

O ESPAÇO FICCIONAL IDEALIZADO NA OBRA INFANTIL DE GRACILIANO RAMOS

Elvira Drummond*

Resumo

O presente trabalho analisa aspectos de duas obras infantis de Graciliano Ramos: *Histórias de Alexandre e A Terra dos Meninos Pelados*, apontando a função compensatória e restauradora do espaço ficcional idealizado nas obras focalizadas.

Palavras-chave: *Literatura Infantil; espaço ficcional; Graciliano Ramos*

Résumé

Ce travail fait l'analyse de quelques aspects de deux livres enfantins de Graciliano Ramos: *Histórias de Alexandre e A Terra dos Meninos Pelados*, qui montrent la fonction compensatrice et restauratrice de l'espace-fiction idéalisé dans les ouvrages cités.

Mots-clés: *Littérature enfantine; espace-fiction; Graciliano Ramos.*

Graciliano Ramos, assim como Érico Veríssimo, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Cecília Meireles e tantos outros grandes escritores, escreve para pequenos leitores, dando o testemunho de que a literatura infantil mantém todos os atributos literários exigidos por qualquer outro gênero, banindo, definitivamente, a visão distorcida de que a criança é afeita a diminutivos, fabulações simplistas e linguagem pueril.

Alexandre e Outros Heróis abriga três escritos direcionados ao público infantil: *Histórias de Alexandre*, cuja apresentação dos personagens Alexandre e Cesária data de 10 de julho de 1938; *A Terra dos Meninos Pelados*, que obteve em 1937 um prêmio de literatura infantil, concedido

pelo Ministério da Educação; e *Pequena História da República*, datada de 1940. A publicação das três obras, que reunidas compõem *Alexandre e Outros Heróis*, ocorreu postumamente, em 1962.

Muito embora a *Pequena História da República* não represente uma nota dissonante nessa trilogia harmoniosa, voltaremos nosso olhar para as obras de caráter predominantemente ficcional, explorando, sobretudo, o espaço idealizado em *Histórias de Alexandre e A Terra dos Meninos Pelados*.

1. O OLHO-TORTO E O CEGO – OLHARES EM CONTRAPONTO.

Já no paratexto de *Alexandre e Outros Heróis*, Graciliano Ramos adverte: “As histórias de Alexandre não são originais: pertencem ao folclore do Nordeste, e é possível que algumas tenham sido escritas”¹, apontando o personagem Alexandre como porta-voz de narrativas que permeiam o imaginário popular. Como afirma Osman Lins, no posfácio da obra em questão, “significa que as histórias, mais que uma criação literária, encerrariam um valor antropológico”². Tais narrativas, de cunho popular, têm ampla aceitação no universo infantil, salientando o fato de que é a partir da adoção do repertório de contos folclóricos pela criança, que surge a literatura infantil como gênero, instaurando, definitivamente, uma via de mão dupla. Nelly Novaes Coelho aproxima popular e infantil, tecendo uma sólida ponte entre os dois gêneros:

“... a mentalidade popular e a infantil identificam-se entre si por uma consciência primária na apreensão do eu interior ou da realidade exterior.(...) Isto é, o sentimento do eu predomina sobre a percepção do

* Mestre em Letras. Professora do Departamento de Literatura - UFC.

¹ RAMOS, 1986. p.7.

² LINS in RAMOS, Op. cit. p.188.

*outro.(...) Em consequência, as relações entre o “eu” e o “outro” são estabelecidas, basicamente, através da sensibilidade, dos sentimentos e/ou das emoções”.*³

Alexandre, que se apresenta como herói imbatível, detentor de suprema coragem e imune a terríveis perigos, constitui um típico modelo de personagem-caráter, tão frequente nos textos infantis. Esse herói miraculoso, que apresenta, por vezes, uma tênue centelha quixotesca, traz uma peculiaridade que, em parte, justifica a inverossimilhança característica de toda a obra – o olho torto. O olho torto, como é declarado desde a apresentação de Alexandre e Cesária, e dito repetidas vezes através do próprio personagem, concede ao mesmo *melhor visão*. Sua valorização na obra é patente, sendo, inclusive, título de uma das 14 histórias que formam o conjunto de *Histórias de Alexandre*:

*“Quando me vi no espelho, depois, é que notei que o olho estava torto. Valia a pena consertá-lo? Não valia, foi o que disse comigo. Para que bulir no que está quieto? E acreditem vossemecês que este olho atravessado é melhor que o outro”.*⁴

O olho torto de Alexandre faz com que ele enxergue *mais*, dilatando o tamanho dos feitos e aumentando os fatos numa proporção que excede a qualquer possibilidade real, o que implica a pertinência da inverossimilhança. O olho torto também aponta outro aspecto que permeia toda a obra – a função compensatória – esclarecida logo de início, por ocasião da apresentação:

*“Alexandre via até demais por aquele olho: não se lembrava do veado que estava no monte? Pois é. Um homem de olhos comuns não teria percebido o veado com aquela distância. Alexandre ficou satisfeito e começou a referir-se ao olho enviesado com orgulho. O defeito desapareceu, e a história do espinho foi nascendo, como tinham nascido todas as histórias dele, com a colaboração de Cesária”.*⁵

Cesária tem posição singular na obra, transitando entre narratária e co-narradora. É ela quem dá início a história do papagaio falador: “Quem principiou a história do papagaio foi Cesária, mas os homens se aproximaram da esteira onde ela cochilava com Das Dores e depois de alguns minutos Alexandre conclui a narração”⁶. Por vezes, é Cesária quem recupera a ameaçada credibilidade da audiência em

Alexandre, como na história “A Espingarda de Alexandre” – espingarda excepcional que junta chumbo e não respeita distâncias, visto que, como bem observa os ouvidos atentos de mestre Gaudêncio, “se o chumbo se espalhasse, não havia pontaria que servisse”⁷. Alexandre afirma ter morto um veado a uma distância de dezessete léguas, pela conta de Cesária, achando o corpo frio com dois caroços de chumbo, um na cabeça e outro no pé. Cego Firmino, logo intervém com a firmeza que lhe é peculiar (sugerida, aliás, por seu próprio nome) e que caracteriza os espíritos lúcidos:

*“ – Mas, seu Alexandre, insistiu o negro, o senhor não disse que a espingarda junta chumbo? Se a espingarda junta chumbo, como é que os dois caroços estavam tão separados? Creio que houve engano”.*⁸

Após o visível embaraço de Alexandre, é Cesária quem salva o marido:

*“Seu Firmino gosta de explicações. Está certo, cada qual como Deus o fez. Quer saber porque o chumbo se espalhou? Não se espalhou não, seu Firmino: o veado estava coçando a orelha com o pé”.*⁹

Cesária, ora principiando, ora encerrando a narrativa com soluções compatíveis com a inverossimilhança que permeia toda a obra, compactua com Alexandre a função de narradora, ajudando-o a tecer a história com o mesmo cuidado com que tece sua renda: “Os bilros da almofada de Cesária tocavam castanholas na esteira. Os bilros emudeceram e a voz de Cesária ergueu-se lenta...”¹⁰. Cesária, a exemplo de Penélope, Ariadne e outras tantas heroínas do imaginário popular, cumpre o papel delegado à mulher durante séculos – a fição – atividade da qual o homem encontrava-se excluído. Os numerosos exemplos de narrativas tradicionais¹¹, destacando a prática feminina do ato de fiar, apontam tal atividade como rito de iniciação da mulher, equivalente às provas de coragem e virilidade a que eram submetidos os jovens adolescentes. Cesária estabelece clara alusão à figura da contadora de histórias que ilustra a capa do original de Charles Perrault – Contes de ma. Mére l’Oye – sugerindo a dupla função da mulher de tecer os fios da história, enquanto tece os fios de seu linho.

Se Cesária atua junto à figura do narrador, colaborando, frequentemente, com tal função, o cego Firmino funciona como elemento opositor, oferecendo resistência aos

³ COELHO, 1987. p.21.

⁴ RAMOS, Op. Cit. p.24.

⁵ RAMOS, Op.cit. p.10.

⁶ RAMOS, Op.cit. p.34.

⁷ RAMOS, Op.cit. p.89.

⁸ RAMOS, Op.cit. p.89.

⁹ RAMOS, Op.cit. p.90.

¹⁰ RAMOS, Op.cit. p.46.

¹¹ Narrativas como “Rumpelstiken”, recolhida pelos irmãos Grimm da tradição alemã (GRIMM, 1988. p.39); “As rainhas e as irmãs”, compilada do folclore brasileiro por Câmara Cascudo, (CASCUDO, [s/d]. p.71); ou ainda “A Moura”, da coletânea de Sívio Romero (ROMERO, 1954. p.167), dentre outros inúmeros exemplos, ilustram a afirmação.

exageros das histórias e causando um visível incomodo em Alexandre, que reage, por vezes, com grande irritação:

“O senhor, que não vê, quer enxergar mais que os que têm vista. Assim é difícil a gente se entender, seu Firmino. Ouça calado, pelo amor de Deus. Se achar falha na história, fale depois e me xingue de potoqueiro”.¹²

O olho torto de Alexandre, que por enxergar “de-mais” afasta-se da lógica consensual, varrendo qualquer possibilidade de verossimilhança, entra em confronto com o cego Firmino, que ironicamente tem visão aproximada do real, ou seja, busca a coerência dos fatos e, de forma lúcida, pondera as extravagâncias do narrador. Cego Firmino, além de cego, é preto – cor que implica a representação simbólica da escuridão – atributo, aliás, constantemente lembrado pelo narrador e pelo principal personagem-narrador: Alexandre. Conforme afirma Odalice de Castro e Silva, “comparando com o possível, Firmino, o cego, representa a consciência do narrador, advertindo a Alexandre dos perigos de uma imersão total no mundo daquelas histórias”¹³.

A função compensatória do mundo imaginário das histórias de Alexandre é salientada por Osman Lins, no posfácio da obra ora analisada. Traça, o crítico, o perfil dos personagens-eixo que compõem o conjunto de narrativas: de um lado, Alexandre e sua mulher – pessoas de poucas posses, a julgar pela paisagem descrita: “uma casa pequena, meia dúzia de vacas no curral, um chiqueiro de cabras e roça de milho na vazante do rio”,¹⁴ – conforme versa na apresentação de Alexandre e Cesária. Por outro lado, a audiência constituída por Libório, um cantador de emboladas; mestre Gaudêncio, curandeiro; Das Dores, tendo um ofício bem próximo ao de mestre Gaudêncio – benzedeira de mau-olhado; e o cego Firmino, que, pela ausência de função, se deduz pedinte. Todos, portanto, como atesta Osman Lins: “na orla da mendicância declarada, flutuando entre a magia e a arte popular sem preço, indivíduos marginais, inofensivos, não integrados em nenhuma atividade produtiva”¹⁵. Uma vez excluídos do mundo da produção e do trabalho encontram conforto nas aventuras de caráter inverossímil, alimentando o grupo com um discurso cheio de compensações, onde o real é superado pelo contraste oferecido através do imaginário.

O imaginário, nas *Histórias de Alexandre*, primando pela inverossimilhança, aponta sempre para o excepcional e o extraordinário. Podemos dividir as quatorze narrativas que compõem o conjunto em dois grandes blocos: o primei-

ro incluindo feitos e fatos extraordinários, do qual faz parte as seguintes histórias: *Primeira Aventura de Alexandre*, *O Olho Torto de Alexandre*, *A Safra dos Tatus*, *História de uma Bota*, *Uma Canoa Furada*, *História de uma Guariba* e *A Doença de Alexandre*. O segundo bloco, compreendendo os pertences extraordinários, desdobra-se em dois tipos: os animais e os objetos. Faz parte desse grupo as narrativas: *História de um Bode*, *Um Papagaio Falador*, *O Estribo de Prata*, *Marquesão de Jaqueira*, *Um Missionário*, *A Espingarda de Alexandre* e *Moqueca*.

Em *A Doença de Alexandre* – história que finaliza a obra - vemos comprovada a imunidade do herói. Diante de um acontecimento que expõe qualquer ser humano à condições vulneráveis, como a enfermidade, Alexandre encontra forças para contar um sonho tão extraordinário quanto suas proezas. A descrição dos sintomas da doença não é menos excepcional e, ao localizar a dor, respondendo a pergunta do cego Firmino, diz: “Pega na raiz do cabelo e vai ao dedo grande do pé”¹⁶. Não obstante a enfermidade, narra com desenvoltura o sonho que faz desfilar um rosário de bichos, pessoas e objetos – todos presentes em narrativas anteriores – formando um mosaico de motivos, que configura uma espécie de rapsódia final. A articulação dos elementos que permeiam as quatorze histórias, inserida no sonho, nos remete à visões que antecedem a morte – o exame de consciência dos moribundos, revendo sua trajetória em vida, em busca da remissão dos pecados. É o próprio Alexandre quem estabelece a alusão: “preciso desabafar, dizer o que vi naqueles sonhos agoniados de quem está de viagem para a terra dos pés juntos”¹⁷. No entanto, a configuração de motivos no sonho de Alexandre, contrariamente às visões da morte, não pretende redimir, e sim ratificar as peripécias extraordinárias narradas, ao longo da obra, por Alexandre, visto que a história culmina com mais um episódio inverossímil – o suadouro que, após a cura da febre, provocou uma enchente. O encadeamento de motivos variados, presentes nas histórias anteriores, reafirma, portanto, o teor excepcional da obra, confirmando o compensador discurso inverossímil, além de cumprir o papel de *coda*¹⁸ literária.

2. PAÍS DAS MARAVILHAS X PAIS DE TATIPIRUN – UMA APROXIMAÇÃO.

Em *A Terra dos Meninos Pelados*, o espaço ficcional idealizado também atua de forma compensatória, minimizando a incompatibilidade entre o personagem e o seu meio. O protagonista vivencia uma rica trajetória no

¹² RAMOS, Op.cit. p.40.

¹³ SILVA, 2000. p.172, 173.

¹⁴ RAMOS, Op.cit. p.9.

¹⁵ RAMOS, Op.cit. p.189.

¹⁶ RAMOS, Op.cit. p.98.

¹⁷ RAMOS, Op.cit. p.100.

¹⁸ Coda – Termo italiano que significa seção conclusiva de uma composição musical, na qual se ratifica tonalidade, motivos, temas, etc.

espaço trans-real, ajudando-o a superar o ambiente inóspito e hostil, que representa o espaço social na narrativa. Destoando de *Histórias de Alexandre*, encontramos aqui elementos que apontam para o gênero maravilhoso, como a presença constante do animismo – árvores se deslocam, juntam-se às margens dos rios e bichos falam –, formando um cenário que nada tem em comum com o espaço social delineado no início da narrativa (uma rua como tantas outras, com a presença de árvores, calçadas e crianças brincando – transfiguração visível do mundo real).

O país de Tatipurun – mundo imaginário de Raimundo, personagem central da obra analisada – guarda clara equivalência com o país das Maravilhas de Alice, a partir do recurso onírico, utilizado por ambos os textos para o ingresso de seus protagonistas no mundo mágico. Vejamos como isto ocorre em Alice:

“Alice começava a enfadar-se de estar sentada no barranco junto à irmã e não ter nada que fazer: uma ou duas vezes espiara furtivamente o livro que ela estava lendo, mas não tinha figuras nem diálogos, e de que serve um livro – pensou Alice – sem figuras nem diálogos?”

*Assim meditava, ponderando (tanto quanto podia, pois o calor a deixava sonolenta e entorpecida) se o prazer de tecer uma grinalda de margaridas valeria o esforço de levantar-se e colher as flores, quando de súbito um coelho branco de olhos róseos passou perto dela (...) Ardendo de curiosidade, correu atrás do coelho campo afora, chegando justamente a tempo de vê-lo enfiar-se numa grande toca sob a cerca. Logo depois Alice entrou atrás dele, sem pensar sequer em como sairia dali outra vez.”*¹⁹

São os termos *sonolenta* e *entorpecida*, indícios de que Alice adormeceu, muito embora o texto, a princípio, não estabeleça fronteira nítida entre o sono e a vigília – o que só acontecerá no final da narrativa, quando Alice desperta no colo da irmã.

Raimundo, assim como Alice, penetra no mundo da fantasia, através do expediente do sonho, com a evidente sugestão do sono:

“Era melhor que me deixassem quieto, disse Raimundo baixinho.

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

*coisas que ele tinha adivinhado, mas que nunca tinha visto.”*²⁰

O ato de fechar os olhos, somado às vozes silenciadas dos moleques, bem como as das cigarras, induz a condição de isolamento que caracteriza o sono. É após esboçar o adormecimento dos personagens, que ambos – Alice e Raimundo – levantam-se rumo ao país imaginário, deixando patente o recurso onírico.²¹

Contrastando com a literatura direcionada aos adultos, onde o elo com a alucinação ou pesadelo se dá através da pulsação marcada pelo relógio (como em *Angústia* e *Insônia*), aqui a música das cigarras é a última percepção sonora do mundo “real” e, tanto no país das Maravilhas como no país de Tatipurun, o tempo oferece resistência quanto a sua marcação, permanecendo invariável. Observemos o diálogo entre Alice e Chapeleiro.

Diz o Chapeleiro:

*“O tempo não suporta ser marcado como se fosse gado. Mas, se você vivesse com ele em boas pazes, ele faria qualquer coisa que você quisesse com o relógio. Por exemplo: vamos dizer que fosse nove horas da manhã, que é hora de estudar. Você teria que apenas insinuar alguma coisa no ouvido do tempo, e o ponteiro correria num piscar de olhos: uma hora e meia, hora do almoço”.*²²

O relógio parado do Chapeleiro não destoa do relógio de Tatipurun, visto ser a fantasia própria do tempo psicológico, adversa, portanto, ao tempo cronológico:

“O Sol permanecia no mesmo ponto, no mesmo céu. Nem manhã nem tarde. Uma temperatura amena, invariável.

*- Deve haver um maquinismo de relógio lá por cima, calculou Raimundo. Vão ver que ele perdeu a corda e parou”.*²³

É o tempo psicológico propulsor da existência de sonhos, viabilizando, em *Alice no País das Maravilhas*, a ocorrência de um sonho dentro de outro – um metassonho:

*“Sentiu que estava adormecendo e tinha começado a sonhar que passeava de mãos dadas com Dinah e lhe perguntava muito séria: ‘E agora Dinah, fale a verdade: você já comeu algum morcego?’”, quando subitamente plaft! plaft! Caiu em cima de uma pilha de gravetos e folhas secas. A queda tinha acabado”.*²⁴

De modo semelhante, em *A Terra dos Meninos Pelados*, Caralâmpia – a menina com jeito de princesa – embora

¹⁹ CARROLL, 1980. p.41.

²⁰ RAMOS, Op.cit. p.105.

²¹ Esse recurso foi também utilizado por Lobato em “Reinações de Narizinho”, por ocasião da visita de Narizinho ao Reino das Águas Claras.

²² CARROL, Op.cir. p.88.

²³ RAMOS, Op.cit. p.116, 117.

²⁴ CARROL, Op.cit. p.43.

habitante do mundo mágico de Tatipirun, busca, por sua vez, uma nova fantasia, sonhando com outras terras, tal como ocorre com o personagem central, Raimundo, numa clara projeção deste último, o que implica a fantasia dentro da fantasia, ou seja, Caralâmpia fantasia na fantasia de Raimundo e narra sua viagem imaginária:

*“Pois é. Entrei, mexi numa alavanca, o automóvel subiu, passou a lua, o sol e as estrelas.
- E chegou a terra dos meninos de uma perna só, grunhiu o anãozinho. Não creio.
- Coitado, murmurou Talima. Este anão é um infeliz. Não faça caso, Pirundo”.*²⁵

O espaço ficcional idealizado, em ambas as narrativas, não obstante suas maravilhas, causa estranhamento a seus protagonistas. Tanto Alice como Raimundo manifestam admiração e surpresa ao se depararem com um mundo tão diverso dos espaços sociais de que provêm. Eis a fala de Alice logo após penetrar na toca do coelho – porta de entrada do país das Maravilhas:

*“- Ai, meu Deus! Como está tudo esquisito hoje! E ontem estava tudo tão normal. Será que eu mudei durante a noite? Deixe ver: eu era a mesma quando me levantei hoje de manhã? Estou quase jurando que me sentia um pouquinho diferente. Mas, se não sou a mesma, então quem sou?”*²⁶

O estranhamento do ambiente causa tamanha perturbação em Alice, que esta fica confusa quanto a sua própria identidade. Em *A Terra dos Meninos Pelados*, ou o País de Tatipirun, Raimundo não sofre da aguda crise de identidade, como Alice, mas fica igualmente perplexo diante de um mundo absolutamente novo e diverso de tudo que lhe é familiar:

*“Raimundo abriu a boca e deu uma pancada na testa:
- Que lugar! Não faz calor nem frio, não há noite, não chove, os paus conversam. Isto é um fim de mundo”.*²⁷

A evocação dos conhecimentos geográficos, de ambos os protagonistas, parece vincular-se a estranheza do lugar, numa tentativa de recuperação espacial. Os personagens centrais procuram características familiares no novo ambiente ou, ainda, aplicar conhecimentos já adquiridos, confrontando, com frequência, o mundo imaginário como o mundo “real”, tecendo pontes entre os mesmos. Diz Alice em sua queda, que se dá em câmara-lenta, na toca do coelho:

*“Devo estar chegando perto do centro da terra. Deixe ver: deve ter sido mais de seis mil quilômetros, por aí...(...) sim, deve ser mais ou menos essa distância... mas então, qual seria a latitude ou longitude em que estou?(Alice não tinha a menor idéia do que fosse latitude ou longitude, mas achou que eram palavras muito imponentes)”.*²⁸

Já Raimundo oscila entre o encanto de seu mundo imaginário e as atribuições que lhe cabem no mundo “real”, numa clara alusão à teoria freudiana, que confronta princípio da realidade X princípio do prazer, sugerindo, também, assim como em *Alice no País das Maravilhas*, a articulação entre ambiente estranho e localização espacial, ao mencionar diversas vezes a necessidade de estudar a lição de geografia:

*“Este lugar é ótimo, suspirou Raimundo. Mas acho que preciso voltar. Preciso estudar minha lição de geografia”.*²⁹

Raimundo vê-se, portanto, dividido entre o país do Tatipirun – espaço trans-real, onde é recebido com grande hospitalidade e faz inúmeros amigos, aqui representando o princípio do prazer – e seu mundo real, ou seja, o espaço social, onde é discriminado pelos colegas e necessita realizar tarefas escolares – visível representação do princípio da realidade. A situação conflitante do personagem ocorrerá por mais três vezes no decorrer da narrativa:

*“Preciso voltar e estudar a minha lição de geografia.(...)
- Fique com a gente. Aqui é tão bom...
- Não posso, gemeu Raimundo. Eu queria ficar com vocês, mas preciso estudar minha lição de geografia (...)
- Quer dizer que volta para Cambacará, não é? Coaxou a rã na beira do poço.
- Volto, sim senhora. Volto com pena, mas volto.
- Faz tolice, exclamou o tronco. Onde vai achar companheiros como esses que há por aí?
- Não acho não, seu tronco. Sei perfeitamente que não acho. Mas tenho obrigações, entende? Preciso estudar a minha lição de geografia”.*³⁰

Ambos os protagonistas, percorrendo o espaço onírico de suas narrativas, indagam sobre qual caminho seguir. Alice dialoga com o gato de Cheshire, enquanto Raimundo questiona uma simpática laranjeira, salientando a presença do animismo – constante nos dois mundos imaginários, ora analisados. O diálogo de Alice com o gato,

²⁵ RAMOS, Op.cit. p.129, 130

²⁶ CARROL, Op.cit. p.48.

²⁷ RAMOS, Op.cit. p.118.

²⁸ CARROL, Op.cit. p.42. Os conhecimentos geográficos de Alice serão novamente avaliados por ela própria, numa tentativa de conferir sua identidade, re-examinando seu repertório de conhecimentos. p.48.

²⁹ RAMOS, Op.cit. p.112.

³⁰ RAMOS, Op.cit. p.129, 130, 131..

revela questões de natureza lógico-semântica – aspecto que permeia toda a obra infantil de Carroll – apontando freqüentemente para o paradoxo, que afirma dois sentidos ao mesmo tempo, contrariando o senso comum, que indica sentido único:

“- Gatinho de Cheshire – começou a dizer tímidamente – (...) – Podia me dizer, por favor, qual é o caminho para sair daqui?
- Isso depende muito do lugar para onde você quer ir – disse o Gato.
- Não me importa muito onde... – disse Alice.
- Nesse caso não importa por onde vá – disse o Gato.
- ... contanto que eu chegue em algum lugar – acrescentou Alice como explicação.
- É claro que isso acontecerá – disse o Gato – desde que você ande durante algum tempo.
Isso Alice viu que era impossível negar”.³¹

O gato de Cheshire responde indiferentemente à Alice, deixando-a mais confusa – comportamento que não difere dos outros personagens do País das Maravilhas. Em Tatipirun, no entanto, os personagens demonstram extrema hospitalidade, agindo sempre de modo amável e elucidando as questões formulados por Raimundo:

*“A árvore baixou o ramos e entregou ao pirralho uma laranja madura e grande.
- Muito agradecido 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”.*³²

A afirmação de D. Laranjeira é encorajadora e contribui para a segurança e auto-confiança de Raimundo, uma vez que *todos* os caminhos são certos, contrapondo-se contrariamente a informação do Gato de Cheshire – desde que se ande durante *algum tempo*, se chegará a *algum lugar* – afirmativa vaga e indefinida, que nada acrescenta.

Um aspecto interessante a ser considerado é a presença de um gato de estimação em ambas as obras. A ausência desses animais no mundo mágico é sentida por seus respectivos donos – Alice e Raimundo – que constantemente manifestam o desejo de tê-los ali:

a) *“Dinah vai sentir muito a minha falta esta noite, eu acho.(...) Espero que se lembrem do seu pires de leite na hora do jantar. Dinah, minha querida! Só queria que você estivesse aqui comigo”.*³³

b) *“Estou com vontade de me mudar para aqui. Se eu vier, trago o meu gato. É um gato engraçado, diferente de vocês, com dois olhos verdes. É medroso, tem medo de rato”.*³⁴

Os bichos de estimação implicam um elo entre mundo imaginário e mundo *real* e funcionam como objeto de apego³⁵, facilitando a travessia de ambos os heróis no mundo da fantasia, que embora maravilhoso é desconhecido, o que o torna, por vezes, assustador.

Convém lembrar que tanto a entrada no mundo mágico através do recurso onírico, como a presença do objeto de apego por parte dos heróis é tema recorrente em duas significativas obras infantis: *O Mágico de Oz*, do norte-americano Frank Baum e *Reinações de Narizinho*, do nosso Lobato. Em *O Mágico de Oz*, Dorothy penetra no país das Esmeraldas na companhia de seu cachorro Totó; em *Reinações de Narizinho*, esta, por sua vez, visita o Reino das Águas Claras acompanhada da boneca Emília – personagem que, através dessa aventura no reino marinho, conquista o poder da palavra e monopoliza a obra de Lobato.

A articulação entre sabedoria e longevidade é outro motivo que permeia o país das Maravilhas e o mundo mágico de Tatipirun. Ambas as obras delegam a função de contador de histórias, bem como a categoria de mestre, para os personagens mais velhos, vinculando idade à experiência e sabedoria. Na obra de Carroll, a valorização do mais velho ocorre em diversos momentos. Por ocasião de uma discussão entre Alice e o papagaio, este argumenta: “Sou mais velho que você e portanto devo saber mais”³⁶. A função de mestre – detentor da sabedoria – cabe sempre ao mais velho, na narrativa carrolliana, como podemos constatar nas seguintes passagens:

*“- freqüentávamos uma escola no mar. A professora era uma velha tartaruga... e nós a chamávamos de Tortuga (...) o mestre – desgrenhista era um velho congro que vinha uma vez por semana e nos ensinava a desgrihar e a espichar em taramela.(...)
- Estudei com o mestre de Letras Clássicas. Era um caranguejo bem velho, ora se era”.*³⁷

É curioso notar que à figura do contador de histórias cabe a experiência, conseqüente da idade, associada ao sono, sugerindo, mais uma vez, uma cadeia onde sono implica sonho, que implica ficção, resultando na função de contar histórias:

³¹ CARROL, Op.cit. p.82.

³² RAMOS, Op.cit. p.106-109.

³³ CARROL, Op.cit. p.43.

³⁴ RAMOS, Op.cit. p.124.

³⁵ Objeto de apego é o termo empregado pelos psicólogos para indicar recursos materiais que ajudam a superar circunstâncias novas.410

³⁶ CARROL, Op.cit. p.53.

³⁷ CARROL, Op.cit. p.107 e 109.

“Proponho que a jovem aqui nos conte uma história.
- Acho que não sei nenhuma – disse Alice, um pouco inquieta com a proposta.
- Então o Leirão contará! – gritaram ambos. – Acorde o Leirão! – E ambos beliscaram o Leirão dos dois lados. O Leirão abriu vagorosamente os olhos. – Eu não estava dormindo – disse, numa voz fraca e roufenha. – Ouvi tudo o que vocês diziam.
- Conte uma história! – Disse a Lebre de Março”.³⁸

Em *A Terra dos Meninos Pelados*, ocorre uma cena de grande semelhança, cabendo a velha Guariba o papel de contadora de histórias:

“... Tem a palavra, sinhá Guariba. Conte uma história.
- Eu conto, balbuciou o bicho acocorando-se.
Foi um dia um menino que ficou pequeno, pequeno, até virar passarinho. Ficou mais pequeno e virou aranha. Depois virou mosquito e saiu voando, voando, ...
- E depois? Perguntou Sira.
A Guariba velha balançava a cabeça tremendo e repetia:
- Voando, voando, voando, ...
Frigo impacientou-se:
- Que amolação! Ela pegou no sono”.³⁹

O sono, que caracteriza o cansaço de quem já viveu bastante, por outro lado, induz o sonho, sugerindo ser o sonho a matéria-prima necessária ao desenvolvimento de qualquer fantasia – fato notório através do mundo mágico presente nas duas narrativas, caracterizado pelo País das Maravilhas e pelo País de Tatipirun, bem como através dos personagens que dominam a fantasia, por isso eleitos contadores de histórias, os quais alimentam o sono para que sonhando possam dar evasão ao mundo imaginário. O abandono do mundo mágico, retornando ao mundo *real*, ocorre quando os protagonistas despertam de seus sonhos, estabelecendo uma clara ruptura entre espaço trans-real e espaço social:

“- Vocês não passam de cartas de baralho!
Ao dizer essas palavras, todo o jogo de cartas voou para cima e depois desceu em sua direção: ela deu um gritinho, meio de susto e meio de raiva e tentou rebater a revoada de cartas... Viu-se então deitada no barranco com a cabeça no colo de sua irmã (...)
- Acorde, querida Alice! – dizia sua irmã – Mas que sono pesado você teve!”⁴⁰

Em *A Terra dos Meninos Pelados*, os indícios de que Raimundo desperta de seu sonho é o caminho refeito através da cena invertida:

“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 folhas das árvores. E as crianças que embirravam com ele brincavam na rua”.⁴¹

A inversão do percurso, ou travessia na contra-mão, indica que Raimundo retorna a situação inicial, ou seja, o ambiente descrito no início da narrativa – a rua onde as crianças, que costumavam insultá-lo, permanecem brincando. Raimundo, embora bem recebido e até mesmo prestigiado no país de Tatipirun, retorna ao mundo real, agora fortalecido pela experiência bem sucedida e maduro pelas reflexões tecidas durante sua travessia no mundo mágico.

Se Alice penetra no país das Maravilhas motivada pela intensa curiosidade – seu desejo de saber e conhecer coisas novas, – Raimundo visita o país de Tatipirun para refugiar-se do ambiente inóspito que representa sua realidade, inscrevendo à narrativa como discurso compensatório. A exemplo de *O Patinho Feio*, do dinamarquês Hans Christian Andersen⁴² e de *Flicts*, do brasileiro Ziraldo⁴³, onde ambos os personagens – patinho e Flicts – são discriminados sobretudo pela diferença de cor, Raimundo, que também tem olhos de cor diferente (um preto e outro azul) e a cabeça pelada, é discriminado por seus colegas. Busca, como o patinho feio e Flicts, um espaço onde seja aceito e amado. Esse espaço para Raimundo é o espaço trans-real – onde todas as crianças têm, como ele, olhos de cor diferente (um preto e outro azul) e a cabeça pelada. O traço diferencial em Raimundo passa, portanto, a elemento comum unificador. Mas, apesar de manter esse aspecto semelhante na aparência, os habitantes de Tatipirun diferem bastante entre si, física e psicologicamente: há o anão pessimista, cujo tamanho é sua própria representação; a Talima, meio maluquinha; a Caralâmpia, menina com jeito de princesa; e o Sardento, que tinha como projeto pintar a cara de todo mundo, para que todos tivessem manchas como ele. O Sardento é uma visível projeção de Raimundo. Seu projeto de fazer com que todos tivessem manchas no rosto equivale ao projeto de Raimundo ao criar a terra dos meninos pelados – o país de Tatipirun, onde todos têm um olho preto e outro azul e a cabeça pelada. Ambos, Sardento e Raimundo, desejam impor suas diferenças como características comuns. Ouvindo Sardento, Raimundo opina a favor das diferenças e faz vir à tona o seu próprio conflito:

“- Era bom que fosse tudo igual (Diz Sardento)
- Não senhor, que a gente não é rapadura. Eles não gostam de você? Gostam. Não gostam do Fringo? Está

³⁸ CARROL, Op.cit. p.89.

³⁹ RAMOS, Op.cit. p.126.

⁴⁰ CARROL, Op.cit. p.130.

⁴¹ RAMOS, Op.cit. p.133.

⁴² ANDERSEN, 1996. p.89.

⁴³ ZIRALDO, 1993..

ai. Em Cambacará não é assim, aborrecem-me por causa da minha cabeça e dos meus olhos. Tinha graça que o anão quisesse reduzir os outros ao tamanho dele. Como havia de ser?”⁴⁴

Refletindo e opinando sobre o projeto de Sardento, Raimundo amadurece e supera seu próprio conflito, visto que, apesar de ser compreendido e bem tratado, retorna ao seu mundo real, deixando claro que o mundo imaginário, longe de ser um mero escapismo, é uma eficaz estratégia de recuperação. O espaço ficcional na obra infantil de Graciliano Ramos, ao lado da função compensatória, é restaurador. A narrativa raminiana destinada às crianças mantém a ludicidade, necessária à condução do texto infantil, conjugada à lucidez do autor, que parece ter o olho mais torto que o de Alexandre – o olho que inventa maravilhas e que, sobretudo, vê além...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSEN, Hans Christian. *Contos de Andersen*. Trad. Virginia Puppi. São Paulo: Paulus, 1996.
- CASCADELO, Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s/d].
- COELHO, Nelly Novaes. *A Literatura Infantil*. 4ªEd. São Paulo: Quíron, 1987.
- _____. *Dicionário Crítico de Literatura Infantil e Juvenil Brasileira: séculos XIX e XX*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- CUNHA, Maria Antonieta A. *Literatura Infantil – Teoria e Prática*. 4ªEd. São Paulo: Ática, 1985.
- GRIMM. *Contos de Grimm*. Vol II. Trad. Maria Heloisa Penteadó. 4ª Ed. São Paulo: Ática, 1988.
- LAILO, Marisa e ZILBERMANN, Regina. *Literatura Infantil Brasileira: Histórias e Histórias*. São Paulo: Ática, 2002.
- RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros Heróis*. 27ªEd. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1986.
- ROMERO, Silvio. *Cantos Populares do Brasil*. Vol I. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.
- SILVA, Odalice Castro. *A Obra de Arte e seu Intérprete*. Fortaleza: Ed. UFC, 2000.
- ZIRALDO, Alves Pinto. *Flicts*. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

⁴⁴ RAMOS, Op.cit. p.122.