante do espelho: a constituição do outro

*Quem sou?* talvez essa seja uma das perguntas mais difíceis que devemos responder. Ela guia a jornada de Raimundo por Tatipirun, afinal, respondê-la implica na construção da identidade do sujeito. De acordo com Ciampa (1984; 2005), ao dizer quem somos, comunicamos um discurso, uma narrativa.

Desse modo, fazemo-nos personagem de uma história da qual somos também os autores. Como autores, escrevemos a história junto a outros autores, as demais pessoas com quem convivemos, portanto, a autoria é coletiva. A identidade se produz na relação com o outro. É necessário que eu me veja humano para reconhecer a humanidade do outro (CIAMPA, 2005). Portanto, a identidade resulta da articulação entre diferença e igualdade: “ora a identidade distingue, diferencia; ora confunde, une, assimila. Diferente e igual” (idem, p. 142). Porém, ao contrário da ideia de reposição da mesmice que consubstanciaria a subjetividade do eu e o tornaria “estático” (ou seja, da ideia de “essência”), traduzível por substantivos, “o indivíduo não mais é algo: ele é o que faz”, pois é identificado pela atividade que exerce, “de certa forma, pode-se entender a identidade como mesmidade de pensar e ser” (ibidem, p. 140 e 148). A narrativa que faço sobre mim só tem legitimidade se validada pelo outro. Mas como narrativa, eu mostro apenas uma parte de mim, logo assumo uma personagem para cada interpelação.

Para obter a resposta do menino Raimundo, faz-se necessário ouvi-lo nas passagens do conto em que sua voz expressa seus sentimentos mais nitidamente e atentar para seus atos mais significativos. Por isso, retomo a sua primeira e única fala dita ainda no mundo real: “— Era melhor que me deixassem quieto, disse Raimundo baixinho” (TMP, p. 7). Há uma negação do outro que lhe nega nessas palavras, porque a alteridade violenta o seu eu. Ele fala baixo, porque não tem meios para erguer sua voz contra o grupo adversário, conotando assim a solidão descrita pela narração, quando diz que não havia com quem entender-se (idem, p. 5). O mundo real obriga-o a calar, a ser solitário, a fechar-se em si mesmo. Essa fala antecede à fuga, ou melhor, ao sonho. É também a primeira materialização do seu inconformismo com a realidade.

Após chegar em Tatipirun, Raimundo dialoga, e então inicia seu aprendizado, com o automóvel voador e com a Laranjeira. A esta ele diz: “— É que sou de fora, gemeu Raimundo envergonhado. Nunca andei por estas bandas.” E depois completa: “— Não conheço ninguém por esta zona” (TMP, p. 11 e 12), referindo-se à sua identidade cultural, ligada ao seu local de origem e aos costumes diferentes em relação à terra que visita. Confirma-se estrangeiro,

paradoxalmente, do próprio mundo que criou com areia molhada e sonho. Contudo, desejoso de um encontro: “— Eu queria ver se encontrava os meninos pelados” (idem, p. 12). Se no mundo real, Raimundo quer apenas a quietude efêmera da solidão, no universo utópico, seu objetivo é buscar interlocutores. A partir daí não só as coisas maravilhosas irão lhe mostrar um mundo novo, como também as relações intersubjetivas serão novas para ele, pois o silenciamento já não prospera e principia a abertura para o outro.

Impedido de se relacionar com os meninos da vizinhança, Raimundo não tem uma identidade produzida pelas suas escolhas. Estar aberto para o outro é fundamental para a construção da identidade. Pois o outro me identifica como idêntico a mim mesmo, quer dizer, é quem confirma a imagem/discurso que faço de mim (CIAMPA, 1984).

Ou seja: só posso comparecer no mundo frente a outrem efetivamente como representante do meu ser real quando ocorrer a negação da negação, entendida como deixar de presentificar uma apresentação de mim que foi cristalizada em momentos anteriores — deixar de repor uma identidade pressuposta — ser movimento, ser processo, ou, para utilizar uma palavra mais sugestiva se bem que polêmica, *ser metamorfose* (idem, p. 70, grifo do autor).

Os “outros meninos” apontam apenas a aparência física de Raimundo como meio de informação para pressupor quem ele é. Nesse julgamento não há consideração pela história anterior do protagonista, os “traços invisíveis” de que Casali (2018, p. 13) fala numa citação acima, apontam-lhe somente o que veem, e veem mal, à distância, esgueirados detrás das árvores. Como não pode fugir ao fato de que sua cabeça é pelada, sente a obrigação de repor essa identidade imposta por terceiros e que o espelho confirma. O “menino diferente”, para negar a negação que fazem de si, então busca refúgio na igualdade, já que sua diferença traz desvantagens. Incapaz de abandonar seu corpo, pode, no entanto, movimentar-se, levantar-se e partir para outro mundo onde “não há cabelos e as pessoas têm um olho preto e outro azul” (TMP, p. 5), lugar onde encontrará condições objetivas para estabelecer o processo identitário e a desejada metamorfose, a transformação ao final da jornada. Nas palavras de Bloch:

O homem é alguém que ainda tem muito pela frente. No seu trabalho e através dele, ele é constantemente remodelado. Ele está constantemente à frente, topando com limites que então já não são mais limites; tomando consciência deles, ele os ultrapassa. [...] (2005, p. 243)

Raimundo talvez institua a materialidade de que precisa para transcender inventando Tatipirun e replicando a sua imagem nos meninos pelados. O protagonista cria um mundo repleto de duplos, sem com isso sucumbir ao narcisismo:

[...] Nem todos são iguais em Tatipirun, é preciso deixar claro. Apenas nos detalhes que o incomodavam é que os seus moradores eram parecidos com ele, Raimundo. No mais, há certa variedade de tipos, o que denota um elemento importante no livrinho: o seu protagonista, ao imaginar uma terra cheia de “coisas maravilhosas”, não se projeta integralmente nos demais, reduzindo-os a meros espelhos de si. *Ele os concebe também como outros*, escapando assim, desde o início da narrativa, da tentação narcísica de dirimir todos os seus conflitos na fabricação e posterior exploração de um mundo povoado apenas por seus duplos, idênticos a ele em tudo – como em certas fantasias infantis tende a acontecer. A relativa multiplicidade de seres e coisas no novo espaço vai ser determinante para a história (RIBEIRO, 2016, p. 63, grifo meu).

Em nossa cultura, conforme Casali (2018), existem duas formas de conceber a alteridade: o outro como o ouvido, de raiz semita; o outro como o visto, de raiz helena. O ver permite identificar, o ouvir atribui sentido ao que é percebido. No entanto, também procede o movimento inverso. Do que adianta ser visto sem ser ouvido ou o contrário? Raimundo é visto pelos vizinhos, eles sabem que seus olhos possuem duas cores diferentes, no entanto, negam-lhe a escuta, enquanto o insultam aos gritos. A alteridade/diferença ameaça a organização em torno do *nós*, entretanto, por meio dela o *eu* reconhece a sua singularidade (JODELET, 2002). A identidade do sujeito corresponde justamente à dialética eu/tu, do eu que não é o outro, que por sua vez também é um eu. Psicologicamente, o eu se defronta com outros eus dentro de si e com aquele que deseja vir-a-ser, utópico. Numa metamorfose contínua, a identidade do ser é uma busca permanente de aperfeiçoamento das representações do eu para o outro, a unidade da multiplicidade encerrada num corpo (CIAMPA, 2005). Raimundo nos diz isso com a sua filosofia, aprendida na convivência com a diferença, com a alteridade hospitaleira, aberta ao encontro que o sonho proporciona: ele cria um mundo à sua imagem, que ao mesmo tempo lhe é refratário. Demonstrei isso ao analisar o embate entre Fringo e Raimundo: há um choque de realidades, como também de personalidades, porém efetua-se ali a escuta do outro. Enquanto Raimundo tenta entender Tatipirun pelo seu modo de ser no mundo real, os meninos pelados a todo instante lhe apontam para a novidade, suscitando-o a compreender a diferença, seja essa entre mundos ou entre subjetividades. Sendo *outros*, os meninos pelados permitem o movimento dialético necessário ao devir identitário do protagonista. Essa atitude de Raimundo encerra uma questão ética, muito cara à obra de Graciliano e que em *A terra dos meninos pelados* centraliza o debate pelo qual perpassam os temas da identidade e da utopia (RIBEIRO, 2016). Lembro que a primeira avaliação do caráter de Raimundo diz que ele era “de bom gênio e não se zangava”, ou seja, não busca o revanchismo.

Finalmente, ao encontrar os meninos pelados, o protagonista fornece mais informações sobre a visão que tem de si mesmo. A certa altura, perguntam-lhe: “— Onde vem você?” (TMP, p. 16). Estranham as roupas do menino, que outrora já havia dito para a Laranjeira que era “de fora”. Num exercício de metalinguagem, Raimundo cobre de imaginação o seu mundo real ao inventar-lhe um nome fictício: “Venho de Cambacará” (TMP, p. 17). O que implica a seguinte leitura: ao ficcionalizar o real, o protagonista permite a harmonização de si com o mundo e o outro inventados. “Cambacará não existe”, declara ele para a Rã, “foi um nome que eu inventei”, completa. “— Pois faz de conta que existe, *ensinou a bicha*. Sempre existiu” (TMP, p. 26, grifo meu). No espaço utópico-maravilhoso de Tatipirun, o ato de dizer se confunde com o de ser/estar de fato, como se a palavra em si mesma já materializasse a coisa que representa; real e imaginário não possuem fronteiras, basta crer naquilo que se imagina e a ficção obtém *status* de verdade. Assim, a distância entre o menino verdadeiro e os imaginados diminui consideravelmente.

Após uma pequena confusão acerca do significante correto do nome Caralâmpia (que Raimundo pensava ser a Laranjeira), o protagonista foge da presença dos meninos pelados e refugia-se atrás das árvores, pois interpreta o riso e a dança dos anfitriões como um escárnio à *la* meninos da vizinhança. Mesmo sendo um nome inventado, Cambacará é assimilada à identidade de Raimundo, como conteúdo daquilo que o faz ser quem é. Passam a procurar pelo “menino que veio de Cambacará” (TMP, p. 23), pois seu nome ainda não fora revelado aos habitantes de Tatipirun (exceto ao automóvel voador, como apontei no tópico 3.2). Outro detalhe: a intenção de Raimundo, segundo a voz narrativa, ao nomear o seu mundo de Cambacará era transmitir grandiosidade, que por sua vez o engrandeceria: “Raimundo inventou um nome atrapalhado para a cidade dêle, que ficou importante” (TMP, p. 16). O que parece não ter surtido o efeito almejado, pois os meninos pelados não demonstram admiração por aquele lugar que “fica além da serra” e o estrangeiro reconhece que não há magnificência em Cambacará, mas, sim, “uma terra de gente feia, cabeluda, com olhos duma côr só” (TMP, p. 17). Ao dizer “gente feia” estaria Raimundo se colocando como o belo oriundo da feiúra, invertendo os valores, pois lá ele é tido por monstro.

A interação com o outro falha inicialmente, e agora Raimundo é quem foge para detrás das árvores. Encontra o Tronco, que lhe mostra o erro de julgar apressadamente o comportamento dos meninos pelados. Depois conhece a dona Aranha, fornecedora da túnica azul que o iguala à vista perante os nativos. Nesse episódio, percebo uma característica fundamental da formação de Raimundo, que é ouvir o outro. Ele fala proporcionalmente ao que ouve, sem dominar o discurso (ao contrário de Rafael Hitlodeu no livro dois de *Utopia*).

Ao escutar a palavra do outro, reconhece que procede mal e se deixa convencer, assim ele aceita o presente de dona Aranha, uma túnica azul que o deixa “como os habitantes de Tatipirun” (TMP, p. 23).

**Figura 15 - Raimundo se despindo.**



Fonte: Ramos, 1939, p. 24.

O processo de transformação ganha mais luzes, pois o ato de vestir a túnica marca um ponto de virada no enredo. Na ilustração de Faedrich que representa tal cena, *Raimundo sorri* enquanto se despe das roupas de Cambacará. Isso opera um contraponto à narrativa verbal ao representar algo que não está explícito no enredo<sup>28</sup>, além de antecipar a mudança acontecendo na personagem, que ficará mais confiante ao falar doravante esse episódio, apesar da insegurança ainda latente (“Então muito obrigado, gaguejou o pirralho”) e da consciência se tornando lúcida de que precisa voltar para a realidade a fim de alcançar aquilo que deseja ao fim da jornada: “— Êste lugar é ótimo, suspirou Raimundo. Mas acho que preciso voltar. Preciso estudar a minha lição de geografia” (TMP, p. 22-23). Inseguro, mas responsável. Sisudo, e também sorridente. Tornando-se outro, mostrando-se outro.

<sup>28</sup> Retomo aqui o conceito de contraponto de Nikolajeva e Scott (2011) exposto no capítulo 2.

**Figura 16 - Raimundo é visto, mas não percebido.**



Fonte: Ramos, 1939, p. 23.

Na imagem acima, graças à sua relação de redundância com o texto verbal, vê-se Raimundo em primeiro plano e, no canto inferior direito, um bando de crianças indo na sua direção. Nada os distingue em termos de caracterização visual. A túnica iguala o menino viajante aos meninos pelados, bem como torna a assimilação de si para o outro, e deste para si, mais efetiva, devido ao afastamento da estranheza causada pelas roupas de Cambacará. Por sua vez, o menino esconde a sua identidade, estrategicamente, e com isso obtém vantagem para escrutinar os nativos enquanto não o percebem como estrangeiro. Após ele reaparecer, o bando de meninos pelados corre em sua direção perguntando por quatro vezes: “— Cadê o *menino* que veio de Cambacará?” (TMP, p. 23-26, grifo meu). Primeiro responde à rã e ao passarinho, um tanto assustado: “— Que negócio têm comigo? resmungou o pequeno alarmado” (TMP, p. 25). E diante do povaréu, enfim, faz-se percebido: “— Estou aqui, pessoal, bradou Raimundo. Que é que há?” (TMP, p. 28). Já não fala baixinho, gagueja ou resmunga; brada suas palavras, indaga e comparece frente ao outro; remodelado, externa e, à medida que o enredo avança, internamente. Mesmo sendo forasteiro e trazendo consigo roupas estranhas, ele é reconhecido como *menino* pelos habitantes de Tatipirun e se apresenta como tal.

A túnica azul, portanto, tem a função de anular as diferenças mais imediatas entre as personagens centrais de *A terra dos meninos pelados*. A divisão radical eu/outro se desdobra numa unidade. Da perspectiva do *ser visto*, nenhuma diferença resta entre Raimundo e os habitantes de Tatipirun. Da perspectiva do *ser ouvido*, há um excedente em termos de matéria invisível, discursiva e ideológica, que é a causa da “luta contra o dragão”, os embates via diálogos perpetrados pelas personagens, de onde resultará o aprendizado de Raimundo.

Investido em sua túnica azul, escolha sua dentre tantas outras de tantas cores, o protagonista muda de posição na arena, faz-se outro com o outro.

Acima de tudo, e de forma diretamente contrária àquela pela qual elas são constantemente invocadas, as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela. Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu *exterior constitutivo*, que o significado “positivo” de qualquer termo — e, assim, sua “identidade” — pode ser construído [...]. (HALL, 2012, p. 110, grifo do autor)

O outro é a complementaridade do eu, mas ele sempre nos escapa. Pela via do maravilhoso, Raimundo se duplica em cada menino pelado de Tatipirun. Não cede ao narcisismo, antes opta pela ética, ao criar uma alteridade para si que lhe contradiz, que fala e raciocina com autonomia, portanto, que articula igualdade e diferença. Por isso, Raimundo expande algo que seria singular, seu rosto, tornando-o comum a todos. E, na mesma medida, promove a diversidade necessária para que haja processo identitário e movimento dialético. Os habitantes de Tatipirun não são reais como os meninos de Cambacará, mas constituem uma alteridade legítima, pois apesar das coincidências há neles a constante lembrança da “falta”, seja a falta do comparecimento de quem lhe nega a humanidade, ou a falta de reconhecimento que o tornaria capaz de afirmar-se como sujeito perante si mesmo e, posteriormente, do outro.

Raimundo não pode mudar de aparência física, seu eu ideal sequer passa por essa questão. O que denota que a imagem que tem de si não é negativa e que sua utopia se revela cada vez mais ao avançar o enredo naquilo que venho sustentando ao longo deste trabalho: seu sonho diurno é encontrar o outro, no sentido de ser reconhecido e assimilado como é pelos meninos de Cambacará (o outro real).

Após o imbróglio do episódio do primeiro contato de Raimundo com os meninos pelados e aquele da troca de roupa, as relações ficam mais equânimes e aproximadas, a ponto do protagonista dizer para a menina Talima: “Você é bonita”. “E bôa”, interrompe o sardento, “meio desparafusada, mas um coraçãozinho de açúcar” (TMP, p. 28). A afirmação de Raimundo é uma das frases mais sensíveis de todo o conto. Longe de ser um mero elogio, que exterioriza um sentimento para alguém do sexo oposto, deve-se ver nessa cena Raimundo falando para si mesmo, duplicado diante do espelho. O complemento do sardento adiciona a semelhança de caráter idôneo (ela é “boa” assim como Raimundo é “bom gênio”) e aponta para a dessemelhança de personalidade (“meio desparafusada” frente à sisudez do protagonista). O rosto com olhos bicolores e calvo que entorpece o olhar dos meninos de



Cambacará, elemento tão forte a ponto de Raimundo aceitar a alcunha de “pelado”, agora é subvertido em beleza e afeto positivo nessa celebração do encontro com o outro que Tatipirun possibilita.

#### 4.4 Um rosto, um nome, um mundo

Em meio a todo o arranjo de argumentos acima, duas questões são imperativas e urgentes: o rosto e o nome de Raimundo, que são os pontos de apoio da sua identidade. Quero dizer, tais elementos comunicam para nós a existência de um ser específico, único. Por meio deles, ilustramos em nossas mentes a figura do menino e sentimos suas dores e suas alegrias. O rosto e o nome são os meios de transporte que Graciliano escolheu para viajarmos com Raimundo. A escolha não poderia ser mais apropriada ao recorte analítico que empreendo ao investigar a construção identitária do protagonista e seu devir utópico.

Um aspecto recorrente assinalado pela fortuna crítica de Graciliano Ramos diz respeito à contiguidade entre obra e biografia, tendo ele mesmo declarado tal método de composição em diversas entrevistas (CANDIDO, 2006; RAMOS, 2014). O escritor alagoano costumava dizer:

[...] Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E se as personagens se comportarem de modos diferentes, é porque não sou um só. Em determinadas condições, procederia como esta ou aquela das minhas personagens. Se fosse analfabeto, por exemplo, seria tal qual Fabiano... (RAMOS, 2014, p. 198)

No primeiro capítulo deste trabalho, tópico 1.4, anotei o quanto estão próximos, na dor e no sonho, o Graciliano menino de *Infância* e o Raimundo de *A terra dos meninos pelados*. Deste há ainda mais uma coincidência com o autor: a cabeça pelada. Em sua passagem pela prisão, Graciliano era obrigado a ter o “crânio rapado a máquina” (RAMOS, 2015, p. 311), cotidiano que narra nas *Memórias do cárcere*:

De volta do banho, fui à barbearia, confiar-me à perícia do homem de zebra que nos cortava os cabelos e pelava o rosto com tesouras e navalhas bastante cegas. Melhorado o frontispício, recolhi-me, despendurei do guarda-vento a roupa envolta em jornais, por causa da poeira, abri a valise, entrei a arrumar-me devagar.

[...]

O infame instrumento [máquina cega] arrancava-me os pelos, e isto me dava picadas horríveis no couro cabeludo. A operação findou, ergui-me, passei os dedos no crânio liso, arrepiado na friagem da noite. Diabo. Estávamos no inverno, a cabeleira ia fazer-me falta. Um burburinho extenso anunciava multidão. (RAMOS, 2015, p. 358 e 420).

E numa entrevista, o escritor declarou:

— Na Colônia Correccional, na Ilha Grande, recebi como todos os outros presos a minha “zebra”, a roupa de listras azuis, logo depois da chegada. Como os demais, tive a minha cabeça raspada. As cabeças eram raspadas para que os tijolos, que se carregavam, doessem mais. Mas essa satisfação eu não dei aos policiais de Ilha Grande, pois logo depois caí doente, com uma febre violenta (RAMOS, 2014, p. 184).

Essa prática, estendida a todos os detentos, visava estabelecer uma padronização, não apenas para igualá-los no tocante à aparência física, mas com o objetivo de suprimir a sua subjetividade: a imposição da homogeneidade como meio de anular a identidade das pessoas. Outro detalhe que liga vida e obra de Graciliano é a roupa de “zebra”. Seria esse traje o motivo da camisa listrada de Raimundo que vemos nas ilustrações? Impossível saber, embora as imagens contidas nas citações acima e aquelas das gravuras de Nelson Boeira Faedrich apresentem certa familiaridade. A cabeça pelada e a roupa listrada são signos da violência do cárcere, ambas funcionam como vetores de identidade tanto para o Graciliano encarcerado quanto para Raimundo. É fazendo semelhante leitura que Clara Ramos, filha do escritor, tenta entender *A terra dos meninos pelados*:

A história do garoto que tem um olho preto, outro azul e a cabeça pelada, o escritor a imagina para distrair a filha mais nova de José Lins, menina da idade de sua caçula que está no Nordeste. A personagem central de seu livro reúne caracteres de dois indivíduos possivelmente porque se trata de uma personalidade dupla em processo de adaptação. A terra dos meninos pelados traz as marcas das humilhações sofridas na Ilha Grande (RAMOS, 1979b, p. 117).

Sob certo ponto de vista, o argumento acima tem sustentação, como já colocado: a cabeça pelada de Raimundo tem uma filiação com a cabeça raspada de Graciliano, assim como a condição de ambos é de opressão e de violência. Ademais, logo após a soltura de Graciliano, em janeiro de 1937, esse iniciou a escrita do conto, concluída em fevereiro do mesmo ano (RAMOS, 1979b), o que favorece a ligação entre o material biográfico e a ficção. Porém, discordo da leitura de Clara Ramos no tocante à “personalidade dupla” de Raimundo, associada aos olhos bicolores como metáfora dessa condição. Pois seu processo identitário é de autoconhecimento e de transcendência em busca do ser ideal transformado. Em várias passagens do conto, como no episódio da assinatura “Dr. Raimundo Pelado”, vê-se claramente que ele tem consciência de si e que não delira.

Mas, voltando ao cerne desse tópico, o rosto constitui o elemento desencadeador do conflito entre Raimundo e os outros meninos da rua. Toda ofensa e repulsa que infligem ao

protagonista tem como alvo a cabeça pelada e os olhos bicolors, que são, por conseguinte, seus traços replicados nos meninos pelados de Tatipirun. Conforme Sá (2018, p. 55), “a manifestação do rosto é toda ela linguagem”, pois se apresenta direta e exteriormente a um eu. Um rosto comunica algo da interioridade, nele celebra-se o encontro com o outro e o reconhecimento da alteridade, uma vez que ali reside um tanto considerável da identidade do sujeito.

Não sei se podemos falar de “fenomenologia” do rosto, já que a fenomenologia descreve o que aparece. Assim, pergunto-me se podemos falar de um olhar voltado para o rosto, sim, porque o olhar é conhecimento, percepção. Penso antes que o acesso ao rosto é, num primeiro momento, ético. Quando se vê um nariz, uma testa, um queixo, ou simplesmente olhos que se podem descrever, é que se volta para outrem como para um objeto. A melhor maneira de encontrar outrem é nem sequer atentar na cor dos olhos. Quando se observa a cor dos olhos, não se está em relação social com outrem. A relação com o rosto pode, sem dúvida, ser dominada pela percepção, mas o que é especificamente rosto é o que não se reduz a ele. O rosto do outro não é uma abstração, mas será positiva e concretamente outro. E por esse outro sou responsável. Diante do rosto do outro, não há como fugir de uma resposta. Mesmo que seja na tentativa de tapar os ouvidos ao clamor que brota desse outro, essa negação já é uma resposta. No encontro com o próximo não é possível ser neutro (SA, 2018, p. 55-56).

Como já assinali, sob o olhar do outro Raimundo é uma forma monstruosa de quem se busca fugir para detrás das árvores. Os meninos da vizinhança não o conhecem, ignoram sua identidade. Por terem cabelos e olhos de uma cor só, rebaixam o menino diferente. O rosto desumanizado pelo olhar míope do outro de Cambacará é o espelho pelo qual Raimundo se vê e se reconhece, em Tatipirun. Primeiro, como aceitação e valorização de si (“Você é bonita”, diz Raimundo a Talima); segundo, pela abertura à alteridade (“Eu queria ver se encontrava os meninos pelados”).

Seguindo a proposição de Sá, ao buscar e estranhar a cor dos olhos de Raimundo, o outro de Cambacará hierarquiza a relação, tornando aquele um objeto, negando-lhe sua transcendência. Sendo o outro um eu, a atitude ética seria a do encontro, não a repulsa, não torná-lo uma alteridade radical, um monstro. Já os meninos pelados não olham para o rosto de Raimundo, atentam nas suas vestes e tudo se estabiliza quando ele põe a túnica azul. A resposta do primeiro grupo se distingue pela falta de ética que se aprofunda em comparação à resposta do outro de Tatipirun que vê em Raimundo, antes de tudo, um menino. A figura do protagonista se divide entre hostilidade e hospitalidade, a depender de como se faz a leitura do seu rosto. O que significa que Raimundo é julgado, em Cambacará, por algo sobre o qual não tem escolha: ele nasceu pelado e com os olhos de cores diferentes. No entanto, não é a sua

aparência que o incomoda, mas exatamente a leitura equivocada que fazem dele tendo apenas isso como referente. Por isso, ao inventar a sua utopia particular, replica seus traços identitários marcantes na tentativa de anular as diferenças e a percepção equivocada acerca de quem ele é. E consegue isso, pois o outro de Tatipirun também se vê nele, tanto que se deixa enganar por uma túnica azul. Resta a palavra como meio de se fazer conhecer por esse outro, à medida que esse também se dá por conhecido.

A revelação da identidade de Raimundo acontece por meio dos diálogos que tomam conta de grande parte do conteúdo de *A terra dos meninos pelados*. Ali se materializa o que a voz narrativa descreve acerca dos meninos pelados como “muito diferentes uns dos outros” (TMP, p. 15), diferenças que não acabam no aspecto visual, há meninas e meninos, gente de toda cor e tamanhos, todos calvos e de olhos bicolores. A diferença é diferença de identidade, confirmada nos discursos de cada criança com direito à fala no conto. Abordei anteriormente que, após vestir a túnica azul, Raimundo omite a sua identidade enquanto é procurado pelos meninos pelados pela alcunha de “menino de Cambacará”. Ele só revelará seu nome verdadeiro ao anãozinho, personagem com figura de traço singular, que é quem o interpelará nesse sentido.

O nosso nome, dado ao nascermos, retém uma grande parcela da nossa identidade. Quando o revelamos para outras pessoas, essas ficam de posse de algo nosso, com isso podem nos distinguir na multidão. O nome próprio não nos define, antes nós que o preenchemos de sentidos ao longo das metamorfoses da vida. Conforme Ciampa (2005, p. 137), “o nome não é a identidade; é uma representação dela”.

Um nome nos identifica e nós com ele nos identificamos. Por isso dizemos “eu me chamo...”. Então, nós *nos chamamos*, mas isso só depois de uma certa idade, pois inicialmente apenas *somos chamados* por um nome que nos foi dado.

Interiorizamos aquilo que os outros nos atribuem de tal forma que se torna algo nosso. A tendência é nós nos predicarmos coisas que os outros nos atribuem. Até certa fase essa relação é transparente e muito efetiva; depois de algum tempo, torna-se menos direta e visível; torna-se mais seletiva, mais velada (e mais complicada).

Nosso nome como que se funde em nós. (Pense em si mesmo com outro nome: há um sentimento de estranheza; não nos reconhecemos.) Identificamo-nos com nosso nome.

O nome é mais que um rótulo ou etiqueta: serve como uma espécie de sinete ou chancela, que confirma e autentica nossa identidade. É o símbolo de nós mesmos (CIAMPA, 2005, p. 136, grifos do autor).

Essa teorização de Ciampa será de muita importância para entender mais esse estágio do processo identitário de Raimundo. Como personagem criado por uma autoria, recebe esse

nome passivamente, com ele se identifica e o preserva, rejeitando ser chamado de Pirundo ou qualquer outro nome que não o seu. É um ato de resguardo do seu eu interior, renunciar ao seu nome seria abandonar a si mesmo. A cada fala por ele veiculada, mais uma peça é ajustada ao quebra-cabeça de sua identidade. Quando o protagonista pergunta “Como é o seu nome?” a Pirengo demonstra interesse no outro e permite que lhe façam o mesmo (TMP, p. 28). Ainda enevoado pela estranheza dos nomes das crianças de Tatipirun (Pirengo, Talima, Sira, Fringo etc.), cabe ao “anãozinho”, curiosamente uma personagem denominada por um substantivo comum, quase inominado, lembrar que Raimundo ainda não informou seu nome. Segue o trecho de tal cena:

O anãozinho bateu na perna dêle:

— Nós nos esquecemos de perguntar como é que você se chama.

— Raimundo. Sou muito conhecido. Até os troncos, as laranjeiras e os automóveis me conhecem.

— Raimundo é um nome feio, atalhou Pirengo.

— 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 (TMP, p. 33-34, grifo meu).

Raimundo se movimenta de “menino diferente” a “Dr. Raimundo Pelado”<sup>29</sup>, de “menino de Cambacará” a “Raimundo”, de algo difuso a uma imagem mais nítida. Rejeita os nomes Pirundo e Mundéu, sugeridos por Talima. Não é essa mudança que ele deseja, pois não consta em seus planos abdicar da própria identidade. A imagem que tem de si só pode ser representada com seu nome. O detalhe mais interessante nesse trecho é a fala do protagonista explicando que se “chamava Raimundo. Era meu nome”, com o verbo no pretérito imperfeito, o que indicaria uma ação inconclusa. Diante da insistência de Talima e da sua negação dos nomes sugeridos, Raimundo reafirma quem ele é ao tempo em que se mostra em construção, em processo. Entre conhecer e dar-se a conhecer, primeiro se reconhece, por isso, em seguida, rejeita mais uma identidade imposta pelo outro. Raimundo sabe quem ele é, depende de seu nome real para ser o menino diferente.

---

<sup>29</sup> O nome “Raimundo Pelado” aparece também numa crônica de Graciliano Ramos (1977), intitulada “Dr. Pelado”, que integra a coletânea *Viventes das Alagoas*, provavelmente composta após o conto. Como essa personagem não apresenta nenhuma semelhança de caracterização ou de motivação com o Raimundo de *A terra dos meninos pelados*, cabe-me apenas fazer menção à inusitada coincidência na obra do escritor alagoano.

O nome “Raimundo” proporciona muitas leituras. Uma consulta ao Google traz significados como “sábio protetor, aquele que protege com conselhos”<sup>30</sup>. Sábio e conselheiro, sim, ele é isso, sobretudo, quando julga o plano do menino sardento. Na leitura que Carvalho (1992, p. 183) faz de *A terra dos meninos pelados*, nota-se a ressonância fonética dos nomes que circulam no conto: TatipiRUN; PiRUNDO; RaiMUNDO; MUNDÉu, que seria uma forma poética de sinalizar a intermediação entre o mundo real e o imaginário, e que “o anagrama MUNDO, contido no nome RaiMUNDO, constitui-se no seu lugar no mundo que só se constrói através da simbolização pela viagem delirante de Raimundo no MUNDO de Tatipirun”. Discordo de Carvalho quanto à “viagem delirante de Raimundo”, argumento que defende ao longo de seu trabalho. Na minha perspectiva, o protagonista não delira, de modo nenhum se aliena, pois demonstra estar sempre consciente de que sonha, e sinais como a “lição de geografia” apontam para a sua permanente ligação com o real. O *mundo* imaginário que Raimundo leva consigo a toda parte pertence à categoria dos sonhos diurnos, que Bloch (2005) conceitua como aquele tipo de sonho que não se desliga da realidade, o sonhar acordado que impulsiona para a frente.

Graças à realidade do sonho, Raimundo pode realizar o encontro com o outro e processar a sua identidade, por meio do reconhecimento de si. Mas é um sonho que mantém continuidade com o real. Para fugir da zombaria, Raimundo

Encolheu-se e fechou o olho direito. Em seguida, foi fechando o olho esquerdo, não enxergou mais a rua. As vozes dos moleques desapareceram, só se ouvia a cantiga das cigarras. Afinal as cigarras se calaram. Raimundo levantou-se, entrou em casa, atravessou o quintal e ganhou o morro. Aí começaram a surgir as coisas estranhas que há na terra de Tatipirun, coisas que êle 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. E o caminho, cheio de curvas, estirava-se como uma linha. Depois que êle passava, a ladeira tornava a empinar-se e a estrada se enchia de voltas novamente (TMP, p. 7-8).

O silêncio das cigarras é o último indício da realidade empírica, tão logo se calam, desperta para sua jornada. À revelia dos contos maravilhosos, o protagonista não precisa da mediação de algum objeto mágico para adentrar a terra prometida. Levanta-se e anda até lá, sem que haja qualquer interrupção brusca entre Cambacará e Tatipirun, senão pelas “coisas maravilhosas” que, na verdade, proporcionam fluidez ao deslocamento. A concisão da prosa

---

<sup>30</sup> DICIONÁRIO de nomes próprios: significados dos nomes. Disponível em <<https://www.dicionariodenomespropios.com.br/raimundo/>>. Acesso em: 14 mar. 2020.

graciliana, além de encurtar o percurso, torna também ambígua a distância entre real e imaginário. Pode-se distinguir a partir de que momento Raimundo começa a sonhar, ao fechar os olhos, porém ao abri-los defronta ainda o seu mundo, o que requer atravessá-lo e lidar com o real, embora esse já esteja impregnado de forças oníricas: as vozes dos moleques sumiram, as cigarras se calaram, tudo o mais é o mesmo, a casa, o quintal, o morro. A instância do real onírico sobrepõe-se ao real empírico, contudo só aquele recebe o nome de Cambacará, enquanto a este cabe o vazio do que não foi narrado, portanto, não nomeado e sem identidade. Ao nomear o mundo de sua origem, Raimundo o recria e ali deposita suas características: lugar de gente feia e cabeluda, que fica após a serra de Taquarítú (TMP, p. 17). O *mundo* do nome *Raimundo* tanto pode ser entendido como uma memória do real inominado quanto Cambacará e Tatipirun, ou, numa camada mais profunda, a sua identidade.

Ao constituir uma utopia para si, o menino diferente não se acomoda com as benesses do sonho. A consciência, recorrente, de que precisa voltar para a sua “lição de geografia” torna Tatipirun, como já disse, não um fim, mas um meio pelo qual ele buscará desenvolver-se. O imaginário, ao invés de fazer Raimundo mergulhar numa ilusão, o conduz para o enfrentamento de seus problemas no mundo real. E nessa etapa de aprendizagem a primeira lição é reconhecer para si um pequeno erro de estratégia.

#### **4.5 O menino sardento: um ajuste de rota**

A violência empenhada contra Raimundo pelos meninos da vizinhança configura uma relação de exclusão. Como antídoto, Tatipirun é para o menino diferente o lugar utópico da aceitação, pois no sonho ele compensa, em parte, a insatisfação oriunda do mundo real. Para tal propósito, Raimundo usa o expediente do maravilhoso para duplicar a sua imagem e fazer-se outro para si mesmo como meio de se ver naquilo que é singular, bem como naquilo que estabelece a diferença, a alteridade, fugindo, portanto, do narcisismo. Nesse processo dialético com o outro, esmiuçado até aqui, quanto mais o menino comparece perante a alteridade de Tatipirun, mais reconhece a si mesmo e afirma sua identidade: ele se aceita na sua diferença. Para Agamben (2014), a identidade é uma questão de vida ou morte, porque

O desejo de ser reconhecido pelos outros é inseparável do ser humano. Tal reconhecimento lhe é, aliás, tão essencial que, segundo Hegel, cada um está disposto, para obtê-lo, a colocar em jogo a sua própria vida. Não se trata, de fato, simplesmente de satisfação ou de amor próprio: ou melhor, é somente através do reconhecimento dos outros que o homem pode constituir-se como pessoa (AGAMBEN, 2014, p. 77).

No universo de *A terra dos meninos pelados*, a morte deve ser entendida como morte simbólica, devido à negação do outro de Cambacará em relação à identidade do “menino diferente”. Raimundo luta contra a morte, pois “identidade humana é vida. Tudo o que impede vida impede que tenhamos uma identidade humana” (CIAMPA, 2005, p. 38). A busca pelo reconhecimento de sua humanidade, de que *é um menino como os outros meninos*, tem seu ápice no episódio do menino sardento e se consolida ao encontrar a princesa Caralâmpia.

O menino sardento irrompe diante de Raimundo, sem cerimônia, na cena em que este dialoga com Talima e chama-a de bonita. Esse comparecimento abrupto, mostrando as sardas do seu rosto para o viajante, é o evento-chave do conto: Raimundo se vê no espelho sem emba(ra)ço. O sardento representa seu duplo mais aproximado, em decorrência do rosto e do projeto peculiares. O protagonista sequer pergunta o nome do menino sardento, ficando conhecido apenas pela marca da sua identidade visual, como o anão. E não pergunta porque entra em comunhão com aquele menino que se acha diferente dos outros meninos pelados, e que, ao invés de dizer “eu sou”, apresenta-se com um “eu tenho um projeto”.

Saíram todos, gritando, pedindo informações a paus e bichos. O sardento ia devagar, distraído. Puxou Raimundo por um braço:

— Eu tenho um projeto.

— Estou receando que anoiteça, exclamou Raimundo. Se a noite pegar a gente aqui no campo... Era melhor entrar em casa e deixar a Caralâmpia para amanhã.

— O meu projeto é curioso, insistiu o sardento, *mas parece que este povo não me compreende*.

— *É sempre assim*, disse Raimundo. Faltará muito para o sol se pôr? (TMP, p. 32, grifo meu).

Raimundo se identifica com o sardento de imediato, como a resposta do espelho para a luz. A dor da incompreensão que motiva o projeto do sardento emparelha-se com a dor da negação que Raimundo sente e ressentido na cena em que foge dos meninos pelados. Este possui um sonho diurno (e mágico) para dispor diante de si seus objetivos, aquele declara um projeto. Conforme Bloch (2005, p. 24), “sonho diurno” e “projeto” são termos sinônimos, ambos se lançam para um futuro melhor a partir da materialidade do presente. Além de métodos semelhantes, esses meninos desejam a mesma coisa: o reconhecimento do outro. Sardento revela a sua insatisfação e o reflexo no espelho fica ainda mais nítido:

— 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 uma cara.  
 — É. Uma cara assim assim. Tenho visto nas poças d'água. O meu projeto é êste: *podíamos obrigar tôda gente a ter manchas no rosto*. Não ficava bom?  
 — Para que?  
 — Ficava mais certo, ficava tudo igual.  
 Raimundo parou sob um disco de vitrola, recordou os garotos que mangavam dêle (TMP, p 41-42, grifo meu).

O ideal almejado pelo menino sardento é a igualdade, tal qual Raimundo ao projetar um mundo à sua imagem e semelhança, cujo símbolo é o rosto. Dito de outra maneira, o sardento quer moldar o mundo a partir da sua identidade, anulando as diferenças. Objetivo problemático, entretanto de fundo utópico: a construção de um mundo melhor (ao menos para ele). A cara cheia de sardas representa sua dor, algo que, na sua perspectiva, o inferioriza perante as demais crianças. Realmente, ele é uma figura peculiar, seu traço identitário (as sardas) torna-o distinto na massa. Assim como Raimundo, ele não pode fugir do seu corpo, é um menino insatisfeito com seu mundo. Na figura abaixo, Faedrich representa esse transtorno causado pelas marcas de sarda da seguinte maneira:

**Figura 17 - Sardento e sua imagem na água.**



Fonte: Ramos, 1939, p. 42.

A imagem do menino sardento vendo-se no espelho d'água, assombrado com sua cara manchada, é comovente. Essa imagem dialoga com a figura 13, na qual o incômodo de Raimundo fica expresso no seu olhar inseguro. Nas sequências narrativas, há a informação de que o sardento tem-se “visto nas poças d'água”, porém, devido ao seu interlocutor não aparecer na ilustração, a cena figurada não representa o momento da fala, antes funciona como uma lembrança do menino, uma invasão do ilustrador à sua memória. Por isso, uma

cena repleta de sentidos. Aqui o imagético transcende o verbal, instiga-nos a empatizar com sardento. Lembra Narciso ensimesmado com sua imagem no reflexo das águas, a ponto de jogar-se no lago. Mas o sardento não intenta morrer afogado, deseja livrar-se do incômodo de ser diferente das outras pessoas. Num movimento inverso àquele operado no mito, o menino sente repulsa pela própria imagem e, mais importante, ele reconhece a si mesmo no espelho.

No entanto, Raimundo e sardento se contradizem no tocante ao plano de ação. Enquanto aquele busca o outro, este vai de encontro, seu projeto contém um fundo autoritário, pois quer “obrigar a toda a gente a ter manchas no rosto”. O projeto do sardento, para usar um termo caro a Ciampa (2005), valoriza a *mesmice* esvaziada de sentido, porque apenas reposição e imobilismo. Numa linha do tempo hipotética, sardento representaria o Raimundo pré-Tatipirun, sem a experiência do encontro ético com o outro, que significa aceitá-lo em toda sua alteridade. De acordo com Ribeiro (2016), Raimundo,

[...] No entanto, ao ver com certo distanciamento o drama pessoal por que passa (projetado em outro personagem, por isso mais claramente visível), é como se tivesse um *insight*. Ao poder refletir sobre a questão sem se entregar à dor ou ao ressentimento contra aqueles que o ofenderam, Raimundo ultrapassa, não sem dúvidas e alguma hesitação, suas fantasias compensatórias. Ele começa a perceber que a homogeneização idealizada é nociva. [...] (RIBEIRO, 2016, p. 66).

Ora, se todos tivéssemos a mesma feição ninguém teria uma identidade (em sentido estrito), não haveria sabor, a vida seria uma monotonia. Essa é uma lição que Raimundo aprende quando percebe que a *obrigação* de ser igual é um perigo. Em termos de história mundial, a igualdade compulsória produziu (e ainda produz, infelizmente) a morte biológica e simbólica de milhares de pessoas desviantes do inalcançável padrão de existência estabelecido pela ideologia dominante de cada época. Eis a proteção que o conselho do sábio menino proporciona ao aflito menino sardento.

— Qual é a sua opinião? Perguntou o sardento.

Raimundo hesitou um minuto:

— Não sei não. Eles bolem com você por causa da sua cara pintada?

— Não bolem. São muito boas pessoas. Mas se tivessem manchas no rosto seriam melhores.

[...]

— Então você acha o meu projeto ruim?

— Para falar com franqueza, eu acho. Não presta não. Como é que você vai pintar esses meninos todos?

— Ficava mais certo.

— Ficava nada! Eles não deixam.

— Era bom que fôsse tudo igual.

— Não senhor, que a gente não é rapadura. Eles não gostam de você? Gostam. Não gostam do anão, do Fringo? Está aí. Em Cambacará não é

assim, aborrecem-me por causa da minha cabeça pelada e dos meus olhos. Tinha graça que o anão quisesse reduzir os outros ao tamanho dêle. Como havia de ser?

— Eu sei lá! rosnou o sardento amuado. O caso do anão é diferente. Parece que ninguém me entende. Vamos procurar os outros? (TMP, p. 43-46).

Com a reflexão promovida no encontro com o sardento, Raimundo cumpre a primeira etapa de aprendizado: reconhecer a si mesmo no jogo das identidades. Com isso, ele corrige a rota da jornada. Ao se ver no espelho, percebe que está indo pelo caminho errado. Uma das funções da utopia é justamente esta: permitir que, pela antecipação do futuro, o ser que sonha possa olhar para o presente e perceber nele as possibilidades concretas de realização do novo (BLOCH, 2005). O futuro almejado pelo sardento tende para algo utópico-abstrato, irrealizável, visto que desnecessário e antiético. Já Raimundo processa dialeticamente a abstração naquilo que Bloch chama de utópico-concreto, o futuro possível, porque transcende o presente da mesmice em busca da novidade. Se “ninguém é rapadura”, logo ele também não é o mesmo sempre, mas, sim, sujeito em constante movimento, ávido por mudança.

Raimundo se desenvolve identitariamente através da relação com o outro, ou seja, na relação de alteridade ele constrói a sua identidade. Se no mundo real o contato com o outro é negado, em Tatipirun é possibilitado e mediado pelo diálogo franco e aberto a todos, pelo estabelecimento do encontro e no respeito às diferenças. De cada diálogo e gesto, o menino do mundo real aprende uma lição. Ao falar com seus duplos, fala consigo mesmo e promove seu autoconhecimento, expresso na forma radical com que recusa seu próprio plano ao contrariar o projeto do sardento de anular as diferenças impondo uma “homogeneização estéril e redutora” (RIBEIRO, 2016, p. 60). Torna-se um defensor da diferença contra a violência da igualdade nociva. E cabe à princesa Caralâmpia mostrar uma possibilidade de futuro para essa nova identidade em construção. Se o sardento é o Raimundo brincando sozinho na calçada, Caralâmpia é quem ele deseja ser ao retornar para casa, na segunda parte da jornada.

#### **4.6 A princesa Caralâmpia: lições de transcendência e de enfrentamento**

Como a calvície de Raimundo, a princesa Caralâmpia evoca um fragmento da biografia de Graciliano Ramos. “Caralâmpia” era o apelido de Nise da Silveira, médica alagoana, amiga e companheira de cárcere do escritor (RAMOS, 1979b). Da hoje famosa personalidade da psiquiatria nacional, a princesa menina herdara a alegria, a empatia e o destemor, que Graciliano registra ao seu respeito em várias passagens de *Memórias do cárcere*. No entanto, mantendo a coerência do percurso desta análise, o lugar da personagem

Caralâmpia n'A *terra dos meninos pelados* é o da expressão da transcendência e do enfrentamento das adversidades; a começar pela ruptura, apontada no capítulo 3, tópico 3.4, do modelo tradicional de princesa dos contos maravilhosos, mas principalmente pela sua atuação na trama, que permitirá a Raimundo obter a sua última lição que redirecionará de vez a rota da sua utopia.

Se o menino sardento representa o duplo mais idêntico ao protagonista, Caralâmpia constituirá para ele uma alteridade pelo signo invertido. A princesa representa um *outro* para Raimundo diferente das demais personagens com quem ele se relaciona, pois, ou são a figura do adulto gentil (a Laranjeira, o Tronco, a Guariba) *versus* o adulto ranzinza do mundo real (o tio); ou são meninos como ele. E o fato de Caralâmpia ser uma menina diz muito sobre o papel da alteridade feminina em *A terra dos meninos pelados*, pois não é apenas uma questão de diferença entre os sexos, mas de atitude e de enfrentamento perante o outro.

Caralâmpia, insisto, é uma projeção do Raimundo que ele gostaria e planeja ser quando retornar para Cambacará. Estruturalmente, coincidem por realizarem cada um sua viagem para outro mundo e passarem pela experiência do estrangeiro que estranha na mesma medida em que é estranhado (constatação que vale integralmente para o menino e que fica subentendida no caso da princesa). A melhor maneira de testar tal hipótese é comparar as ações de Raimundo com as de Caralâmpia.

*Raimundo*: menino triste, inseguro, solitário. Os meninos da vizinhança zombam e fogem dele, espantados com sua aparência incomum, a cabeça pelada e os olhos bicolores. Viaja a Tatipirun, um lugar muito diferente de Cambacará, onde seus problemas ficam suspensos por um tempo em que desfruta da hospitalidade dos seus habitantes. É uma personagem com graves problemas a resolver, insatisfeito e deslocado tanto no mundo real quanto no imaginário.

*Caralâmpia*: menina alegre, de olhos bicolores e calva, confiante e querida por todos, seu sumiço causa alvoroço entre os meninos pelados que saem à sua procura. A preocupação com ela é tanta que ao encontrarem Raimundo logo perguntam se o viajante a encontrara nas suas andanças até ali. O sumiço da princesa se deve a uma viagem que ela empreende a uma terra estranha, na comparação desta com Tatipirun. O fato de usar cobras e um vaga-lume como adereços, uma marca da sua identidade, não lhe causa nenhum constrangimento, embora somente ela possua tais características dentre os habitantes de Tatipirun. Faedrich, inclusive, capta essas nuances e as representa em toda sua plasticidade nesta ilustração:

**Figura 18 - Caralâmpia dançando.**

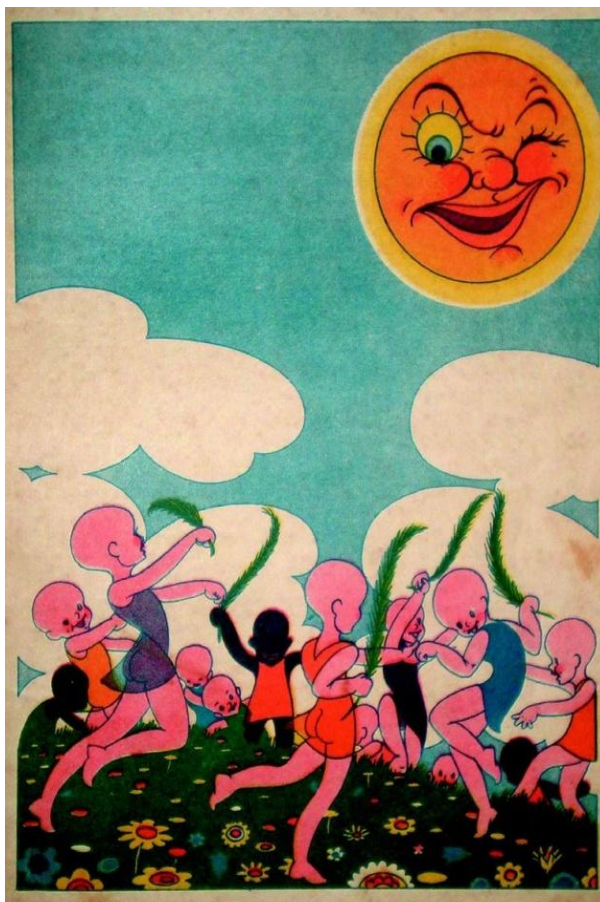


Fonte: Ramos, 1939, p. 63.

A Caralâmpia da imagem acima olha diretamente para a pessoa que segura o livro em suas mãos e sorri. A imagem sugere movimentos livres, dança, brincadeira. Contrasta fortemente com o Raimundo imobilizado da figura 13. Nessa ilustração, a túnica da princesa parece ser de cor opaca, contradizendo a informação da narrativa de que sua roupa é “azulada”. Sobre a capa (figura 1), aponte que o ângulo pelo qual a personagem é retratada tem uma conotação sexista, expondo de baixo para cima o corpo de uma menina, que é visto através da túnica. Somente quando adicionadas cores às ilustrações é que a representação da princesa coincide com o que consta na narrativa (ver figura 4). A caracterização das roupas traz consigo um conteúdo simbólico da identidade das personagens. Em todo o livro, nenhuma ilustração com Raimundo possui cores, logo toda sua representação imagética é feita em alto contraste, obrigando Faedrich a vestir-lhe com uma túnica preta, que é o mais próximo do tom de azul escolhido pelo protagonista para sua vestimenta. Nessa cena, a voz narrativa diz que: “Raimundo chegou-se à árvore próxima e examinou desconfiado uns vestidos feitos daquele tecido que as aranhas vermelhas preparam. Apalpou a fazenda, tentou rasgá-la, chegou-a ao rosto para ver se era transparente. Não era” (TMP, p. 22). Após escolher a túnica, o menino vai para detrás das árvores vestir-se longe do olhar do outro. Também as roupas de Cambacará são de cores densas e contrastantes, contudo dessas não se tem uma descrição, ficando o ilustrador encarregado de inventá-las na tradução do verbal para o não-

verbal. Há uma preocupação por parte de Raimundo em não estar nu, pois a nudez além de ser um tabu social, torna a pessoa vulnerável diante do outro. Por sua vez, Caralâmpia não demonstra nenhum constrangimento em estar vestida com uma “túnica azulada cor das nuvens do céu”, portanto, transparente, devido à matéria-prima da confecção, as delicadas teias de aranha. Aliás, as outras crianças, arrumadas com o mesmo tecido, tampouco se envergonham de andar por aí com as genitálias à mostra, como a figura abaixo apresenta.

**Figura 19 - Crianças dançando pela volta da Caralâmpia.**



Fonte: Ramos, 1939, p. 49.

Num mundo povoado por crianças, a nudez, ainda que mediada pela transparência das túnicas, torna-se tão natural quanto o uso de vestimentas que inibem a luz. Na figura acima, veem-se as nádegas das personagens (que tanto podem ser masculinas quanto femininas) à mostra, entretanto com seus troncos em posições que desafiam a anatomia, a fim, certamente, de esconder-lhes a púbis. Transparência *versus* opacidade. Enquanto Raimundo reitera a sua percepção de mundo baseada na cultura do tabu da nudez, Caralâmpia e as demais crianças estão libertas de qualquer culpa cristã-ocidental de censura ao corpo. Em Tatipirun, vive-se

como num Éden antes do pecado original, em que a nudez não desperta a libido<sup>31</sup>. A transparência, então, reforça o caráter transcendental, por isso utópico, da princesa Caralâmpia: ela não só fez mais que qualquer habitante de Tatipirun, como é totalmente segura de si, a ponto de vestir-se numa túnica que a deixa ser exposta em toda sua intimidade ao olhar do outro. Algo que Raimundo evita ao escolher a túnica azul, ou seja, a roupa serve, também, como camuflagem para escondê-lo do outro, pois fica parcialmente à vista.

As duas personagens convergem no tocante ao motivo da viagem e com relação à aparência física distinta, cada um com seu corpo desviante da normalidade. No mais, segue o inverso, dado que as práticas da princesa se opõem às do menino. Então, nessa comparação pode-se perceber que Caralâmpia enforma os desejos mais íntimos de Raimundo, revelados em suas atitudes, principalmente ao criar um mundo onde é aceito, onde não lhe obrigam a silenciar. Todo afeto que a menina recebe dos seus semelhantes é aquilo que Raimundo deseja para si dos seus vizinhos, que se escondem atrás das árvores e o insultam.

Mas não só isso. Caralâmpia é, em dado momento, descrita como a menina que “sempre teve jeito de princesa” e que “é princesa porque tem jeito de princesa” (TMP, p. 30 e 49). Ao agir conforme uma princesa e ser aceita como tal por seus pares, fazendo coincidir o pensar e o fazer e, assim, constituir a sua identidade, como diria Ciampa (2005), a narrativa sugere a possibilidade de mudança e afirma a necessidade da diferença para a constituição do eu.

Por isso, não basta apenas a Raimundo reconhecer a si mesmo na diferença com o outro (lição aprendida no episódio do menino sardento), carece que ele obtenha reconhecimento da outra parte, mas isso só pode ser alcançado mediante a atitude de enfrentamento, o mostrar-se integralmente a esse outro, sem ser resumido ao “pelado” da rua. A identidade de Caralâmpia, em vista disso, ultrapassa a sua “princesência”, pois é também aquela que fez algo que seus semelhantes desconhecem, uma viagem, o que nenhum menino pelado fizera até então.

Durante o seu sumiço, Caralâmpia esteve noutro mundo mais estranho que Tatipirun. A princesa subiu num automóvel voador e foi parar “numa terra diferente das outras, uma terra onde as árvores crescem com as folhas para baixo e as raízes para cima. As aranhas são do tamanho de gente, e as pessoas do tamanho de aranhas”, cujos habitantes “têm duas cabeças, cada uma com quatro olhos, dois na frente e dois atrás” (TMP, p. 61-62). Ao relatar seu périplo, a princesa é vista com desconfiança pelas outras personagens, pois, embora

---

<sup>31</sup> Sobre esse assunto, ver o ensaio “Nudez”, no livro homônimo de Agamben (2018).

Tatipirun seja repleto de “coisas maravilhosas”, a paisagem descrita por ela causa estranheza aos ouvintes. O anãozinho é taxativo: “— Tudo aquilo é mentira. Esta Caralâmpia mente!...”. A menina Sira toma a frente da discussão e arremata: “— Mente nada! Por que é que não existem pessoas diferentes de nós? Se há criaturas com duas pernas e uma cabeça, pode haver outras com duas cabeças e uma perna. Êste anão é burro.” (TMP, p. 64). Além do efeito metalinguístico, a personagem explica a lógica do mundo ficcional, lembrando que Tatipirun é um espaço onírico, essa fala de Sira desconstrói o mito da verdade absoluta e convida os participantes da disputa a tomarem uma atitude de humildade e respeito à história da Caralâmpia. Em seguida, a princesa toma o anãozinho choroso no colo, porque fora insultado, e defende seu relato, calmamente expõe o que viu e como chegou ao lugar da viagem: nesse “fim de mundo” onde esteve, as pessoas também possuem olhos de duas cores, a cabeça pelada e sua viagem foi realizada num automóvel voador, coisas familiares aos meninos pelados. Até o estrangeiro Raimundo é instado a concordar com a verossimilhança da narrativa, visto que encontrara um desses veículos ao chegar em Tatipirun. A atitude de Caralâmpia é a do enfrentamento da alteridade, portanto defende a sua história com ética e sabedoria. Conhece a si mesma e por isso é capaz de empatizar com Raimundo, pois mesmo em desvantagem na disputa com os outros meninos pelados, resiste aos ataques e se coloca perante eles sem medo. Silviano Santiago, emulando Graciliano no seu romance *Em liberdade*, afirma que:

[...] No menino, quis dramatizar a diferença não compreendida e na princesa o único ser que o compreende totalmente. Pela compreensão e pelo afeto, Caralâmpia pode libertar o menino de todo o peso da culpa que traz por ser diferente, como ainda pode sustentá-lo na sua dissidência. Ela não quer torná-lo igual aos outros, como seria a tentativa de muitos (SANTIAGO, 1994, p. 145).

Ao contrário de Mourão (2013), outro ensaísta da obra de Graciliano, que qualifica Raimundo como um “erro da natureza” condenado a um “desajuste insolúvel”, Santiago capta a transcendência que o encontro com Caralâmpia possibilita ao menino. O elogio da diferença que essa personagem conduz em cada ato é o aprendizado que ele precisa compreender para poder concluir a sua jornada de autoconhecimento.

Laranjeira, dona Aranha, Rã, Talima, Sira, Caralâmpia e até a Guariba, com sua história sobre um menino que foi ficando “pequeno, pequeno”, ganhou asas e saiu “voando, voando” (TMP, p. 57), compreendem nos seus discursos o movimento do devir. Laranjeira e dona Aranha dão a Raimundo os primeiros direcionamentos da mudança ao impulsioná-lo a seguir em frente na jornada e ao fornecer-lhe o objeto mágico (a túnica). A Rã ensina-lhe



sobre o poder criador da palavra, que faz com que Cambacará tenha uma existência legitimada. Talima, com toda sua doçura, quer que Raimundo seja Pirundo, na opinião dela um nome mais adequado e bonito que o dele. Sira, na sua fala em defesa de Caralâmpia, acentua o "pode haver", ou seja, em sintonia com o discurso da Rã, coloca em pauta no debate o argumento da possibilidade, que no mundo maravilhoso de Tatipirun tem o alcance da imaginação. Enquanto os meninos apontam para coisas ordinárias, empíricas, em muitas passagens sintetizadas nas falas de Fringo, personagem que atua como um juiz entediado na trama, e na constatação do sardento de que só ele tem manchas na pele, cabe às personagens femininas promover e estimular os deslocamentos de Raimundo. No entanto, Caralâmpia é quem personifica o transcendental da categoria possibilidade, cara a Bloch (2005). Pois o imperativo do *possível* é o que move a transcendência. Caralâmpia, Sira e Talima enfatizam a "possibilidade de ser/estar", todas elas defendem a possibilidade de mudança do presente. A princesa apropria-se da matéria disponível, um automóvel voador, explora suas habilidades e faz uma viagem a outro mundo. Ela realiza o que até então parecia irrealizável.

Chama a atenção na caracterização da Caralâmpia que ela antes de entrar em cena (pois estava viajando), vem sendo procurada pelos meninos pelados, nisso aparece Raimundo a quem perguntam: “Encontrou a Caralâmpia?” (TMP, p. 17). Uma pergunta sugestiva, pois o protagonista perambula por Tatipirun em busca dos meninos pelados, entretanto, no início da aventura ele não sabe de quem ou de que se trata o nome “Caralâmpia”, por isso confunde-a com a Laranjeira, o que faz os nativos rirem dele. (Mesmo sendo o criador daquele mundo inventado, mais uma vez se verifica a não prepotência narcísica de Raimundo ao demonstrar que não tem o controle total sobre sua criação.) Digo que a pergunta é sugestiva por dois motivos:

1) Na ausência da princesa, a ordem de Tatipirun fica perturbada, sem ela os meninos pelados não fazem outra coisa senão procurá-la, deixando de brincar e dançar, que é o que fazem de imediato após o seu retorno (ver figura 19). Sem Caralâmpia a mesmice toma conta, não há quem defenda o anãozinho, nem o conhecimento de outro mundo para além de Tatipirun.

2) Caralâmpia possui tudo aquilo que Raimundo deseja para si, a alegria e a amizade de todos. Logo a pergunta “Encontrou a Caralâmpia?” pode ser entendida metaforicamente como “Encontrou o que procurava?”, pois a viagem de Raimundo é de uma busca existencial de reconhecimento de si mesmo, que ele encontra em cada menino pelado e, especialmente, no encontro com a princesa. Utilizando um conceito proposto por Magalhães (2001), a exemplo do que representa Sinha Vitória para *Vidas secas*, Caralâmpia resguarda a ordem do

mundo e representa a “quebra da circularidade”, neste caso, da rotina de violência a que Raimundo está submetido no mundo real, mediante o enfrentamento, que significa primeiro abandonar a identidade imposta e apresentar-se ao outro como de fato ele é, só então a mudança aconteceria.

Pois somente me conhecendo e buscando a satisfação dos desejos, é que posso ser o representante de mim perante o outro, porque toda identidade é política, é o lidar com o diferente a fim de encontrar a solução dos conflitos e afirmar a humanidade do outro e de si próprio (CIAMPA, 2005). Para tanto, Caralâmpia tem a proposta da liberdade de ser, do devir sem amarras, para ensinar a Raimundo, que num dado momento questiona: “Então você é princesa, hein? Como foi que você virou princesa?”. A resposta da menina é: “Virando, respondeu Caralâmpia. A gente vira e desvira.” (TMP, p. 50-52). Mais uma vez se entrelaça a metalinguagem à fala de uma personagem. Na imaginação, todos podem ser quem desejarem ser. Na vida, é preciso estabelecer uma identidade, ocupar determinado espaço nas relações sociais e intersubjetivas para poder estar diante do outro em igualdade. No “vira e desvira” da Caralâmpia a lição que se pode constatar é tanto a do devir identitário como processo psicológico quanto do movimento dialético da vida que exige de nós uma atitude ética perante o outro. Com isso os olhos de Raimundo parecem se abrir novamente. Caralâmpia indica-lhe uma nova rota para a sua utopia: para chegar aos meninos de Cambacará, ele deve enfrentá-los. E a estratégia de Raimundo é fazer isso por meio de um convite.

#### **4.7 Um convite para conhecer Tatipirun**

Após o retorno da princesa Caralâmpia e seu encontro com Raimundo, o conto inclina-se para o desfecho. O chamado da lição de geografia, várias vezes mencionada pelo protagonista ao longo do enredo, torna-se mais forte e sintomático daquilo que veicula como metáfora: voltar ao mundo real para resolver certas questões em aberto. Contudo, no caminho de volta o menino atravessa a sua casa, onde estaria a lição de geografia, e senta-se na calçada a fitar os meninos da vizinhança brincando na rua: aqueles meninos são a questão a ser resolvida. O refúgio afasta o perigo, mas nem sempre elimina o problema, podendo tornar-se mais um complicador frente ao objetivo desejado. Parece ser o caso de Raimundo e sua jornada por Tatipirun o leva a tal conclusão. Agora ele planeja sua utopia sobre um terreno mais firme, o mundo real.

Nas perspectivas de Lins (1979) e de Ribeiro (2016), Raimundo recusa a utopia do "mundo maravilhoso de Tatipirun" em nome do enfrentamento à intolerância do outro de

Cambacará, logo sua atitude não é de mera evasão. Como venho argumentando, a jornada do herói promove o reconhecimento de si e do valor das diferenças. Porém essa recusa de Tatipirun afirma Cambacará como uma nova utopia: o lugar do encontro com o outro, não mais o outro idealizado no espelho, mas o que é verdadeiramente desejado e pleno de possibilidades, que resultaria do enfrentamento. Bloch (2005) diz que quando uma utopia é realizada, outra maior se ergue perante nossos olhos, pois o futuro melhor nunca se esgota. Talvez “recusa” não seja a palavra mais adequada para essa atitude do menino referida por Lins e Ribeiro. Prefiro dizer que Raimundo ajusta a sua utopia, pois segue sonhando com um mundo melhor, agora, o próprio mundo.

Nesse ponto, Raimundo já passara por todas as lições que a experiência de Tatipirun poderia lhe proporcionar. Com o aprendizado vindo de Caralâmpia, ele inverte a rota da sua utopia, efetuando mais um ato dialético, e, ao invés de seguir sempre em frente como a Laranjeira recomenda ou de ouvir os apelos dos meninos pelados para que fique em Tatipirun, decide retornar para o mundo real. “Não posso, gemeu Raimundo. Eu queria ficar com vocês, mas preciso estudar a minha lição de geografia”, explica. E confirmando seu compromisso define: “É uma obrigação” (TMP, p. 68). Obrigação ética, que fique claro, pois seu retorno visa corrigir os defeitos de Cambacará. Não é tarefa fácil, Raimundo sabe disso e, corajosamente, externa sua hesitação com toda transparência discursiva.

— Adeus, *meus amigos*. Lembrem-se de mim uma ou outra vez, quando não tiverem brinquedos, quando ouvirem as conversas das cigarras com as aranhas. Fiquei gostando muito delas, fiquei gostando de vocês todos. Talvez eu não volte. *Vou ensinar o caminho aos outros*, falarei em tudo isto, na serra de Taquaritú, no rio das Sete Cabeças, nas laranjeiras, nos troncos, nas rãs, nos pardais e na guariba velha, pobrezinha, que não se lembra das coisas e fica repetindo um pedaço de história. Quero bem a vocês. *Vou ensinar o caminho de Tatipirun aos meninos da minha terra, mas talvez eu mesmo me perca e não acerte mais o caminho*. Não tornarei a ver a serra que se baixa, o rio que se fecha para a gente passar, as árvores que oferecem frutos aos meninos, as aranhas vermelhas que tecem essas túnicas bonitas. *Não voltarei*. Mas pensarei em vocês todos, no Pirengo e no Fringo, no anãozinho e no sardento, na Sira, na Talima, na Caralâmpia. Você me troca sempre o nome, Talima. E eu quero bem a você, ando até com vontade de virar Pirundo, para não teimarmos se ainda nos virmos. Lembre-se do Pirundo, Talima. Longe daqui, fecharei os olhos e verei a corôa de rosas na cabeça da Caralâmpia, o broche de vaga-lume, as pulseiras de cobras-de-coral. Adeus, meus amigos. Que fim terá levado o menino da guariba? Quando um mosquito zumbir perto de mim, pensarei nêle. Pode ser que esteja zumbindo o menino que a guariba deixou voando. Pobre da guariba. Está balançando a cabeça, falando só, e não acorda. *Eu volto um dia*, venho conversar com ela, ouvir o resto da história do menino que virou mosquito. E hei de encontrar a Caralâmpia com as mesmas rosas na cabeça, o vaga-lume aceso no peito, as cobras-de-coral nos braços. *Vou prestar atenção ao caminho para não me*

*perder quando voltar. E trarei uns meninos comigo. Os meninos melhores que eu conhecer virão comigo. Se eles não quiserem vir, trago o meu gato, que é manso e há de gostar de vocês. Adeus, seu Fringo. Adeus, seu Pirencio. Sira, Caralâmpia, todos, adeus! Não é preciso que me acompanhem. Muito obrigado, não se incomodem. Eu acerto o caminho. Adeus! Lembre-se do Pirundo, Talima (TMP, p. 71-73, grifo meu).*

As palavras de Raimundo, última fala permitida pela narração, apresentam o vocativo “meus amigos”, que indica a assimilação mútua do estrangeiro àquela comunidade. Finalmente, ele tem amigos de quem possa recordar e para quem poderá voltar, se acertar o caminho. Nessa fala, o protagonista tenta resumir toda a sua jornada com fragmentos de suas aventuras e de personagens, como que para guardar tudo mais fundo na memória. Vacila quanto ao dilema de retornar ou não à Tatipirun, primeiro dizendo “Não voltarei”, depois afirmando que atentar-se-á no caminho para não se perder “quando voltar” com outros meninos de Cambacará. Quando declara que vai “ensinar o caminho de Tatipirun aos meninos da minha terra” um novo projeto utópico se esboça. Ciente das dificuldades, pois sua passagem por Tatipirun em nada alterara o mundo real, ele pondera, hesita. Entretanto, sugere que não desistirá facilmente de levar o convite para conhecer Tatipirun a todos quantos forem possíveis, até seu gato poderá vir a ser sua companhia para um futuro retorno ao mundo imaginário. Curiosamente, Raimundo exclui o tio, talvez por este já anteciper, com seu modo ranzinza de ser, a recusa do convite. As crianças, por sua vez, tendem a ser mais receptivas às novidades. “Os meninos melhores que eu conhecer virão comigo”: Raimundo planeja constituir amigos no mundo real assim como fizera no mundo imaginário. Por isso, em resumo, a utopia de Raimundo talvez nunca tenha sido outra senão esta: ter amizade com os meninos da rua.

Todo processo de formação identitária tem no devir sua dinâmica básica, o futuro que se deseja presentificar. O ser ideal que o sujeito quer ser sempre lhe foge quando ao alcance, algo mais sempre deixa o sujeito incompleto. O sujeito que se basta, concordando com Ciampa (2005), decreta sua morte, simbólica ou biológica, ou está preso à reposição da mesmice. Ouso dizer que Raimundo retorna transformado em comparação ao menino que partiu para Tatipirun. Na diagramação do livro, esta imagem segue logo após o discurso final do protagonista:

**Figura 20 - Raimundo heróico.**



Fonte: Ramos, 1939, p. 72.

Acima vê-se Raimundo em *contra-plongée*, numa acepção heroica, mostrando-se maior em estatura do que realmente é. Coelho (1983, p. 314) assinala a mudança interior de Raimundo dizendo que a sua volta à realidade “não é uma volta linear, mas sim ‘em espiral’. Um retorno se dá, com certeza, em um nível superior ao do início, quando a aventura-aprendizagem de Raimundo havia começado”. Uma imagem interessante, porque uma espiral lembra uma mola, objeto que serve para armazenar energia e com isso impulsionar um corpo na direção oposta. De fato, trata-se de *outro* Raimundo ao cabo da história, munido de forças para enfrentar os meninos de Cambacará, estimulado por um sonho tão ambicioso quanto possível.

Se esse *outro* Raimundo conseguirá realizar sua nova utopia é algo que jamais saberemos, pois o desfecho do conto fica em aberto. Coelho (ibidem) considera *A terra dos meninos pelados* abaixo da produção adulta de Graciliano Ramos por conta do “esvaziamento do mágico e um reforço do sem-sentido da diferença” deflagrado à conclusão da narrativa, e que isso, o final aberto, seria melhor aproveitado por “leitores com natural tendência à reflexão ou ao poético”. Ora, além de um despropósito que atenta contra a inteligência das

crianças leitoras, a quem o livro é dedicado, tais afirmações vão de encontro também à construção da personagem Raimundo e da própria narrativa, baseadas na tensão entre o ser e o não ser, o real *versus* o imaginário, que suscitam muitas possibilidades, ficando a cargo do público leitor a escolha de como continuar a história<sup>32</sup>.

Talvez Coelho estivesse sugerindo que histórias infantis deveriam obedecer à fórmula dos contos maravilhosos com seus finais felizes. Ao invés de referendar essa ilusão, Graciliano opta pelo realismo típico do seu estilo de escrita, que não escamoteia a *secura* da vida. Porém, o final aberto permite vislumbrar algo de esperançoso.

“Vou ensinar o caminho de Tatipirun aos meninos da minha terra”. Ora, só se pode ensinar o que se aprendeu. O convite que Raimundo pretende levar aos meninos de Cambacará é uma promessa de enfrentamento, sem o qual ele permaneceria sendo o “pelado”, o monstro. Não há como saber se o processo dialético foi totalmente realizado, pois a narrativa é interrompida antes desse encontro projetado para o futuro. Mas a mudança interna é alcançada. Ao ajustar sua utopia e decidir-se pela luta, Raimundo demonstra a maturidade que lhe falta no começo do conto. Ao invés de silenciar e resignar-se, planeja compartilhar Tatipirun com o outro. Portanto, a princesa e o sardento possibilitam ao protagonista dialeticamente adquirir os principais saberes de que necessita para poder voltar ao mundo real com um convite para os meninos da vizinhança conhecerem Tatipirun, ou melhor, conhecer a ele mesmo, Raimundo.

---

<sup>32</sup> Cf. Benjamin (2012), no seu ensaio “O narrador”, e Piglia (2004) sobre a questão da continuação da história.

## CONCLUSÃO

Após tantas páginas colecionando argumentos e propondo modos de leitura, ao passo que demarcava minha perspectiva, é necessário apresentar as conclusões. E tenho duas: a primeira é de ordem técnica e estrutural, diz respeito à relação de *A terra dos meninos pelados* com a tradição da literatura infantil brasileira e ocidental. Para tanto, busquei na história dos livros para crianças os fatores que confirmam o conto de Graciliano Ramos dentre as obras do gênero e aqueles que o tornam um precursor de experiências estéticas posteriores, como a introdução de temas fora do esquema padrão estabelecido à época. Em seguida, de posse de uma cópia digitalizada da primeira edição do livro, notei que as ilustrações de Nelson Boeira Faedrich produziam um diálogo fértil com a prosa graciliana, de modo que eram também uma maneira de ler a obra, traduzindo-a para a linguagem visual, e que suscitavam a sua polissemia.

Considerando que a imagem altera a maneira de ler a palavra e que a diagramação (re)direciona o seu sentido, empenhei-me em apreender as ilustrações como um elemento indissociável da narrativa, tentando mostrar como a relação entre texto verbal e imagem é fundamental para a compreensão de toda obra destinada ao público infantil. Seja um livro classificado como “com ilustração” ou “ilustrado”, embora no caso do segundo haja uma provocação mais intensa da leitura da imagem em conjunto com a palavra, a obra que apresenta um diálogo entre palavras e imagens, vista com olhar atento, tende a oferecer mais possibilidades de interpretações e uma experiência mais profunda de leitura. Vimos como um livro publicado em 1939, nascido num período histórico de cerceamento das liberdades individuais, mostra-se em contínuo diálogo, textual e visualmente, com a atualidade.

Esse burilar do tempo acarreta outro problema de ordem estrutural: *A terra dos meninos pelados* não acessa somente a tradição brasileira dos livros infantis, mas se estende para uma esfera maior, a dos contos maravilhosos, cujos paradigmas Graciliano ora assimila, ora reiventa, e assim moderniza esse arquivo de narrativas maravilhosas que compõem parte significativa da nossa cultura. Dentre as tantas coisas que nos une como humanidade talvez a nossa capacidade de sonhar um mundo melhor seja aquela mais próxima da unanimidade. E Raimundo, o menino triste e hesitante, pouco lembra os poderosos e aventureiros heróis dos contos de fadas, porém sonha e vive aventuras ao seu modo num espaço utópico que tem a sua imagem e semelhança. Logo, empatizar com ele é algo que acontece com facilidade, pois

Raimundo deseja coisas que nós, que lemos sua história, também desejamos: o acolhimento do outro e poder ser quem somos sem empecilhos.

Enquanto obra, a metamorfose de *A terra dos meninos pelados* se evidencia na reelaboração do passado por meio do estabelecimento de uma nova estrutura de conto maravilhoso, e esta dissertação poderia terminar nesse ponto. Porém, os conflitos vivenciados pelo protagonista reivindicavam mais atenção. A necessidade de reconhecimento que Raimundo tem tanto de si quanto da parte do outro clama pelos temas da identidade e da alteridade em intersecção com o devir utópico, na leitura que empreendi do conto. O mundo melhor requer, antes de tudo, que as pessoas melhorem a si mesmas. A jornada de autoconhecimento de Raimundo tem essa dimensão alegórica.

Mas Raimundo voltou para casa cabisbaixo, pensativo. “Atravessou o quintal, atravessou o jardim e pisou na calçada” (TMP, p. 74). Atravessar e pisar são as últimas ações do menino descritas diretamente pela narração, pois da calçada ele, deduzo, via “as crianças que embirravam com ele” brincando na rua. A travessia de Raimundo trouxe à superfície *outro* Raimundo, mais sábio e com pés firmes, preparado para enfrentar o mundo. Se aparenta tristeza ao fim da jornada é porque o mundo real não é algo fácil de consertar, contudo há sempre a esperança de mudança possível a pairar pelas cabeças peladas de preconceito. O conserto do mundo tampouco se faz sozinho, o outro que compartilha esse mundo conosco faz parte do mesmo sonho.

A obra de Graciliano Ramos tem sido lida muitas vezes como um discurso marcado pelo pessimismo, a crueza e a secura. Este trabalho perseguiu, como se pôde ver, a direção contrária dessa corrente da fortuna crítica do escritor, unindo-se àquela que percebe nele um compromisso ético e o apontamento de “pequenos pontos luminosos” que nos fazem vislumbrar saídas para uma realidade mais humana.

Minha segunda conclusão é esta: em *A terra dos meninos pelados*, Graciliano alinha sua visão ética do mundo à fantasia do universo infantil. E não é caso isolado do conto a expressão desse espaço onírico, pois, à medida que sua obra avança cronologicamente, quer dizer, a partir de *Vidas secas*, a infância se torna o lugar da utopia em sua obra, nela são depositadas as esperanças de um novo futuro, justo e digno de ser vivido. Embora sem negar a realidade, Graciliano propõe criticamente o atravessamento da distância entre aquilo que desumaniza as pessoas e aquilo lhes devolve a razão de ser e estar no mundo. Pois, o sentido maior da sua prosa está com o que há de mais sensível a todos nós, a nossa humanidade.

Essa conjunção de infância e utopia em Graciliano, a propósito, pode vir a tornar-se objeto de pesquisa para um doutorado.



E, assim, despeço-me de Raimundo (provisoriamente) imaginando a continuação de sua história. Nessa versão particular, o menino diferente dos outros meninos sorri, não detrás das árvores, mas abraçado aos seus amigos e amigas.

## REFERÊNCIAS

A TERRA dos meninos pelados. Direção Márcio Trigo. In: *Especiais infantis: Dó Ré Mi Fábrica; Natal do menino imperador; A terra dos meninos pelados*. Núcleo Denise Saraceni. Ruo de Janeiro: Som Livre; Globo Marcas, 2010. 1 DVD (183 min).

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. (Filô/Agamben)

AGUIAR, Vera Teixeira de; CECCANTINI, João Luís; MARTHA, Alice Áurea Penteadó (orgs.). *Heróis contra a parede: estudos de literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis; ANEP, 2010.

AGUIAR, Vera Teixeira de; MARTHA, Alice Áurea Penteadó (orgs.). *Conto e reconto: das fontes à invenção*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

ALBORNOZ, Suzana. *Ética e utopia: ensaio sobre Ernst Bloch*. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento; Santa Cruz do Sul: Ed. da Unisc, 2006.

ANDRADE, Antonio (et al). *Indiccionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, v. 1)

BEZERRA, Paulo. Introdução. In: PROPP, Vladímir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Tradução Rosemary Costhek Abílio, Paulo Bezerra. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Coleção biblioteca universal)

BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Tradução Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ; Contraponto, 2005. (Volume 1)

BORGES, Liliân Alves; MONTEIRO FILHO, Edmar. Heróis subestimados. *Cult: revista brasileira de cultura*, dossiê O imenso Graça, Vidas secas, 80 anos, São Paulo, ano 21, nº 239, p. 24-27, out. 2018.

BOTTON, André Natã Mello. Relações de "identidade" no conto "Ana Davenga", de Conceição Evaristo. *FronteiraZ*, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, vol. 1, nº 22, p. 55-72, São Paulo, jul. 2019. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/37331>>. Acessado em: 7 nov. 2019.

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

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. 13ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2018, p. 51-80. (Debates)

CARTER, Angela. *103 contos de fadas*. Tradução Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARVALHO, Neuza Ceciliato de. A viagem sem fim pelas terras dos meninos pelados: uma leitura psicanalítica, *Semina: Ciências Sociais e Humanas*, vol. 13, nº. 3, p. 180-185, set. 1992. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/seminasoc/article/view/9426>>. Acesso em: jun. 2019.

CASALI, Alipio Márcio Dias. *FronteiraZ*, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, vol. 1, nº 21, p. 4-21, São Paulo, dez. 2018. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/38062>>. Acesso em: 8 nov. 2019.

CECCANTINI, João Luís C. T. (org.). *Leitura e literatura infanto-juvenil: memória de Gramado*. São Paulo, Assis: Cultura Acadêmica, ANEP, 2004.

CIAMPA, Antonio da Costa. *A estória do Severino e a história da Severina: um ensaio de psicologia social*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

CIAMPA, Antonio da Costa. Identidade. In: LANE, Silvia T. M.; CODO, Wanderley (orgs.). *Psicologia Social: o homem em movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 58-75.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1998. (Série Princípios)

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico da literatura infantil/juvenil brasileira*. São Paulo: Quíron, 1983.

COELHO, Teixeira. *O que é utopia*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1981. (Coleção primeiros passos)

COALE, Sam. Os sistemas e o indivíduo: monstros existem. In: JEHA, Julio (org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Tradução Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. (Humanitas Pocket)

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de cronópio*. Tradução Davi Arrigucci Jr., João Alexandre Barbosa. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates)

DEBUS, Eliane; DOMINGUES, Chirley; JULIANO, Dilma (orgs.). *Literatura infantil e juvenil: leituras, análises e reflexões*. Palhoça: Editora Unisul, 2010. (Coleção Linguagens)

DICIONÁRIO de nomes próprios: significados dos nomes. Disponível em <<https://www.dicionariodenomespropios.com.br/raimundo/>>. Acesso em: 14 mar. 2020.

DRUMMOND, Elvira. O espaço ficcional idealizado na obra de Graciliano Ramos, *Revista de Letras*, vol. 1/2, n°. 25, p. 40-47, Fortaleza, jan/dez 2003. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/index.php/revletras/article/viewFile/2239/1709>>. Acesso em: jun. de 2019.

DUARTE, Cristina Rothier; SEGABINAZI, Daniela Maria. Figueiredo Pimentel: Contos da Carochinha e o nascimento da literatura infantil brasileira no final do século XIX, *Revista Soletras*, n°. 34, 2017. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/30191/22321>>. Acesso em: 6 jul. 2019.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Biblioteca universal)

EAGLETON, Terry. *Como ler literatura*. Tradução Denise Bottman. Porto Alegre: L&PM, 2017.

ECO, Umberto. Entrando no bosque. In: *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EISNER, Will. *Narrativas gráficas*. Tradução Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir, 2005.

FAURY, Mára Lucia. Fronteiras do masculino e do feminino ou A androginia como expressão. *Cadernos de Pagu*, n°. 5, p. 165-178, Campinas, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1785>>. Acesso em: 12 jul. 2019.

FERRO, Fernanda Ianoski. A androginia nos autorretratos de Claude Cahun: uma subversão de gênero. *Revista Ciclos*, vol. 2, n°. 4, ano 2, p. 116-129, Florianópolis, fev. 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/ciclos/article/view/4962>>. Acesso em: 13 jul. 2019.

FRANÇA, Eduardo. A representação social da androginia na publicidade da moda. *Entremeios*, Revista discente da Pós-graduação em Comunicação Social da PUC-Rio, vol. 13, n°. 1, p. 1-11, Rio de Janeiro, jan.-jun. 2017. Disponível em: <<http://entremeios.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inoid=98&sid=18>> Acesso em: jul. 2019.

FREUD, Sigmund. O estranho. In *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: volume XVII / Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 235-273.

GM DO BRASIL começou suas atividades em 1925, em um galpão no bairro paulistano do Ipiranga. Disponível em: <<https://media.gm.com/media/br/pt/chevrolet/news.detail.html/content/Pages/news/br/pt/2015/jan/0126-1925.html>>. Acesso em: fev. 2020.

GOMES, Aline Maire de Oliveira. *Reconfigurações utópicas em “A terra dos meninos pelados”*: do conto de Graciliano Ramos à sua adaptação televisiva. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas. Maceió, p. 38, 2013.

GOMES, Aline Maire de Oliveira. A narrativa A Utopia, de Thomas More, e o conto “A terra dos meninos pelados”, Graciliano Ramos: semelhanças e diferenças que norteiam ambas as obras. *Anais da IV Semana de Letras: Revisitar o passado é o tempo do presente: memória e modernidade em línguas e literaturas*. Maceió: 2011.

HALL, Stuart. *A identidade na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 103-133.

HARAWAY, Donna. O manifesto das espécies companheiras - cães, pessoas e alteridade significante [fragmento]. Tradução Ildney Cavalcanti. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli (orgs.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017. (p. 722-745)

HATOUM, Milton. Aspreza do mundo, concisão da palavra. *Serrote: uma revista de ensaios, artes visuais, ideias e literatura*, São Paulo, nº 15, p. 71-95, nov. 2013.

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

JODELET, Denise. A alteridade como produto e processo psicossocial. In: ARRUDA, Angela (org.). *Representando a alteridade*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

KERN, Monica Tonding; SCHEMES, Claudia; ARAÚJO, Denise Castilhos de. A moda infantil no século XX: representações imagéticas na Revista do Globo (1929-1967), *Diálogos*, vol. 14, n. 2, p. 399-427, Maringá, 2010. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/36263>>. Acesso em: 16 ago. 2019.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1991.

LAUGHTON, Patrícia Braga Ferreira. Refletindo sobre as críticas sociais presentes na obra A terra dos meninos pelados de Graciliano Ramos. *Caletrosópio*, vol. 4, nº. Especial, p. 135-146, Ouro Preto, 2016. Disponível em: <<https://www.caletrosopio.ufop.br/index.php/caletrosopio/article/view/126>>. Acesso em: 11 jul. 2019.

LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: SESI-SP, 2018.

LINS, Osman. O mundo recusado, o mundo aceito e o mundo enfrentado. In: RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. Posfácio Osman Lins; ilustrações Moraes. 17ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1979, p. 175-187.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Tradução Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2017.

LOGAN, George M.; ADAMS, Robert M. Introdução. In: MORE, Thomas. *Utopia*. Organização George M. Logan, Robert M. Adams. Tradução Jefferson Luiz Camargo, Marcelo Brandão Cipolla. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Clássicos)

MAGALHÃES, Belmira. *Vidas secas: os desejos de Sinha Vitória*. Curitiba: HD Livros, 2001.

MARÇAL, Marcia Romero. A tensão entre o fantástico e o maravilhoso, *FronteiraZ – Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária*, vol. 1, nº. 3, p. 1-8, São Paulo, 2003. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/12541>>. Acesso em: jun. de 2019.

MARTINS, Ana Cláudia Aymoré. Entrevista com Ana Cláudia Aymoré Martins: Frankenstein, *Revista Fantástica 451*, Especial Horror, p. 15-23, 2019. Disponível em: <<https://fantastika451.com.br/2019/09/revista-fantastika-horror-especial-2019>>. Acesso em: 29 nov. 2019.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. 4ª ed. São Paulo: Global, 2016.

MELÂNIA, Wesllen Nicácio de Mendonça. *Era uma vez 1889... História e construção literária em “Pequena história da República”*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas. Maceió, p. 117, 2013.

MORE, Thomas. *Utopia*. Organização George M. Logan, Robert M. Adams; tradução Jefferson Luiz Camargo, Marcelo Brandão Cipolla. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Clássicos)

MOURÃO, Rui. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. 59ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

MOYLAN, Tom. Utopia e pós-modernidade: seis teses, *Leitura*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística-UFAL, v. 1, nº. 32, p. 121-134. Maceió, 2003. Disponível em: <<http://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/7441>>. Acesso em: 27/11/2019.

MÜNSTER, Arno. *Ernst Bloch: filosofia da práxis e utopia concreta*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993. (Biblioteca básica)

NIKOLAJEVA, Maria e SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PAES, José Paulo. Sobre as ilustrações do Ateneu. In: *Gregos e baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PRADO, Amanda Priscila Santos. Era uma vez Tatipirun. In: CAVALCANTI, Ildney; MATIAS, Marcus (org.). *Caderno de literatura e jornalismo*. Maceió: EDUFAL, 2011.

PEIXOTO JÚNIOR, Carlos Augusto. Sobre corpos e monstros: algumas reflexões contemporâneas a partir da filosofia da diferença, *Psicologia em Estudo*, v. 15, n. 1, p. 179-187, Maringá, jan./mar. 2010. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-73722010000100019&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-73722010000100019&script=sci_abstract&tlng=pt)>. Acesso em: out. 2019.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PINHEIRO, Helder. *Poesia na sala de aula*. 2ª ed. João Pessoa: Idéia, 2002.

POLLO, Beatriz Carolina. *As personagens femininas de Graciliano Ramos: estrutura e função*. 2017. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-17042018-094042/pt-br.php>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

POWERS, Alan. *Era uma vez uma capa: história ilustrada da literatura infantil*. Tradução Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PROPP, Vladímir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Tradução Rosemary Costhek Abílio, Paulo Bezerra. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Coleção biblioteca universal)

PROPP, Vladímir. As transformações dos contos maravilhosos. In TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 271-303.

RAMOS, Graciliano. *A terra dos meninos pelados*. Ilustrações Nelson Boeira Faedrich. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1939.

RAMOS, Graciliano. *A terra dos meninos pelados*. Ilustrações Nelson Boeira Faedrich. 2ª ed. Porto Alegre: Garatuja, Instituto Nacional do Livro, Instituto Estadual do Livro, 1975.

RAMOS, Graciliano. *A terra dos meninos pelados*. Ilustrações Roger Mello. 40ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 113ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

RAMOS, Graciliano. *Insônia*. 13ª ed. Ilustrações Axel de Leskoschek. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, Martins, 1977.

RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. Posfácio Osman Lins; ilustrações Moraes. 17ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1979a.

RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. Posfácio Osman Lins; ilustrações Moraes. 42ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2001.

RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. 59ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 49ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

RAMOS, Graciliano. *Cartas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.

RAMOS, Graciliano. *Conversas*. Organização Thiago Mio Salla, Ieda Lebensztayn. Rio de Janeiro: Record, 2014.

RAMOS, Graciliano. *Viventes das Alagoas: quadros e costumes do Nordeste*. Posfácio Tristão de Athayde; ilustrações Emanuel Araújo. 7ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, Martins, 1977.

RAMOS, Clara. *Mestre Graciliano: confirmação humana de uma obra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979b.

RAMOS FILHO, Ricardo de Medeiros. *Arte literária em dois ramos graciliânicos: adulto e infantil*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 117, 2013.

RAMOS FILHO, Ricardo. Graciliano da terra dos meninos pelados. In: ABDALA JR., Benjamin (org.). *Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. *O drama ético na obra de Graciliano Ramos: leituras a partir de Jacques Derrida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

ROCHA, Verônica Cardoso dos Santos. *Memória, ficção e informação no conto A terra dos meninos pelados*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Biblioteconomia) – Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes, Universidade Federal de Alagoas. Maceió, p. 61, 2011.

ROCHA, Darislânia. Um sonho chamado Tatipirun: a aventura de Raimundo pela Terra dos Meninos Pelados. *Estrema: Revista Interdisciplinar de Humanidades*, vol. 10, p. 82-99, Lisboa, 2017. Disponível em: <<http://www.estrema.letras.ulisboa.pt/ojs/index.php/estrema/article/view/13>> Acesso em: 08/10/2018.

SÁ, Olga de. No encontro com o outro, a revelação epifânica. *FronteiraZ*, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, vol. 1, nº 21, p. 54-65, São Paulo, dez. 2018. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/37477>>. Acessado em: out. 2019.

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade: uma ficção de Silviano Santiago*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SILVA, Josimar Gomes da; SANTANA, Jusciney Carvalho; RIBEIRO, Melqui Zedeque Lopes (orgs.). *Pesquisas linguísticas, literárias e educacionais: experiências acadêmicas*. Maceió: EDUFAL, 2015.

SILVA NETO, José Minervino da. *Os temas transversais dos direitos humanos e a literatura: uma lição d'A terra dos meninos pelados*, de Graciliano Ramos. Trabalho de Conclusão de



Curso (Especialização) – Centro de Educação, Universidade Federal de Alagoas. Maceió, p. 20, 2016.

SILVA, Jacklaine de Almeida; SILVA, Yolanda Maria da. Imaginação criativa: a trajetória do herói mítico n'A terra dos meninos pelados. *Associação Brasileira de Literatura Comparada - ABRALIC*, anais. Disponível em: <<https://www.editorarealize.com.br/revistas/abralic/resumo.php?idtrabalho=158>>. Acesso em: 10 jul. 2019.

SISTO, Celso. Em que terra estão pelados os meninos quando o herói está desnudo?!, *Letrônica*, v.1, n.1, p. 187-199, Porto Alegre, dez. 2008. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/4272>>. Acesso em: 21/02/2020.

SOARES, Livia Maria Rosa; CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. A representação da menina e da mulher no conto de fadas moderno: novos destinos em "Além do bastidor" e "A moça tecelã" de Marina Colasanti. *Signo*, vol. 40, n°. 68, p. 75-83, Santa Cruz do Sul, jan./jun. 2015. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/5114>>. Acesso em: 27 jul. 2019.

SOUZA, Tânia Regina de. *A infância do velho Graça: memórias em letras de forma*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2001.

TATAR, Maria (org.). *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

TODOROV, Tzvetan (org.). *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

XOTESLEM, Delma Vieira; SILVA, Eduardo Dias da; SILVA, Uelma Alves da. Ser diferente é normal: A terra dos meninos pelados, de Graciliano Ramos. *Ininga*, vol. 4, n°. 2, p. 26-39, Teresina, jul./dez. 2017. Disponível em: <<http://www.ojs.ufpi.br/index.php/ininga/article/view/6367>>. Acesso em: jul. 2019.

ZILBERMAN, Regina. Leituras para a infância no século XIX brasileiro, *FronteiraZ: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP*, vol. 1, n° 17, p. 22-42, 2016. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/29413/21240>>. Acesso em: 06 jul. 2019.

ZIZEK, Slavoj. Apêndice: Nota bene! In: *Problema no paraíso: do fim da história ao fim do capitalismo*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.