



**Instituto de Letras - IL**  
**Departamento de Teoria Literária e Literaturas - TEL**  
**Programa de Pós-Graduação em Literatura - PÓSLIT**

**CONSTRUTORES DA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA:  
DOIS TEMPOS, CENÁRIO E OBRAS**

Pedro Henrique Elias de Albuquerque

Dissertação de Mestrado

Brasília, Agosto de 2022.

**CONSTRUTORES DA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA: DOIS  
TEMPOS, CENÁRIO E OBRAS**

Pedro Henrique Elías de Albuquerque

Dissertação apresentada à Universidade de Brasília (UnB), como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Literatura (POSLIT), para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra<sup>ª</sup>. Lúcia Helena Marques Ribeiro

Brasília, Agosto de 2022.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

EA345c Elias de Albuquerque, Pedro Henrique  
CONSTRUTORES DA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA: DOIS  
TEMPOS, CENÁRIO E OBRAS / Pedro Henrique Elias de  
Albuquerque; orientador Lúcia Helena Marques Ribeiro. --  
Brasília, 2022.  
170 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) --  
Universidade de Brasília, 2022.

1. Literatura infantil brasileira. 2. Realismo. 3.  
Leitor infantil. I. Marques Ribeiro, Lúcia Helena, orient.  
II. Título.

## **DEDICATÓRIA**

Este trabalho é dedicado a todas as pessoas que acreditaram em sua realização ao longo do tempo que estive preparando a minha dissertação de mestrado. Dedico, também ao meu tio Reinaldo e ao meu padrinho Celso, que, infelizmente, faleceram antes de ver todo o meu esforço, enfim, consolidado. Estejam onde estiverem, espero que vocês fiquem orgulhosos do que eu fiz.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao apoio e à força que a minha querida amiga Jéssica me deu ao longo de todo o tempo que fiquei na pós-graduação em Literatura. Sem o seu incentivo, eu não estaria onde estou hoje.

Agradeço a todo o amor e carinho de meus animais de estimação – Jujuba, Vitamina, Paçoca, Preta, Pitu, Bitos e Farofa –, que me acompanharam durante as madrugadas em que escrevi esta dissertação.

Agradeço à minha querida amiga e orientadora Profa. Dr. Lúcia Helena Marques Ribeiro, que me colocou nos eixos e me auxiliou a escrever esse trabalho. Obrigado por acreditar em mim e por me mostrar que mesmo nos momentos mais complicados ainda é possível encontrar uma solução. Você é uma das minhas maiores inspirações tanto como professora/pesquisadora quanto como ser humano.

Agradeço aos meus queridos amigos que pude conhecer durante o mestrado: Gabriel, que revisava a minha pesquisa constantemente e sempre me ajudava nos momentos de aperto; e Amanda, que sempre me acalmava quando minhas preocupações sobre a escrita e a defesa da dissertação surgiam.

Agradeço à Patrícia por me motivar e me dar forças nessa reta final, sempre estando disposta a me ouvir nos instantes que eu me desesperava com a escrita. Seu apoio foi imprescindível nesse momento.

Por fim, agradeço aos meus amigos Gabriel, João, Carlos e Diego e ao meu irmão João Vitor, que me proporcionaram diversos momentos de descontração ao longo desse cansativo processo de escrita. A escrita desse trabalho não seria tão divertida sem a presença de vocês.

*De escrever para marmanjos já me enjoiei.  
Bichos sem graça. Mas para crianças um  
livro é todo um mundo.*

(Monteiro Lobato)

*Uma história infantil que só pode ser  
apreciada por crianças não é uma boa  
história infantil.*

(C.S. Lewis)

## SUMÁRIO

**Resumo / 7**

**Abstract / 7**

**Introdução / 8**

**1 A literatura infantil brasileira a partir de 1920 / 12**

**1.1 O contexto brasileiro / 12**

**1.2 Panorama da literatura infantil brasileira 1920-1960 / 19**

**2 A literatura infantil brasileira das décadas 1960-1980/ 46**

**2.1 O contexto brasileiro / 46**

**2.2 O contexto da literatura infantil brasileira / 62**

**2.3 Cinco autores representativos / 73**

**2.3.1 Wander Piroli / 74**

**2.3.2 Carlos Marigny / 98**

**2.2.3 Henry Corrêa de Araujo / 116**

**2.2.4 Sérgio Capareli / 126**

**2.2.5 Lygia Bojunga / 143**

**3 Reflexões sobre dois tempos formadores / 154**

**Considerações Finais / 160**

**Referências Bibliográficas / 163**

## RESUMO

A literatura infantil brasileira, em seu princípio, era composta por narrativas fantásticas, sendo fortemente influenciada pelos contos maravilhosos europeus e, posteriormente, pelas lendas folclóricas brasileiras. A partir de 1920, o cenário começa a ser alterado, principalmente, devido à presença de Monteiro Lobato, que inova os enredos infantis ao misturar a realidade com a fantasia, além de trazer outros elementos que facilitavam a identificação entre suas personagens e o público infantil. Até 1960, a presença do maravilhoso era facilmente percebida, em muitos autores, porém, a partir de 1970, ocorre uma ruptura dessa abordagem, dando espaço para textos que visavam à representação da realidade de uma maneira objetiva, deixando de lado, na maioria das vezes, quaisquer resquícios dos mitos infantis. Dessa forma, essa pesquisa se propõe, em primeiro lugar, a fazer uma reflexão sobre os construtores da literatura para crianças no Brasil desses dois períodos importantes para definição da identidade social brasileira; depois, analisar algumas obras de escritores representativos das décadas de 1970 e 1980, considerados realistas, marxistas ou feministas como alguns se autodenominavam, tendo como objetivo principal refletir sobre o papel do maravilhoso, ou a falta dele nessas narrativas: *O menino e o pinto do menino* e *Os rios morrem de sede*, de Wander Piroli; *Lando das Ruas*, de Carlos de Marigny; *Pivete*, de Henry Corrêa de Araújo; *Os meninos da rua da praia*, de Sérgio Capparelli; e *Tchau*, de Lygia Bojunga.

**Palavras-chave:** literatura infantil brasileira; construtores da literatura; maravilhoso; realismo; leitor infantil.

## ABSTRACT

Brazilian children's literature, in its beginning, was composed of fantastic narratives, being strongly influenced by the wonderful European tales and, later, by Brazilian folk legends. From 1920, the scenario begins to be altered mainly due to the presence of Monteiro Lobato, who innovates the children's plots by mixing reality with fantasy, as well as bringing other elements that facilitated identification between their characters and children. Until 1960, the presence of the wonderful was easily perceived, in many authors, but from 1970, there is a rupture of this approach, giving space to texts that aimed at representing reality in an objective way, leaving aside, in most sometimes any remnants of children's myths. Therefore, this research proposes, firstly, to reflect on the builders of literature for children in Brazil in these two important periods for the definition of Brazilian social identity; then, to analyze some works by representative writers of the 1970s and 1980s, considered realists, Marxists or feminists as some called themselves, with the main objective of reflecting on the role of the marvelous, or the lack of it, in these narratives: *O menino e o pinto do menino* and *Os rios morrem de sede*, by Wander Piroli; *Lando das Ruas*, by Carlos de Marigny; *Pivete*, by Henry Corrêa de Araújo; *Os meninos da rua da praia*, by Sérgio Capparelli; and *Tchau*, by Lygia Bojunga Nunes.

**Keywords:** Brazilian children's literature; literature builders; amazing; realism; child reader.



## INTRODUÇÃO

A literatura infantil brasileira iniciou o seu percurso ao final do século XIX, sendo composta, em um primeiro momento, por textos não autorais: obras estrangeiras eram traduzidas para a língua portuguesa; textos voltados para o público adulto eram adaptados para o público infantil; e narrativas folclóricas, em sua maioria europeias, eram publicadas em coletâneas. O início de uma mudança ocorreu com alguns escritores, como Figueiredo Pimentel (1869-1914) e Olavo Bilac (1865-1918), que prezaram por trazer um aspecto mais autoral à essa literatura. Pimentel optou por seguir o caminho realizado pelos Irmãos Grimm, organizando coletâneas de contos populares. Dessa forma, suas publicações contemplam narrativas de origem europeia e brasileiras, como pode ser visto em *Contos da Carochinha* (1894). Bilac não escreveu diretamente para crianças, mas seus poemas foram direcionados para o público infantil por suas características nacionalistas.<sup>1</sup>

A questão autoral começou a ser explorada na literatura infantil brasileira com a figura de Monteiro Lobato, que, em 1920, publicou a primeira obra pertencente ao universo do Sítio do Pica-Pau Amarelo. Lobato inovou ao construir um enredo que envolvesse aventuras com um toque de fantasia, além de construir personagens cativantes para o público infantil. Sendo assim, o autor paulista serviu como um marco, como ressalta Coelho (1985), influenciando e servindo como base para os autores que viriam futuramente.

Ao longo dos anos, a presença da fantasia nas narrativas infantis era indispensável, sendo facilmente observada nas obras de Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo, Maria José Dupré, Clarice Lispector, entre outros. Todavia, a partir da década de 1970, poucos anos após o golpe militar ocorrido em 1964, houve uma mudança de perspectiva por parte dos escritores, que foram fortemente influenciados pela ideologia marxista. À medida que o cenário brasileiro – e mundial – encontrava-se em um momento de tensão política, os autores começaram a apresentar um tipo de literatura que excluía a presença da magia e almejava uma representação da realidade sem quaisquer adornos.

---

<sup>1</sup> ZILBERMAN, Regina. *Como e por que ler A literatura Infantil Brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

Em 1975, Wander Piroli publica *O menino e o pinto do menino*, obra considerada por Zilberman (2014) como o marco inicial da vertente realista na literatura infantil brasileira. Piroli constrói sua narrativa de maneira objetiva, pautando-a por uma representação nua e crua da realidade, o que culmina em seu desfecho que destoa do padrão cujo público estava acostumado: o animal de estimação do protagonista morre e ele é forçado a lidar com o sentimento de perda e de luto. Em 1976, o autor mineiro lança *Os rios morrem de sede*, um livro que aborda as relações familiares; o sentimento de nostalgia; e que busca conscientizar o leitor acerca dos problemas ambientais existentes no país. Tal qual *O menino e o pinto do menino*, o desfecho também não é positivo: a pescaria planejada pelo pai não ocorre conforme o planejado e pai e filho voltam para casa frustrados.

Carlos de Marigny, em 1975, publica *Lando das ruas*, a primeira obra a abordar a realidade dos meninos de rua para o público infanto-juvenil. A narrativa é fortemente influenciada pelas histórias policiais de Arthur Conan Doyle, autor das aventuras de Sherlock Holmes, e, assim como o escritor inglês, Marigny coloca o seu protagonista para viver momentos de grande tensão. Por mais que o desfecho da obra seja mais positivo do que as obras de Piroli, o autor não abre mão de usar o realismo em excesso para desenvolver o enredo.

Dois anos depois, a obra *Pivete*, de Henry Corrêa de Araújo, é publicada. A narrativa segue a linha de *Lando das ruas* ao trazer como protagonista um menino de rua. Entretanto, o protagonista de *Pivete* está inserido no mundo da criminalidade, realizando pequenos furtos diários, o que difere do protagonista construído por Carlos de Marigny. Outro ponto de discordância entre os autores é a visão de mundo muito mais pessimista que Araújo insere em sua obra, trazendo cenas extremamente violentas, como o linchamento de um dos integrantes do bando ao final da narrativa.

Em 1979, Sérgio Capparelli publica *Os meninos da rua da praia*, obra que focaliza não mais os meninos de rua, mas os moradores das favelas que precisam trabalhar desde cedo para complementar a renda de suas famílias. O grupo de protagonistas é composto por meninos de pouca idade, que trabalham diariamente como jornaleiros, e por uma pequena tartaruga, elemento que traz um elemento de fantasia das literaturas infantis do início do século XX.

Em 1984, Lygia Bojunga Nunes, autora que já tinha marcado presença na literatura infantil brasileira desde 1972 com a obra *Os colegas*, escreve o conto *Tchau*, que integra um compilado de contos de título homônimo. É evidente a influência da vertente realista em sua prosa, somada ao viés feminista. Nesse conto, a autora constrói uma narrativa em que uma mãe resolve sair de casa para viver um novo romance, deixando o marido e os filhos para trás, sem se importar com as consequências da sua escolha. Bojunga, ao propor um discurso amparado na ideologia feminista, carrega nas tintas do realismo ao colocar uma criança para confrontar pai e mãe em situação de separação: a mãe preocupada em exercer o seu direito à liberdade; o pai, escolhendo o alcoolismo como saída.

O primeiro capítulo desta dissertação, “A literatura infantil brasileira a partir de 1920”, aborda dois tópicos: “O contexto brasileiro” da época; e um breve “Panorama da Literatura Infantil Brasileira”, de 1920 até 1960”. O contexto histórico, faz um apanhado entre a Velha República e a “Era Vargas”, que servirá como base para que o leitor entenda o cenário político brasileiro da época e relacione com as temáticas abordadas nas obras em questão. Os eventos político-históricos foram importantes para a produção literária infantil à medida em que é um momento no qual o Brasil tenta firmar-se como Nação durante uma ditadura e a Segunda Guerra Mundial. Os autores escolhidos desse período foram citados a partir da sua importância e produção de obras voltadas para o público infantil.

O capítulo seguinte, “A literatura infantil brasileira das décadas 1960-1980”, é iniciado também com um “Contexto brasileiro” do período entre 1956, com a figura de Juscelino Kubitschek na presidência do país, e 1984, com o fim da ditadura e a abertura política no Brasil, servindo como subsídio para que o leitor compreenda com mais clareza os motivos da vertente realista ter sido fortemente explorada durante as décadas de 1970 e 1980. Em “O contexto da Literatura Infantil Brasileira” foram escolhidos três autores marcantes da década de 1960, cujas obras são analisadas levando-se em consideração que elas começaram a diferir seu estilo literário dos autores da primeira metade do século XX. No subcapítulo seguinte foi realizada uma análise de seis obras que sofreram forte influência da estética realista/feminista e que foram publicadas ao longo das décadas de 1970/80: *O menino e o pinto do menino* (1975) e *Os rios morrem de sede* (1976), de Wander Pirolí; *Lando das ruas* (1975), de Carlos de Marigny; *Pivete* (1977), de Henry Corrêa de Araújo; *Os meninos da rua da praia*

(1979), de Sérgio Capparelli; e *Tchau* (1984), de Lygia Bojunga Nunes. Essas análises mais detalhadas tiveram o objetivo de fazer uma reflexão sobre a influência daquelas ideologias na literatura infantil brasileira e entender até que ponto a falta dos elementos fantásticos poderia influenciar na recepção dessas obras.

Por fim, no terceiro e último capítulo, *Reflexões sobre dois tempos formadores*, são colocadas reflexões a propósito desses dois períodos de construção da literatura infantil no Brasil, a partir de autores que se dedicaram a produzir narrativas que trouxessem elementos da identidade e da realidade nacional, demonstrando uma preocupação com o seu leitor em formação. Sem ter a ambição de apresentar conclusões definitivas sobre o assunto, este trabalho se propõe a provocar um interesse sobre esses autores e suas obras, publicadas em dois momentos de tensão do cenário histórico nacional e, mesmo diante de circunstâncias, muitas vezes adversas, não se furtaram a apresentar produções questionadoras e também influenciadoras para as gerações que se seguiram.

## **1. A LITERTURA INFANTIL BRASILEIRA EM PROSA A PARTIR DE 1920**

### **1.1. O contexto brasileiro**

O período inicial da Primeira República foi conturbado e repleto de incertezas. A disputa pelo poder era acirrada, sendo composta por vários grupos que possuíam diversos interesses e divergiam entre si em relação às concepções sobre a sua organização. Os representantes políticos das classes dominantes das principais províncias – Minas Gerais, São Paulo e Rio Grande do Sul – defendiam a ideia de uma república federativa, posto que, assim, teriam uma certa segurança de um grau de autonomia dos estados. Esses três estados divergiam em relação aos aspectos de organização e ideologia a ser seguida pela República: São Paulo e Minas Gerais apoiavam a sustentação de um modelo liberal, enquanto Rio Grande do Sul adotava um viés positivista.

Os militares também tiveram grande participação nos anos iniciais da Primeira República. O marechal Deodoro da Fonseca ocupou o cargo de chefe do Governo Provisório e uma parcela de oficiais foi eleita para o Congresso Constituinte. Entretanto, esses militares representavam um grupo heterogêneo, pois o exército e a marinha possuíam várias divergências; os primeiros haviam sido a base para a instauração do novo regime, enquanto que a marinha era vista, ainda, como um órgão ligado à Monarquia. De qualquer forma, os dois grupos se uniam ao não expressar os interesses de uma classe social, como faziam os grupos pautados pelo liberalismo, e os militares configuraram-se, assim, como porta-vozes de uma instituição que compunha o Estado.

A primeira constituição da República (1891) teve como base o modelo norte-americano. Os estados ficaram autorizados, de maneira implícita, a exercer diversas funções, como as de contrair empréstimos no exterior, organizar suas próprias forças militares e um sistema de justiça próprio. A proclamação da República aproximou o Brasil dos Estados Unidos. A mudança de regime foi instaurada concomitantemente à I Conferência Internacional Americana, que ocorreu em Washington. O representante brasileiro possuía muitos aspectos em comum com os pontos de vista estadunidenses, o que corroborou para tal proximidade.

O primeiro ano da República teve como marca uma vastidão de negócios e especulações financeiras, decorrentes de fortes emissões e facilidades de crédito. Diz Fausto (2014) que o meio circulante destoava das novas realidades do trabalho assalariada e da entrada de imigrantes no país. O valor da moeda brasileira, cotado em relação à libra esterlina, entrou em derrocada, o que acabou gerando uma crise financeira por aqui.

Um das regiões em que havia uma maior instabilidade política durante os primeiros anos da República era o estado de Rio Grande do Sul. O conflito entre os dois grupos, os republicanos adeptos do positivismo e os liberais, fomentou a entrada de recursos financeiros e das forças armadas por parte de São Paulo, reforçando a ligação entre Floriano Peixoto e o estado.

A ligação entre Floriano Peixoto e a elite política de São Paulo veio ao fim com a chegada de seu sucessor, Prudente de Moraes. A subida de Prudente à presidência marcou o fim da presença de figuras militares no cargo de presidente da República, com exceção do marechal Hermes da Fonseca, eleito em 1910. Durante seu governo, a oposição já existente intensificou-se, demonstrando grande repúdio à ligação entre a elite política dos grandes estados e o republicanismo jacobino, muito presente no Rio de Janeiro – os jacobinos eram formados por membros da classe média baixa, operários e militares que estavam em más condições de vida; além disso, consideravam-se adversários da república liberal, assumindo uma tradição patriótica e anti-imperialista.

Durante o governo de Prudente de Moraes, ocorreu a Guerra de Canudos, em que o governador do estado da Bahia recorreu às forças federais para combater a influência de Antônio Conselheiro e os habitantes daquela comunidade. Segundo Fausto (2014), a barbárie dominava aqueles campos em ambos os lados, mas “mais entre aqueles homens instruídos que tinham sido incapazes de pelo menos tentar entender a gente sertaneja”<sup>2</sup>.

A consolidação da República liberal-oligárquica ocorreu no instante em que Campos Sales assumiu a presidência. A elite política dos grandes estados tinha se sobressaído, mas ainda faltava criar artifícios para que a República oligárquica pudesse firmar-se como um sistema político estável. O grande papel que fora dado aos estados acabou provocando alguns conflitos entre grupos opositores. Assim, o governo federal

---

<sup>2</sup> FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014. p. 146.

intervinha, utilizando seus métodos controversos pautados na Constituição. Dessa forma, o controle do poder, em alguns estados brasileiros, ficava incerto, além das possibilidades de um acerto duradouro entre a União e os estados serem reduzidas.

Campos Sales instaurou a política dos governadores por meio de uma alteração do Regimento Interno da Câmara dos Deputados. Assim, assegurou-se de que a representação parlamentar de cada estado iria corresponder ao grupo regional dominante, além de garantir maior subordinação da Câmara ao Poder Executivo. Seu intuito com a política dos governadores era eliminar os conflitos entre grupos opositores nos estados e reforçar o impacto do Poder Executivo.

No âmbito financeiro, a situação da República era catastrófica, pois herdara uma dívida enorme da época do Império, que consumia boa parte dos ganhos do país, o que forçava o presidente a apelar para o crédito externo frequentemente o que fez com que a dívida aumentasse em trinta por cento.

A República concretizou autonomia estadual, permitindo que cada região pudesse expressar-se plenamente. Tal fato foi refletido na formação dos partidos republicanos restritos a cada estado. As tentativas de organizar partidos nacionais não ocorreram como o esperado. Como eram controlados por uma elite reduzida, os partidos republicanos decidiam os destinos da política nacional e chegavam a um consenso para a indicação de candidatos para ocupar o cargo de Presidente da República.

Em São Paulo, a elite política oligárquica aproximava-se dos interesses dominantes, ligados à economia cafeeira e à indústria. A oligarquia paulista soube organizar o estado com eficiência, levando em consideração os interesses mais gerais da classe dominante. Por outro lado, a oligarquia gaúcha e a mineira tiveram muita autonomia em suas relações com a sociedade. Os gaúchos impuseram-se como uma forte máquina política, utilizando como inspiração uma versão mais autoritária da corrente positivista, deliberando os interesses dos proprietários de terras e imigrantes em ascensão. Enquanto isso, os mineiros levaram em conta os cafeicultores e criadores de gado, constituindo uma máquina de políticos profissionais.

Fausto (2014) afirma que, em um primeiro momento, o domínio das oligarquias poderia ser retirado pela massa da população por meio do voto. Porém, o historiador alega que:

O voto não era obrigatório e o povo, em regra, encarava a política como um jogo entre os grandes ou uma troca de favores. Seu

desinteresse crescia quando nas eleições para presidentes os partidos estaduais se acertavam, lançando candidaturas únicas, ou quando os candidatos de oposição não tinham qualquer possibilidade de êxito.<sup>3</sup>

Além disso, é importante ressaltar que os resultados eleitorais não espelhavam a realidade, posto que o voto não era secreto e a maioria dos eleitores era pressionado pelas figuras de chefes políticos. A fraude eleitoral era uma prática recorrente, realizada por meio da falsificação de atas, do voto de falecidos, de estrangeiros.

A Primeira República, devido às organizações das oligarquias, ficou conhecida como república dos coronéis. O coronelismo representou uma diversidade da relação sociopolítica existente tanto no campo quanto nas cidades. Essa relação era decorrente da desigualdade social, da falta da possibilidade dos cidadãos concretizarem seus direitos, da precariedade de serviços assistenciais do Estado e da inexistência de uma carreira no serviço público. Esses aspectos são advindos dos tempos em que o país ainda era uma colônia, e ao fato de que a República acabou por construir condições para que os chefes políticos regionais concentrassem boa parte do poder em suas mãos.

Outra expressão que busca referenciar a Primeira República é a “época do café com leite”, termo que buscava exprimir a ideia de que existia uma aliança majoritária e hegemônica entre São Paulo (café) e Minas Gerais (leite). A realidade é que a relação ocorria entre o Governo Federal e os estados de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro.

Os políticos gaúchos optaram por manter uma relação mais próxima para com os militares. Desde a época do Império, o Rio Grande do Sul concentrava os maiores efetivos do Exército, o que explica tal proximidade. Outros fatores levaram a essa proximidade entre classes: o positivismo, principal traço ideológico do local; a política econômica e financeira defendida pelos republicanos gaúchos que coincidia com a visão do grupo militar. (FAUSTO, 2014.)

Ao fim da Primeira Guerra Mundial, a classe média urbana começou a inserir-se mais no cenário político brasileiro. De uma maneira geral, essa classe tendia a apoiar figuras e movimentos que levantassem ideologias liberais, que pautavam seu pensamento no respeito às individualidades. Além disso, tais grupos abordavam temas

---

<sup>3</sup> *Idem*, p.148.



como as eleições com mais transparência, educação, reforma social, voto secreto e a criação de uma Justiça Eleitoral.

Os desgastes entre as oligarquias pertencentes ao eixo Minas Gerais-São Paulo e ao Rio Grande do Sul nas representações presidenciais começaram a se intensificar a partir de 1921, culminando em revoltas armadas no ano seguinte. Em 1922, ocorreu a revolta do Forte de Copacabana, ocorrida no Rio de Janeiro, movimento que tinha como finalidade a derrubada do governo vigente, e visava demonstrar toda a insatisfação em relação às eleições. Em 1924, o movimento Segundo 5 de julho, em alusão à revolta do Forte de Copacabana, acontece em São Paulo, com o objetivo de derrubar o governo – decorrente desse segundo movimento, é criada a Coluna Preste, que realizou uma marcha pelo interior do país, percorrendo cerca de vinte e quatro mil quilômetros, entre 1924 e 1927, em protesto ao governo de Artur Bernardes e que reivindicava acesso ao ensino público, reforma social, democracia e voto secreto (fim do voto de cabresto), fim da censura aos meios de comunicação e o fim do coronelismo.

Na década de 1920, os militares que se rebelaram não tinham um posicionamento claro acerca da reformulação política que tanto exigiam. O ideário desse grupo pautava-se em uma crença de que o liberalismo não era um caminho viável para a recuperação do Brasil:

Pretendiam dotar o país de um poder centralizado, com o objetivo de educar o povo e seguir uma política vagamente nacionalista. Tratava-se de reconstruir o Estado para construir uma nação. Sustentavam que um dos grandes males do domínio oligárquico consistia na fragmentação do Brasil, na sua transformação “em vinte feudos” cujos senhores são escolhidos pela política dominante.<sup>4</sup>

Após uma guerra civil ocorrida no Rio Grande do Sul, em 1923, elegeu-se como governador Getúlio Vargas, que fora um ex-ministro da Fazenda de Washington Luís. Getúlio incentivou um acordo entre os grupos conflitantes gaúchos, que repercutiu na política federal.

Em 1929, após a presidência de Washington Luís, surgiu uma divisão entre as elites de São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul, motivada pela insistência do

---

<sup>4</sup> FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014. p.175.

presidente em colocar um candidato paulista para sucedê-lo. Tentando se opor à decisão de Washington Luís, a oposição lançou a candidatura de Getúlio Vargas. Durante a campanha eleitoral, em outubro de 1929, uma crise mundial estoura a partir do “*crash*” da Bolsa de Valores de Nova York, colocando em uma situação complicada a cafeicultura brasileira. Fausto (2014) alega que a defesa do café gerou a expectativa de lucros garantidos pelo Estado e, como consequência, as plantações se estenderam em São Paulo. Muitos indivíduos fizeram empréstimos a juros elevados para plantar café. A crise fez com que os preços internacionais caíssem repentinamente, impossibilitando a compensação da queda de preços com o aumento do volume de vendas. Assim, os fazendeiros que tinham se endividado com os empréstimos ficaram sem saída.

Em 1930, Júlio Prestes ganhou as eleições. Entretanto, os resultados eleitorais não foram bem aceitos entre os jovens opositores. Mesmo que os movimentos tenentistas tivessem fracassado, naquele instante permaneciam ativos como uma força de importância por sua experiência militar e seu prestígio dentro da instituição. A aproximação entre os políticos mais novos e os militares rebelados começava a fomentar uma revolta que viria a ocorrer posteriormente.

Em julho, o candidato à vice-presidente, João Pessoa, presidente (governador) da Paraíba que concorria junto a Getúlio Vargas, é assassinado em Recife. O crime tornou-se uma questão nacional, indignando a população e foi o estopim para a Revolução de 1930. Mesmo não possuindo apoio popular, Washington Luís não pretendia renunciar ao cargo que ocupava.

Em outubro, Getúlio Vargas segue para o Rio de Janeiro acompanhado de três mil soldados. Frente ao pelotão, o presidente Washington Luís alega que só sairia do local preso ou morto, o que motiva os soldados do exército a prendê-lo no Forte de Copacabana, local onde ficaria preso até seu exílio na Europa. Consequentemente, Getúlio Vargas tornou-se chefe de estado do Governo Provisório:

No último dia de outubro de 1930, Getúlio Vargas fez sua entrada triunfal no Rio de Janeiro. Vestia uniforme militar, lenço vermelho no pescoço e um chapéu gaúcho de aba larga. Apesar de o futuro “chefe do governo provisório” ter vindo do Rio Grande do Sul de trem – uma jornada ruidosa e apoteótica -, muitos de seus aliados gaúchos cobriram o percurso de quase 1500 quilômetros a cavalo.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> BUENO, Eduardo. *Brasil uma história* – cinco séculos de um país em construção. São Paulo: Leya Brasil, 2012, p.334.

Apesar das declarações do crítico literário Sílvio Romero de que o Rio Grande do Sul “era governado por ‘almas semibárbaras de egressos do regime pastoril’, confirmado pelo colega José Veríssimo que sugeriu que o estado sulista era “um corpo estranho da federação” (BUENO, 2012, p.336), em 1930 o estado era o que menos tinha dependência do sistema econômico internacional e, portanto, menos tinha sofrido com a crise de 1929. Porém, o chamado “governo provisório”, na verdade, onze dias depois, suspendeu a Constituição e designou interventores para todos os estados, com exceção de Minas Gerais, seu apoiador. Era o fim da política do “café com leite” o fim da Velha República e o início de uma ditadura que se consolidaria em 1937 com uma nova Constituição e com a instituição do Estado Novo, uma ditadura que duraria até 1945.

O Estado Getulista promoveu o capitalismo nacional, tendo como suportes: no aparelho de Estado, as Forças Armadas; na sociedade, uma aliança entre a burguesia industrial e setores da classe trabalhadora urbana, o que concedeu uma força à essa burguesia para que ela pudesse atuar de maneira mais ativa no interior do governo. Nesse sentido, há uma intenção de renovação nacionalista a partir da década de 1930: de uma forma geral, o país é levado a refletir sobre si próprio e sobre a sua cultura; obras como *Casa grande & senzala* de Gilberto Freyre e *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda, ambas de 1933, para citar algumas, começam a discutir a formação da nação; autores como Drummond, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Raul Bopp surgem no cenário da poesia brasileira e o Salão Nacional de Belas-Artes promovido por Getúlio em 1931 é uma tentativa de aproximar o governo do movimento modernista. (BUENO, 2012).

Mas, apesar de chamar escritores e intelectuais para ocuparem cargos em ministérios de cultura e educação, Getúlio não deixou de perseguir e prender os que não se enquadravam no regime ditatorial imposto pelo seu governo como foi o caso de Graciliano Ramos, Jorge Amado, Di Cavalcanti e mesmo Érico Veríssimo. Getúlio Vargas ainda voltaria a governar o país pelo voto do povo em 1951 e a “Era Vargas” encerra-se com o seu suicídio em 24 de agosto de 1954.

## 1.2. Panorama da literatura infantil brasileira 1920-1960

Em 1920, Monteiro Lobato marca a história da literatura infantil com a sua primeira publicação. O autor paulista publicara *A menina do nariz arrebitado* (1920), obra que conta a história de Lúcia, uma menina que vive uma aventura em profundezas subaquáticas no sítio da avó no interior de São Paulo. Ao adormecer na beira de um rio, a menina é acordada pelo Príncipe Escamoso, um peixe vestido com um fraque e uma cartola, nativo do Reino das Águas Claras, que a convida para um passeio por seus domínios. Nas terras reais, Lúcia recebe um tratamento de princesa, participando de um baile com muito glamour e vivendo algumas breves aventuras, sempre acompanhada por sua boneca de pano, Emília – que ainda não possui a capacidade de falar como ocorre em outras aventuras da turma do Sítio do Pica-pau Amarelo.



Ilustração 1: Capa de *A menina do nariz arrebitado*, de Monteiro Lobato, 1ª ed., Editora Monteiro Lobato & Cia (1920)<sup>6</sup>

A obra *A menina do nariz arrebitado* é considerada como um marco inicial da nova fase da literatura infantil brasileira, pois ela destoa completamente dos antigos padrões da escrita literária para crianças que eram pautadas, basicamente, em traduções literais dos clássicos europeus e norte-americanos. Lobato inovou o cenário literário trazendo temas sérios e complexos que não eram considerados relevantes para os

---

<sup>6</sup> Fonte: <https://bit.ly/3gWxUon> Acesso em: 30 mar. 2021.

leitores mirins, como guerras e fatos históricos, em *História do Mundo para as Crianças* (1933) e *A Chave do Tamanho* (1942); política, em *Caçadas de Pedrinho* (1933); ciência, em *Viagem ao céu* (1932); os problemas do desenvolvimento brasileiro da época, em *O Poço do Visconde* (1937); além de vários outros temas. Segundo Lajolo e Zilberman (2019), é perceptível que Lobato demonstra uma sensibilidade relativa à urgência de se redigir narrativas para o público infantil em uma linguagem que lhes fosse interessante, fato que se apresenta de forma clara nas obras mencionadas anteriormente.

O escritor paulista, ao redigir suas narrativas voltadas para o público infantil, retrata os problemas através de uma ótica objetiva, clara e, por muitas vezes, didática, expressando-os por meio de uma linguagem fortemente marcada pela oralidade e pela presença de neologismos. Esses elementos linguísticos, por se aproximarem da linguagem cotidiana, tornam a leitura mais fluida e prazerosa, principalmente, para o leitor em desenvolvimento.

A construção de uma consciência crítica por parte dos leitores infantis do início do século XX foi uma das características marcantes da literatura de Monteiro Lobato, o que resultou na exposição de diversos problemas que a humanidade enfrentava, tanto em âmbito nacional quanto global. Elementos como a moral tradicional e as verdades absolutas e incontestáveis oriundas das narrativas estrangeiras são postas de lado, dando espaço a uma espécie de livre arbítrio interpretativo do leitor brasileiro. Sem amarras ideológicas, que encaminham o indivíduo a seguir um único ponto de vista acerca de determinado assunto, o pequeno leitor poderia sentir-se, por meio do mundo fantasioso e rico que o escritor paulista edificou, como um agente de transformação do mundo. Coelho (1985) exemplifica essa característica ao alegar que “o ‘sistema’ tradicional se estilhou e Monteiro Lobato, com sua lucidez irreverente, empenhou-se em ‘desmascarar’ os falsos valores.”<sup>7</sup>

O uso recorrente de elementos folclóricos é outro aspecto muito característico da literatura infantil de Lobato. Tais elementos são expressos, principalmente, pelas falas das personagens como Tia Nastácia, por exemplo, que é uma espécie de biblioteca humana de lendas folclóricas e saberes populares, o que é muito bem observado em

---

<sup>7</sup> COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infanto-juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo*. São Paulo: Quíron, 1985, p.190.

*Histórias de Tia Nastácia* (1937), e que serve, também, como um contraponto interessante à personagem Dona Benta, que se apresenta como a portadora das ideias modernas e racionalistas, e sempre tenta descartar o viés das crendices populares. O que acontece também com o Tio Barnabé, que, assim como Tia Nastácia, possui um vasto conhecimento sobre as criaturas míticas e folclóricas, como é visto em *O saci* (1921), além de ser concebido como o arquétipo do velho sábio, todas essas personagens, na verdade, apresentando um cenário cheio de elementos míticos brasileiros como forma de resgate da identidade nacional.

É importante ressaltar que a abordagem de Monteiro Lobato sobre as lendas folclóricas brasileiras não é a mesma de Sílvio Romero, que fez um trabalho similar ao dos irmãos Grimm – o de coleta, transcrição fiel dos contos populares – ao publicar *Contos Populares do Brasil* (1885). Em contrapartida, Lobato realiza uma inserção dessas lendas em narrativas que possuem personagens que interagem questionando, elogiando e criticando as narrativas populares, como é visto em *Histórias de Tia Nastácia*.

A literatura infantil de Monteiro Lobato foi a faísca inicial para uma corrente literária que começou a levar em consideração a curiosidade intelectual e a capacidade de compreensão dos leitores infantis. Isso pode ser percebido em momentos nos quais o autor utiliza citações e alusões que fazem menção a personagens e períodos históricos, como ocorre em *História das Invenções* (1935)<sup>8</sup>. Dessa forma, a característica do texto literário infantil clássico e arcaico de apenas reproduzir o que um adulto e uma determinada classe social acham relevantes desaparece, o que ocasiona, conseqüentemente, o preenchimento dessa lacuna com uma literatura que possui o intuito de gerar uma reflexão crítica no leitor. Baseando-se nisso, Cavéquia (2010)<sup>9</sup>, reitera que as obras de Monteiro Lobato foram o principal propulsor de mudanças nos paradigmas acerca do que deveria ser publicado para o público infanto-juvenil.

O sucesso das obras de Lobato em meio ao público infantil foi (e ainda é de alguma forma) decorrente de um fator específico: a identificação dos leitores com as

---

<sup>8</sup> Em *História das Invenções* (1935), Lobato faz menção a Alberto Santos Dumont, aos Irmãos Wright, a Alexander Graham Bell, a Roger Bacon e vários outros inventores mundialmente conhecidos.

<sup>9</sup> CAVÉQUIA, Márcia Aparecida Paganini. *Breve Panorama da Literatura Infantil e Juvenil no Brasil*. São Paulo: Abrale, 2010, p.3. Disponível em: <https://bit.ly/3fqQp1M>. Acesso em: 19 abr. 2021.

situações narradas. Coelho (1985) afirma que o público que consumia suas obras sentia à vontade ao se deparar com situações cotidianas combinadas a elementos mágicos e fantásticos de maneira sutil. Como afirma a teórica, Lobato, ao redigir suas narrativas infantis, fundia o real e o fantasioso em um único plano, de forma que a verossimilhança da obra permanecesse intacta, assim como Lewis Carroll, autor de *Alice no País das Maravilhas* (1865).

Todavia, o principal representante dos escritos literários para esse público da década de 1920 não estava sozinho na jornada da construção de uma literatura infantil genuinamente brasileira. Entre as décadas de 1930 e 1944, surgiram nomes que fizeram sucesso, tanto com obras voltadas para o público adulto, quanto com obras voltadas para o público infantil como Viriato Correia, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo e José Lins do Rego, entre outros escritores e escritoras.

A produção desses autores apresentava, segundo Coelho (1985), os mais variados tipos de narrativas que interessavam ao público, compreendendo as que seguiam a linha dos contos maravilhosos clássicos, ou que apresentavam mitos, lendas e figuras do folclore brasileiro redescobertos; as que eram mais pautadas na realidade cotidiana, e que se mostravam mais familiares aos leitores em desenvolvimento; e as narrativas que exploravam episódios e personagens históricos, em especial os da história do Brasil.

Viriato Correia surge no cenário literário brasileiro como o principal concorrente de Monteiro Lobato no âmbito de produção e publicação de obras, como bem define Zilberman (2014). Boa parte de suas obras possui como temática principal os eventos históricos brasileiros, como ocorre em *A descoberta do Brasil* (1930), *História do Brasil para crianças* (1934), *Meu torrão* (1935) e *A bandeira das esmeraldas* (1945). Entretanto, foi com a obra *Cazuza* (1938) que Correia se consagrou como um dos expoentes da literatura infantil brasileira. Utilizando-se de um tom mais leve e engraçado e de uma linguagem coloquial – recurso muito utilizado também por Monteiro Lobato em suas narrativas –, o autor aborda o tratamento extremamente rígido que era aplicado nas escolas de ensino básico durante os séculos XIX e início do XX.

*Cazuza* (1938) narra a história de um garoto que vive em um pequeno povoado do estado de Maranhão, em um período compreendido no entresséculo XIX e XX. Cazuza acabara de entrar no mundo da escola e seu primeiro dia de aula foi marcado por

uma grande decepção, pois o garoto se deparou com um ensino rígido e intimidador, que utilizava como ferramenta de controle sobre os estudantes métodos punitivos como a palmatória. Tempos depois, após peregrinar por outros ambientes escolares, o protagonista foi transferido para uma escola na capital do estado, onde encontra professores bem diferentes daqueles da sua primeira experiência, o que causa nele uma transformação na sua concepção de escola e aprendizagem.



Ilustração 2: Capa de *Cazuza*, de Viriato Correia, 1ª ed., Companhia Editora Nacional (1938)<sup>10</sup>

Essa obra carrega em si três características marcantes: a primeira é a presença de um narrador autodiegético, ou seja, o narrador em 1ª pessoa narra ações vividas por ele mesmo. Esse aspecto narrativo destoa de boa parte das obras escritas por Monteiro Lobato, com exceção de *Memórias de Emília* (1936); a segunda, diretamente decorrente da primeira, é o fato de Viriato Correia ter se utilizado de suas memórias para criar um romance autobiográfico, colocando suas vivências na pele do jovem protagonista. Souza e Moraes (2021) afirmam que a história de Correia é:

...narrada em tom memorialístico, na qual por meio do personagem Cazuza, o autor maranhense Viriato Correia irá apresentar suas vivências no Estado do Maranhão, desde a sua meninice até o final dos seus estudos primários. Desta maneira, recorrendo à memória é

<sup>10</sup> Fonte: <https://bit.ly/3xF8XE9>. Acesso em: 31 mar. 2021.



possível que tanto os conterrâneos de Correia quanto os que estiveram de passagem pelos locais citados, possam se identificar.<sup>11</sup>

A terceira e última característica é o fato da obra do autor maranhense se tratar de um romance de formação. Zilberman (2014) diz que “*Cazuza* é, à sua maneira, um *romance de formação*, empregando aqui o conceito aplicado às obras de ficção em que a personagem principal passa por um processo interno e externo de crescimento, na direção da maturidade e da sabedoria.”<sup>12</sup>. Essa característica pode ser notada a partir do momento em que é percebido o amadurecimento do personagem principal frente às experiências escolares que este vivencia ao longo de sua jornada – suas primeiras experiências em seu vilarejo natal, passando pela Vila de Coroatá, e sua estadia na capital.

Correia conseguiu fazer com que parte do seu público infantil, que residia nos centros urbanos, se aproximasse mais da obra por conta de sua temática – os relatos das fases escolares do narrador/protagonista. Diferindo de Lobato, que edifica um mundo imaginário em que o real extrapola suas fronteiras e se mistura ao fantasioso, Viriato Correia segue em uma direção completamente oposta, pautando sua narrativa totalmente no plano da realidade. Zilberman (2014) reitera que “não há heróis dotados de poderes extraordinários, nem acontecimentos fantásticos.” (p. 37), mostrando essa faceta mais realista do autor.

Érico Veríssimo, o segundo autor desse grupo, foi o representante principal da literatura infantil do Rio Grande do Sul. Já conhecido por sua literatura voltada para o público adulto, com a publicação de *Caminhos cruzados*, em 1935, Veríssimo adaptou, ainda no mesmo ano, a história de Joana d’Arc para o público infantil, resultando na obra *A Vida de Joana d’Arc* (1935).

Ao entrar de vez no mundo literário infantil, Érico Veríssimo redigiu uma coletânea contendo seis breves narrativas. São elas: *Aventuras do avião vermelho* (1936), *O urso com música na barriga* (1938), *A vida do elefante Basílio* (1939), *Os*

---

<sup>11</sup> SOUZA, Erika Maria Albuquerque; MORAIS, Solange Santana Guimarães. *Memória e identidade presentes na obra “Cazuza” de Viriato Correia*. Revista de Estudos Interdisciplinares, Cacoal-RO, v. 2, n. 1, 2021, p.5. Disponível em: <https://bit.ly/3eQbnrP>. Acesso em: 28 abr. 2021.

<sup>12</sup> ZILBERMAN, Regina. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014, p.37.

*três porquinhos pobres* (1936), *Outra vez os três porquinhos* (1939) e *Rosamaria no castelo encantado* (1936). Zilberman afirma que é possível notar que o escritor gaúcho utiliza seres do reino animal, como porcos, ursos, elefantes etc. como personagens de suas obras, característica facilmente percebida em *Aventuras do avião vermelho* (1936), onde há a presença de vários animais que auxiliam o protagonista ao longo da narrativa. Zilberman (2014) explica que “narrativas em que aparecem bichos são muito bem aceitas pelas crianças, haja visto o exemplo de tantos desenhos animados e personagens de histórias em quadrinhos, como as que, desde a década de 1930, Walt Disney (1901-1966) popularizou” (p. 42).

Em *Aventuras do avião vermelho* (1936), nos deparamos com a história de Fernando, um garoto levado, que é presenteado por seu pai com um livro e um aviãozinho – elementos que irão “desencadear a fuga do protagonista do cerceamento do mundo familiar em que ele se encontra”<sup>13</sup>. O menino começa a ler o livro e toma como favorita a história que fala sobre o aviador Capitão Tormenta, um personagem que percorre o globo terrestre a bordo de seu avião vermelho. Fernando, por influência das histórias lidas, decide que será um aviador, assim como o personagem de seu livro. Acompanhado de seu ursinho Ruivo e de seu boneco Chocolate, o rapazinho se imagina passeando por países como a China e a Índia, pelo continente Africano e pela Lua, enquanto toma sorvete com estrelas e, até mesmo, pelo fundo do mar, quando seu avião se transforma em um submarino.

---

<sup>13</sup> PIOVESAN, Paula Bellé; NIEDERAUER, Sílvia. Veríssimo e a literatura infantil. Revista eletrônica Disciplinarum Scientia. Série: Artes, Letras e Comunicação. Santa Maria, v. 4, n. 1, p. 215-228, 2003, p.223. Disponível em: <https://bit.ly/3w85Nac>. Acesso em: 29 abr. 2021.

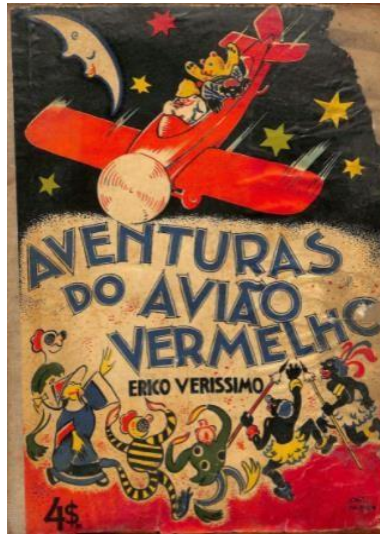


Ilustração 3: Capa de *Aventuras do avião vermelho*, de Érico Veríssimo, 1ª ed., Editora Globo (1936)<sup>14</sup>

Érico Veríssimo, ao redigir essa narrativa, é influenciado pelos clássicos contos de fadas. O protagonista, que vive no mundo real, é inserido em cenários fantásticos, ocasionando o encontro com diversos elementos maravilhosos, que irão auxiliá-lo a resolver os conflitos que irá encontrar ao longo de sua jornada. Ao fim de sua aventura, o mundo da fantasia abre espaço para um retorno à realidade. Dessa forma, Veríssimo apresenta aos jovens leitores o mundo do imaginário, que pode ser um grande aliado na solução de problemas da vida real, quando pode ajudá-los a compreender, de maneira criativa, o mundo à sua volta.

Outra característica marcante nessa narrativa, segundo Piovesan e Niederauer (2003), é a semelhança da figura central da narrativa com Emília, personagem de Monteiro Lobato, posto que Fernando é uma criança travessa e criativa assim como a boneca de pano do *Sítio do Pica-pau Amarelo*, o que gera um sentimento de identificação por parte do público leitor com a boneca personagem e com o protagonista da obra.

Além da coletânea mencionada anteriormente, Veríssimo também escreveu *Viagem à aurora do mundo* (1939), livro que rememora obras de aventura de autores clássicos como Júlio Verne, com *Vinte mil léguas submarinas* (1870), e Arthur Conan

---

<sup>14</sup> Fonte: <https://bit.ly/3xHBSqV>. Acesso em: 31 mar. 2021.

Doyle, com *O mundo perdido* (1912), tendo como temática a pré-história; e *As aventuras de Tibicuera* (1937), obra que trata da história do Brasil por meio das experiências de um indiozinho Tibicuera, que vivencia vários séculos (período pré-colonial até meados de 1930), passando por diversos momentos históricos enquanto cresce.

Retomando a literatura infantil brasileira oriunda da região Nordeste do Brasil do período de 1930 a 1944, nos deparamos com Graciliano Ramos, escritor alagoano que publicou diversas obras de extrema relevância no cenário literário nacional. Ramos, quando resolveu se aventurar no mundo da literatura infantil, já era um escritor renomado, tendo publicado obras como *S. Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936) e *Vidas Secas* (1938). Sua primeira obra, *A terra dos meninos pelados* (1939), foi escrita em 1937 com o objetivo principal de participar de um concurso, com a qual o autor ganhou o Prêmio de Literatura Infantil do Ministério da Educação; posteriormente, em 1939, a obra teve a sua primeira edição publicada para o público em geral.

*A terra dos meninos pelados* (1939) conta a história de Raimundo, um menino careca que tem um olho azul e outro preto. Por ter uma aparência fora do padrão, o garoto é ridicularizado por seus colegas, o que torna mais difícil a convivência no ambiente escolar e, também familiar. Como Raimundo fica isolado por ser diferente dos demais, para se sentir menos só o garoto conversa sozinho e, conseqüentemente, todos que convivem com ele o consideram um pouco maluco. Em um determinado dia, buscando escapar ao assédio diário, o menino acaba parando em uma terra totalmente diferente da que vive, chamada Tatipirun. Lá, encontra vários habitantes semelhantes a ele: todos possuem a cabeça “pelada” e olhos pretos e azuis. O garoto conversa com objetos, plantas e animas, e percebe, ao longo de sua vivência nessa terra, que é possível conviver de maneira harmoniosa com os indivíduos que são diferentes, respeitando a diversidade e celebrando a empatia, situação incomum para o mundo daquela época.



Ilustração 4: Capa de *A terra dos meninos pelados*, de Graciliano Ramos, 1ª ed., Editora Globo - RS (1939)<sup>15</sup>

Essa narrativa infantil do escritor alagoano diverge de seus livros destinados ao público adulto, como *S. Bernardo* (1934) e *Vidas secas* (1938), posto que os elementos fantasiosos e a estrutura de fábula predominam na obra. Porém *A terra dos meninos pelados* carrega consigo alguns aspectos estilísticos do autor, assim como a sua visão de mundo. Zilberman (2014) faz uma comparação entre as obras *A terra dos meninos pelados* e *Vidas secas*, objetivando o fato dos protagonistas de ambas obras não pertencerem aos grupos dominantes da sociedade em que estão inseridos e sofrem com a exclusão da qual são vítimas.

Graciliano Ramos traz à tona temas de extrema relevância e que permanecem atualíssimos como o assédio de minorias ou pela diferença, hoje conhecida pelo termo *bullying*, que não era sequer reconhecido como um mal, a não ser por quem era vítima do abuso psicológico, reflexo dos preconceitos de uma sociedade que discrimina quem foge do padrão imposto e a solução encontrada só é possível por meio da auto-aceitação. Sobre o caráter perene da obra de Ramos, Laughton (2016)<sup>16</sup> afirma que mesmo que a obra tenha sido escrita há décadas, ela ainda retrata com clareza a

<sup>15</sup> Fonte: <https://bit.ly/3nIExw5>. Acesso em: 1 abr. 2021.

<sup>16</sup> LAUGHTON, Patrícia Braga Ferreira. Refletindo sobre as críticas sociais presentes na obra *A terra dos meninos pelados* de Graciliano Ramos. *Revista Caletrosópio*, Montes Claros, v. 4, n. especial, p. 135-146, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3uUKDMv>. Acesso em: 29 abr. 2021.

sociedade atual, em que a discriminação e o preconceito ainda ocorrem das mais variadas maneiras.

Coelho (2006) afirma que essa obra de Graciliano possui uma natureza muito mais voltada para a reflexão do que para a aventura, pois todos os momentos vividos pelo protagonista têm como objetivo o engrandecimento do mesmo – e, também, o papel de compreensão crítica por parte do leitor. Diz a autora que “...o interesse maior da narrativa é de ordem subjetiva [...] o núcleo problemático de sua trama ou argumento é a ‘diferença’ (o não-comum) e a natural aversão ou rejeição que ela provoca nos homens e nos sistemas ou nas comunidades.” (p. 308).

Além de *A terra dos meninos pelados* (1939), o autor alagoano se destacou por outras duas obras voltadas para o público infantil: *Pequena história da República* (1940) e *Histórias de Alexandre* (1944).

A primeira obra trata de um livro historiográfico, composto de várias crônicas acerca de fatos do passado e da época em que foi publicada no Brasil. Para Zilberman (2014), o adjetivo que classifica a palavra *história* vale somente para o quantitativo de páginas, posto que o conteúdo da obra revela-se o oposto da adjetivação – Ramos utiliza-se do humor para falar das peripécias da política brasileira no período republicano. Basso (2010) reitera que o autor alagoano acaba rompendo com método tradicional das obras didáticas do período em que ela foi publicada, optando por uma forma que priorizava a discussão dos temas abordados:

*A pequena história da República* apresenta-se objetivamente como uma síntese histórica dos últimos 40 anos da história do Brasil, do advento da República em 1889 à Revolução de 1930, onde o autor busca levar o seu leitor à significação destes acontecimentos.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> BASSO, Jorge Garcia. O artesão da palavra: Graciliano Ramos, literatura, educação e resistência. 2010. 122 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010, p.92-93. Disponível em: <https://bit.ly/3ePQBss>. Acesso em: 30 abr. 2021.



Ilustração 5: Capa de Pequena história da República, de Graciliano Ramos, 1ª ed., Editora Record (2020)<sup>18</sup>

A visão crítica e satírica de Graciliano – que são elementos bem expressos nas retratações cômicas de Getúlio Vargas e seus ministros da Guerra e da Educação e Saúde, além do desdém para com as revoluções de 1922 e 1930 – na obra em questão, unidas ao período em que fora escrita, fizeram com que a publicação fosse interrompida, retornando apenas na década de 1950. Esse fato é endossado por Basso (2010), que afirma que a obra de Ramos se apresenta como um objeto de impossível circulação nas escolas durante o Estado Novo. Seu objetivo com *Pequena história da República* não foi o de construir grandes figuras heroicas ou pintar momentos maravilhosos da história brasileira, mas representá-las de uma maneira realista e minimamente nacionalista. Provavelmente daí os problemas do escritor com o governo de Vargas.

Na segunda obra mencionada anteriormente, *Histórias de Alexandre* (1944), Graciliano apela ao folclore brasileiro, recolhendo narrativas populares e apresentando-as por meio do personagem Alexandre, o que rememora a estrutura de *Histórias de Tia Nastácia* (1937). Há, inclusive, um prefácio na primeira edição publicada de *Histórias de Alexandre*, em que Graciliano Ramos avisa ao leitor que as histórias tratadas pelo protagonista não são de sua autoria, mas, sim, um patrimônio cultural da região

---

<sup>18</sup> Fonte: <https://amzn.to/3tt3L2F>. Acesso em: 30 abr. 2021.

Nordeste. Para Basso (2010), esse aviso que Ramos deu aos leitores possui grande importância:

...o autor aponta para o valor antropológico de suas narrativas, pois o ficcionista se propõe a transformar em literatura, contos, “causos” ouvidos no sertão do Nordeste, se servindo para isso de uma linguagem própria de seus personagens *Alexandre* e sua esposa *Cesária* protagonistas da narrativa. (p. 90)

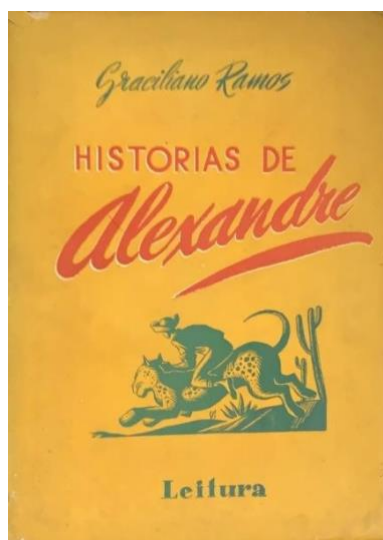


Ilustração 6: Capa de *Histórias de Alexandre*, de Graciliano Ramos, 1ª ed., Editora Leitura (1944)<sup>19</sup>

Em *Histórias de Alexandre*, Graciliano Ramos cria um narrador original, que se conecta às tramas e as trata como relatos pessoais e verdadeiros. As narrativas relatadas pelo protagonista são inacreditáveis, tendo inúmeros elementos fantasiosos, mas ainda assim, são construídas de maneira que o leitor se convence de que o fato relatado realmente aconteceu, por mais absurdo que seja. Essa integração do narrador aos causos narrados, que tem como objetivo a busca da credibilidade do público leitor, faz com que a obra em questão se transforme em um objeto de grande valia, o que, aos olhos de Zilberman (2014), transforma a narrativa em uma das obras infantis mais bem elaboradas da literatura brasileira.

Outro escritor nordestino que merece destaque neste estudo é José Lins do Rego. O autor paraibano teve como publicação para o público infantil apenas uma obra,

---

<sup>19</sup> Fonte: <https://bit.ly/3uynWh9>. Acesso em: 30 abr. 2021.



*Histórias da velha Totônia* (1936), focando majoritariamente em suas obras voltadas para o público adulto.

A obra *Histórias da velha Totônia* (1936) é uma breve coletânea de contos populares da região Nordeste do país. Lins do Rego explicita, no prefácio do livro, intitulado *Aos meninos do Brasil*, que o seu objetivo é relatar as histórias ouvidas por ele quando criança, nos momentos em que se encontrava com a velha Totônia, que andava de engenho em engenho, contando suas histórias, com a expectativa de que todos as escutassem com os mesmos ânimos que ele sentia.

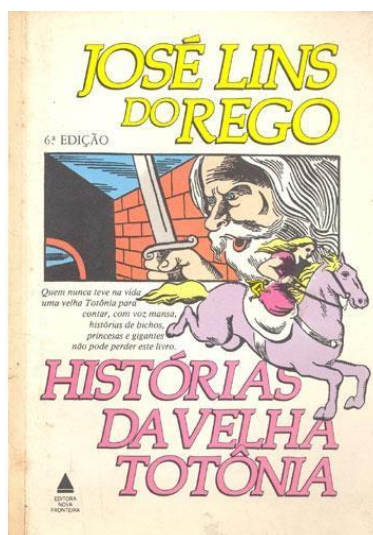


Ilustração 7: Capa de *Histórias da velha Totônia*, de José Lins do Rego, 6ª ed., Editora Nova Fronteira (1985)<sup>20</sup>

Aqui, a velha Totônia não exerce o mesmo papel de Alexandre ou de Tia Nastácia, mas sim de um símbolo que “representa um elo entre o passado e o presente do escritor, entre o seu mundo real e o da fantasia.” (SOUZA; SILVA, 2020)<sup>21</sup>. Lins do Rego, por meio das lembranças que construiu com a velha senhora, traz à tona não apenas os contos que tanto ouvia, mas a relação expressiva que ele possuía com a contadora.

<sup>20</sup> Fonte: <https://bit.ly/3ePxrSu>. Acesso em: 30 abr. 2021.

<sup>21</sup> SOUZA, Renata Junqueira de; SILVA, Andréia Paula da. Para ler e compreender - *Histórias da velha Totônia* de José Lins Do Rego. Revista Trama, Cascavel, v. 16, n. 39, p. 104-116, 2020, p.107. Disponível em: <https://bit.ly/3yeOm9O>. Acesso em: 30 abr. 2021.

É notável que o intuito de José Lins do Rego, ao redigir tal obra, é a de proporcionar um prazer por meio da leitura, ou do ato de ouvir as histórias, como fazia o escritor. Souza e Silva (2020) afirmam que, a partir do momento em que Lins do Rego redige *Histórias da velha Totônia*, tenta “amenizar as ausências, sejam oriundas da desigualdade social e da desumanidade que obrigam crianças e adolescentes a viverem na crueza de uma vida desprovida de alegrias e sem perspectivas.” (p. 107). Tal afirmação demonstra com mais clareza o caráter sentimental e, também, social dessa obra do autor paraibano.

A mudança na escrita de livros infantis oriundos da década de 1920 para os que foram produzidos entre 1930 e 1944 ficou mais perceptível ao analisar que Viriato Corrêa se baseia na memória para redigir *Cazuza*; Érico Veríssimo utiliza aventuras pautadas na imaginação infantil para escrever *Aventuras do avião vermelho*; Graciliano Ramos trabalha diversas questões sociais e se utiliza de elementos realistas para compor *A terra dos meninos pelados*; e, por fim, José Lins do Rego busca em suas origens materiais afetivas para compor *Histórias da velha Totônia*. Entre os escritores desse período, Zilberman (2014) afirma que Graciliano Ramos é o autor que mais se distancia das influências de Monteiro Lobato.

Enquanto os escritores do período de 1930 a 1944 buscavam uma literatura infantil que se distanciasse um pouco do rumo literário que Monteiro Lobato tomou, os outros do período de 1945 a 1950 aderiram paulatinamente sua influência.

Inicialmente, destacaremos a escritora paulista Maria José Dupré. A escritora estreou no ramo da literatura infantil no mesmo ano em que publicou seu aclamado romance, *Éramos Seis* (1943), publicando a obra *Aventuras de Vera, Lúcia, Pingo e Pipoca* (1943), obra ganhadora do prêmio Raul Pompéia, da Academia Brasileira de Letras. Sua obra inaugural foi apenas uma faísca para o início de uma série de publicações de maior alcance do público, como *A Ilha Perdida* (1944), *A Montanha Encantada* (1945), *A Mina de Ouro* (1946) e a série d’ *O Cachorrinho Samba* (1949-1966). Dupré conquistou o público jovem por meio de uma narrativa focada no cotidiano comum aos leitores, em que desobediências se transformam em aventuras.

Segundo Coelho (apud FERREIRA, 2004), a produção da autora paulista é centrada em narrativas bem estruturadas, onde ocorre um desenvolvimento fluido e dinâmico a partir de um motivo causador. Dupré produz uma leitura que segura e atrai

os leitores por meio de dois fatores: uma linguagem coloquial e pautada no cotidiano; e a fluência dos acontecimentos, que não se prendem em pequenos detalhes. Ferreira afirma que “esse poder efabulador de verdadeira ‘contadora de estórias’ que seus livros, apesar dos valores tradicionais que os alicerçam, continuam sendo lidos com agrado por jovens leitores”.<sup>22</sup>

Em *A Ilha Perdida* (1944), somos apresentados a Eduardo e Henrique, dois garotos que resolvem passar suas férias na fazenda de seu padrinho. Já no local, os meninos decidem que irão explorar uma ilha situada no centro do rio Paraíba, local que o padrinho havia proibido os rapazes de ir. Com o objetivo de chegar à ilha, os irmãos pegam uma canoa velha que haviam encontrado no meio do trajeto e a levam até a margem do rio a fim de usá-la como meio de chegar até o local desejado. Ao chegarem na ilha, os irmãos se deparam com matas fechadas e de um acesso quase impossível. Os protagonistas passam por dificuldades, sentem fome, medo e correm risco de vida, ao longo de sua jornada na ilha proibida. Em um determinado momento, Henrique é detido por um eremita, Simão, que morava na ilha há anos. Feito prisioneiro, o rapaz acaba por entrar mais na ilha, enquanto seu irmão permanece em suas margens. Depois de algumas peripécias, Henrique é liberto e acaba se reunindo a Eduardo. Os irmãos fogem da ilha e retornam rapidamente à fazenda de seu padrinho, local que lhes transmite segurança e acolhimento.

---

<sup>22</sup> FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro. A leitura dialógica e a formação do leitor. 2004. 536 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2004, p.171. Disponível em: <https://bit.ly/3bu3Xsi>. Acesso em: 02 de maio 2021.

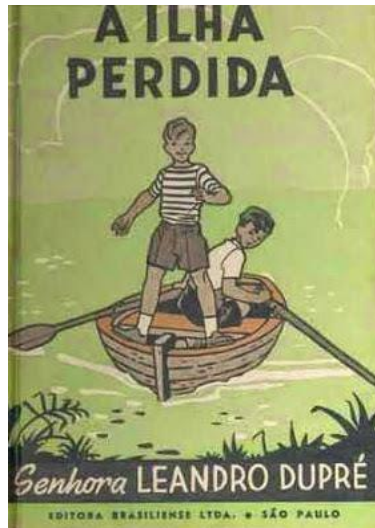


Ilustração 8: Capa de *A ilha perdida*, de Maria José Dupré, 1ª ed., Editora Brasiliense (1944)<sup>23</sup>

Nessa narrativa, é perceptível a prerrogativa pedagógica interposta na narrativa, transformando a aventura vivenciada pelos dois protagonistas em um pretexto para a transmissão de regras. A aventura vivida pelos irmãos é decorrente de uma violação das ordens do padrinho, e o espaço físico que a representa – a ilha “proibida” – se metamorfoseia em uma lição para os jovens protagonistas. Assim, a experiência vivida por eles, leva a eles à compreensão e à aceitação das normas ligadas à obediência. Dupré utiliza esse mundo natural como um pretexto para o processo pedagógico de educação dos personagens principais.

Há, aqui, um contraste na escrita da escritora paulista: enquanto a autora busca expressar os desejos do leitor em desenvolvimento de buscar aventuras por locais desconhecidos e interessantes, Dupré, por meio de sua concepção didático-pedagógica, acaba relevando esse desejo, apresentando-o como algo infantil e sem fundamento, posto que sua narrativa finda em uma lição de moral. Tendo em vista essa ação contrastante, é possível afirmar que a obra não possui o objetivo de formar cidadãos críticos, como ocorre em muitas obras de Lobato<sup>24</sup>, mas sim o de unificar o entretenimento com uma manifestação bem expressa de doutrinar o leitor, induzindo-lhe a pensar de acordo com o ideal social de vida da época.

<sup>23</sup> Fonte: <https://bit.ly/3eegWA1>. Acesso em: 2 mai. 2021.

<sup>24</sup> Menciono, aqui, a figura de Lobato, pois a literatura de Maria José Dupré possui muitos aspectos correlacionados à obra do criador do Sítio do Pica-pau Amarelo.

Na obra *O Cachorrinho Samba* (1949), somos apresentados ao filhote de cachorro Samba, que acaba de chegar à casa de seus donos. Aos poucos, Samba se conecta com Whisky – o outro cachorro da casa, descrito como grande, rabugento e fujão –, aprende a subir os degraus da casa, a reconhecer os hábitos dos donos e seus cheiros, sofre quando seus donos viajam e o deixam sozinho. Tudo muda quando Samba se depara com o portão de sua residência aberta e decide, para matar a sua curiosidade, dar uma volta, mas o cãozinho esquece o caminho de casa e não consegue retornar. O cachorrinho passa por uma fazenda, onde faz amizade com uma vaca e um cavalo, e é preso por um garoto que o coloca amarrado aos pés da mesa de sua cozinha. Ao anoitecer, um ladrão entra na casa e o pequeno animal o enfrenta, defendendo seus donos provisórios. Ainda sentindo saudade de sua família original, Samba foge, tentando voltar para casa, e é apanhado pela carrocinha de apreensão de cães. Assim vai passando por várias dificuldades até conseguir voltar para casa, sendo recebido por todos os membros com muito carinho.

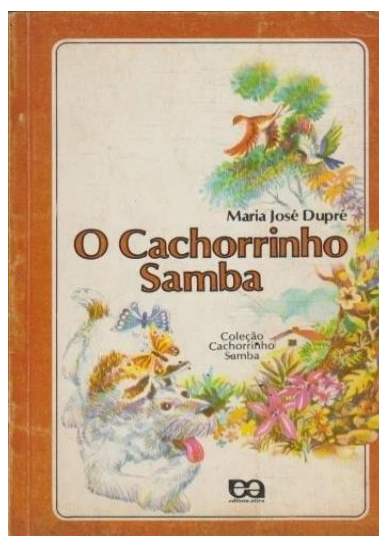


Ilustração 9: Capa de *O Cachorrinho Samba*, de Maria José Dupré, 7ª ed., Editora Ática (1982)<sup>25</sup>

Fazendo um comparativo entre *O cachorrinho Samba* e *A ilha perdida*, será possível identificar diversas semelhanças, que estão em maior número do que as diferenças entre as obras. Pode-se citar como aspectos semelhantes em ambas as obras, a forma de construção do enredo que segue a seguinte estrutura: o fato motivador da

---

<sup>25</sup> Fonte: <https://bit.ly/3xYCicv>. Acesso em: 2 mai. 2021.

narrativa é a quebra de alguma regra pelo protagonista e o final derradeiro da aventura trará um aprendizado para o personagem que vivenciou tal experiência; o enredo em si, que traz uma história na qual o protagonista fica preso em um local perigoso e tem que achar sozinho uma forma de retornar ao seu lar; o tipo de narrador, que permanece sendo heterodiegético; a escolha de personagens, que já apareceram em outras narrativas de Dupré; e a atemporalidade da trama, que apresenta a fuga de um cachorro, fato que ocorre cotidianamente, não ficando “datada”<sup>26</sup>. Em contrapartida, a diferença mais marcante entre ambas as obras é a mudança do ritmo da narrativa, pois em *A ilha perdida*, é muito dinâmica e intensa, enquanto em *O cachorrinho Samba*, a narrativa é muito mais lenta. Esse fato pode ser notado quando levamos em consideração que a chegada do animal à residência, e sua adaptação ao local, demoram cerca de cinquenta páginas, e o estabelecimento definitivo do conflito só é feito próximo da metade da obra.

O segundo autor deste período é Francisco Marins, escritor paulista que adotou uma das principais ideias das quais Monteiro Lobato pautou em sua literatura: a criação de um local fantástico onde ocorrem aventuras maravilhosas – o sítio de Taquara-Póca. Entre as principais obras de Marins, é possível destacar os livros da série com o mesmo nome, *Taquara-Póca: Nas terras do Rei Café* (1945), *Os segredos de Taquara-Póca* (1947), *O Coleira-Preta* (1947), *Gafanhotos em Taquara-Póca* (1947) e *Viagem ao mundo desconhecido* (1951)<sup>27</sup>. Diz Salem (1970) que as narrativas dessa série se passam em um ambiente majoritariamente rural, “...abrangendo personagens, lendas, costumes e situações típicas de nossa terra”<sup>28</sup>. Além disso, segundo a mesma autora, as obras de Marins, baseadas nas histórias e problemas do Brasil e nas tradições e lendas nacionais, atravessaram as fronteiras do país, sendo traduzidas para inúmeras línguas, levando as histórias brasileiras ao conhecimento de crianças, jovens e adultos das mais diversas regiões do globo.

A obra *Nas terras do Rei Café* (1945) inicia a sua narrativa com a chegada de Dudu, um garoto da cidade, no sítio de seu avô – o Taquara-Póca – para passar as suas

---

<sup>26</sup> O uso da palavra *datado*, neste caso, está no sentido de a obra ficar com características muito marcadas de uma época, não conseguindo se inserir em um contexto atual.

<sup>27</sup> Há, ainda, uma infinidade de livros do autor. Para que a lista não ficasse muito extensa, foi mencionado apenas cinco obras da série Taquara-Póca.

<sup>28</sup> SALEM, Nazira. *História da literatura infantil*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970, p.109.

férias<sup>29</sup>. O garoto se apresenta muito animado, pois no sítio as crianças que lá habitam podem correr com liberdade pelos campos, aproveitam o descanso à sombra de grandes árvores, tomam a água cristalina dos córregos, convivem com os animais e as pessoas do campo, atividades consideradas saudáveis e divertidas para as crianças de então. Entretanto, Dudu encontra a sua família submersa numa grande tristeza, pois várias dívidas estão forçando seu avô a se desfazer da propriedade, tendo que entregá-la para um fazendeiro interessado em tomá-la a todo o custo. Juntamente com Tico e Tiãozinho, o rapaz forma um plano de ir à floresta buscar uma flor roxa que possui um segredo especial, fazendo com que os garotos entrem nos domínios do Rei Café.

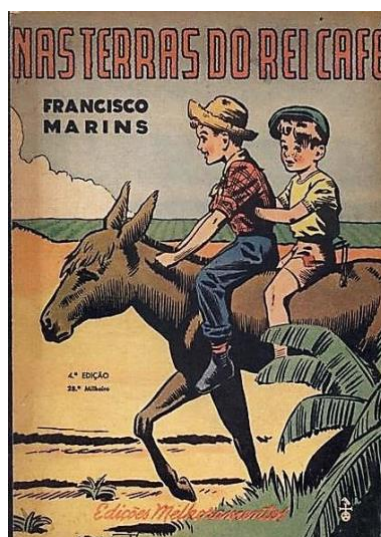


Ilustração 10: Capa de *Nas terras do Rei Café*, de Francisco Marins, 4ª ed., Editora Melhoramentos (1955)<sup>30</sup>

Ao escrever *Nas terras do Rei Café*, Francisco Marins, como observa Mello (1987), tenta trazer um pouco do conhecimento da vida rural ao público infantil oriundo dos centros urbanos, de maneira que esses os leitores possam sentir uma maior proximidade com a natureza e, também, desenvolver um sentimento patriótico. A narrativa é dividida em três partes que possuem funções demarcadas: a primeira parte – *Taquara-Póca* – tem o objetivo de apresentar ao leitor o espaço e as personagens que participarão da história (e dos outros livros que compõe a série *Taquara-Póca*); a

<sup>29</sup> É perceptível a proximidade com as obras de Monteiro Lobato. Elementos como uma personagem da cidade que vai passar suas férias no sítio do avô, além do próprio local ser um sítio, apresentam essa inspiração de Marins em Lobato.

<sup>30</sup> Fonte: <https://bit.ly/2PK4q1S>. Acesso em: 3 mai. 2021.

segunda parte – *A incrível aventura* – tem como mote uma apresentação didático-pedagógica de diversos aspectos do campo em contraponto com a cidade; e a terceira e última, – *O tesouro* – manifesta a moral da história, pois nela é apresentada a culminância das formas de comportamento exploradas no decorrer da obra.

Marins busca explorar o espaço rural não apenas com o objetivo de seguir uma tradição literária<sup>31</sup>, mas sim apresentá-lo como uma “...alternativa econômica para o país em contraposição à alternativa urbana, centrada na industrialização.”<sup>32</sup>. Essa posição do autor pode ser exemplificada no momento em que o protagonista conversa com seu pai sobre o sítio e recebe respostas que situam a superioridade da propriedade rural frente aos centros urbanos e, também, quando afirma que o Brasil possui uma forte característica agrícola, reiterando que todos deveriam saber das lutas e dificuldades do campo. Com isso, Salem afirma que Marins pretende dar não apenas um ensinamento, “mas também a certeza de que sempre se pode fazer alguma coisa pelos outros e pelo Brasil.” (p. 108). Todos esses elementos abordados na conversa entre pai e filho são construídos de uma maneira extremamente didática e com um viés pedagógico que tem, possivelmente, o objetivo de edificar uma conscientização do leitor em desenvolvimento.

Por fim, o último autor deste período a ser citado é Jerônimo Monteiro, escritor paulista que se dedicou ao gênero de ficção científica, sendo um dos pioneiros dessa área no Brasil. Entre suas obras: *Três meses no século 81* (1947), que aborda a viagem temporal, o que rememora as obras *A máquina do tempo* (1895) e *A guerra dos mundos* (1898), de H. G. Wells; *A cidade perdida* (1948), que recupera o mito de Atlântida, a colocando dentro do território brasileiro; e *Tangentes da Realidade* (1969), uma coletânea de oito contos que misturam a ciência com elementos fantásticos.

Em *Três meses no século 81* (1947)<sup>33</sup>, somos apresentados à história de Campos, um jornalista da cidade de São Paulo, que viaja para o futuro durante um período de três

---

<sup>31</sup> Muitas histórias do cenário literário infantil brasileiro tomam o espaço rural/campestre como localização principal de suas aventuras. Esses locais favorecem as aventuras, tornando-as mais interessantes por destoarem do cenário cotidiano dos leitores urbanos. Isso pode ser visto nas obras de Lobato e Dupré, por exemplo.

<sup>32</sup> MELLO, Francieli Aparecida da Silva. Estudo das tendências da obra infantil de Francisco Marins. 1987. 175 f. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual de Campinas, Instituto do Estudos da Linguagem, Campinas, SP, p.73. Disponível em: <https://bit.ly/3uYkBrO>. Acesso em: 3 mai. 2021.

<sup>33</sup> Lajolo e Zilberman (1999) indicam que essa obra de Jerônimo Monteiro é a pioneira da área de ficção científica para o público infantil. Além disso, as autoras alegam que o uso da ciência com o objetivo de



meses. Essa viagem, feita por meio de um ritual místico/religioso faz com que Campos desperte no corpo de Loi, um humano do século 81. Nesse período futuro, o jornalista assiste à invasão e colonização de Marte e descobre experimentos governamentais que retiram a glândula responsável pelo sentimento de amor de bebês recém-nascidos. Indignado com o que presencia durante sua estadia, Campos se solidariza com a resistência e é colocado por ela para liderar uma rebelião, tendo apenas três meses para mudar a situação vigente.

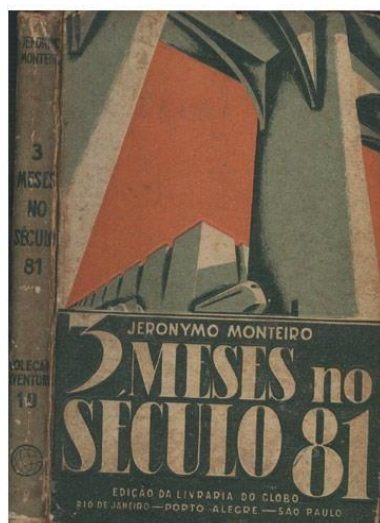


Ilustração 11: Capa de *Três meses no século 81*, de Jerônimo Monteiro, 1ª ed., Editora Globo (1947)<sup>34</sup>

A obra é dividida em duas partes, narradas em terceira pessoa, que focalizam o tempo de ação do protagonista: a primeira parte ocorre durante o século XX, em meados da década de 1960, período posterior à viagem temporal; e a segunda parte ocorre no século 81, durante o deslocamento corpóreo do protagonista.

Pereira (2019) destaca que a nota introdutória, colocada junto à dedicatória, apresenta três características importantes da obra de Jerônimo Monteiro: a primeira é a incredulidade em um conhecimento único e absoluto, como era, muitas vezes, apresentado pela ciência da época em que vivia; a segunda é a percepção de que o

---

causar uma reflexão sobre as atitudes dos seres humanos no presente, e as consequências de seus atos atraíram, também, o público adulto.

<sup>34</sup> Fonte: <https://bit.ly/2RGFnO4>. Acesso em: 3 mai. 2021.

mundo deveria ser melhorado, posto que a publicação da obra se deu dois anos após o fim da Segunda Guerra Mundial; e, por fim, a terceira é a necessidade humana de entrar em contato com elementos fantásticos, tendo em vista à dura realidade em que os seres humanos estão inseridos. Unindo esses três pontos, pode-se deduzir que, pelo menos um dos objetivos do autor, é simplesmente distrair o leitor da realidade, além de ampliar a sua imaginação por meio dos elementos fantásticos baseados na ciência.

O autor apresenta a sociedade do século 81, como uma comunidade muito próxima da perfeição social, sem problemas de desigualdade, criminalidade ou doenças. Além disso, segundo Pereira (2019), “...o trânsito parou de existir, pois as rodovias cruzam todos os continentes, de norte a sul, em retas, seguindo perfeita ordem; as viagens entre a Terra e o outro planeta são simples, rápidas e constantes; cordões de luz iluminam constantemente todo o mundo.”<sup>35</sup> Entretanto, os habitantes desse território utópico carregam uma frieza no tratamento entre si, vivendo de forma totalmente mecânica – como pode ser visto no momento em que o protagonista solicita ajuda à sua esposa, que lhe responde de maneira ríspida e fria. O mesmo acontece na ocasião em que o irmão do protagonista, ao conversar com Campos/Loi, exige que ele se recupere rapidamente para que o seu retorno no trabalho seja feito o mais breve possível. Essa falta de sentimentos é explicada ao protagonista por um professor, que alega que os indivíduos são programados desde criança, tendo, como consequência, funções e comportamentos específicos, assim como saberes limitados a fim de não quebrar a ordem já estabelecida nessa sociedade<sup>36</sup>.

Conforme vai conhecendo o funcionamento daquela sociedade, Campos vai perdendo qualquer admiração que tinha pelos habitantes do século 81. Reconhece que aquele povo é infeliz por causa da programação feita a partir dos procedimentos científicos. A visita de Campos à Marte reafirma a teoria da infelicidade dos habitantes da Terra, pois, no local, o protagonista percebe que os habitantes do planeta vermelho são felizes e espontâneos, mesmo circundados por diversos problemas sociais.

---

<sup>35</sup> PEREIRA, Renato Pignatari. Brasil especulativo: a ciência e a brasilidade na ficção de Jerônimo Monteiro. 2019. 323 f. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, SP, p.179. Disponível em: <https://bit.ly/3fizmD8>. Acesso em: 04 mai. 2021.

<sup>36</sup> A explicação do professor à Campos/Loi, sobre a forma que os habitantes do século 81 vivem, remete às teorias de Theodor Adorno e Max Horkheimer. Segundo os teóricos, a tecnologia e a indústria cultural tornaram-se mecanismos de controle dos indivíduos, levando-os a uma alienação e mecanização nas formas de pensar e agir.

Ao trazer esses questionamentos para Mui, o professor que havia dado as explicações anteriores, Campos é levado para a Academia de Ciências, local em que será submetido a uma cirurgia cerebral com o objetivo de restaurar sua memória e colocá-lo de volta em suas respectivas funções. Isso exemplifica uma das premissas contidas nessa obra de Jerônimo Monteiro: o receio do uso das ciências e tecnologias, sem a presença da ética, com o objetivo de reestabelecer a ordem vigente, mesmo que um indivíduo seja prejudicado no procedimento<sup>37</sup>:

Para Jerônimo Monteiro, a ciência e a tecnologia, quando desvinculadas de qualquer ética, podem ser catastróficas para o ser humano causando inclusive sua destruição, ou dando suporte a sistemas totalitários e hegemônicos. Ademais, muitas vezes, mesmo que seu grau de adiantamento seja alto, a ciência não dá conta de resolver alguns problemas, principalmente os de cunho mais metafísico, como a viagem no tempo. Para JM, o uso da C&T e a ética são indissociáveis.<sup>38</sup>

Em oposição a essa obra, em *A cidade perdida* (1948) o escritor guia o leitor para uma aventura que frisa a existência dos atlantes e de que essa civilização mítica se encontra em solo brasileiro. A obra se inicia com um breve diálogo entre o narrador o leitor. Esse diálogo possui dois objetivos claros: o primeiro é envolver imediatamente esse leitor, gerando maior verossimilhança à narrativa; e o segundo, é o de apresentar o cerne motivador da história: os atlantes.

*A cidade perdida* (1948) apresenta as figuras de Sálvio e Jeremias partindo para o Amazonas, com o objetivo de comprovar que a raça humana surgiu em terras brasileiras. Para isso, a dupla de amigos se encaminha para o Templo do Sol. Após debaterem sobre o assunto – no qual Jeremias tenta, por meio de argumentos científicos, fazer com que Sálvio desista da aventura; este contra-argumenta, também se utilizando de uma base científica, justificando a importância da viagem, e por fim, a dupla de amigos parte. Chegando à Anápolis, os protagonistas se encontram com Quincas, que demonstra interesse pelo assunto e sugere que os rapazes visitem o coronel Marcondes,

---

<sup>37</sup> Como a obra em questão fora escrita dois anos após o fim da Segunda Guerra Mundial e, recorrentemente, esse assunto é abordado ao longo da narrativa, é impossível não traçar um paralelo entre os experimentos antiéticos e desumanos realizados pelos cientistas nazistas com os cientistas da história.

<sup>38</sup> PEREIRA, Renato Pignatari. Brasil especulativo: a ciência e a brasilidade na ficção de Jerônimo Monteiro. 2019. 323 f. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, SP. p. 185. Disponível em: <https://bit.ly/3fiznD8>. Acesso em: 04 mai. 2021.

estudioso da matéria e portador de objetos que poderiam lhes ser úteis. Na fazenda, os rapazes encontram objetos pertencentes a antigas civilizações e, posteriormente, Sálvio é apresentado por Marcondes com um artefato. Ao saírem da fazenda do coronel, o trio de personagens segue rumo ao destino desejado. Alcançando o local, o grupo se depara com um anfiteatro e conclui que a construção fora feita por uma civilização diferente dos povos indígenas brasileiros e, além disso, encontram uma escritura que indicava, segundo os mitos, o nome de um rei atlante. Posteriormente, os protagonistas, após se depararem com um grupo de indígenas loiros, vão para uma caverna que possui ornamentos com inscrições atlantes. Ao saírem da caverna, as personagens se deparam com um homem alto e barbado, idêntico às gravuras que encontraram lá dentro, e que os leva para o seu líder. No local, Sálvio tem uma conversa esclarecedora com essa figura superior, com quem argumenta sobre o perigo que a humanidade corre com as novas e potentes armas de destruição. Além disso, conta ao rapaz que o homem está deixando os ideais relevantes de lado, focando apenas no instinto de guerra.

Após a conversa, os protagonistas são convidados para irem ao Templo do Sol e, no local, recebem as explicações para suas dúvidas. Ao final da narrativa é descrito o ritual de adoração ao sol feito pelos povos atlantes e, posteriormente, o trio de aventureiros parte de volta para São Paulo, maravilhados com a experiência que viveram.

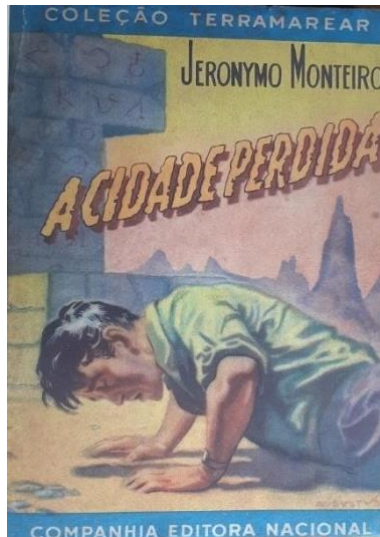


Ilustração 12: Capa de *A cidade perdida*, de Jerônimo Monteiro, 1ª ed., Editora Companhia Nacional (1948)<sup>39</sup>

É perceptível a crítica de Jerônimo Monteiro à falta de educação científica do povo brasileiro por meio das falas de Sálvio. Para o autor, o povo brasileiro não tem propriedade para lidar com o assunto e, quando demonstra qualquer tipo de interesse, as classes dominantes desencorajam, tratando o assunto como algo irrelevante e completamente banal. Pereira (2019) afirma que Jerônimo Monteiro critica não apenas as instituições científicas, mas também a sociedade brasileira. Esse analfabetismo científico criticado pelo autor faz com que os indivíduos recorram a credices e às ciências ocultas. Jeremias é um representante dessa teoria, pois acha que as respostas dadas por Sálvio – que já possui um conhecimento dessa modalidade de ciência – são mais palpáveis do que as dos cientistas.

Para Pereira (2019), *A cidade perdida* apresenta os elementos fantásticos de forma que, na narrativa, estes são construídos utilizando o esoterismo frente ao conhecimento científico. Dessa forma, o desenvolvimento da fantasia na narrativa “...dá-se pela resposta esotérica – onde autores são citados e ideias aproveitadas – há uma discussão científica sobre o surgimento do homem – onde cientistas e seus argumentos também são citados” (p. 200).

---

<sup>39</sup> Fonte: <https://bit.ly/3y94EBa>. Acesso em: 4 mai. 2021.

Seguindo em uma direção completamente oposta a que os escritores do período anterior (1930 a 1944) tomavam, os autores pertencentes ao período seguinte (1944 a 1969) utilizaram, como um norte, algumas características das narrativas de aventura escritas por Monteiro Lobato. As questões sociais abordadas por Graciliano Ramos, em *A terra dos meninos pelados* (1939), são substituídas pelas narrativas ousadas e moralizantes de Maria José Dupré, como em *A Ilha Perdida* (1944); o realismo autobiográfico visto em *Cazuza* (1938), de Viriato Correia, é trocado pelas jornadas ocorridas no sítio de Taquara-Póca, como ocorre em *Nas terras do Rei Café* (1945) e nos livros seguintes de sua série, de Francisco Marins; as peripécias imaginadas pelos protagonistas de Érico Veríssimo, em *Aventuras do avião vermelho* (1936), e as narrativas orais recontadas por José Lins do Rego, em *Histórias da velha Totônia* (1936), saem de cena para dar espaço para as obras de ficção científica, repleta de elementos fantásticos, de Jerônimo Monteiro, como em *Três meses no século 81* (1947).

## 2. A LITERATURA INFANTIL A PARTIR DAS DÉCADAS DE 1960 e 1970

### 2.1. O contexto brasileiro

Em comparação com o segundo governo de Getúlio Vargas, os anos em que Juscelino Kubitschek subiu à presidência podem ser considerados de estabilidade política. Esses foram considerados como anos de otimismo, embalados por altos índices de crescimento econômico e pela construção de Brasília:

Foi um tempo em que, para usar a expressão do ensaísta Roberto Schwartz, o país estava “irreconhecivelmente inteligente”. Havia a bossa nova, o cinema novo e a Novacap. A política externa era independente – o que, talvez, quisesse dizer apenas que estava “desvinculada” dos Estados Unidos. Falava-se cada vez mais em “libertação nacional” e ela estava diretamente ligada a slogans ultraotimistas, do tipo “fo anos em 5”, “transformações estruturais” e “reformas de base”. O “nacional-desenvolvimentismo” parecia ser o “caminho do meio” entre nacionalismo e o “entreguismo”, entre economia estatizada e liberalismo. O latifúndio recuava, e a reforma agrária se punha em movimento. Árvores caíam e carros roncavam – e isso era visto como símbolo inequívoco de progresso. Em 41 meses, uma cidade futurista surgira no meio do nada, e o presidente era um sujeito jovial e sorridente, alto e boa-pinta: o presidente bossa-nova.<sup>40</sup>

Grande parte dos oficiais das Forças Armadas estava disposta a garantir o regime democrático, levando em consideração à preservação da ordem interna e o combate ao espectro do comunismo. Havia setores das Forças Armadas que não seguiam o pensamento da maioria: por um lado, era possível encontrar alguns oficiais nacionalistas, que optavam por uma vertente nacionalista mais radical, em confronto com o imperialismo americano; por outro lado, encontravam-se os grupos que estavam convencidos que somente por meio de um golpe seria possível impedir o avanço da república sindicalista e do comunismo.

A partir do início do governo JK, os militares se acalmaram. Juscelino começou a governar dando ênfase à necessidade de promover o desenvolvimento e a ordem do país, objetivos em comum com os das Forças Armadas. O presidente atendeu as

---

<sup>40</sup> BUENO, Eduardo. *Brasil uma história* – cinco séculos de um país em construção. São Paulo: Leya Brasil, 2012, p.373.

reivindicações dos militares no âmbito dos vencimentos e equipamentos. Além disso, manteve sob controle os movimentos sindicais e indicou militares para postos governamentais estratégicos.

Uma das principais figuras do cenário militar que apoiava o governo JK era o general Lott. Fausto (2014) ressalta que Lott reunia duas qualidades: tinha uma folha de serviços impecável e era um homem apartidário, fator que facilitou seu trabalho de amenizar as divisões nas Forças Armadas. A política econômica de Juscelino foi definida no Programa de Metas, que era composto por trinta e um objetivos, distribuídos em seis grupos: energia, transportes, alimentação, indústrias de base, educação e a construção de Brasília (meta-síntese).

O governo JK promoveu uma grande atividade do Estado tanto no setor de infraestrutura como no incentivo à industrialização. Assumiu, também, a necessidade de atrair o capital estrangeiro, concedendo facilidades de instalação e permanência. Dessa forma, o pensamento nacionalista cedia espaço para o desenvolvimentismo. O governo permitiu a larga utilização de uma legislação que autorizava as empresas a importar equipamentos estrangeiros sem a necessidade de depositar moedas estrangeiras para o pagamento dessas importações. As empresas de fora ficaram em condições favoráveis para transferir equipamentos de suas matrizes e integrá-los a seu capital no Brasil. A legislação acabou facilitando os investimentos estrangeiros na indústria automobilística, nos transportes aéreos e nas estradas de ferro, além da expansão da eletricidade e do aço. Dessa forma, o governo de Juscelino Kubitschek ficou marcado pela instalação da indústria automobilística, sendo incentivada a produção de automóveis e caminhões com capitais privados, com foco no capital estrangeiro.

De maneira geral, os anos de JK na presidência são lembrados como um período de otimismo ligado a grandes realizações, como a construção de Brasília. Na época, a criação da nova capital dividiu opiniões e foi considerada como um estorvo pelo funcionalismo público, que foi obrigado a ser transferido para um novo local distante do Rio de Janeiro, então Distrito Federal.

No período de JK, os movimentos sindicais passaram por transformações que se revelariam com mais clareza nos primeiros anos da década de 1960. Lideranças sindicais de diferentes ideologias começaram a notar a dificuldade em articular o movimento dos trabalhadores, o que gerou a criação de grupos que começaram a atuar



paralelamente à estrutura oficial. Mas para poder por em prática o seu ambicioso Plano de metas e o seu famoso slogan “50 anos em 5”, JK passou por cima da burocracia criando de forma inovadora órgãos e horários alternativos de trabalho em uma política econômica “que combinava a ação do Estado com a empresa privada nacional e o capital estrangeiro.”<sup>41</sup> Quem ganhou foi a indústria automobilística que, graças a incentivos fiscais, tornou possível que empresas como a Ford e a General Motors, presentes no Brasil desde 1919 e 1925 passassem a produzir utilitários aqui, assim como outras montadoras se instalassem na região do ABC paulista. Além disso, empresas europeias como a Volkswagen alemã e a Simca francesa viessem para cá também, e o Fusca tornou-se um símbolo nacional a partir de 1959. O sucesso do Plano de Metas provocou um crescimento do PIB em 7% entre 1957 e 1961. “Empregados e empregadores, políticos e militares, sindicalistas e estudantes estavam todos satisfeitos com o “nacional-desenvolvimentismo” dos anos JK.”<sup>42</sup>

Entretanto, nem só de lados positivos vivia o governo JK. Os maiores problemas focavam nas áreas relacionadas ao comércio exterior e finanças do governo. Os gastos do governo para manter a industrialização e a construção e uma queda dos termos de intercâmbio com o exterior resultaram em déficits do orçamento federal.

O crescimento da inflação era pautado por várias razões. Para Fausto (2014), os principais motivos eram:

Os gastos governamentais com a construção de Brasília e para atender a aumentos salariais de setores do funcionalismo, aprovados pelo congresso; a queda dos termos de intercâmbio; a compra de café através da emissão de papel-moeda para sustentar os preços em declínio; o crédito fácil concedido ao setor privado.<sup>43</sup>

O plano de metas não previa grandes sacrifícios, mas ainda assim causou reações contrárias. Primeiramente, nenhum grupo social se dispunha a ceder o mínimo em troca de estabilidade, embora esperasse que outros grupamentos aceitassem tal perda. Também, a inflação representava para alguns setores sociais um bom negócio, pois, à medida em que, os salários não conseguiam acompanhar os preços impostos, ela

---

<sup>41</sup> *Idem*, p.377.

<sup>42</sup> *Idem*, p.381.

<sup>43</sup> FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014. p. 238.

fomentava os ganhos nos reajustes de preço e na especulação com estoques de mercadorias nas indústrias e comércios.

A União Democrática Nacional (UDN) hesitava entre o lançamento de um candidato próprio e o apoio a Jânio Quadros. Jânio seguia criticando a corrupção do governo e a falta de ordem financeira. Sem ter um programa definido e desprezando os partidos políticos, Quadros atraía o povo com seu populismo ameaçador que prometia um castigo aos beneficiários de negociatas e a qualquer tipo de corrupção. De certo modo, o candidato incorporava o discurso da UDN, mesmo não pertencendo ao partido. Conseqüentemente, o partido optou por apoiar Jânio Quadros na disputa pela presidência.

Desde o princípio de sua campanha, Jânio era tido como o favorito, já que reunia as esperanças da elite que se opunha a Getúlio Vargas, da classe média que esperava a moralização da política e se via atingida pelo aumento do custo de vida, assim como boa parte dos trabalhadores. Em outubro de 1960, Jânio Quadros é eleito presidente do país e João Goulart torna-se seu vice.

Jânio iniciou seu governo de maneira desconcertante. Ocupou-se de aspectos incompatíveis com o cargo que ocupava, como a proibição do lança-perfume, do biquíni e das rinhas de galo. Em relação às medidas mais sérias, misturou iniciativas simpáticas à esquerda com iniciativas simpáticas aos conservadores. Em seu governo, foi lançada a “Aliança para o Progresso”, um plano de reformas que destinava vinte bilhões de dólares para a América Latina ao longo de dez anos.

No âmbito financeiro, Jânio criou um plano para enfrentar os problemas advindos do governo JK, ressaltando em seu discurso de posse as dificuldades do país. Escolheu um pacote rigoroso de estabilização, envolvendo uma desvalorização do câmbio, contenção de gastos públicos e de expansão monetária.

As medidas foram recebidas de maneira positiva pelos credores do Brasil e pelo FMI. Novos empréstimos foram realizados aos Estados Unidos, com o apoio do presidente John F. Kennedy. Jânio era encarado como uma via para impedir que o maior país da América Latina se enveredasse para o caminho da instabilidade e do comunismo em plena “Guerra Fria”.

Em 1961, Jânio começa a abrandar as medidas de contenção financeira, mas não chegou a colocar em prática uma mudança de objetivos. No mês de agosto, Quadros opta por renunciar ao cargo, para alguns historiadores, apenas um blefe, uma vez que pensava que o seu ato não seria aceito pela sociedade, nem pelo exército, já que isso implicaria na posse de João Goulart, seu vice, e considerado alinhado às ideologias sindicalistas mais à esquerda e, apesar de ser um próspero fazendeiro dono de terras no sul do país, era equivocadamente considerado comunista pela burguesia brasileira.

A Constituição garantia a João Goulart a posse da presidência, mas a solenidade ficou suspensa, diante da iniciativa dos militares que enxergava nele traços sindicalistas e comunistas. Por um acaso, nesse momento, João Goulart encontrava-se na China. Embora tratar-se de uma viagem oficial, em tempos de Guerra Fria, a postura democrata de Jango já era mal vista. Enquanto o presidente da Câmara dos Deputados assumia o cargo de presidente do país de maneira provisória, os ministros militares de Jânio impediram a volta de Jango ao Brasil. Parte das forças armadas declarou-se favorável ao impedimento, e parte atuou como oposição ao fato, como o comandante do III Exército do Rio Grande do Sul e o governador Leonel Brizola, que fora a principal figura da campanha pela manutenção da legalidade. Brizola cooperou com a organização do esquema militar de oposição e promoveu manifestações populares em seu estado a fim de que João Goulart tomasse posse e a Constituição fosse cumprida.

Ao fim da campanha, o Congresso Nacional adotou uma solução: o sistema de governo transformou-se de presidencialista em parlamentarista e João Goulart tomou posse, mas com poderes reduzidos e com um país muito polarizado: a esquerda pedia reformas imediatas (Miguel Arraes, Leonel Brizola, Francisco Julião); a direita não queria avanços sociais (Carlos Lacerda, os generais Olímpio Mourão e Costa e Silva).<sup>44</sup>

Durante o início de seu governo, era visível o avanço dos movimentos sociais e o surgimento de novas figuras relevantes. Os setores rurais começaram a se mobilizar devido às grandes mudanças estruturais ocorridas no Brasil entre os anos de 1950 e 1964, caracterizadas pelo crescimento urbano e pela industrialização crescente.

Tais mudanças aumentaram o mercado para os produtos agropecuários, levando a uma mudança nas formas de posse da terra e de seu uso. A terra passou a ser algo mais

---

<sup>44</sup> BUENO, Eduardo. *Brasil uma história* – cinco séculos de um país em construção. São Paulo: Leya Brasil, 2012, p.384.

valioso e os proprietários começaram a expulsar os antigos posseiros ou pioravam as suas condições de trabalho, o que gerou um forte descontentamento entre a população rural. Além disso, as migrações acabaram aproximando o campo e a cidade, facilitando a criação de uma consciência crítica por parte dos indivíduos que viviam nos campos.

Em 1963, Jango sanciona uma lei que dispõe sobre o Estatuto do Trabalhador Rural, que instituiu uma carteira profissional para o trabalhador do campo, regulou a duração do trabalho e um salário mínimo, além de prever os direitos básicos como o repouso semanal e as férias remuneradas.

Outros dois setores foram fortemente mobilizados durante o governo de João Goulart: os estudantes, por meio da União Nacional dos Estudantes (UNE), fortaleceram suas ideias de mudança social e começaram a participar diretamente na política; e a Igreja Católica dividia-se entre posições que iam de um conservadorismo extremista ao posicionamento mais à esquerda.

A subida de Jango à presidência do Brasil representou o retorno do populismo, em um contexto em que os movimentos e pressões sociais se intensificavam e ocorriam mais frequentemente do que no governo de Getúlio Vargas. Os idealistas do governo e os líderes sindicais pretendiam fortalecer o esquema ideológico, que deveria ser baseado na cooperação entre o Estado e os intelectuais formuladores da política, os operários e a burguesia. O Estado desempenharia o papel de articulador dessa aliança cujos valores eram o nacionalismo e as reformas de base.

Esse planejamento tinha um amplo campo de atuação: no âmbito social, estava a reforma agrária, que tinha o intuito de extinguir os conflitos pela posse de terras e garantir o acesso à propriedade para os trabalhadores rurais. Juntamente à reforma agrária, surge a reforma urbana, que visava a criação de condições legais para que os inquilinos pudessem tornar-se proprietários das casas que alugavam, o que foi interpretado por muitos como posse ilegal de propriedade alheia. No âmbito dos direitos políticos, frisava-se a necessidade de estender o direito ao voto dos analfabetos e tornar militares de patentes inferiores elegíveis. Assim, esperava-se aumentar a sustentação do governo populista, contando com o grande volume dos setores marginalizados da sociedade e das Forças Armadas.

Junto às reformas, vieram as medidas nacionalistas, que previam uma intervenção maior do Estado na vida econômica do país. Entre tais medidas estavam a nacionalização de empresas de serviço público, de frigoríficos e de indústrias farmacêuticas, somada à regulamentação dos lucros para o exterior e o aumento do monopólio da Petrobrás.

As reformas de base não tinham o objetivo de implantar o socialismo ou o comunismo no Brasil, mas tinham o intuito de modernizar o capitalismo e reduzir as desigualdades sociais do país a partir de ações do Estado, o que geraria uma grande mudança para as quais as classes sociais dominantes fizeram-se opositores ferrenhos. O governo e os grupos intelectuais que apoiavam as reformas de base acreditavam contar com o apoio da burguesia no combate contra o imperialismo e a favor da reforma agrária. Fausto (2014) alega que analisando o cenário por esse ponto de vista:

...os investidores estrangeiros seriam competidores desleais do capitalismo nacional; por sua vez, a reforma agrária incentivaria a integração da população do campo da economia de mercado, gerando assim uma nova demanda para os produtos industriais.<sup>45</sup>

Porém, os membros da burguesia brasileira optaram por seguir o caminho oposto, separando-se gradualmente do governo, diante do clima de movimentação social e da falta de garantia para os investimentos. O crescimento das greves demonstra o avanço dos movimentos sociais. O deslocamento do setor privado para o público conecta-se com o aspecto político das greves, estimuladas pelo governo para gerar uma aceitação de medidas de seu interesse.

No âmbito político, ficou mais clara a gradual definição ideológica dos grupamentos. De maneira geral, a formação de ideologias no âmbito de cada partido assinalava o avanço das posições nacionalistas e de esquerda. Todavia, a maioria dos indivíduos que compunham a União Democrática Nacional (UDN) se aproximou da vertente militar inimiga de João Goulart e vários de seus membros integraram a Ação Democrática Parlamentar (ADP), que seguia um viés ultraconservador. Esses grupos promoveram o golpe de estado que finalizaria o regime instituído em 1945.

---

<sup>45</sup> FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014. p. 246.

Nos últimos meses do governo de João Goulart, a resolução de conflitos por meio de uma via democrática foi sendo descartada pelos indivíduos políticos. A direita ganhou conservadores moderados e começou a acreditar que apenas uma revolução expurgaria a democracia, colocando um fim à luta de classes, à influência dos sindicatos e aos perigos do comunismo. O presidente adotou medidas excepcionais, como a proposta de decretar o estado de sítio por trinta dias. A proposta fracassou, não sendo bem recebida pela direita e pela esquerda. Em 1964, Jango escolheu um rumo desastroso. Com o apoio militar e sindical, Goulart deveria contornar o Congresso, realizando as reformas de base por meio de decretos. Para demonstrar a força do governo, ele reuniria grandes massas em uma sequência de atitudes em que iriam anunciando as reformas.

O primeiro grande comício foi realizado em março, onde foram reunidas cerca de cento e cinquenta mil pessoas. Nesse caso, Jango assinou dois decretos. O primeiro tinha um valor simbólico e consistia na desapropriação das refinarias de petróleo que não eram da Petrobras. O segundo desapropriava terras improdutivas localizadas à beira de estradas e ferrovias.

O primeiro ato das reformas realizadas por João Goulart marcou o começo do fim de seu governo. Um sinal da reação contra Jango foi a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, organizada em São Paulo pelas associações ligadas à ala mais conservadora da Igreja. O padre norte-americano Patrick Peyton, considerado o braço religioso da conspiração dos Estados Unidos contra o governo de Jango e articulador da campanha “Família que reza unida permanece unida”, também participou da marcha. Quando Jango realizou um discurso, no Rio de Janeiro, em uma assembleia de sargentos, o golpe já estava em movimento:

Ele foi precipitado pelo general Olímpio Mourão Filho, envolvido no sombrio episódio do Plano Cohen em 1937. Com o apoio do governador Magalhães Pinto, Mourão mobilizou a 31 de março as tropas sob seu comando sediadas em Minas Gerais e deslocou-se em direção ao Rio de Janeiro.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> *Idem*, p. 254-255.

A situação foi definida com rapidez. Em 1º de abril, João Goulart foi de Brasília para Porto Alegre, e a presidência da República foi declarada vaga pelo presidente do Senado. O presidente da Câmara assumiu temporariamente o cargo, mas o poder já não estava em posse dos civis, mas sim dos militares:

O que se travou no Brasil, da posse (em setembro de 1961) à queda (em abril de 1964) de Goulart, foi o choque entre duas visões conflitantes de política e, especialmente, da economia. Em vez de “reformas de base” propostas por Jango”, o binômio “segurança e desenvolvimento”, sugerido pelos teóricos da Escola Superior de Guerra (ESG). Em lugar de “república sindicalista”, a concentração de renda, o arrocho salarial e o alinhamento subserviente ao grande capital internacional [...] Chamado de “revolução” durante anos – e festejado como tal nos quartéis, até 1977 -, o movimento político-militar deflagrado em 31 de março de 1964 foi, na verdade, um golpe de Estado. Mas não apenas um golpe militar, como em geral se supõe: a sociedade civil e o Congresso tiveram participação decisiva nele.<sup>47</sup>

Além disso, o golpe teve apoio financeiro, logístico e militar dos Estados Unidos, como ocorria naquela época em outros países da América Latina. Houve a suspensão de imunidades parlamentares, autorizando-se o Comando Supremo da Revolução a cassar mandatos e suspender direitos político por dez anos. As garantias de vitaliciedade e estabilidade foram suspensas por seis meses para facilitar o controle inicial no setor público.

O Ato Institucional 1 também criou as bases para a instauração dos Inquéritos Policial-Militares (IPMs), “a que ficaram sujeitos os responsáveis ‘pela prática de crime contra o Estado ou seu patrimônio, contra a ordem política e social, ou por atos de guerra revolucionária’”<sup>48</sup>. A partir disso, perseguições aos adversários do regime, incluindo prisões e torturas, foram realizadas.

Os estudantes que tiveram um papel relevante durante o governo de Jango foram visados pelos poderes repressivos. Em 1º de abril, a sede da UNE, no Rio de Janeiro, foi invadida e incendiada. Após o seu “fim”, a UNE passou a atuar de modo clandestino. A Universidade de Brasília, que tinha princípios renovadores e era considerada subversiva pelos militares, sofreu uma invasão um dia após o golpe.

---

<sup>47</sup> *Idem*, p.386.

<sup>48</sup> *Idem*, p.258.

A repressão mais violenta concentrou-se no campo, principalmente no Nordeste do país, atingindo as pessoas com ligação com as Ligas Camponesas. Nas cidades, houve intervenção em vários sindicatos e federações trabalhista e a prisão de lideranças sindicais.

Em junho de 1964, o regime militar avançou no controle dos cidadãos com a criação do Serviço Nacional de Informações (SNI). Seu idealizador foi o general Golbery do Couto e Silva. O SNI tinha como objeto:

...coletar e analisar informações pertinentes à Segurança Nacional, à contra-informação e à informação sobre questões de subversão interna.' Na prática, transformou-se em um centro de poder quase tão importante quanto o executivo, agindo por conta própria na "luta contra o inimigo interno."<sup>49</sup>

O primeiro Ato Institucional determinou a eleição de um novo presidente, por votação indireta do Congresso. Em abril, o general Humberto de Alencar Castelo Branco foi eleito e ficou no poder até 1967. O grupo que apoiava Castelo Branco tinha, no âmbito político, o intuito de instituir uma democracia controlada depois de fazer as alterações previstas no AI-1; no âmbito internacional, o governo alinhou-se com a política estadunidense; no âmbito econômico, visava reformar o sistema capitalista, a fim de combater a ameaça comunista. Para realizar tal ato, era necessário enfrentar a crise econômica que o país enfrentava nos últimos meses, além de controlar os trabalhadores do campo e da cidade e promover uma reforma do aparelho do Estado.

Para controlar a crise, foi lançado o Programa de Ação Econômica do Governo (PAEG), que "tratou de reduzir o déficit do setor público, contrair o crédito privado e comprimir os salários. Buscou controlar os gastos dos Estados ao propor uma lei proibindo que se endividasse sem uma autorização federal"<sup>50</sup>.

Em 1965, Castelo Branco baixa o AI-2, que estabeleceu que a eleição para presidente e vice seria realizada pela maioria absoluta do Congresso, em sessão pública e voto nominal. O Ato reforçou ainda mais os poderes do presidente ao determinar que ele poderia instaurar decretos-leis relativos à segurança nacional. Outro

---

<sup>49</sup> *Idem*, p. 259.

<sup>50</sup> *Idem*, p. 260.



ponto relevante do AI-2 foi a extinção dos partidos políticos, pois os militares consideravam que o sistema multipartidário era um dos motivos do país ter afundado em uma crise política. A legislação partidária permitiu a criação de apenas dois partidos: a Aliança Renovadora Nacional (ARENA), composta pelos partidários do governo; e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), composto pela oposição.

Em janeiro de 1967, Castelo Branco criou uma nova Constituição, aprovada pelo Congresso, que havia sido fechado por um mês, e foi reconvocato para aprovar o novo texto constitucional. Essa nova Constituição incorporou a legislação que ampliaria o poderio do Poder Executivo, com foco na segurança nacional.

Em 1967, no mês de março, o general Artur da Costa e Silva foi eleito para o cargo de presidente da República. Costa e Silva não tinha o mesmo padrão de pensamento de Castelo Branco. Fausto (2014) afirma que o general:

Não se interessava por leituras complicadas sobre estratégia militar, preferindo coisas leves e corridas de cavalos. Mais significativo do que essa diferença de personalidades era o fato de que Costa e Silva concentrava as esperanças da linha dura e dos nacionalistas autoritários das Forças Armadas, descontentes com a política castelistas de aproximação com os Estados Unidos e de facilidades concedidas aos capitais estrangeiros.<sup>51</sup>

Desde 1966, após o primeiro impacto da repressão, a oposição vinha retomando suas forças. Alguns membros da Igreja Católica entraram em conflito com o governo, como o Arcebispo de Olinda e Recife, Dom Hélder Câmara. Os estudantes também começaram a se movimentar em torno da UNE.

Em 1968, as mobilizações ganharam destaque. O estopim das manifestações de rua foi a morte de um estudante, causada pela Polícia Militar, durante um protesto realizado na cidade do Rio de Janeiro. A indignação cresceu com a ocorrência de novos atos violentos. Esses casos criaram condições para uma movimentação mais ampla, reunindo estudantes, setores representativos da Igreja e a classe média. O ápice dessa união de forças foi a Passeata dos cem mil, realizada em junho desse ano.

---

<sup>51</sup> *Idem*, p. 263.

Os grupos de luta armada iniciaram suas ações em 1968. Uma bomba foi instalada no consulado americano na cidade de São Paulo e vários assaltos a bancos eram realizados para reunir fundos. Esses casos bastavam para reforçar a linha dura em sua certeza de que o regime estava fracassando e que era necessário criar mais instrumentos para acabar com a chamada subversão. Em dezembro de 1968, Costa e Silva baixou o AI-5, fechando o Congresso.

O AI-5, diferentemente dos outros Atos, não tinha um prazo de vigência. O presidente da República voltou a ter poderes para fechar, de modo provisório, o Congresso. Foram reestabelecidos os poderes presidenciais para realizar a cassação de mandatos e suspender os direitos políticos, assim como demitir ou aposentar os servidores públicos. A partir dele, o núcleo militar concentrou-se nas figuras que estavam no comando dos órgãos repressivos de vigilância. Foi iniciado um novo ciclo de cassação de mandatos, perda de direitos políticos e de demissões no funcionalismo público, abrangendo muitos professores de universidades. Estabeleceu-se a censura aos meios de comunicação e a tortura passou a integrar os métodos de repressão aos opositores do governo.

Os membros da esquerda radical começaram a sequestrar diplomatas estrangeiros para trocá-los por prisioneiros políticos. A ação de maior repercussão foi o sequestro do embaixador dos Estados Unidos, no Rio de Janeiro. Os sequestradores conseguiram realizar uma troca por quinze presos políticos que foram transportados para o México:

O auge do binômio “fechamento político-euforia desenvolvimentista” se deu no governo de Garrastazu Médice. O AI-5 convencera vários setores da sociedade de que o único caminho que restava para combater o regime e destituir os militares era a luta armada. Tanto é que, em setembro de 1969, no início de uma série de ações similares, o embaixador norte-americano no Brasil foi sequestrado e trocado por quinze presos políticos. Médice, o terceiro e mais brutal dos generais-presidentes, iniciou então um combate sem trégua aos “terroristas” – e os venceu. Com o surto desenvolvimentista batizado de “milagre econômico”, repressão e ufanismo andaram de braços dados. Médice se tornaria presidente de um país esquizofrênico: numa nação em crise, jornais e TVs, sob censura, só davam “notícias boas”.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> BUENO, Eduardo. *Brasil uma história* – cinco séculos de um país em construção. São Paulo: Leya Brasil, 2012, p.404.

Os militares criaram uma pena de banimento do país, aplicável a qualquer brasileiro que se tornasse inconveniente ou perigoso à Segurança Nacional. (“Brasil, ame-o ou deixe-o!”) Os primeiros banidos foram os prisioneiros trocados pelo embaixador. Foi estabelecida, também, a pena de morte em casos de guerra subversiva, que nunca foi aplicada de maneira oficial – os militares preferiam realizar execuções sumárias ou torturas, apresentadas como resultantes de “conflitos” entre subversivos e as forças governamentais. O Destacamento de Operações e Informações e do Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) era o órgão responsável pela utilização da tortura ao longo do regime militar, sendo estendido a vários estados.

Enquanto o país estava inserido em um momento político tenebroso, o âmbito econômico começava a apresentar sinais positivos. Houve uma forte recuperação industrial em 1968, tendo como expoentes as indústrias automobilísticas, de produtos químicos e de materiais elétricos. A construção civil também teve uma grande expansão nesse período. Assim, começava a época do milagre econômico.

Devido a um derrame de Costa e Silva, foram organizadas novas eleições. O alto comando das Forças Armadas escolheu o general Emilio Garrastazu Médici para a presidência da República. Durante a presidência de seu antecessor, Médici ocupava o cargo de chefe do SNI. O general conseguiu acalmar os quartéis ao permitir que os interesses dos militares mais radicais, que compartilhavam do ideário da repressão militar contra todos os opositores do regime, fossem ouvidos. Como consequência, o governo Médici representou o momento de maior repressão política da história do Brasil.

Os grupos armados urbanos praticamente desapareceram durante o seu governo, resultado de uma eficácia da repressão, que abrangeu os ativistas da luta armada e seus simpatizantes. Restou um foco de guerrilha rural em uma região banhada pelo Rio Araguaia, no estado do Pará. Em 1970/1971, os guerrilheiros estabeleceram contato com os camponeses, ensinando-lhes métodos de cultivo e cuidados com a saúde. O exército só conseguiu desmontar a guerrilha do Araguaia em 1975.

Assim como Castelo Branco, Médici não conseguiu emplacar um sucessor. O nome escolhido pelas Forças Armadas, em 1973, foi o general Ernesto Geisel. O militar tentou manter a vertente de linha dura mais distante. Ele foi escolhido não por ser

favorável à liberalização do regime, mas pela sua capacidade de comando e suas habilidades administrativas.

O governo de Geisel é associado ao início da abertura política, que foi definida pelo presidente como lenta, gradual e segura. Na prática, a finalização do regime seguiu um caminho árduo, cheio de pequenos avanços e recuos:

De um lado, Geisel sofria pressões da linha dura, que mantinha muito de sua força. De outro ele mesmo desejava controlar a abertura, no caminho de uma indefinida democracia conservadora, evitando que a oposição chegasse muito cedo ao poder. Assim, a abertura foi lenta, gradual e insegura, pois a linha dura se manteve como uma contínua ameaça de retrocesso até o fim do governo Figueiredo.<sup>53</sup>

Em 1973, a oposição legal começou a dar sinais de vida independente; e o conflito entre a Igreja Católica e o Estado, referente à luta contra a tortura, era algo extremamente desgastante. Entretanto, esses dois pontos não eram os mais precisos para indicar a necessidade dessa distensão. O principal aspecto eram as relações entre as Forças Armadas e o poder:

O poder fora tomado pelos órgãos de repressão, produzindo reflexos negativos na hierarquia das Forças Armadas. As funções e os princípios básicos da instituição eram assim distorcidos, trazendo riscos à sua integridade. Para restaurar a hierarquia, tornava-se necessário neutralizar a linha dura, abrandar a repressão e, ordenadamente, promover a “volta dos militares aos quartéis”. (FAUSTO, 2014, p. 271)

Um conflito entre o governo e a linha dura ocorria: embora a guerrilha tivesse sido eliminada, os militares mais radicais enxergavam subversivos por toda parte. A prática da tortura, seguido do desaparecimento de várias pessoas assassinadas pelos órgãos repressivos continuava.

Em 1975, o jornalista Vladimir Herzog, foi intimado a ir ao DOI-CODI, por suspeitas de ter relações com o PCB. Herzog foi até o local e não saiu vivo. Sua morte foi apresentada pelo governo como suicídio por enforcamento, uma maneira de tentar

---

<sup>53</sup> FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014. p. 270-271.

encobrir a tortura seguida de morte que ele sofrera. Isso provocou uma grande indignação em São Paulo, principalmente na classe média profissional e na Igreja Católica.

Em 1976, o operário Manoel Fiel Filho foi morto em circunstâncias parecidas com as de Herzog – o “suicídio” por enforcamento. Geisel resolveu substituir a chefia do DOI-CODI. Em 1978, o governo começou a realizar encontros com líderes da oposição e da Igreja, com o objetivo de encaminhar a restauração das liberdades públicas. Em 1979, o Ato Institucional 5 deixou de vigorar e em 1979, general Geisel passa o poder para o general João Batista Figueiredo. Seu governo foi marcado por uma grande crise econômica e pelo processo de reabertura política do Brasil. Uma das principais atitudes tomadas por Figueiredo foi a realização da anistia política para os militares e para os perseguidos pelo regime militar. Inicialmente, a anistia não iria beneficiar todos os envolvidos nos crimes políticos, porém, o projeto foi alterado, perdoadando todos os acusados de praticar torturas e devolvendo os direitos políticos aos exilados.

Devido à crise em que o Brasil estava inserido, vários grupos políticos começaram a se mobilizar em favor da aprovação da emenda Dante de Oliveira, que realizava uma nova eleição direta para a presidência da República em 1985. A emenda não foi aprovada e um novo plano de transição foi colocado em prática. Em 1985, o processo eleitoral foi disputado por dois candidatos civis e culminou na vitória de Tancredo Neves, eleito pelo Colégio Eleitoral. Entretanto, o candidato eleito não assumiu o cargo por razões de saúde e, conseqüentemente, José Sarney, seu vice, assumiu a presidência, ficando responsável por resolver os problemas econômicos do país e garantir o retorno pleno da democracia.

Paralelamente às mazelas políticas e sociais do Brasil desses períodos, a cultura e a arte brasileiras saíam para o mundo, como quando a voz e o violão de João Gilberto, Tom Jobim e Johnny Alf, e o piano de João Donato foram ouvidos no Carnegie Hall em Nova York na noite de 21 de novembro de 1962. Antes disso, entre os anos de 1959 e 1960, o Cinema Novo nascia inspirado no neorealismo italiano e da inspiração de cineastas como Paulo Emílio Sales Gomes, Gustavo Dahl, Jean-Claude Bernardet e Glauber Rocha:

“Nossa geração sabe o que quer”, dizia o baiano Glauber Rocha já em 1963. “Queremos fazer filmes anti-industriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas de seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate”. Inspirado por *Rio 40 graus* e *Vidas secas*, que Nelson Pereira dos Santos lançara em 1954 e 1963, Glauber Rocha – com “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” – transformaria a precariedade de meios em recurso estético, mudando, com *Deus e o Diabo na terra do sol*, a história do cinema no Brasil.<sup>54</sup>

Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes foram vaiados na apresentação da música *É proibido proibir* no 3º Festival Internacional da Canção, no Rio de Janeiro, em setembro de 1968, dois meses antes da promulgação do AI-5, quando tudo passou a ser proibido e o movimento Tropicalista, responsável por uma grande renovação na música e na cultura nacional acabou com a prisão e o exílio dos seus dois principais mentores. Chico Buarque de Holanda também acabou exilado na Itália após o sucesso de suas músicas com letras de resistência, e da proibição da sua peça *Roda viva*, cujos atores foram espancados no Teatro Galpão em julho de 1968. Esses fatos eram consequência dos conflitos existentes entre o grupo da direita Comando de Caça aos Comunistas – CCC, e os egressos do Centro Popular de Cultura – CPC, movimento ligado a UNE, do qual faziam parte Oduvaldo Viana Filho, Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, fundadores do teatro de Arena no Rio de Janeiro. “Como a música e o cinema, o teatro brasileiro ingressava nos anos 1960 com a certeza de que poderia mudar o mundo”.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> BUENO, Eduardo. *Brasil uma história* – cinco séculos de um país em construção. São Paulo: Leya Brasil, 2012, p.425.

<sup>55</sup> *Idem*, p.423.

## 2.2. O contexto da literatura infantil brasileira

A primeira escritora referenciada nesse período e nesse breve panorama é Clarice Lispector. A autora, quando resolveu se aventurar no âmbito literário infantil, já tinha uma carreira consolidada, tendo publicado importantíssimas obras, como *Perto do Coração Selvagem* (1943), *O Lustre* (1946), *A Cidade Sitiada* (1949), *A Maçã no Escuro* (1961) e *A Paixão segundo G.H.* (1964).

Em 1967, Lispector publica sua obra inaugural infantil, *O mistério do coelho pensante* (1967), livro premiado, no mesmo ano, com o prêmio Calunga, da Companhia Nacional de Criança. Nesse livro, Clarice apresenta ao leitor, Paulo, um garoto que tinha um coelho chamado Joãozinho. O coelho tinha o hábito de pensar em inúmeras coisas enquanto mexia seu narizinho rosa e, um dia, teve a ideia de fugir de sua casinha toda vez que não tivesse mais comida. Entretanto, a cada vez que Joãozinho fugia, logo era encontrado por seus donos e era recolocado em seu pequeno lar. A dúvida pairava sobre as cabeças desses donos, pois não entendiam como o pequeno animal conseguia passar pelas finas grades ou, até mesmo, levantar o pesado tampo da caixa metálica. Com o tempo, perceberam que o motivo das fugas era a falta de alimento e, por isso, nunca mais permitiram que faltasse comida para o bichinho. Todavia, o coelhinho adquiriu gosto por fugir, e fazia isso pela simples vontade de correr livre por aí. Em suas escapulidas, Joãozinho descobriu que o planeta Terra era redondo, que as nuvens se mexiam e formavam imagens semelhantes a grandes coelhos no céu, que há coisas que são boas apenas de cheirar e que não servem para serem comidas. Joãozinho, ao fim de sua jornada narrativa torna-se, enfim, um coelho pensante, como é retratado no título da obra.



Ilustração 16: Capa de *O mistério do coelho pensante*, de Clarice Lispector, 1ª ed., Editora Rocco Pequenos Leitores (2013)<sup>56</sup>

Uma das principais características contidas em *O mistério do coelho pensante* é a maneira com que Clarice constrói a base dialógica do texto, baseando-se, principalmente, em uma linguagem coloquial e, fortemente, oral – o resultado da utilização desses elementos linguísticos é a proximidade entre o narrador e o leitor. Na abertura do texto, na dedicatória, a autora apresenta aos leitores um traço autobiográfico, pois avisa que a obra em questão fora redigida a pedido de seu filho Paulo.

Essa obra, segundo Souza (2012), perpassa por vários temas constantes na literatura infantil de Clarice:

A peculiaridade da estrutura dialógica dos textos; a elaboração das personagens a partir do processo da zooliteratura; o redirecionamento dado à dimensão vocabular das palavras, dos títulos e dos nomes das personagens; a perspectiva de uma literatura-gerúndio e de preservação da vida; a desestabilização de valores e dos comportamentos cunhados pelo senso comum; a relação da vida íntima de Clarice com a especificidade de seu processo de escrita para os infantes, entre outros.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> Fonte: <https://amzn.to/3tQYGI8>. Acesso em: 15 mai. 2021.

<sup>57</sup> SOUZA, Flávia Alves Figueirêdo. A força de um pensamento ou uma leitura de *O mistério do coelho pensante*, de Clarice Lispector. *RevLet – Revista Virtual de Letras*, Jataí, v. 04, n. 01, p. 285-303, jan./jul, 2012, p.286. Disponível em: <https://bit.ly/2RYSOnA>. Acesso em: 15 mai. 2021.



Assim, a maneira de agir das personagens que vivem as narrativas voltadas para o público infantil, escritas por Lispector, é guiada por uma força maior que as destina a seguir sua natureza – no caso dessa obra, a natureza do coelho é um dos principais focos da história. Dessa forma, tudo o que impede que o ser siga a sua natureza fundamental acaba sendo ultrapassado por meio de uma vontade de mudança, normalmente gerado pelo pensamento contínuo e incessante o qual resulta em um procedimento de procura e verificação interior e exterior.

Alguns anos após a publicação de *O mistério do coelhinho pensante* (1967) e de *A Mulher que Matou os Peixes* (1968), Clarice Lispector<sup>58</sup> lança *A Vida Íntima de Laura* (1974), obra que possui um forte estilo subjetivo, característica recorrente da escrita da autora, e que busca despertar a imaginação do leitor em desenvolvimento por meio de uma linguagem clara e objetiva, abordando assuntos como o respeito às diferenças e às qualidades interiores individuais.

O segundo autor desse período a ser mencionado é Ziraldo. O cartunista mineiro – autor de *Flicts* (1969), *O menino maluquinho* (1980), *Bichinho da maçã* (1982) e várias outras obras de extrema relevância para o cenário literário infantil brasileiro – construiu o seu público infantil através dos quadrinhos de *Turma do Pererê* (1960), obra de longa duração em que trabalhava diversos temas com bastante humor e histórias criativas.

O ponto de partida dessa série de quadrinhos foi o Saci – apresentado, primeiramente, nos cartuns publicados nas páginas da revista *O Cruzeiro*<sup>59</sup>, em 1959 –, uma figura oriunda do folclore brasileiro e que fora introduzida no âmbito literário por Monteiro Lobato nas narrativas do Sítio. Ao transformar essa figura folclórica em um dos protagonistas da narrativa visual, Ziraldo trouxe uma característica nacionalista à sua criação, unindo, também, outros seres pertencentes à fauna, cultura e sociedade brasileira, como: Moacir, o jabuti; Galileu, a onça; Geraldinho, o coelho; Pedro, o tatu; Alan, o macaco; Tininim e Tuiuiú, uma dupla de indígenas; e Boneca de Piche, a namorada de Pererê. Para Zilberman (2014), esses personagens antropomorfizados são

---

<sup>58</sup> Clarice também publica, posteriormente, as obras *Quase de Verdade* (1978) e *Como Nasceram as Estrelas* (1987). Porém, o recorte feito nessa dissertação traçou um panorama em que a linha temporal findou no ano de 1974.

<sup>59</sup> “O Cruzeiro” foi uma revista ilustrada publicada semanalmente no Rio de Janeiro entre os anos de 1928 a 1975.

associados, evidentemente, à natureza brasileira e aos valores nacionais prezados pelos autores da vanguarda modernista brasileira da década de 1920.

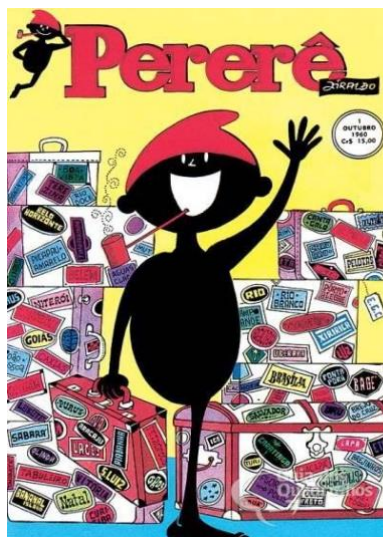


Ilustração 13: Capa de *Pererê*, de Ziraldo, 1ª ed., Editora O cruzeiro (1960)<sup>60</sup>

A sociedade brasileira da década de 1960 dividia-se, pelo menos, em dois grupos completamente opostos: o primeiro grupo representava os indivíduos que aceitavam a influência dos veículos midiáticos de massa produzidos no exterior, em especial nos Estados Unidos da América, como, por exemplo, as animações provenientes dos estúdios de Walt Disney; o segundo grupo era composto por sujeitos que pretendiam formar uma manifestação artística genuinamente brasileira, em que fossem expressos os problemas que o país passava. Ziraldo cria um terceiro caminho em que apresenta histórias em quadrinhos de acordo com a formatação padrão da indústria cultural mais avançada da época, mas não deixa de fora os elementos que formam a brasilidade do texto, como as personagens escolhidas e o cenário repleto de características locais que podem ser identificadas por leitores de norte a sul do país.

Ao publicar *Flicts* (1969), Ziraldo apresenta ao público sua faceta de pintor, deixando um pouco de lado a persona quadrinista que redigia a *Turma do Pererê*. A

---

<sup>60</sup> Fonte: <https://bit.ly/2QecbgN> Acesso em: 15 mai. 2021.

obra narra a história de Flicts, uma cor que não consegue se enquadrar em nenhum lugar por ser diferente das cores comumente vistas no dia-a-dia. Independente de onde Flicts vá, a personagem é rejeitada por ser considerada pelos outros espectros como uma cor triste e sem graça por não ter a força que o Vermelho possui, nem a imensidão do Amarelo, e nem a paz do Azul. Sem um lugar para ir, o protagonista, já cansado de toda a situação excludente, decide seguir em um caminho completamente inesperado e acaba se encontrando na lua. Flicts, que tanto foi rejeitado por todos, ganha, enfim, um destino especial.

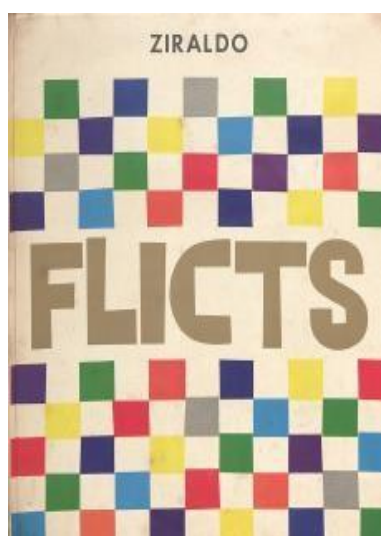


Ilustração 14: Capa de *Flicts*, de Ziraldo, 1ª ed., Editora Expressão e Cultura (1969)<sup>61</sup>

*Flicts* é um livro, como afirma Zilberman (2014), sobre as cores. Logo na abertura, o narrador se refere à personalidade de três cores Vermelho, Amarelo e Azul, redigidas e referidas com letras maiúsculas, o que reforça a ideia de serem substantivos próprios, ou seja, são seres únicos em sua existência. Segundo Sanches (apud BIER, 2004):

No sentido plástico e gráfico o livro é a mais bela lição plástica de comunicação. As cores são utilizadas na sua singeleza e pureza. A composição e a distribuição dos elementos é lógica, direta, sem artifícios. No sentido literário, Ziraldo inverte os termos da metáfora: o adjetivo passa a ser o substantivo, as cores adquirem vida própria, de

---

<sup>61</sup> Fonte: <https://bit.ly/3uIgiRr>. Acesso em: 12 mai. 2021.

objeto, e os objetos ou coisas por elas coloridas passam a ser qualidades e roupagens da própria cor.<sup>62</sup>

Mas o texto não é exclusivamente visual, tratando, também, sobre a exclusão de quem difere do padrão imposto, já que o protagonista não consegue se encaixar em nenhum local – exceto ao final da narrativa.

O desejo de encontrar um local a que pertença motiva a busca do protagonista na narrativa. As inúmeras tentativas, que sempre resultam em respostas negativas, aumentam o isolamento da personagem e, posteriormente, ocasionam o seu desaparecimento. E esse desaparecimento de Flicts é relativo, pois como o narrador anuncia, na última página do livro, o protagonista encontrou o seu lugar.

Ao fim da narrativa, Flicts, antes substantivo próprio, transforma-se em adjetivo; na narrativa, o nome do protagonista passa a ser escrito com letra minúscula ao invés de maiúscula, pois acabara de encontrar o seu lugar especial. Ocorre aqui, uma conversão do estado de personagem para qualidade de um ser que se torna alcançável se visto com proximidade. Conforme alega Bier (2004): “...a mudança de classe não repercute em ser mais ou melhor, mas no encontro do seu lugar no mundo” (p. 85); em lugar da cor, a qualidade. Dessa forma, o indivíduo que era excluído “...acaba se revelando o conteúdo mais profundo e secreto das coisas, conteúdo vazio, porém, porque compete ao leitor preenchê-lo com o sentido que lhe parecer mais adequado” (ZILBERMAN, 2014, p. 69).

Ziraldo traz, em *Flicts*, uma lição para os indivíduos que almejam abordar aspectos do mundo interior das crianças para um leitor em desenvolvimento; no caso, o autor encontrou as formas de representação da intimidade utilizando-se, prioritariamente, dos elementos visuais. Zilberman ressalta que Monteiro Lobato não se preocupou com essa questão psicológica em suas narrativas da série do *Sítio do Pica-pau Amarelo*, posto que suas personagens são indivíduos bem resolvidos, que não possuem conflitos internos e sempre estão decididos de suas ações e conscientes das possíveis reações originadas por suas aventuras. Nesse sentido, importante citar a obra *O menino maluquinho*, que ajudou a desconstruir a imagem da criança padronizada,

---

<sup>62</sup> BIER, Marilena Loss. *A criança e a recepção da literatura infantil contemporânea: uma leitura de Ziraldo*. 2004. 161 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) - Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2004, p.84. Disponível em: <https://bit.ly/2RYn8U4>. Acesso em: 12 mai. 2021.

vivendo dentro de famílias estruturadas impostas pelo sistema vigente então. O menino “maluquinho” afinal é só uma criança alegre, criativa, que brinca e sofre como qualquer outra com a separação dos pais, mas também descobre como compartilhar o amor dos dois. E um dia cresce e descobre que foi uma criança feliz. Sem convenções!

A terceira escritora é Ana Maria Machado, que teve o seu primeiro livro infantil *Bento que Bento é o Frade* (nome de uma brincadeira infantil), publicado em 1977, porém, com *História meio ao contrário* (1978) é que ganha seus primeiros prêmios (João de Barro e Jabuti). Capaz de múltiplas atividades, a autora dedica-se ainda ao jornalismo, à escrita adulta e à livraria infantil que abre no Rio de Janeiro: Malasartes. Continua publicando *Raul da ferrugem azul* (Selo de Ouro pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – 1980); *De olho nas penas* (Prêmio Casa de Las Américas, Cuba - 1981); *Bisa, Bia, Bisa, Bel* (Melhor Livro Nacional do Ano – Lista de Honra pela IBBY - 1982); *Alguns medos e seus segredos* (Livro Altamente Recomendável, pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – 1984); *Palavras, palavrinhas, palavrões* (Prêmio PPLE, pelo Instituto Jean Piaget, na Suíça em 1988) e muitos outros.

Além dos títulos infantis, a autora, que tem ao todo mais de duzentas obras publicadas, dedicou-se a reflexões sobre o campo da leitura, principalmente sobre a leitura dos clássicos, tendo uma obra dedicada ao assunto - *Como e por que ler os clássicos desde cedo*, apesar de afirmar que ninguém deve ser obrigado a ler: “...ler é um direito e não um dever: forçar alguém a ler é uma maneira infalível de gerar horror ao livro.”<sup>63</sup>

Ana Maria Machado é considerada por alguns críticos a escritora que faz a transição das épocas que se encerram nos anos 1960/70 e se iniciam nos anos 1970/80 com a expansão do pensamento feminista, principalmente. Na obra *Bisa, Bia, Bisa Bel*, a autora confronta gerações diferentes e os seus valores a partir da descoberta feita por Isabel, a narradora, da foto da sua bisavó Beatriz, e das conversas que se estabelecem entre as duas.

---

<sup>63</sup> Gabriela Trevizo Gamboni Patrocínio. Ana Maria Machado: Da criação ficcional à crítica – o valor da leitura literária. (Dissertação) PUCSP, 2014, p.35-36.  
[https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/14741/1/Acesso em: 11 agosto 2022.](https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/14741/1/Acesso em: 11 agosto 2022)

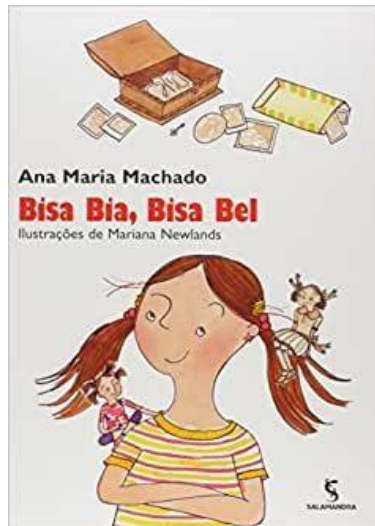


Ilustração 15: Capa de *Bisa Bia, Bisa Bel*, de Ana Maria Machado, 3ª ed., Editora Salamandra (2007)<sup>64</sup>

A garota de onze anos passa a receber conselhos da bisavó quanto às suas atitudes e as roupas que usa, “de menino”, segundo ela: “Meninas não correm, não usam shorts, devem ficar quietas num canto”. Para Bel, conselhos impossíveis de seguir, mas que encontram eco no preconceitos de alguns amigos. A narradora também observa que a mãe dela também “não tem essas manias de arrumação que a mãe dos outros tem.”<sup>65</sup> Há ainda na narrativa, uma terceira voz, a do futuro, na personagem Beta, bisneta de Bel. É o círculo perfeito que se constitui com a bisavó, a mãe, Isabel e a sua bisneta, para mostrar os avanços da emancipação feminina; as vozes do passado e do futuro dialogando para mostrar, de forma divertida, uma saída para fora do convencionalismo.

Em *História meio ao contrário*, Ana Maria Machado começa pelo fim: “...E então, eles se casaram, tiveram uma filha linda como um raio de sol e viveram felizes para sempre...”<sup>66</sup> O narrador, ou narradora, já começa explicando que a história dos filhos começa na história dos pais, ou dos avós, ou dos tataravós, mas pergunta - quem é que vai lembrar? Responde que só os índios que, por tradição, se reúnem para conversar sobre os antepassados, diferente dos homens brancos que nem conversam mais por causa da televisão, do futebol e “outras sabedorias civilizadas”!

<sup>64</sup> Fonte: <https://amzn.to/3phfXUI>. Acesso em: 12 ago. 2022.

<sup>65</sup> MACHADO, Ana Maria. *Bisa, Bia, Bisa, Bel*. São Paulo: Editora Salamandra, 2007, p.7.

<sup>66</sup> MACHADO, Ana Maria. *Uma história meio ao contrário*. São Paulo: Editora Ática, 1986, [s/p] Revisão e Formatação: <http://groups.google.com/group/digitalsource> Acesso em: 11 agosto 2022.

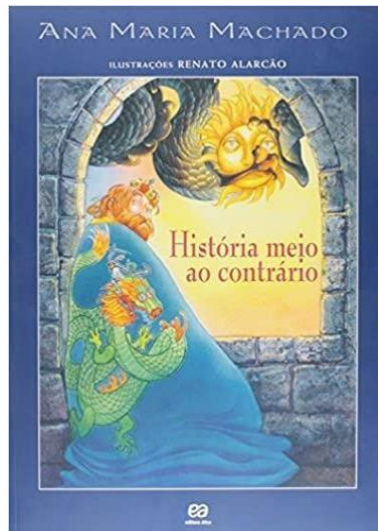


Ilustração 16: Capa de *História meio ao contrário*, de Ana Maria Machado, 26ª ed., Editora Ática (2019)<sup>67</sup>

Mas essa história, já começa pelo fim, com um rei, uma rainha e sua filha, vivendo num reino muito distante e felizes para sempre. E aí estava o problema: viver feliz para sempre é que não era fácil! Todos escondiam os problemas do rei para que ele nunca deixasse de viver feliz para sempre, até o dia em que ele resolve trocar a hora do banho para ficar apreciando o entardecer, e descobre que alguém estava roubando o dia do seu reino:

Hoje fiquei contemplando o sol da tarde – que estavam realmente lindos, por sinal – e justamente no momento de maior beleza, quando mais intenso era o colorido do céu e mais brilhantes estavam as nuvens, e não consegui ver quem o roubou. Exijo que o culpado seja punido.<sup>68</sup>

O rei fica furioso com a descoberta. Chama o ministro, que chama o povo, alguém tem que saber quem é o ladrão do dia. Então descobre que o ladrão é um Dragão Negro que assola o reino: “É um Dragão enorme, maior que a aldeia, o vale e este castelo real. Diariamente ele chega de mansinho e rouba o dia por um tempão, até a hora em que se cansa dele e deixa o sol voltar de novo.” O rei, então, oferece a mão da filha para quem conseguir matar o Dragão.

<sup>67</sup> Fonte: <https://amzn.to/3bRep0k>. Acesso em: 12 ago. 2022.

<sup>68</sup> *Idem*.

Um príncipe encantador, porém não encantado, aparece com muita disposição para cumprir tal tarefa, porém o povo resolve defender o Dragão. Afinal, graças a ele, conseguem descansar ao final do dia. Então, vão pedir ajuda ao Gigante que dorme nos montes fora da cidade. O Gigante concorda em ajudar o Dragão e o seu olho de luar e imediatamente começa a mexer com os elementos da terra:

E o gigante suou orvalho que evaporou para virar nuvens. E as nuvens choveram água no alto dos montes para engrossar os riachos. E as sementes que os homens plantaram viraram grama, e capim, espinhos e mato, árvores e cipó. E toda essa mata produziu flores e frutos que atraíram insetos, que atraíram passarinhos que atraíram passarões e animais de pelo e de pele.<sup>69</sup>

O Príncipe Encantador chegou para enfrentar o Dragão, mas os riachos estavam com muita correnteza, acabou com a armadura toda molhada e enferrujada, e acabou por se apaixonar por uma Pastora e por sua beleza iluminada pela luz do olho de luar do Dragão. Nem queria mais um sol eternamente brilhando, nem viver pra sempre com a Princesa, que também não queria mais se casar com ele. Zilberman diz que História do meio “tematiza sua condição desde o início”:

- ...inverte a sequência narrativa, ao aludir, no título, que as ações se darão “meio ao contrário”; sendo “meio ao contrário”, mesmo o conceito de inversão é relativizado, pois não se trata do negativo de um positivo, evitando a divisão maniqueísta; verbaliza que o processo será diferente neste relato: “tem muita história que acabou assim. Mas este é o começo da nossa”. – e sintetiza em poucas linhas o desdobramento usual do conto de fadas, a fim de tornar evidente que o desenrolar da história será outro...<sup>70</sup>

A ideia do conto é mesmo contrariar o percurso dos contos tradicionais. Além de começar pelo fim, a narrativa apresenta uma desconstrução da arrogância do rei que se achava dono do dia e da noite, que a vida fechada em seu castelo o fazia acreditar ser; desconstrói também a ideia de que o Príncipe necessariamente deveria casar com a Princesa, ou que esta estaria esperando por esse acontecimento. Se for levado em conta o contexto político do Brasil na época da publicação da obra, além do posicionamento

---

<sup>69</sup> *Idem.*

<sup>70</sup> ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 1987, p.71.



francamente feminista do conto, há também uma forte alusão ao pensamento ditatorial do rei que não consegue entender sobre até onde realmente pode ir o seu poder.

O período de 1969 a 1974 é marcado por uma abordagem da natureza/essência dos indivíduos. Em *Flicts* (1969), Ziraldo aborda essa questão trazendo um protagonista que não se encaixa em lugar algum por diferir dos demais e, posteriormente, a personagem consegue se identificar como portador de características únicas e acaba por encontrar o seu lugar ideal, no caso, a lua; em *Os colegas* (1972), Lygia Bojunga representa essa temática trazendo diversos personagens – os três cachorros, o urso e o coelho – e fazendo com que se unam, e como resultado dessa união, o grupo consegue identificar o que lhes faz feliz, seguindo o rumo que julgam melhor para sua jornada; e, por fim, em *O mistério do coelhinho pensante* (1967), Clarice Lispector apresenta o tema com as várias fugas que o protagonista realiza de sua casinha, de modo a seguir a sua essência animal. Outro aspecto relevante é a proximidade com que Bojunga e Lispector possuem para com a construção de seus protagonistas – em ambas as obras, os personagens principais são figuras antropomorfizadas, umas em maior escala – como ocorre em *Os colegas* – e outras em menor escala – como em *O mistério do coelhinho pensante*.

O ano de 1975 foi marcado por uma renovação no cenário literário infantil brasileiro. A sensibilidade artística oriunda das obras de Ziraldo e a alegria e o companheirismo dos animais antropomorfizados das obras de Clarice Lispector, e mesmo de Lygia Bojunga, que alegravam os pequenos leitores deram espaço a uma literatura que focava nos aspectos cotidianos, nos sujeitos marginalizados e excluídos da sociedade, assim como, em outras obras, novas ideologias que surgiam, como o feminismo, por exemplo. Segunda Lajolo e Zilberman (1984) foi sendo incorporada progressivamente uma crítica mais radical à sociedade brasileira contemporânea, sendo ela expressa por meio de uma representação que eleva a corrente realista a níveis que ainda não haviam sido alcançados no âmbito literário infantil, até por influência de uma ideologia pautada por uma visão marxista, feminista e de preocupação com o meio-ambiente.

### 2.3. Cinco autores representativos

O primeiro ano do período em questão foi marcado pela publicação de *O menino e o pinto do menino*, de Wander Piroli – obra que retrata o cotidiano de um menino que ganha um pintinho de sua professora e cuida dele até o momento da sua morte. Tal obra já surge como um elemento de quebra de paradigmas, posto que não há magia ou nenhuma solução fantástica ao longo da narrativa; o que predomina é a realidade nua e crua. Ainda neste ano, Carlos de Marigny publica *Lando das ruas*, narrando a história de Lando, um garoto sem família que precisa sobreviver a todo custo, enfrentando os mais diversos desafios nas ruas da cidade, sem ter com quem contar na jornada. Em 1976, Piroli publica *Os rios morrem de sede*, que traz uma narrativa enviesada para uma relação entre pai e filho; uma história familiar e ao mesmo tempo uma questão ambiental. Em 1977, é publicado *Pivete*, de Henry Corrêa de Araújo, narrativa que possui o mesmo foco que a história criada por Marigny, mas com aspectos mais radicais e bem menos reconfortantes, tendo em vista a visão pessimista de mundo por parte do garoto, que recusa a ideia de progredir ou melhorar por conta do ambiente em que reside. Por fim, em 1979, Sérgio Capparelli publica *Os meninos da rua da praia*, alinhando-se, em parte, ao rumo que Marigny e Araújo seguiram. A diferença da obra de Capparelli para as outras obras que abordam a questão das crianças marginalizadas é o fato de os garotos possuírem uma profissão, o que representa, por um lado, como afirma Zilberman (2014), uma “inserção no mundo do trabalho e expectativa de aceitação pela sociedade” (p. 108); por outro, uma forte crítica ao trabalho infantil forçado pela sobrevivência. Em *Tchau*, Lygia Bojunga alinha-se ao pensamento feminista em voga, sem interferência da fantasia, para contar a história de uma família que se desfaz por causa dos sentimentos de liberdade de uma mãe que resolve partir em busca de um novo amor.

### 2.3.1 Wander Piroli

Wander Piroli, escritor e jornalista mineiro, publica, em 1975, sua obra infantil inaugural intitulada *O menino e o pinto do menino*<sup>71</sup>. A obra de Piroli foi recebida de maneira muito positiva pela crítica literária, que exaltou o tom intenso que a narrativa é conduzida e a maestria na escrita do autor mineiro. Tais elogios são facilmente notados nos excertos retirados de jornais contemporâneos como o “O Pasquim” (RJ) e o “Correio Braziliense” (DF) – no lançamento da obra:

O conto mais angustiante e mais tenso que eu já li. Na segunda página eu já estava morrendo de agonia. Se essa era a intenção do Piroli – excelente contista – ele conseguiu o que queria: o pequeno livro é um primor de técnica.<sup>72</sup>

A golpes – ou porradas, como ele prefere – Wander Piroli vem abrindo caminhos na acanhada, tímida e bem comportada literatura infantil brasileira. Primeiro foi “O menino e o pinto do menino”, a angustiada e angustiante história do menino às voltas com um pintinho, recebida calorosamente pelos críticos quantos pelo público (quatro edições em menos de um ano), uma história cruel e comovente, pelo que ela contém de verdade e beleza.<sup>73</sup>

É importante ressaltar que, por mais que a crítica tivesse gostado do livro, a época do lançamento da obra coincidiu com a subida de Ernesto Geisel à presidência do país. Por mais que o general da ativa possuísse um ideário um pouco mais brando do que seu antecessor, Emílio Garrastazu Médici, uma insegura proposta de “democracia relativa” não impediria que o seu governo endurecesse as relações com a oposição usando os plenos poderes que lhe conferia o Ato Institucional N° 5 – AI – 5, inclusive fechando o Congresso em abril de 1977.<sup>74</sup>

Nota-se a censura relativa à obra de Piroli em uma matéria do jornal Correio Braziliense (DF), publicada em 1976: “O primeiro livro de Wander, para crianças – O

---

<sup>71</sup> PIROLI, Wander. *O menino e o pinto do menino*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

<sup>72</sup> ZIRALDO. Pasquim Tilê. O Pasquim. Rio de Janeiro, 22-29 ago., 1975. Disponível em: <https://bit.ly/3bKPJXD>. Acesso em: 12 ago. 2021.

<sup>73</sup> PRADO, Wil. Wander Piroli fala (pelo telefone) sobre “Os rios morrem de sede”. Correio Braziliense. Distrito Federal, 23 out., 1977. Disponível em: <https://bit.ly/3QFdwXD>. Acesso em: 12 ago. 2021.

<sup>74</sup> BUENO, Eduardo. *Brasil, uma história – cinco séculos de um país em construção*. São Paulo: Leya, 2012.

menino e o pinto do menino – fez tanto sucesso que acabou censurado: em Belo Horizonte, só pode ser vendido dentro de sacos plásticos”<sup>75</sup>.

A falta de identificação com o tom ameno e, por muitas vezes, fantasioso que vinha se perpetuando na literatura infantil brasileira dos anos anteriores foi uma característica marcante nas obras de Piroli, o que o levou a se conectar com a editora Comunicação, de Belo Horizonte. Segundo Zilberman (2014), o proprietário dessa editora possuía ideais semelhantes, senão igual, ao grupo de escritores e intelectuais que integravam a linha de frente de um projeto que visava mudar e atualizar a literatura do país, tanto no âmbito adulto, quanto no infantil. Por meio da leitura do posfácio de *O menino e o pinto do menino*<sup>76</sup>, redigido por Wander, fica evidente o viés revolucionário e irreverente que possuía o proprietário da editora Comunicação:

André Carvalho, dono da Editora Comunicação, gostou do texto. “Termina, que eu edito o livro”, disse ele. “Infantil?”, estranhei. “Então”, respondeu. “Mas está fora dos padrões”, poderei. “Melhor”, ele falou. “Vai ser um soco na cara.” Assim nasceu *O menino e o pinto do menino*, que, apesar de algum ranger de dentes, continua sendo editado e lido inclusive fora do Brasil. (p. 45)

Além da representação realista que permeia a obra, outros dois aspectos foram motivos de discussões intensas: o título e a ilustração que acompanhava na capa. O título escolhido propositalmente pelo autor gerava uma ambiguidade ao aludir tanto ao animal – o pinto/pintinho –, quanto ao órgão genital do garoto – como o pênis é conhecido, popularmente. A ambiguidade é reforçada não só pelo conhecimento linguístico popular, mas, também, pela ilustração<sup>77</sup> contida na capa, que fortificava a impressão de que o pinto a que o autor se refere no título é, realmente, o órgão genital do protagonista. Tal dúvida só é sanada a partir do momento em que o leitor senta para ler a narrativa.

---

<sup>75</sup> VIEIRA, Cora Ronai. Literatura infantil (para crianças inteligentes). Correio Braziliense. Distrito Federal, 13 ago., 1976. Disponível em: <https://bit.ly/3C5YEgP>. Acesso em: 15 set. 2021.

<sup>76</sup> PIROLI, Wander. *O menino e o pinto do menino*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

<sup>77</sup> As ilustrações que compunham as capas da maior parte das edições publicadas apresentavam sempre um garoto escondendo sua mão embaixo de seu casaco ou blusa, próximo a linha de sua cintura, e com uma expressão facial de “sapeca”, o que leva o leitor a crer que ele está fazendo algo de suspeito.

Um elemento paratextual que merece destaque é a epígrafe do livro – um trecho retirado de uma obra de William Faulkner<sup>78</sup>, que diz “Entre a dor e o nada, escolherei a dor” (PIROLI, 2017, p. 5) –, devido à conexão feita com o tom que guiará a história e que será explorado, principalmente, em seu clímax. O trecho de Faulkner pode ser interpretado como uma escolha pela humanidade e pelo sentir-se vivo, posto que viver é poder experimentar os mais diversos sentimentos. A dor, citada pelo escritor norte-americano, nesse caso, não deve ser entendida como algo negativo, mas sim como um fator necessário para a ocorrência de uma vida plena; optar pelo nada é manter-se à margem de qualquer lampejo de humanidade. A literatura de Piroli advém desse princípio de Faulkner, visto que da representação do cotidiano trabalhada pelo autor mineiro afloram os mais diversos sentimentos oriundos das relações humanas – no caso de *O menino e o pinto do menino*, a dor, o receio, a tristeza e a compaixão podem ser exploradas ao longo da narrativa.

Em *O menino e o pinto do menino* nos deparamos com Bumba, o protagonista, que acaba de ganhar um pintinho de presente de sua professora. Porém, o garoto já tem ciência de que não poderá manter o animal no apartamento por dois motivos: o familiar, pois seu pai não autorizaria a permanência do animal em um apartamento pequeno; e outro, normativo, já que é vedada a presença de animais no prédio em que vivia. Entretanto, o menino fica muito empolgado com o animalzinho e sua mãe, sem encontrar outra solução cabível para lidar com o animal, para não acabar com a alegria de seu filho, acaba levando o pintinho para casa. Ao chegar, o pai descobre a presença do animal e, mesmo contrariado, não fala nada. Por fim, o pintinho acaba morrendo enquanto o garoto dormia.

---

<sup>78</sup> A obra em questão é *Palmeiras Selvagens*.



Ilustração 17: Capa de *O menino e o pinto do menino*, de Wander Piroli, 1ª ed., SESI-SP Editora (2017)<sup>79</sup>

Na narrativa, são colocados em pauta os problemas da classe média brasileira, que convive diariamente com a falta de um espaço físico confortável, com dificuldades financeiras e com trabalho excessivo. Entretanto, o texto não fica limitado a ser apenas um retrato do cotidiano das famílias residentes nos grandes centros urbanos; seu real intuito, o gancho que deveria gerar a conexão com o pequeno leitor, é demonstrar a perspectiva infantil do protagonista ao ver os pais lidarem com a falta de dinheiro, a intenção bondosa de sua professora ao presenteá-lo e a fragilidade de sua condição pessoal, até onde isso é possível para uma criança pequena.

A mãe de Bumba está presente em todos os atos da narrativa. Sua postura frente à motivação do protagonista em concretizar o seu desejo evolui progressivamente, partindo de uma atitude mais autoritária e enrijecida para uma mais sutil e compassiva. Em um primeiro momento – localizado entre os capítulos *O menino e seu presente* e *A última tentativa* –, ocorre uma resistência à presença do animal. Ao ver o pintinho, a mãe proíbe o garoto de levá-lo para casa, mas a questão é resolvida rapidamente com a insistência de Bumba:

- Pode levar para casa não – avisou a mãe.
- Pode sim, mãe. Eu ganhei ele.

---

<sup>79</sup> Fonte: <https://amzn.to/3xBIOWp>. Acesso em: 15 set. 2021.

- .....
- Está certo. Os outros meninos também ganharam?
  - Ganhou. Todo mundo ganhou.
  - Deus do céu! – exclamou a mãe.
- Apanhou a sacola no chão e pegou o menino pela mão:
- Vamos, meu filho. (p.8)

A segunda pauta trazida pela figura materna é a complicação do traslado até sua casa, já que não são permitidos animais no coletivo. O protagonista propõe à mãe uma caminhada até sua residência, mas, sabendo da longa distância que seria percorrida a pé e percebendo a aflição de Bumba, a mãe cede, novamente, e embarca no ônibus, assumindo o risco de serem recusados no embarque:

- Escuta aqui, meu filho. Nós não podemos levar ele no ônibus.
  - Pode, mãe.
- .....
- Não sou eu que não quero – explicou a mãe. – É o chofer, Bumba. O chofer não deixa.
  - É mentira.
  - Não é não, filhote. Ele não deixa entrar. Ônibus só leva gente, mulher, homem, criança. Você compreende? (p. 8)

O menino porém já tinha tomado uma decisão, e puxou a mãe pela mão.

- A pé? – assustou-se ela. – É muito longe, meu Bumba. Espera aí, não puxa não. Você vai acabar apertando o pintinho.

O menino olhou para os lados, o rosto aflito, para ver se achava outra solução. Viu o ônibus apontar na esquina.

- Mamãe – implorou.

A mãe ajudou-o a subir. Ele entrou no ônibus com a cabeça voltada para trás, olhando para a mãe, olhos cheios de temor. (p. 9)

Após descerem do ônibus, a mãe tenta convencer o garoto a abandonar o interesse pelo animal, mesmo que de maneira indireta, ofertando pipoca a ele. Porém, Bumba recusa a oferta e puxa sua mãe com o intuito de ir logo para casa, pois sabia que se tratava de um plano que iria prejudicar o seu objetivo principal. A mãe do menino abandona a ideia:

A mãe não insistiu. E, antes que admitisse em pensamento, já havia sentido que estava começando a jogar sujo. Maquinando um plano para se livrar do problema, do pintinho, para não levá-lo ao apartamento. E o menino sabia disso. Com o instinto de seus quatro anos, percebera – muito antes dela – que o oferecimento da pipoca significava apenas um princípio de negócio que no final envolveria a perda do pintinho. (p. 12)

A última dificuldade abordada pela mãe de Bumba é a tabela de regras que vigoram em seu condomínio. Ela relembra o filho de um papagaio que seu marido criara em casa há tempos e fora obrigado, devido à norma de não ser permitido a criação de animais nos apartamentos, a doar a ave. A mãe sugere deixar o pintinho na casa da avó de Bumba, mas não obtém sucesso, pois fica comovida com o medo e a tristeza do garoto ao pensar que nunca mais veria o pequeno animal:

- Bumba – disse ela -, você se lembra do Cesário?

.....

- Pois é, meu filho. Papai teve de dar ele para os outros, não foi?

.....

- Bumba, vê se você entende: eles não deixam ter criação no apartamento. Está vendo lá o porteiro? Ele não vai deixar a gente entrar com o pintinho. (p. 17-18)

A mãe forçou um sorriso.

- Ah – disse ela. – A casa da vovó. Nós podíamos levar o pintinho para a casa da vovó, hein, Bumba?

- Ele é meu, mãe.

- Claro que é seu, seu bobo, mas na casa da vovó tem quintal. Pinto tem de ficar na terra, Bumba. Lá ele pode catar bichinho no chão, ele vai ser muito mais feliz. Vamos lá, vamos.

O menino ficou pensativo. A mãe procurou animá-lo:

- Vai ser bom, Bumba.

- É, mãe? – duvidou o menino. – Depois vovó não deixar eu levar ele mais.

.....

- Vovó só vai tomar conta até ele crescer. Se ele ficar no apartamento, sem terra, ele acaba morrendo.

.....

- Cê disse que ele vai morrer.

- Eu disse se ele ficar no apartamento. Na casa da vovó, não.

O menino chorava baixinho. A mãe pôs a sacola no chão e pegou seu rosto com as duas mãos.

- Está bem. Está bem, Bumba. (p. 18-19)

Superando todos os obstáculos que surgiram ao longo da narrativa – incluindo a corrida oportuna que Bumba e sua mãe fizeram no momento em que o porteiro se ausentou de sua cabine, até o elevador e, posteriormente, para o seu apartamento<sup>80</sup> –, o protagonista consegue alcançar o seu objetivo principal: manter o pintinho em sua posse.

---

<sup>80</sup> Tal evento ocorre no capítulo *Um novo inquilino*.



A partir do capítulo *Uma casa de papelão*, a compaixão da mãe vai aflorando cada vez mais, tendo em vista a preocupação expressa por seu filho e o sofrimento do pequeno animal, que tenta manter-se vivo mesmo sem ter as devidas condições.

Os primeiros indícios dessa mudança de posicionamento surgem nos dois capítulos posteriores à chegada da dupla ao apartamento. Inicialmente, a mãe briga com Bumba por se trancar em seu quarto com o pintinho e escondê-lo na gaveta da cômoda de roupas para que a irmã não o visse e nem brincasse com ele. Ao abrir a gaveta do móvel, ela se depara com o pinto e com a sujeira feita por ele na camisa de seu marido. Pega o animalzinho, coloca-o em cima da mobília e pede ajuda para Ana, a empregada da casa, que logo encontra uma caixa para colocá-lo. A reação da mãe, após colocar o pintinho na caixa, é de se jogar em sua cama e permanecer inerte enquanto o animal piava incessantemente:

A mãe olhou com desespero para o pintinho piando em cima da cômoda, enfiou-o dentro da caixa de papelão. Seus olhos estavam úmidos, as pálpebras tremiam. Atirou-se na cama, de bruços, e ali ficou, enquanto o pintinho piava dentro da caixa. (p. 26)

Posteriormente, Ana leva a caixa com o pintinho para a cozinha junto a Bumba e, durante esse período, conversa com o menino acerca do papagaio que seu pai fora forçado a doar, o que ocasiona o desespero na criança e sua corrida e procura por sua mãe, encontrando-a no seu quarto, deitada, virada para a parede, chorando. Bumba a abraça com o intuito de consolá-la:

A mãe estava com o rosto voltado para a parede. Bumba tentou puxá-la pelo ombro, depois subiu na cama e deitou-se entre a mãe e a parede.

- Cê tá chorando, mãe?

- Estou não – disse a mãe.

- Tá chorando sim.

- Abraça a mamãe, Bumba – ela pediu. (p. 28)

O ato de deitar na cama e permanecer inerte aos acontecimentos ao redor e chorar pode ser resultado do cansaço da mãe com o dia-a-dia, com a preocupação com a condição em que se encontra o pintinho, e com o filho que não saberia lidar bem com a possível morte prematura do animalzinho.

Tal preocupação ainda é demonstrada no momento em que Bumba, inquieto, tenta alimentar de toda forma o animal, mas não obtém sucesso. Sua mãe, percebendo a situação, manda os filhos saírem do local, pega o pintinho com cuidado, coloca-o dentro da caixa de papelão, cobre-a com um pano e apaga a luz da cozinha, deixando o pequeno animal descansando:

A mãe tomou a caixa do menino e ficou observando o pintinho. Pegou-o. Sentiu entre os dedos o pequeno coração pulsando debaixo da penugem amarela. Ajeitou-o novamente dentro da caixa e colocou-a no chão, ao lado da piam [...] A mãe apagou a luz da cozinha. (p. 32)

O estado emocional da mãe do protagonista é descrito com mais dramaticidade é no último capítulo do livro – *Os dentes no travesseiro* –, quando a morte do pequeno animal, mesmo que já esperada pelos adultos da casa, a abala fortemente. No instante em que o pai vai até o quarto de Bumba e logo retorna aos seus aposentos, o homem se depara com sua esposa com os dentes cravados no travesseiro.

Borrazzo e Martha (2009) julgam as atitudes da mãe dentro de casa como agressivas, de forma que sejam refletidas nelas o seu desespero e nervosismo. As teóricas afirmam que não é a presença do animal em sua casa, mas “sim os problemas internos e externos dela, melhor dizendo, os problemas urbanos modernos, que caracterizam as obras desse momento”<sup>81</sup>. Essa análise foca muito mais no meio social em que a mãe do protagonista está alocada do que na trama familiar que Piroli explora ao longo da narrativa.

O pai de Bumba tem uma passagem relativamente breve na narrativa; apenas nos três capítulos finais: *O pai chega em casa*, *O fim está próximo* e *Os dentes no travesseiro* –, quando comparado à presença da mãe. Em um primeiro momento, a personagem aparenta sentir um certo incômodo com a presença do animal em sua casa, ao questionar a família de como o animal havia chegado e, ao ouvir a resposta de uma de suas filhas, retruca com uma expressão nada cordial, e segue para arrumar uma bebida:

---

<sup>81</sup> BORRAZZO, Gilsyele Sonia; MARTHA, Alice Áurea Penteadó. A literatura de fadas e a produção contemporânea: temas e imagens polêmicas. In: CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS. 3, 2007, Maringá, p.437. Anais... Maringá, 2009, p. 432-439.

O rosto do pai recuperou de um golpe todo o cansaço de onze horas de serviço:

- Quem teve a infeliz ideia?
- A tia da escola – disse Adriana.

.....

- Filha da mãe – disse o pai.
- Não fala assim – disse a mãe.
- Nega – disse o pai, procurando controlar-se -, acho melhor eu tomar um aperitivo. (p. 33)

Após Silvana, uma das irmãs de Bumba, dizer que o pintinho iria morrer, já que ele não estava mais piando, o protagonista começa a dizer, de maneira chorosa, que o falecimento de seu animalzinho era certo. O pai intervém, tentando acalmá-lo ao dizer que o pintinho estava apenas dormindo e que o menino deveria guardá-lo na cozinha para que ele pudesse descansar melhor:

- Ele vai morrer – Bumba choramingou.
- O pai passou a mão no rosto do menino, apertou carinhosamente o seu queixo:
- Ele está dormindo. Agora vai guardá-lo, vai, filho.
- O menino encaminhou-se para a cozinha, abraçado à caixa. (p. 34)

Em um momento seguinte, após as crianças irem para os seus quartos para dormir, o pai vai à cozinha verificar o estado de saúde do animal e nota a sua dificuldade respiratória e a falta de força em ficar em pé. Conversando com a mãe, visivelmente chateado com a situação, o pai informa-lhe que o pintinho não estava bem. Pega uma bebida e um livro, senta-se ao sofá, mas não consegue ler. Ao levantar, sua esposa lhe pergunta o que havia acontecido e ele demonstra sua chateação com a situação. Diz que a professora poderia ter agradado os garotos da escola de outra maneira; dar um animal que vive em ambientes grandes e abertos para uma criança que vive em um pequeno apartamento, é sentenciar o animal à morte, o que não faria bem ao filho:

- Não consigo entender por que fazem uma coisa dessas com os meninos.
  - A professora quis agradar.
  - Podia agradar de outro jeito.
  - Fica assim não, meu querido.
  - É chato demais.
- Com o copo na mão, o homem foi ver o que estava acontecendo dentro da caixa. A mulher esperou que ele falasse.
- Está morrendo – disse o homem de volta.

- Coitado do Bumba.  
O homem abraçou a mulher, foram para o quarto. (p. 38)

Bumba, já em seu quarto, pede ao pai para dormir com o pintinho. O pai tenta driblar a vontade do filho dizendo que ele brincaria no dia seguinte com o animal e oferece-se para deitar junto a ele, mas não consegue devido à insistência da criança. O pai vai à cozinha, destampa a caixa e encontra o pintinho morto, com suas pernas viradas para cima. Decepcionado com a situação, o pai pega o animal e se encaminha ao quarto do menino, colocando-o ao lado do filho e pedindo à criança para que não o acordasse pois ele também estava dormindo:

Foi à cozinha, destampou a caixa e ficou olhando o pintinho com as pernas viradas para cima.

.....  
- Puxa vida – murmurou o pai.

.....  
O pai pegou o pintinho e foi para o quarto do menino.  
- Bumba – disse o pai -, eu vou pôr ele aqui, mas não acorda ele não.  
Vamos. Agora fecha os olhos e trata de dormir. (p. 41)

Por fim, o pai aguarda até Bumba dormir para poder se retirar do quarto. Ao voltar para seus aposentos, o homem chama a mulher, mas não obtém resposta, e vê que ela está com os dentes cravados no travesseiro, abafando seu choro:

O pai aguardou que o menino firmasse no sono, voltou para o seu quarto.

- Nega – chamou.  
A mãe não podia responder. Estava com os dentes agarrados no travesseiro. (p. 41)

Ao considerarmos que a história foi direcionada ao público infanto-juvenil, é válido levantar uma reflexão sobre a capacidade do leitor, para quem a obra é direcionada, ter maturidade para compreender a dramaticidade da conduta da mãe e mesmo da conduta do pai ao deixar o pintinho morto ao lado do filho que dorme.

A particularidade de *O menino e o pinto do menino* está no caso escolhido pelo autor, narrado de maneira objetiva, linear e com uma linguagem extremamente coloquial – essas características aparecem com recorrência na literatura de Piroli, além

de que, boa parte das inspirações, surgem de casos vivenciados por ele<sup>82</sup>. Aqui, não há magia, reviravoltas fantásticas ou um *deus ex machina* que surgem para sanar as dificuldades que as personagens encontram; assim, o animal não consegue sobreviver e aos personagens cabe lidar com o fato.

Entretanto, ao colocar o protagonista para superar sua perda de maneira tão direta, Piroli ignora o pressuposto de que o público que está lendo a sua narrativa é infantil, ou seja, são indivíduos que ainda estão em construção e precisam da presença da magia para que consigam compreender melhor o mundo em que estão inseridos. Bettelheim (2016) afirma que as crianças criam uma relação de confiança com as narrativas fantásticas porque a visão de mundo apresentada nelas está de acordo com a sua. Em *O menino e o pinto do menino*, a narrativa vai no sentido oposto: o excesso de realismo não condiz com a visão que a criança possui acerca dos aspectos que a circundam. Cabe refletir até que ponto esse realismo pode impedir o exercício de busca de saídas criativas para situações reais da vida infantil. Bettelheim (2016) afirma que: “as explicações realistas são normalmente incompreensíveis para as crianças, porque lhes falta o entendimento abstrato requerido para lhes extrair sentido”. Assim, deixar o pintinho morto ao lado da criança, necessariamente, poderia não trazer uma compreensão acerca da morte e do luto.

A escolha de Wander Piroli em representar o dia-a-dia nos centros urbanos por um viés mais realista abriu o caminho para que outros escritores – como Carlos de Marigny, Henry Corrêa de Araújo e Sérgio Capparelli – apresentassem narrativas utilizando a mesma vertente, porém com o foco nos grupos marginalizados da sociedade. Esses autores abriram mão da magia em suas narrativas, colocando suas personagens, que em sua maioria são crianças, em situações de vulnerabilidade e violência o que levanta a questão sobre por que os elementos maravilhosos não podem fazer parte da narrativa infantil que denuncia esses problemas sociais!

---

<sup>82</sup> Wander conta, no posfácio da edição publicada pelo SESI-SP, que a história veio à tona quando o editor do Suplemento Literário do Minas Gerais pediu-lhe um conto inédito. O mineiro inspirou-se em uma ocasião em que seu filho, Bumba – que dá nome aos personagens de *O menino e o pinto do menino* e *Os rios morrem de sede* – ganhou um pintinho de sua professora da Educação Infantil. Piroli diz que avistou o animal e pensou que este era um ser vivo e que, como todos os outros, merecia afeto. Pensou também que o animal não viveria por muito tempo e que lidar com a morte faria mal ao garoto. Logo em seguida, o escritor mineiro redigiu a narrativa que saiu no Suplemento Literário, já com o título original.

Em 1976, Wander Piroli publica *Os rios morrem de sede*<sup>83</sup>, uma pequena novela voltada para o público infantil que conta a história de uma pescaria elaborada pelo pai de Bumba que é completamente frustrada pelos problemas ambientais atingiu a região. Por mais que o nome seja igual, o personagem não é mesmo da obra lançada em 1975. Assim como *O menino e o pinto do menino* foi ovacionado pela crítica, esse livro não deixou a desejar. A maneira objetiva e nada fantasiosa com que Piroli trata um tema importante – a questão ecológica e seus desdobramentos negativos causados pelo homem – e a linguagem clara, coloquial e organizada com tamanha desenvoltura é exaltada pelos críticos:

“Os rios morrem de sede”, um livro infantil onde pela primeira vez – com seriedade – é abordado um tema ecológico (a poluição dos rios e as suas dramáticas consequências), acaba de ganhar o prêmio Jabuti, para o melhor livro do ano.<sup>84</sup>

Wander trabalha sobre a realidade triste dos dias que correm, onde o homem massacrado pela máquina se afasta cada vez mais das coisas simples e naturais. Destruindo a natureza, priva as crianças do contato com os bichos e com as plantas tão necessárias para o seu equilíbrio emocional. Num despojamento verbal invejável, Wander transmite com intensidade toda carga de emoções que traz em si, levando o leitor a sentir o absurdo de uma civilização, cuja sede de riqueza leva ao desprezo pelo homem.<sup>85</sup>

Você já leu A MÃE E O FILHO DA MÃE do Wander? Não, então vai procurar, caçar, se vire e arrume um. Achou? Ainda tá faltando O MENINO E O PINTO DO MENINO que é uma história infantil. Achou? Então agora você merece ler esta nova fábula, OS RIOS MORREM DE SEDE. Fui o primeiro a te avisar, heim?<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> PIROLI, Wander. *Os rios morrem de sede*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

<sup>84</sup> PRADO, Wil. Wander Piroli fala (pelo telefone) sobre “Os rios morrem de sede”. *Correio Braziliense*, Distrito Federal, 23 out., 1977. Disponível em: <https://bit.ly/3QFdwXD> Acesso em: 18 ago. 2021.

<sup>85</sup> SANDRONI, Laura Constância. *Literatura Infantil Atual*. *Correio Braziliense*. Distrito Federal, 6 jan., 1978. Disponível em: <https://bit.ly/3SOaxhc>. Acesso em: 18 ago. 2021.

<sup>86</sup> HENFIL. Pasquim Tilê. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, 30 set.-05 ago., 1976. Disponível em: <https://bit.ly/3SLt3qH>. Acesso em: 18 ago. 2021.



Ilustração 18: Capa de *Os rios morrem de sede*, de Wander Piroli, 1ª ed., SESI-SP Editora (2017)<sup>87</sup>

A inspiração de *Os rios morrem de sede* surgiu da mesma forma que *O menino e o pinto do menino*: uma transcrição de vários momentos vividos pelo autor junto de sua família. Wander, ao redigir o prefácio da obra em questão, conta ao leitor que sempre que passava por Sabará, uma região próxima a Belo Horizonte, olhava com tristeza para um rio, o Rio das Velhas, pois enxergava o curso d'água como “...um velho canceroso nos últimos dias [...] esquelético, cadavérico no seu leito de pedras e areia escura” (PIROLI, 2017, p. 45). É importante ressaltar que essa degradação ambiental fora feita pela ação humana em nome do “progresso”. Porém, Piroli afirma que a visão factual do rio poluído, semimorto sai de cena, dando espaço a uma imagem de um rio vivo, “...belo e generoso [...] de águas fartas e claras, com muito peixe” (p. 45) que ele visitara várias vezes com seu pai. Essa imagem quase utópica faz parte das memórias nostálgicas do autor.

Retomando tais lembranças, o autor mineiro sente vontade de escrever algo sobre isso, porém alega não ter pressa de colocar suas ideias em uma folha de papel, permitindo seu próprio crescimento e amadurecimento; aguardando a morte de sua figura paterna e o nascimento e crescimento de seu filho; e, por fim, esperando, com expectativa que seu rebento partilhasse dos mesmos gostos que possuía enquanto jovem.

---

<sup>87</sup> Fonte: <https://amzn.to/3j5eBcc>. Acesso em: 18 ago. 2021.

Pouco após a publicação de *O menino e o pinto do menino* (1975), Ihe foi requisitado outra história, seguindo a mesma linha de condução narrativa – uma história infantil que representasse algo cotidiano e sem intervenções mágicas. Dessa forma, Wander resolveu pegar, junto de seu filho, o mesmo trem que embarcava há anos, com o intuito de reviver os passos que seu pai percorrera com ele quando criança. Mesmo sabendo que o rio estava praticamente morto e que não havia mais vida no local, Piroli segue com Bumba – seu filho – como se ele estivesse seguindo com sua figura paterna, há quarenta anos. O posfácio fecha com a seguinte frase, que representa as ideias centrais da narrativa desenvolvida pelo autor mineiro – o sentimento de nostalgia e a vontade de passar determinadas experiências de geração para geração, de pai para filho: “Eu sou o Bumba e Bumba sou eu. Como papai então era eu, e agora eu sou ele” (p. 45).

Os elementos paratextuais de *Os rios morrem de sede* são extremamente relevantes para a construção de uma atmosfera que envolva o leitor mesmo antes dele entrar propriamente no texto literário. O primeiro elemento a ser observado é o título, que, diferentemente de *O menino e o pinto do menino*, é claro e objetivo; dessa forma, o leitor consegue identificar que a história abordará assuntos relativos a degradações ecológicas ocorridas nos rios de determinados territórios. Posteriormente, nota-se que as ilustrações contidas na capa apontam outros elementos que também serão tratados ao longo da narrativa, como a relação entre pai e filho – que está sendo representada pelo homem mais velho escorado na janela de sua casa e o garoto sentado sozinho na calçada – e a frustração – representada pela tentativa inútil do pai em reconstituir o passado, e do menino ao tentar pescar algo com a sua vara improvisada na pequena correnteza que flui entre a calçada e a rua. Além disso, a contracapa evidencia, por meio de suas ilustrações, uma sequência narrativa ao demonstrar o homem e o garoto dentro da casa conversando sobre algum assunto – que será descoberto pelo leitor nas primeiras páginas da novela; essa sequência servirá como uma introdução aos personagens principais e apresentará, mesmo que de maneira breve, a motivação do pai para seguir o seu objetivo.

Além do título e das ilustrações contidas na capa e contracapa, os dois prefácios escolhidos – o primeiro extraído de um bolero antigo e o segundo advindo de um trecho



do poema *I. Paisagem do Capibaribe*<sup>88</sup> – seguem com a função de reforçar a inserção do leitor no contexto trazido pela obra. O primeiro fragmento – *En la vida todo se acaba,/en la vida todo se muere* (p. 5) – trabalha a ideia de transitoriedade dos elementos e seres terrenos. Dessa forma, é possível relacionar essa epígrafe com o título, tendo em vista que ambos trazem a ideia de um fim iminente. O segundo fragmento faz parte de um poema escrito por João Cabral de Melo Neto: “Na paisagem do rio/difícil é saber/onde começa o rio;/onde a lama/começa do rio;/onde a terra/começa da lama;/onde o homem,/onde a pele/começa da lama;/onde começa o homem/naquele homem”<sup>89</sup>. (p. 5) – que constrói uma imagem de um rio em uma situação calamitosa, pois não é possível diferenciar onde é o início e o final do curso d’água. O fatídico fim, tese apresentada na epígrafe anterior, é revisitado, pois a forma mais pura e natural que o rio ostentava deu espaço para a instauração de um cenário extremamente confuso e, quase, desconexo. Além do cenário degradado, é possível fazer uma relação entre o espaço físico e o ser humano que está inserido nele utilizando as teorias do geógrafo chinês Yi-Fu Tuan acerca dessa relação afetiva construída entre esses dois elementos.<sup>90</sup> O geógrafo afirma que o valor afetivo atribuído a um determinado local é a chave para transformá-lo em um lugar significativo, de modo a reforçar a ideia de que esses espaços são caracterizados pelo forte vínculo sentimental entre o indivíduo e o espaço físico. Sendo assim, Piroli traz ao leitor outro tema que será desenvolvido ao longo da narrativa: a relação sentimental do homem com o espaço em que viveu ou que vive.

A dedicatória, por fim, é feita ao pai de Wander. Ao dedicar a obra à sua figura paterna, o autor mantém perene as memórias que construíra com seu progenitor, eternizando-as em seus escritos. As lembranças reconstruídas, unidas ao sentimento de nostalgia, fazem parte dos principais elementos que servirão como base para a construção dessa narrativa infantil.

---

<sup>88</sup> O cão sem plumas. In.: MELO NETO, João Cabral de. *Poesias Completas* (1940-1965). José Olympio, 1979.

<sup>89</sup> Ao realizar uma leitura e análise do poema na íntegra, é possível perceber que o autor apresenta ao leitor um rio infértil, praticamente morto, que não consegue manter nem mesmo a fauna e flora local que um dia havia carregado em suas correntezas; quanto a figura do homem, esse é descrito como um indivíduo “...amargurado, marcado pela dor e pelo sofrimento que não se abre à dinâmica da vida, pois o ambiente é tão infértil [...] que não possibilita a existência de sentimentos que se voltam para a afetividade” (PEREIRA; FEITOSA, 2011, p. 18).

<sup>90</sup> FEITOSA, Márcia Manir Miguel, & LIMA, Renata Ribeiro. (2013). A Paisagem Cultural em João Cabral de Melo Neto: As Vivências do Capibaribe. *Linha D’Água*, 26(1).

O início da obra conta com a introdução de dois temas recorrentes ao longo da narrativa: a nostalgia, unida à vontade de recriar memórias em tempos atuais; e os problemas ambientais. O primeiro tema surge durante uma conversa entre pai e filho, em que o homem planeja fazer uma pescaria em um local que frequentara com seu pai no passado enquanto criança. Logo, fica evidente ao leitor que o objetivo da pescaria é revisitar os sentimentos do pai; recriar as experiências, revivendo as emoções que sentira, agora, com seu filho, e fortalecer os vínculos familiares com o menino. Tal ideia pode ser captada por meio da leitura da fala da mãe: “- Bumba – disse a mulher -, seu pai está querendo ir num lugar aonde ele ia com seu avô. Seu pai era do seu tamanho e lá que eles iam,” (p. 8). É relevante mencionar a carga simbólica que a pescaria possui: segundo Freitas (2006), o ato de pescar pode ser interpretado como uma relação de iniciação, normalmente, é um momento em que os adultos costumam passar os valores que julgam como importantes e a sua visão de mundo para as crianças. Portanto, a pescaria pode ser conceituada como “...a permanência da possibilidade da transmissão dos valores da tradição numa sociedade em acelerado processo de transformação.”<sup>91</sup>

Outro ponto que deve ser levado em consideração nesse capítulo é a introdução da temática ambiental, mais especificamente a degradação do meio ambiente, que será trabalhada ao longo da obra, talvez uma metáfora da degradação da memória ou da impossibilidade da reconstrução de um tempo passado. Inicialmente, o tema é comentado pela mãe de Bumba que alega que o garoto não irá gostar de sair com o pai para pescar, pois já não existem mais peixes no rio. Posteriormente, quando o menino já está em sua cama, preparado para dormir, ocorre uma breve conversa entre os dois acerca do que é poluição:

- Mamãe falou que lá não tem mais peixe. Por que, hem, pai?
- Você não vai entender – disse o homem.
- Eu entendo.
- .....
- Você sabe o que é poluição?
- Saco fácil, pai.
- Vamos ver.
- Poluição é fumaça.
- O homem riu.
- Não é, pai?

---

<sup>91</sup> FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro. A leitura dialógica e a formação do leitor. 2004. 536 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2004, p.50. Disponível em: <https://bit.ly/3bu3Xsi>. Acesso em: 20 ago. 2021.

- A professora falou isso?
- Falou.
- O que mais?
- Ela falou que a fumaça tá envenenando a gente. Que envenenava peixe ela não falou não.
- Ela deve ter esquecido.
- Como é que a fumaça entra dentro d'água?
- Amanhã eu te explico.
- Eu queria saber, pai.

.....  
 Sentou-se na cama e tentou explicar o que está sendo feito para matar os peixes e acabar com os próprios rios. Falou das indústrias que jogam veneno nos rios e o que acontece com os peixes. Falou da derrubada de matas e como isso é bom para secar as nascentes e os córregos que abastecem os rios. O homem foi falando, como se estivesse falando sozinho, o menino dormiu logo. (p. 9-10)

É interessante ressaltar que o autor dá voz ao garoto, permitindo que ele explique, mesmo que de maneira ingênua, o que conhece acerca do tema. Sendo assim, trazer uma voz infantil como uma fonte de sabedoria, não dando exclusividade ao ponto de vista do adulto, é uma maneira de conseguir conectar os leitores jovens à narrativa e ao protagonista.

No capítulo posterior – *Papai então era eu, e agora eu sou ele* –, é possível notar que três pontos são abarcados: o receio da mãe quanto à viagem a ser realizada por seus familiares; o preciosismo nostálgico do pai; e, por fim, a construção da memória da personagem do pai por meio da metalinguagem.

O primeiro ponto seria o que vai do início da narrativa até a conclusão do terceiro capítulo. Ao longo dessas três cenas, a mãe tenta fazer com que o pai desista de viajar ou, pelo menos, que deixe o filho ficar em casa. Seus argumentos concentram-se no fato de que as coisas que o pai vivenciara anos atrás mudaram completamente e que é uma ilusão achar que a experiência atual será idêntica à passada. O pai alega que justamente por essas mudanças estarem ocorrendo que ele quer levar o filho. Em seu ponto de vista, fica evidente que é melhor levar o garoto para viver o mínimo, mesmo que não seja o ideal. Fica perceptível ao leitor que o intuito dos discursos da mãe não é atrapalhar a viagem por mero egoísmo, mas sim por medo de ambos se frustrarem pela grande expectativa que criaram em cima da viagem.

O segundo ponto apresenta ao leitor a intenção paterna em realizar à risca os passos que vivenciara com seu progenitor quando ia à pescaria. É perceptível um

radicalismo por parte da personagem, que chega a reclamar com sua esposa por ela não ter comprado a lista de ingredientes exatamente como ele havia solicitado. Tais reclamações embasavam-se no fato de que, sem essa lista, a experiência com seu filho não seria a mesma. Além disso, mesmo tendo à disposição inúmeras ferramentas e utensílios que serviriam para otimizar a experiência de pesca, o pai opta por levar apenas o que utilizava quando criança, como pode ser visto no trecho abaixo:

Molinete, lanterna, estojo de anzóis, um vidro cheio de chumbadas, encastoamentos, carretéis, faca, linhadas. Separou poucos anzóis, algumas chumbadas, um carretel de linha e a faca. Era o que eles levavam naquele tempo, além das varinhas de bambu. Guardou o resto do material na bolsa e fechou-a. (p. 13)

O último ponto abordado no capítulo diz respeito a uma questão metalinguística. Piroli brinca com a construção da personagem e, conseqüentemente, da narrativa ao tornar o pai de Bumba uma representação de sua persona. Na narrativa, o protagonista está escrevendo uma história acerca da aventura que irá vivenciar com seu filho, colocando cada detalhe no papel, incluindo, até mesmo, o diálogo que teve com Bumba acerca da poluição. Isso reflete diretamente na forma com que Piroli constrói suas narrativas infantis, inserindo sutilmente pessoas reais – ele como o pai, seu filho como Bumba – e fatos que tenha realmente vivido com seu filho.

O terceiro capítulo descreve os preparativos finais para a partida de pai e filho para a pescaria, englobando o ritual de acordar de madrugada, arrumar a bagagem silenciosamente, tomar o café e sair, rumando para a estação de trem. No quarto capítulo, os protagonistas percorrem, de madrugada, as ruas de Belo Horizonte, encontrando os mais diversos indivíduos, como moradores de rua, “... bêbados, prostitutas, profissionais da noite, do baralho e da navalha, [...] gente pálida na madrugada suja” (p. 24). Ainda nesse capítulo, Wander Piroli trabalha uma relação de confiança e confidência entre seus protagonistas em um determinado momento em que uma prostituta chama o pai para juntar-se a ela e o garoto questiona se poderia contar isso à mãe. O pai diz que não havia problema e que qualquer coisa que acontecesse entre eles jamais seria um problema, firmando, assim, uma relação pautada na confiabilidade entre ambos:

A praça estava deserta, apenas um bar aceso, três mulheres decadentes no meio-fio.

- Vem cá, meu amor – disse uma voz desdentada.

O homem passou sorrindo.

- Quem é, pai?

- Uma mulher.

- Ela te chamou de “meu amor”.

- É uma brincadeira.

- Posso contar pra mamãe?

- Se você quiser.

- É sacanagem, pai?

- Não é não, filho. Qualquer coisa entre nós nunca será sacanagem. (p. 24-25)

Por mais que a justificativa da cena possa ser uma descrição realística das ruas, a questão que aqui se impões, novamente, é em que medida esse trecho é apropriado para uma leitura infantil, introduzindo um vocabulário que se adianta numa faixa etária cuja a compreensão ainda não está amadurecida para tanto.

Pouco após a longa caminhada, já no capítulo seguinte, os protagonistas chegam à estação de metrô e, pouco antes de embarcarem, o pai repete a ação que o seu pai fazia antigamente, guardando as varas debaixo da locomotiva. Tal ato desagradou o garoto, que gostaria de ter levado as varas de pesca dentro do vagão. Mesmo com esse aborrecimento, o menino apresentava um intenso brilho no olhar, o que fez o pai sentir-se satisfeito por achar que estava conseguindo recriar os momentos que planejara com seu filho. Até então, a viagem corria bem. O homem foi relembando, à medida que a locomotiva avançava, do trajeto que percorrera com seu pai em suas viagens, trazendo à mente, com detalhes, cada passo e ação que faziam. Esse resgate de memórias criou nele a expectativa de que as coisas estariam exatamente como antes.

O sexto capítulo apresenta ao leitor a quebra de expectativas do pai de Bumba no momento em que os protagonistas descem na pequena plataforma. Todos os pontos que ele tinha em sua memória haviam desaparecido:

A estação havia sido derrubada. O dia estava ficando suficientemente claro para o homem ver que não existia mais a velha cerca, nem o curral nem a fazenda. Toda a mata desaparecera. Restava apenas o rio, lá embaixo, mas com a neblina que se debruçava sobre o seu leito não dava para saber como estava o rio. O homem resmungou qualquer coisa. O menino olhou para a cara do pai e preferiu não perguntar nada [...] Desceram a plataforma e foram caminhando em silêncio ao lado da linha do trem, até encontrar uma estradinha que devia levar ao

rio. Havia marcas de pneu na lama ressacada. O homem viu logo que o antigo pesqueiro virara um ponto de areia. Através da neblina, notou que a margem do outro lado do rio estava pelada, e o rio, quase no osso, se estendia lento, a água suja, marrom. Não havia sequer um pequeno arbusto para dependurar o embornal. (p. 31)

Nessa edição<sup>92</sup>, o ilustrador trouxe aos leitores uma comparação entre o cenário em um tempo passado e o presente. Na ilustração que representa o cenário em um momento anterior ao atual, é possível perceber a riqueza da flora e de elementos que a compõe, incluindo, também, uma pequena casa, aves, a cerca de arame farpado. Em contrapartida, a ilustração que representa o presente, apresenta ao leitor um ambiente completamente degradado, com árvores secas e sem folhas; apenas um resquício do que um dia fora uma cerca de arames; uma beira do rio sem vida, com um barco encalhado; pouca grama e um rio moribundo.

Bumba, ao ser inquirido por seu pai sobre estar gostando do passeio respondeu com outra pergunta, questionando se o local não estava ruim. O homem confirmou, porém fez questão de continuar seguindo seu plano. A busca pelas minhocas falhou, mas foram substituídas três lesmas para iniciar a pescaria. Um pouco frustrado com a pesca, pela possível falta de peixes no local, o pai finca as varas na margem do rio e chama seu filho para comer. Nesse momento, os protagonistas começam a conversar e Bumba alega que eles não iriam pegar peixe algum naquele rio, e pede para que fossem para outro local. O garoto questiona o pai se ele está com raiva, e ele nega, porém Bumba segue sua linha de pensamento, afirmando saber o motivo da chateação do pai: a memória que ele construía com o pai dele não se repetia. Nesse momento, surge uma dúvida sobre a narrativa, sobre a capacidade de uma criança avaliar com essa profundidade a frustração de um adulto. Essa mesma criança que, em uma cena anterior, não havia entendido o porquê das prostitutas chamarem o pai na rua. A mesma dúvida se impõe sobre a recepção desse texto com o leitor infantil.

O pai, ao olhar para o rio, via algo diferente, ao invés de um rio desfalecido, um rio de águas limpas. Além disso, enxergava também “um homem de chapéu de feltro e lenço no pescoço, e um menino agachado tentando cortar os ferrões do mandi que se debatia na grama orvalhada” (p. 37), ou seja, via a si mesmo junto de seu pai. As ilustrações, novamente, fazem essa comparação. Enquanto no lado esquerdo o leitor vê

---

<sup>92</sup> PIROLI, Wander. *Os rios morrem de sede*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

o pai e seu genitor pescando peixes na beira do rio próximo a uma grande árvore, no lado direito são vistos Bumba e seu pai esperando algum peixe morder a isca, além de que a água aparenta estar muito mais escura e poluída, com a imagem de um pneu jogado próximo à beira do rio, além da árvore retorcida e sem folhagens.

O capítulo final da obra – *Fim de tudo o que um dia foi bom e puro* – retrata o fim da esperança paterna em recriar suas memórias com Bumba. Tal decepção é compartilhada, também, pelo filho que, ao ver que a pescaria não está dando certo, desiste de tentar e pede inúmeras vezes para voltar para casa, pedido que só será atendido depois de algum tempo. É perceptível o pessimismo do pai de Bumba no futuro quando afirma para o filho que, em breve, não irão existir peixes em lugar nenhum, alegando que até o rio São Francisco, com toda sua imponência, pereceria em algum momento:

- Não vou pescar mais não – disse o menino largando sua vara no chão, ao lado de onde o homem acabou de deixar o embornal.
- Está muito ruim, não é, filho?
- Se fosse em Pompéu, hem, pai?
- É – concordou o homem, olhando para o rio magro e vagaroso com seus bancos de areia suja – Mas lá também vai acabar do mesmo jeito.
- Não vai mais ter peixe?
- É só uma questão de tempo. Quando você tiver a minha idade, lá não vai ter mais peixe, nem árvore nem passarinho, e o São Francisco vai ficar também um rio de merda.
- No duro, pai?
- Você vai ver. Nós estamos destruindo tudo o que um dia foi bom e puro. (p. 38)

Pouco após a conversa com seu pai, Bumba nota que um canoeiro se aproxima da margem. A personagem recém-chegada inicia uma conversa com o pai, que discute sobre como era rico o local no passado, e como a degradação humana afetou a fauna e flora do ambiente. Juntos, os dois homens relembram a riqueza do rio e o que ele providenciava para as pessoas que passavam por ele com frequência:

- Bom dia – respondeu o homem da canoa, um mulato grisalho e de aparência muito sofrida. Estava descalço, com a calça arregaçada e os pés quase mergulhados na areia escura. Ele olhou para as varas e sorriu com sua careta amarrotada:
- Não tem mais peixe não.
- Eu sei – disse o pai do menino. – E pelo jeito o rio também está acabando.

- É, agora só tem essa areia suja.

.....  
- Aqui já deu muito peixe – disse o homem da canoa.

- Puxa vida, se deu.

- Ah, então o senhor pegou aquela época boa.

- Eu vinha com o meu pai.

- O senhor lembra da quantidade e gente que o trem despejava aqui?  
Ninguém saía sem peixe.

- E o rio era largo, profundo e limpo.

- Agora tá essa tristeza.

- Virou esgoto. (p. 39-41)

Dante da mensagem de desesperança que a narrativa propõe, vale refletir que a figura do canoeiro pode remontar a personagem da mitologia grega, Caronte, posto que o ser mitológico é descrito, muitas vezes, como um “...velho e esqualido, mas forte e vigoroso”<sup>93</sup>, assim como o canoeiro é apresentado como “...um mulato grisalho e de aparência muito sofrida [...] descalço, com a calça arregaçada e os pés quase mergulhados na areia escura” e com uma “...careta amarrotada” (p. 39). Além disso, outro fato que remete à figura mitológica é a personagem estar percorrendo o curso d’água em uma pequena embarcação, com o auxílio de uma grande vara, dentro de um rio que já é considerado morto, como é comunicado pelo próprio homem. Caronte, assim como o canoeiro, avançava em seu barco com o auxílio de uma vara, atravessando o rio Aqueronte, cujo significado é rio da dor, uma passagem para a morte. Nesse caso, o rio representado na narrativa de Wander Piroli carrega as dores de ter perdido sua fauna e flora devido às ações humanas, além de ser o responsável pela dor do protagonista mais velho que assiste a sua morte.

A conversa entre os homens é interrompida por Bumba, que pede a seu pai para ir embora dali. Como um ritual de despedida, o pai opta por deixar as varas na margem do rio. Posteriormente, avisa a Bumba que eles voltarão de ônibus. Tais ações podem ser compreendidas como resultado da frustração paterna de não ter conseguido recriar suas memórias com exatidão com seu filho, trazendo para Bumba sentimentos de frustração por não ter conseguido aproveitar o passeio e se divertir pescando. Por fim, o pai volta-se para o rio, olha-o uma última vez e profere um xingamento. Bumba pergunta a seu pai o que tinha acontecido, mas não recebe nenhuma resposta. Num

---

<sup>93</sup> BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: história de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999, p.318.



possível ato de solidariedade, com o objetivo de demonstrar a seu pai que ele sentia o mesmo, Bumba vira-se para o rio, também xingando:

Olhou ainda uma vez para o rio, para as margens despidas e os campos arruinados:  
- Filhos de uma puta.  
O menino perscrutou a cara suada do homem:  
- O que é, pai?  
- Nada – disse o homem.  
O menino ficou esperando que o homem dissesse mais alguma coisa, sentia que havia mais alguma coisa.  
- Pai – disse o menino.  
O homem começou a caminhar. Antes de segui-lo, o menino voltou-se para o rio:  
- Fedaputa.  
E cuspiu na água encardida do velho rio. (p. 42)

Os problemas sociais, intensificados pela degradação do meio ambiente, servem como base para a progressão do enredo. Entretanto, o foco desloca-se do menino para o adulto, que não consegue passar ao filho as experiências que vivera com sua família. Tal qual a obra analisada anteriormente, *O menino e o pinto do menino*, não há um final feliz, muito menos uma narrativa reconfortante. Essa é uma característica marcante nas obras de Wander Piroli, pois as suas narrativas, circundadas de angústias contemporâneas, não apresentam nenhuma solução, somente “...diagnósticos dos fatos que transtornam a vida cotidiana da classe média brasileira” (ZILBERMAN, 2014, p. 106). Zilberman ainda afirma que o leitor tem a opção de aceitar e incorporar o conhecimento que adquiriu ao longo da leitura realizada, mas também é convidado a procurar alguma ação que supere o imobilismo no qual estão inseridos os protagonistas das narrativas do autor mineiro.

Nas duas obras analisadas anteriormente, é possível identificar que os protagonistas infantis possuem o mesmo nome. Esse detalhe pode levar o leitor a crer que Piroli reutiliza suas personagens em suas narrativas, dando uma ideia de continuidade literária, como fez Monteiro Lobato em suas obras envolvendo o universo *d’O sítio do Pica-Pau Amarelo*. Entretanto, não há indícios explícitos de que as personagens sejam as mesmas.

A inspiração para que ambos protagonistas tivessem o mesmo nome veio da maneira com que Wander Piroli construiu suas narrativas: o autor utilizou como base as

experiências que vivenciava com sua família. Dessa forma, Piroli inseria seu filho Bumba nas narrativas, além de realizar uma auto-inserção – como é possível ver em ambas as obras –, ficcionalizando casos que ambos viveram cotidianamente. Em *O menino e o pinto do menino*, o autor mineiro afirma ter tido a ideia no dia em que seu filho ganhara um pintinho de uma professora na escola: “Acontece que meu filho, Bumba, ganhara um pinto de uma tia no jardim-de-infância. Um ser vivo, que merecia sua afeição. Vi logo que ele ia morrer. E isso faria mal ao menino.” (p. 45). Na narrativa posterior, Wander diz que a ideia surgiu quando ele olhava pela janela de seu carro o rio que costumava pescar com seu pai, em Belo Horizonte, totalmente degradado. Porém, diz o autor, que não teve pressa, pois “Foi preciso que o menino virasse homem. Que o pai morresse. Que o novo homem fizesse um outro menino e que este gostasse das mesmas coisas” (p. 45). Sendo assim, a coincidência dos nomes dos protagonistas das histórias criadas por Piroli se dá pela questão da autoficção.

Entretanto, essa semelhança fica restrita apenas ao nome da personagem, posto que Bumba, protagonista de *O menino e o pinto do menino*, é muito mais inocente e ingênuo do que o protagonista de *Os rios morrem de sede*. Características como a inocência e a ingenuidade, atributos da infância, apresentam-se como respostas à situação de tensão na qual o protagonista da primeira narrativa está inserido. Em *O menino e o pinto do menino*, o protagonista não compreende a responsabilidade de cuidar de um animal dentro de um local nada adequado para aquela espécie. Assim, Bumba procura diversas maneiras de manter o pintinho dentro de casa e, mesmo quando o pequeno animal está à beira da morte, o protagonista não entende a gravidade da situação. Já em *Os rios morrem de sede*, Bumba tem uma certa compreensão acerca da poluição que degradou o rio que seu pai tanto falara e apresenta uma visão muito mais realista do que o protagonista da narrativa anterior. Em diversos momentos, desde a chegada no local da pescaria, Bumba afirma que o local está ruim e que gostaria de ir embora, contradizendo toda e qualquer expectativa criada por seu pai.

### 2.3.2 Carlos Marigny

Carlos de Marigny, em 1975, estreia no âmbito literário infantil com a obra *Lando das ruas*<sup>94</sup>, a primeira obra a relatar a vida dos meninos de rua para o público infanto-juvenil. Tal obra foi bem recebida pela crítica no ano de seu lançamento, como demonstra os trechos retirados do jornal *A Tribuna*, do estado de São Paulo: “Lando faz muito sucesso no Rio, cidade onde o autor reside há oito anos”.<sup>95</sup> e “Além de Lando, cuja primeira edição está praticamente esgotada (a segunda será lançada no início de 76)”.<sup>96</sup>

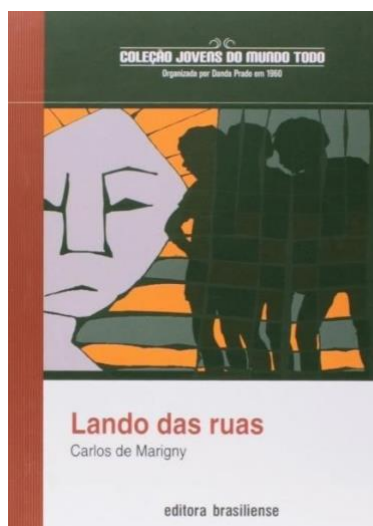


Ilustração 19: Capa de *Lando das Ruas*, de Carlos de Marigny, 2ª ed., Editora Brasiliense (2010)<sup>97</sup>

Ao publicar *Lando das ruas*, Marigny apresenta aos leitores mais jovens os problemas que compunham a realidade cotidiana em que a sociedade brasileira estava inserida. Por meio da representação do dia-a-dia dos meninos de rua, o autor demonstra o *modus operandi* utilizado por cada personagem para conseguir sobreviver à violência, ao medo e ao descaso que passam diariamente.

Para Zilberman (2014), a obra em questão representa um marco inicial frente ao tema dos meninos de rua, afirmando que o protagonista não integra uma família padrão

<sup>94</sup> MARIGNY, Carlos de. *Lando das ruas*. São Paulo: Brasiliense, 2010.

<sup>95</sup> FERRAZ, Geraldo. “Lando das Ruas”, um livro para quem não lê. *A Tribuna*. São Paulo, 8 nov., 1975. Disponível em: <https://bit.ly/3AjcdZ0>. Acesso em: 22 out. 2021.

<sup>96</sup> *Idem*.

<sup>97</sup> Fonte: <https://amzn.to/3ucVDra>. Acesso em: 22 out. 2021.

e tem como único objetivo sobreviver a qualquer custo. A teórica ressalta a visão positiva de Marigny quanto às atitudes de Lando, afirmando que o autor escreve uma narrativa que “...não sai do bom caminho, tratando o enredo do acerto das decisões do protagonista, que não apenas soluciona o roubo que testemunha, como se converte em herói para os companheiros com quem vive.”<sup>98</sup> Posteriormente, essa visão será refutada na obra *Pivete*, de Henry Corrêa de Araújo, cuja perspectiva é mais pessimista e desesperançosa do que a adotada por Carlos de Marigny.

A narrativa é iniciada com Lando engraxando os sapatos de um homem, que aparenta estar insatisfeito com o serviço prestado pelo garoto, tendo em vista os diversos comentários feitos acerca da maneira com que o jovem trabalha. O protagonista é descrito como um garoto de doze anos, porém a postura adotada pelo rapaz enquanto trabalha – de joelhos, encolhido – faz com que ele aparente ser mais novo, beirando, no máximo, dez anos de idade. O contato inicial com Lando permite ao leitor crer que a personagem é frágil, principalmente por conta de sua idade, porém essa ideia vai mudando ao longo da narrativa.

O clima de tensão, medo e atenção constante já é exposto ao leitor nos primeiros parágrafos da obra:

Um dos olhos nos sapatos do freguês, o outro por todos os lados, só na expectativa do pior. Corpo tenso, em estado de alerta, pronto ao mínimo sinal de suspeita a fugir com tudo [...] Se alguém do Boibava o apanhasse por ali, já viu, estava liquidado. (p. 9)

Levando em consideração o trecho acima, fica perceptível que Carlos de Marigny não traz como antagonista principal algum agente de segurança pública que representa o Estado, deixando esse papel para o grupo rival ao de Lando e, posteriormente, para os assaltantes que sequestram o protagonista. Em nenhum momento da obra é mencionado algum sentimento de angústia quanto aos agentes de segurança<sup>99</sup>, o que destoa, em parte, das situações que ocorrem no dia-a-dia e de fatos

---

<sup>98</sup> ZILBERMAN, Regina. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014, p. 107).

marcantes que aconteciam envolvendo a população de rua no Brasil. Esse posicionamento positivo de Marigny frente à questão central da obra reafirma a teoria levantada anteriormente por Zilberman (2014).

Dessa forma, o medo de Lando se restringe, inicialmente, ao possível encontro com Boibava, o líder de uma gangue rival à do protagonista. Esse grupo é descrito como bom de briga, com integrantes de um porte físico avantajado e violento, posto que não permitia que nenhum indivíduo de fora entrasse em seus pontos previamente dominados.

Com o medo que sentia ao pensar na possibilidade de seu inimigo surgir no local, Lando fazia seu trabalho o mais rápido possível. Entretanto, o cliente incomodava o protagonista soltando diversos comentários, desqualificando o trabalho do garoto:

Lando, estourando de raiva reprimida. Êta vontade danada de pregar umas boas na fuça emproada do sujeitinho só para ele deixar de ser metido a sebo. [...] Às vezes para o vaidoso até uma caixa de engraxate serve de pedestal. Basta ter o pé nela e, pronto, já se imagina estátua, posando para a eternidade.

- Só quero ver se você é bom mesmo.

- Como?

Assim também já é demais. De brios ofendidos, Lando perde a cabeça. Esquece Boibava, perigo. Não vê nada mais ao seu redor. Que ia dar uma lição naquele bestalhão, não tinha dúvida que ia. Levasse o tempo que levasse. (p. 11)

A forma com que o cliente trata Lando e a postura em que ele se encontra – com o pé em cima da caixa de engraxate, frente ao menino que está ajoelhado, numa posição subalterna – representa claramente, a maneira desdenhosa com que a sociedade lida com os meninos de rua.

---

<sup>99</sup> Uma pesquisa desenvolvida pela Associação Beneficente O Pequeno Nazareno e pelo Centro Internacional de Estudos e Pesquisas sobre a Infância da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (Ciespi/PUC-Rio) trouxe dados relevantes acerca da violência sofrida por crianças e adolescentes em situação de rua. Segundo Manoel Torquato, coordenador do projeto Conhecer para cuidar, cerca de 88% dos meninos e meninas de rua afirmaram já ter sofrido algum tipo de violência. Metade dos indivíduos que foram entrevistados para a coleta de dados da pesquisa apontaram os agentes de segurança pública como os principais autores dos atos de violência sofridos. Diz Torquato que “Esses agentes públicos de segurança representam o Estado, são formados, capacitados pelo Estado, isso indica uma negação do estado de direito” e que “A política pública que chega a essa população chega através dos agentes de segurança e chega na forma de violência”. Dessa forma, o ponto de vista que Marigny traz em sua obra torna-se, por vezes, simplório, tendo em vista que o autor elimina qualquer interferência do Estado, seja positiva ou negativa, em sua obra. Fonte: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2020-06/fragilidade-de-criancas-e-adolescentes-em-situacao-de-rua-cresce-na>. Acesso em: 23 out. 2022.

Já indignado com as ofensas proferidas pelo cliente, o protagonista resolve demonstrar sua maestria em seu ofício. Entretanto, tal ação deve ser compreendida justamente como a luta diária para provar o seu valor dentro de um cenário extremamente opressivo e desigual:

Nada de perder o embalo. Abriu o show com a pirueta mais difícil e foi inventando outras que lhe superassem.[...] Fingindo que não notava, Lando num crescendo de entusiasmo. Lando jogando para trás. Lando apanhando nas costas. Lando pintando os canecos com a escova. Só dava Lando.

De vez em vez, uma olhadela de viés, muito disfarçada, e um sorriso que falava mais do que todas as palavras do mundo, um sorriso que dizia:

- Está vendo só, cidadão, cada macaco no seu galho. De sapatos, entendo eu. (p.11-12)

A demonstração de habilidades do protagonista é interrompida pela chegada de Boibava, que, encostado na parede, batia palmas e dava um riso irônico. Lando se desespera, guardando todos os seus produtos e dá início a sua fuga – ação que dá o nome do primeiro capítulo da narrativa: *A fuga*. Fugindo pelas ruelas do Rio de Janeiro, o que fez com que o garoto despistasse o inimigo temporariamente, pensava apenas em encontrar algum companheiro que pudesse ajudá-lo. Cogitou a hipótese de Zuzuca estar próximo, um garoto com um “braço magro,[...] ar de desamparo que fazia parecer menor e indefeso” e que “Vendia seus chocolates desoladamente como quem chora” (p. 14), porém a expectativa foi em vão.

Lando encontra Cipriá, um menino negro, de “rosto redondo, achatado” e “orelhas grandes, em forma de abano, separadas no crânio” (p. 14), que vive a limpar para-brisa dos carros que estacionavam nos sinais e é extremamente forte e leal ao protagonista, e conta-lhe que Boibava o está perseguindo. Apesar de demorar um pouco a compreender a situação em que seu amigo estava metido, Cipriá concorda com o plano de Lando de ir de imediato para a base do grupo. Porém, Lando percebe que Boibava se aproximava mais uma vez. Rapidamente, entra em um ônibus abarrotado de passageiros, e a porta do veículo prende sua caixa de engraxate, o que machuca as costas do jovem, que morde os lábios para não chorar. Os passageiros e o cobrador começam a reclamar da imprudência do garoto, o que leva o cobrador a perguntar ao garoto se ele não iria passar pela roleta. Assim, o protagonista percebe que o homem

não terá compaixão por sua situação, o que o leva a criar planos para contornar essa situação:

Não adiantava tentar jogar uma conversa em cima dele. Dizer que estava mais peladinho do que o Pão de Açúcar, lembra-lo de sua condição de moleque de rua e, portanto, com direito à carona, qualquer uma dessas papas que surtiam tanto efeito com um motorista boa praça. Não adiantava, não.

Daquele mato não saía coelho. Melhor mesmo era temporizar, fingir que não estava escutando, dar uma de Cipriá. Depois escapar pelos fundos, dali a três ou quatro pontos, no mínimo, aliás, o quanto mais longe do Boibava que pudesse. (p. 18)

O cobrador compreendeu o objetivo de Lando e o intimou. O protagonista cogitou apelar para a opinião dos demais passageiros do veículo, mas sabia que ninguém ali o apoiaria. O jovem tenta argumentar com o cobrador, alegando a dor no ombro e nas costas, causada pela caixa que ficara presa anteriormente, pedindo para que ele fosse compreensivo e que lhe desse uma folga dessa vez. Porém, o argumento não foi aceito pelo homem e Lando teve que descer logo em seguida.

Ao descer do veículo, o protagonista avista seu inimigo se aproximando, tal qual um fenômeno imparável. Lando atravessa a movimentada avenida, quase sendo atropelado diversas vezes, e consegue chegar são e salvo ao outro lado. Porém, o antagonista continua a perseguição. Lando cogita pedir ajuda a uma senhora que vira na calçada, mas logo desiste, pois sabe que ela não irá ajudá-lo:

Qual a alternativa? Pedir ajudar para a senhora gorda, cheia de sua própria bondade, satisfeita que olha a vitrina.

Ela já pode ter assistido a um filme sobre moleques de rua, talvez venha de sair do cinema com as pálpebras ainda molhadas por sua ternura.

Não se lembrará, entanto do que viu, do que sentiu e, ao percebê-lo puxando pela manga, o repelirá como a uma barata.

Indignada, contará em casa o atrevimento da gentalha, não se esquecendo depois de comover os ouvintes com o relato do filme. (p.22)

Cogitou, também, gritar por socorro, mas abandona a ideia por saber que se algum indivíduo parasse para ouvi-lo, não seria para escutar o seu desesperado apelo, mas apenas para rir, já que “seus preconceitos, pensamentos, falariam mais alto e lhes diriam que não passava de uma farsa malucona tudo o que presenciavam” (p. 22), e a

maioria dos transeuntes nem ligaria para a cena, preferindo manterem-se surdos e cegos pela indiferença.

Sendo assim, é notável que Carlos de Marigny retrata uma leitura fidedigna acerca da dinâmica entre a sociedade e os meninos de rua. Lando, por mais que estivesse vivendo uma situação desesperadora, não poderia contar com a ajuda de ninguém para sair da situação. A falta de atitude dos transeuntes reflete a invisibilidade social, fenômeno estudado por Kostulski (2019) no artigo *Adolescência, violência e invisibilidade social: uma revisão crítica a partir da história de Sandro*<sup>100</sup>, cujo objetivo foi realizar uma reflexão acerca das consequências da sociedade para com os adolescentes que sofrem do tal fenômeno. A pesquisadora busca, em outros autores, a origem da invisibilidade social, como Soares (Soares apud KOSTULSKI 2019) que afirma que tal situação é uma maneira que a sociedade encontrou para se proteger da culpa de aproveitar a vida sem pensar na infância abandonada. Além disso, Soares postula que o fenômeno é advindo do preconceito e da indiferença, alegando que o preconceito “anula a singularidade da pessoa, substituindo-a por uma imagem estereotipada, já a indiferença, na perspectiva do autor, provoca alto grau de sofrimento, produzindo efeitos na subjetividade” (KOSTULSKI, 2019, p. 168). Kostulski também traz o pensamento de Moraes e Macedo:

...a indiferença se faz presente nas situações de violência, pois se constitui como ausência de ajuda alheia. Não haveria investimento afetivo por parte do outro, fazendo deste modo, predominar um estado de desamparo, o qual pode ser atualizado em diversos momentos da vida. (p. 168).

Além da questão da invisibilidade social, o autor traz na narrativa a teoria de que o amadurecimento precoce e o roubo da infância é algo recorrente na vida desses garotos: “A rua envelhece muito os seus meninos. Não lhes permite a crença em contos de fada e da vida. Ensina-se só a acreditar no conto do vigário. E assim mesmo para evitá-lo.” (MARIGNY, 2010, p. 22-23).

Boibava, ainda perseguindo Lando, avista um de seus companheiros de bando, Jurupeva, e acredita que o protagonista estava, enfim, encurralado. Grita para seu colega

---

<sup>100</sup> KOSTULSKI, Camila Almeida et al. *Adolescência, violência e invisibilidade social: uma revisão crítica a partir da história de Sandro*. Revista Sociais & Humanas, v. 32, n. 3, p. 161-172, 2019.



agarrar Lando e Jurupeva, que trabalhava como vendedor ambulante, e fingia-se de cego para ganhar a compaixão dos transeuntes, tenta realizar o feito, mas sofre “um drible digno de Mané Garrincha em seus melhores dias” (p. 25) e cai no chão, o que faz com que suas mercadorias se espalhem por toda calçada. Assim, a sua prioridade, naquele instante, era recuperar os seus pertences, o que lhe faz ignorar a fala do chefe do bando. Boibava não diminui o ritmo da perseguição e segue atrás do garoto, deixando para trás seu companheiro.

Pouco tempo depois, Boibava nota a presença de outro parceiro de bando, Cegonha<sup>101</sup>, também conhecido por Molengão “em tempos de guerra” (p. 27), e, assim como fizera com Jurupeva, grita para o companheiro agarrar o protagonista. Cegonha pula para pegar o protagonista, mas, devido à agilidade de Lando, falha. Porém, o pulo que o protagonista dera fora falho, o que lhe causa uma contusão em seu tornozelo e força-o a entrar no local mais próximo que avistara: um banco.

Cegonha, ainda caído no chão, vai ao encontro das pernas de uma mulher, que por acreditar que ele estava olhando por baixo de seu vestido, bate-lhe com sua bolsa no ouvido, deixando o garoto temporariamente surdo. O garoto recebe a ajuda de Boibava para levantar e, ao ser questionado se ele está conseguindo escutar algo, ele dá uma resposta negativa. A surdez de Cegonha preocupava Boibava, que perguntava com recorrência se o amigo estava ouvindo. É perceptível que há uma relação fraternal entre os dois garotos, posto que é dito na narrativa que Boibava gostava de Cegonha, o protegia, tinha pena dele. Além disso, Cegonha é descrito como fiel, grato e sempre buscava recompensar o líder do bando pela proteção e pela amizade. Conheciam-se desde pequenos.

O capítulo é encerrado com a chegada de Jurupeva ao local, indignado por Lando ter deixado seus produtos caírem no chão e, conseqüentemente, estragarem. Os três garotos estavam apenas esperando o guarda do banco expulsar Lando, porém o fato

---

<sup>101</sup> Cegonha, assim como Jurupeva, também trabalhava nas ruas: o garoto era flanelinha e limpava os para-brisas dos carros que paravam nos semáforos. Além disso, o jovem é descrito como portador de uma aparência relativa à ave que lhe provém o apelido; e como um garoto extremamente vagaroso, vivendo como se dormisse o dia inteiro. Por mais que a situação de Cegonha seja parecida com a dos outros garotos do bando, o seguinte trecho evidencia dois pontos que lhe tornam único na narrativa: “Em casa, o pai só o tratava de preguiça e lhe batia a três por dois, tentando assim, segundo suas palavras, purgar-se pelo pecado de ter posto um traste daqueles no mundo” (p. 28), ou seja, Cegonha é a única personagem que possui uma figura paterna e uma residência.

não ocorreu. Jurupeva, ao olhar atentamente para dentro do recinto, percebe que está ocorrendo um assalto e, junto de seus companheiros, sai do local com pressa.

O segundo capítulo – *O assalto* – é iniciado com a entrada de Lando no banco. Mesmo estando machucado e tentando se equilibrar em um só pé, o protagonista não atrai nem um olhar das pessoas que estão no local – os bandidos, que estavam irreconhecíveis por conta das máscaras de meias de seda e das longas capas de chuva que vestiam, roubavam o foco de todos com sua precisão de movimentos que se assemelhavam a coreografias previamente aprendidas.

Ao conseguir se reestabelecer do choque da fuga de seu inimigo e da entrada no estabelecimento que estava sendo alvo de um assalto, Lando cogita fugir, já que ninguém havia sequer percebido a sua presença no local. Entretanto, é impedido de sair devido a uma ordem de um dos assaltantes do bando, que afirmou que atiraria nele caso tentasse escapar.

Um dos reféns que recebe um destaque durante a cena do banco é um personagem descrito como velho gordo, careca, extremamente medroso e egoísta. Desde o princípio do assalto, ele age de maneira desesperada, o que quase acaba provocando a sua morte. Ao perceber que o banco estava sendo assaltado, o homem, que tremia exageradamente, colocara a mão no bolso para alcançar uma medicação para evitar um enfarto e os assaltantes pressupõem que ele estava tentando pegar uma arma e, conseqüentemente, apontam outra para sua cabeça. A situação mudou apenas quando um dos bandidos notou que o homem não possuía nenhum tipo de armamento consigo, deixando-o vivo.

A ordem dos assaltantes era para que todos os reféns se encaminhassem para o banheiro, o que foi acatado sem resistência. Lando, ainda tentando se equilibrar, era cobrado pelo velho homem, que gritava para o garoto ter agilidade, pois só assim os bandidos iriam embora com rapidez. O menino tenta seguir para o local designado, porém o velho esbarra no garoto, fazendo-o cair e ir de encontro com a perna do chefe do bando. Nesse momento, Lando consegue perceber que aqueles sapatos pertenciam ao homem para o qual estava prestando os seus serviços de engraxate momentos antes.

O chefe da quadrilha puxa a perna, afastando Lando e fita seu rosto. O garoto, com medo, numa atitude impensada, começa a alegar que ele não era o mesmo jovem

que engraxava seus sapatos, que este era um irmão seu. O chefe, tenso com a situação, fica sem entender a fala do protagonista e levanta-o pelo colarinho, questionando-o sobre o que ele quis dizer, o que faz Lando tentar mudar de assunto. Ao ser colocado no chão, o garoto segue diretamente para o banheiro, mas é impedido por um dos assaltantes. O protagonista implora para ir ao banheiro ficar junto dos outros reféns, mas é interrompido, novamente, pelo velho homem que grita que eles só irão dar um passeio de carro com ele e, logo em seguida, fecha a porta. Lando grita para entrar, mas é carregado por um dos comparsas para o carro, que sai em disparada.

Após a fuga dos assaltantes do banco, os reféns, que até então estavam presos no banheiro, tentavam, sem nenhum sucesso, encontrar alguma maneira de fugir. Como todas as tentativas de arrombar a porta falharam, o único plano a ser seguido fora gritar por socorro incansavelmente.

Zuzuca, que tentava incansavelmente vender seus chocolates a uma mulher, avista Lando ser carregado para dentro de um carro por alguns homens e percebe que o último a entrar no carro estava trancando o banco. O garoto vai até o local, ouve os gritos de socorro e nota que o espaço acabara de ser assaltado. Ele bate nas vidraças tentando chamar a atenção de quem estivesse dentro e questiona se realmente o banco fora assaltado. Um transeunte passa por Zuzuca e manda-o ficar quieto, alegando que brincadeiras desse tipo não são bem-vindas, o que deixa o garoto furioso. Ninguém dá ouvidos ao menino.

O pequeno garoto sai correndo pelas ruas do Rio de Janeiro buscando algum companheiro de bando para fortalecer a sua história e encontra Cipriá, que nunca fora a favor da presença de Zuzuca no bando por conta de sua idade. Após ouvir os comentários debochados de Cipriá acerca de sua história, Zuzuca corre atrás de um lugar que venda fichas telefônicas e liga para a polícia, informando sobre o roubo e o rapto de seu amigo que acabara de ocorrer.

O detetive que atende, Márcio Façanha<sup>102</sup>, acha, inicialmente, que a história se trata de uma brincadeira pelo nível de descrição e pela atitude ensaiada dos assaltantes –

---

<sup>102</sup> O personagem em questão é concebido pelo autor com base em uma caricatura de Sherlock Holmes, trazendo maneirismos e características do personagem inglês, tal qual usar um cachimbo e soltar frases de efeito – “Elementar, meu caro Watson!”. O detetive de *Lando das ruas*, assim como Holmes, é extremamente sagaz em desvendar casos policiais, não precisando de muitos indícios para dar uma solução para o ocorrido. Além disso, há um contraste entre o sobrenome do personagem e o estado em

todos estarem com armas pesadas, disfarçados, não matarem ninguém, entrarem e saírem sem serem notados, a retirada dos disfarces antes de entrarem no carro, a fuga ligeira e quase sem falhas. Mas ao checar a placa informada por Zuzuca, percebe que a história procede. O policial, que almeja uma promoção e uma fama de bom detetive, liga imediatamente para seus contatos dos veículos de mídia – radialistas, repórteres da televisão e dos jornais – cobrirem todos os detalhes do ocorrido. É perceptível que as personagens adultas da novela de Marigny que recebem um maior destaque – o velho refém, o detetive Márcio Façanha – possuem, como caráter norteador de suas ações, uma visão egocêntrica de mundo e uma falta de empatia para com o próximo: o velho, tenta mostrar aos outros reféns que é capaz de resolver a situação sozinho e, mesmo falhando em seus atos, se vangloria dizendo que se não fosse por seus gritos de socorro, eles não teriam escapado; o policial pensa primeiramente em sua fama para depois pensar nas vítimas do assalto e do rapto, exatamente o oposto do que prega a corporação de segurança pública.

O policial chega à cena do crime e já pressupõe que o assalto será a manchete do dia. O rapto do protagonista só recebeu a devida atenção após um dos repórteres ter ouvido as queixas do velho refém e, ao ser questionado sobre o assunto, o policial afirma que é melhor não dar muitos detalhes acerca do ocorrido, posto que se tratava de uma situação delicada. O velho tenta argumentar com o policial que Lando fazia parte do bando, pois não seria lógico o garoto reconhecer os bandidos com tanta facilidade, mas o detetive, tal qual Sherlock Holmes, deduz que o garoto fez o reconhecimento ao ver os sapatos dos assaltantes, uma vez que tinha sido empurrado pelo velho no momento em que corria para entrar no banheiro. O velho, completamente desmoralizado, tenta contra-argumentar, mas seus esforços são em vão, pois ninguém mais presta atenção no que diz.

---

que este se encontra: o sobrenome Façanha indica uma ação cuja realização é algo categorizado como difícil, porém o detetive está quase fadado ao esquecimento, buscando algum caso interessante que possa reerguê-lo dentro da corporação policial.

O terceiro capítulo – *Encurralado* – inicia-se com Lando dentro do carro de fuga com os integrantes do grupo que acabaram de assaltar o banco. O chefe, o qual Lando apelidara de Cabeça de Passarinho, se aparta do grupo, alegando que os encontraria posteriormente. Assim, o restante do bando segue rumo a um sítio abandonado, local em que o destino do protagonista seria definido.

Chegando ao local, o garoto desce do carro e segue rumo a uma casa velha, onde ficaria mantido em cativeiro. Já alocado em um dos quartos, Lando pede a um dos bandidos, Cabelo Empastado de Vaselina, um copo de água que, inicialmente, lhe é negado, mas, devido à insistência do garoto, o assaltante acaba por trazer. Serve uma água suja da torneira e dá para Lando, que a bebe com dificuldade. Há um breve momento de compaixão que ocorre entre ambas as personagens a partir do instante que o capanga demonstra interesse em saber o que acontecera com o tornozelo de Lando e este lhe conta a história, com o objetivo de aproximar-se com seu possível algoz. O protagonista busca, com esse curto tempo de solidariedade, evitar o seu fatídico destino, como pode ser visto no trecho a seguir: “Explica, procurando puxar um dedo de prosa. Sabe que assim chegará mais perto deles, lembrando-lhes que são humanos, quebrando a carapaça de ódio e de dureza que usam para facilitar a tarefa e fazerem sem hesitação o que são obrigados a fazer” (p. 60).

Assim que o capanga sai do quarto, Lando tenta soltar-se, mas percebe que o homem amarrou suas mãos com um nó apertado e muito difícil de ser desfeito. Suas pernas estavam mais frouxas, para que o laço não machucasse tanto seu tornozelo. É perceptível que há uma parcela de humanidade dentro do assaltante, pois ele poderia não ter atendido ao pedido do protagonista por água, não ter se interessado por sua história e apenas ter apertado todos os nós, não ligando para os machucados.

A cena seguinte retoma o instante em que o líder do bando se despede dos demais. O homem segue para o seu carro e entra em um estado reflexivo acerca da situação que Lando ocasionara – o fato do protagonista ter reconhecido o assaltante. Nesse instante, é descoberto que o chefe era um dos contadores do banco e qual fora o motivo do roubo e, conseqüentemente, o leitor pode até criar um sentimento de empatia pelo personagem: seu filho, após um acidente de motocicleta, estava inconsciente, internado em um quarto de hospital, e a instituição financeira não custearia mais as despesas médicas. Sendo assim, em um ato desesperado, o contador opta por planejar o

roubo para poder ter dinheiro suficiente para custear todos os gastos hospitalares de seu filho.

Após essa descoberta, ocorre um debate interior acerca do destino que Lando deveria seguir. Ficam claros os dois vieses que permeiam a cabeça do personagem: o primeiro se restringe a um viés determinista, que crê que Lando, por ser um garoto de rua e por sofrer as influências negativas do cotidiano das grandes cidades, se tornará um indivíduo que não respeita as leis, então executá-lo seria, praticamente, favorecer a sociedade: “Os seus demônios argumentavam, entretanto, que, ao eliminar um moleque de rua, agia em prol da sociedade e deles mesmos. O guri se transformaria num marginal, num assassino. Quem lhe provaria o contrário?” (p. 64)

O outro viés pauta-se em um pensamento mais humanizado ou religioso, posto que a personagem tem ciência de que ele não teria o direito de tirar a vida de ninguém, quanto mais de uma criança, que ainda teria um longo caminho a percorrer na vida:

De novo o anjo bom, que se chama consciência, com a palavra. Só Deus pode tirar a vida dos homens; só Ele sabe, só Ele tem o direito de punir e recompensar. Nem que se tratasse de um assassino lhe caberia julgá-lo, decretar a sua morte. Quanto mais uma criança, com todo um futuro pela frente. E era apenas um garoto indefeso, magro, sofrido. Se ao menos já fosse adulto. Seria mais fácil, só que seria. (p. 64)

Esse embate entre pensamentos contrários cessa após o personagem considerar que a vida de Lando representaria a sua ruína. Caso Lando o denunciasse para as autoridades, o homem teria que devolver toda a quantia que fora roubada e seu filho ficaria sem o devido tratamento e poderia morrer. Novamente, assim como ocorrera com um dos capangas, os interesses individuais do personagem sobrepõem-se aos interesses do protagonista:

Mas não lhe restava alternativa. Estava encostado na parede. De que maneira poupá-lo? Largasse-o em alguma cidade distante e correria à delegacia mais próxima para pôr tudo por água abaixo. Não havia jeito. Estava em jogo a vida de seu filho. Era a dele contra a do ruivo, maltrapilho, corrompido pela sarjeta. Um tudo ou nada. Maldito mundo impondo sempre o seu perde-ganha. (p.64-65)

Por fim, o chefe segue rumo ao hospital onde seu filho estava sendo tratado para poder pagar as contas e segue, posteriormente, para o sítio abandonado para resolver a situação de Lando.

Retornando o foco a Lando, a personagem debatia-se para libertar-se das cordas que o prendia. A cena em questão evoca uma tensão – por meio de elementos como o silêncio, a chegada da noite, as vozes dos capangas aumentando o tom – que aumenta a cada instante:

O silêncio cresceu lá fora, denso, pesado, de vez em quando rompido pelo estertor violento de um avião a jato. O alvoroço vivo dos pássaros foi morrendo com a tarde conforme os arabescos de luz, filtrados pela veneziana, desapareceram no quarto, dando lugar a uma completa escuridão.

Com o avançar do silêncio, as vozes dos homens no andar inferior aumentaram a intensidade, o alcance, ainda que continuassem indistintas, abafadas pela porta encostada.

Anunciando a noite, a cadência surda, monótona do coaxar dos sapos, a emprestar realce ao canto não menos monótono, entorpecente, sonolento dos grilos.

O medo alastra-se, infiltra-se por todas as células de Lando. Um medo compacto, intenso, sentido na pele. Nunca o tece antes com tanto vigor. (p. 66)

Um dos assaltantes do bando, apelidado pelo protagonista como Voz de Nariz Torcido, entra no cômodo no qual Lando estava e questiona se o garoto estava aproveitando seus últimos momentos de vida antes de ser executado. O homem judia do garoto, apertando com o dedo a ferida e causando um choro imediato no menino. O motorista se compadece com a cena e intervém, mandando Voz de Nariz Torcido parar com aquela atitude. O assaltante questiona se Lando pretende fugir dali, mas ele afirma que nunca faria isso, porque gostava muito dos bandidos – uma inverdade utilizada com o objetivo de manter-se vivo naquela situação. Num ato que surpreende Lando, Voz de Nariz Torcido vira-o de costas e diz que se o garoto continuar quieto, ele irá soltá-lo:

Foi aí que, através de um sussurro rápido, veio-lhe a maior surpresa de um dia tão cheio delas.

- Continua na tua sem dar bandeira que eu vou te soltar.

Lando arregalou-se espantado, sem acreditar no que ouvia. A cara de bulldog já não lhe parecia tão cruel, com suas bochechas caídas e nariz esparramado.

- Semeando discórdia, provocando briga entre eu e meu amigo, não é pirralho. Que tal umas palmadas?

A voz daquele bandido alteou-se fanhosa, incapaz, aparentemente, aos segredos e à bondade. Mas já ressoava como o cantar mavioso dos anjos, simpática, terna, própria para ninar crianças de colo.

As mãos gordas, de dedos curtos, trabalhavam ágeis, destruindo os nós. [...] - Bom, rapaz, já está avisado. Abusou e já viu. (p.69-70)

Com a saída do assaltante do cômodo, Lando começa a elaborar sua fuga. Percebe que tentar fugir pelas escadas seria inútil, posto que o barulho produzido por seus passos e pelo ranger das madeiras alertaria o bando. Decide, então, abrir a janela do quarto e percebe que há uma árvore próxima – provável *deus ex machina* da narrativa. Lando coloca seu corpo para fora da janela e, em um pulo, consegue alcançar a árvore, o que permite a sua fuga sem ser percebido.

A cena de abertura do quarto e último capítulo – *A caçada* – retoma o foco em Boibava, que acabava de voltar, junto de Jurupeva e Cegonha, ao banco que fora assaltado. Os garotos notaram uma grande movimentação em frente ao local e, rapidamente, Jurupeva aproveitou-se da situação para se paramentar com seu traje de cego e empunhou suas mercadorias para tentar vendê-las para as pessoas que ali estavam. Seguindo junto a Jurupeva, Boibava buscava informações acerca de Lando, com o objetivo de saber onde o garoto estava. Vendo que dois jornalistas conversavam sobre o protagonista, Boibava aproximou-se para coletar mais informações. É interessante perceber, por meio do diálogo entre as personagens, a forma com que os veículos midiáticos conseguem moldar o pensamento dos leitores, uma vez que, como diz um dos jornalistas, utilizar a palavra *meliante* educa o povo. Utilizar palavras como *meliante*, *malfeitor* ou *marginal* entregam uma escrita totalmente parcial, o que destoa do princípio da imparcialidade que deveria conter na postura jornalística. Em contrapartida, o outro jornalista é podado ao usar palavras tidas como de maior peso por seus editores que, aparentemente, presam pelo princípio mencionado:

- Vai dar manchete no mínimo por um mês.

- Sensacional. Que toque humano, que dimensão ganha a história com o sequestro do engraxate.

- Nem fale. Reconhecer um dos assaltantes pelo sapato. Negócio esquisito, não é?

- Também acho. Só se os engraxou um pouco antes do golpe.

- Está aí a resposta. O careca falou que o garoto temia uma vingança porque deixou sua escova cair no pé do meliante.



- Bonita palavra meliante. Melhor do que malfeitor ou do que marginal. Muito melhor. Não tem comparação.
- Em vinte anos de repórter de polícia nunca deixei de usá-la. Educa o povo usar certas expressões, você não acha?
- Claro que sim, mas o problema é que no meu jornal os redatores são muito enjoados, metidos a besta, e cortam todas as palavras de maior peso que eu coloco.
- Umas bestas esses redatores. (p.74-75)

Boibava começa a refletir acerca da situação em que Lando se encontra e se preocupa cada vez mais com o garoto. Essa reflexão/preocupação misturada com um sentimento de empatia e, até mesmo, de fraternidade pode ser visto no trecho abaixo:

Que desastrado de pai e mãe, o tal do ruivo. Nunca vira ninguém assim. Vencia todos os caras atrapalhados que conheceu. Devia acordar mandando lembranças ao sem-jeito.[...] E em que fria se afundara? Sua vida a essa altura do campeonato já não valia um tostão furado. Estava nas mãos das baratas. Ou de um assassino, melhor dizendo. Isso era certo como dois e dois são quatro.

Não fora raptado para tomar sorvetes nem para passear no bosque enquanto seu lobo não vem. Muito pelo contrário, mergulhara com roupa e tudo na boca da fera.[...]A coisa complicara. Já não se tratava de uma guerrinha de garotos para dominar a rua.

Boibava preocupado, espremendo a testa, unhando a carapinha, o rosto sardento do ruivo crescendo na memória. Um garoto valente, esperto, que não desistia nunca. Sem dúvida que o admirava. Se fosse maior, gostaria de tê-lo entre os seus, talvez até como seu lugar tenente. E agora, bicho, o que fazer? Não podia se omitir, deixar assim, sem mais nem outra, aquele Cabeça de Passarinho do diabo acabar com o ruivo. [...] Bem, não adiantava ficar jogando conversa fora. O jeito estava em entrar o quanto antes em ação. Um segundo perdido poderia custar a vida do ruivo.

Já começava a gostar daquele sardento. Não é qualquer um não que fazia um Boibava botar a língua de fora. Para dar um baile nele só podia ser um cara bom de lascar. (p.75-77)

Após essa reflexão acerca de Lando, Boibava chama seus parceiros e explica que pretende ir atrás do menino. Os garotos ficam espantados, mas Boibava não lhes dá satisfação, dando prioridade para seus sentimentos.

A cena seguinte leva o leitor a acompanhar o detetive Márcio Façanha, que está completamente sem esperanças para com a investigação que tomara a frente. Coincidentemente, Boibava encontra-se com o detetive e conta-lhes alguns detalhes acerca do assaltante e fala, também, sobre o estranhamento que sentira ao ver toda a organização dos bandidos, alegando que aquilo só era visto em filmes policiais. O

garoto faz uma ligação entre o assaltante e a sua relação com o estabelecimento bancário, justamente pelo fato do bandido saber quando que a remessa monetária chegaria ao local.

Enquanto Boibava explica sua teoria, Façanha consegue apenas pensar que o garoto daria um ótimo detetive, porém, por morar nas ruas, já é considerado um caso perdido: “Que menino inteligente. Uma pena perder-se assim na rua. Vai ver nem estudar, estudava. Um talento desperdiçado” (p.79). Marigny traz esse pensamento determinista acerca dos garotos de rua na persona de várias personagens secundárias, com o objetivo de criticar a forma negativa que as pessoas enxergam e tratam os meninos em situação de rua.

Afoito, Márcio Façanha chama o subgerente do banco e conta a teoria que Boibava criara. Tudo indica que o garoto teorizara corretamente, posto que o empregado da instituição financeira fica espantado e diz não acreditar que o bandido que realizara toda aquela performance era o contador do banco, Policarpo.

No ímpeto, o detetive entra em uma Kombi, junto com o garoto, e segue para o hospital. Durante o trajeto, Boibava reconhece Policarpo, que passa por eles em direção contrária. Façanha faz uma manobra e começa a seguir discretamente o carro do contador para descobrir, enfim, onde Lando estava. Porém, após pouco tempo de perseguição, o pneu da Kombi fura e eles perdem o rastro do chefe da gangue. A decepção de ambos personagens é evidente: o detetive fica frustrado e culpa não a si mesmo, mas também ao país em que vive, alegando que não é possível aplicar as táticas e metodologias criminais em terras brasileiras:

Como empregar os métodos dedutivos, as táticas da Scotland Yard num país de botocudos onde os pneus se portavam tão selvagememente, um atentado à civilização, e furavam em meio a umaçada ao bandido? Nunca vira isso em nenhum filme policial que assistira. Estrangeiro, naturalmente, porque nacional ele nem passava na frente do cinema. (p. 82)

O garoto frustra-se por ter acreditado que Márcio Façanha o ajudaria a encontrar Lando; aparentemente, deixa o posto da inimizade para seguir o caminho contrário, tendo em vista a grande preocupação que demonstra com o protagonista: “Boibava,

vencido, peito murcho de esperanças. Fizera mal em confiar naquele tira metido a detetive inglês. Mas também não sobrava alternativa.” (p.82)

O narrador retoma o foco no protagonista, descrevendo sua tensa escapada. Lando foge com dificuldade, em meio a tropeços, mancadas e quedas, para tentar alcançar algum local que seja suficientemente seguro. Não muito tempo depois de sair da casa, o garoto vê o carro de Policarpo chegando a casa e sabe que logo irão saber que ele fugiu do cômodo em que havia sido trancafiado.

Sentado, em desespero e suplicando a Deus por sua vida, Lando tenta recompor suas forças para dar continuidade à fuga de modo que ninguém o veja. Entretanto, um dos capangas do bando tropeça no garoto e o captura. Ao avisar o líder da quadrilha de que acabara de avistar Lando, o capanga é orientado pelo mesmo a levar o jovem para a casa.

Márcio Façanha troca o pneu do carro em uma velocidade extrema e dirige a Kombi na maior velocidade possível, com o objetivo de não perder mais tempo. O narrador afirma que o detetive perdera toda a imagem que tentara construir ao longo da narrativa por conta de sua aflição:

Coitado do policial. Desmontara-se por completo. Cadê a pose, palavras bonitas, cadê citações de Sherlock Holmes? Jogado contra a porta dava até pena de ver. Parecia um detetive do Haiti à espera de ser rebaixado para guarda de trânsito. De investigador inglês só conservara o cachimbo. Isso porque a depressão não lhe deu nem forças para guarda-lo. Pendido no canto da boca, humilhado, tinha um aspecto mais lamentável do que o dono. (p.87)

Então, a bateria do carro pifa e o automóvel vai parando lentamente. Façanha sai da Kombi e começa a esmurrá-la, vociferando vários palavrões que Boibava, já versado nessa linguagem, desconhece e se envergonha. Por sorte, pouco antes de desistir da busca por Lando, o detetive vê o carro que Policarpo estava dirigindo anteriormente e pede reforço aos seus colegas policiais, cuja presença não fora mencionada até então, ordenando-os a fazerem uma barreira. A contenção policial é feita e ocorre um breve tiroteio, em que o capanga se entrega. Façanha força-o a dirigir até o local em que o protagonista estava detido e, coincidentemente, eles encontram com Policarpo e o restante de sua gangue em um carro, que vinha em direção oposta. Sem hesitar, o

detetive dispara dois tiros e executa Policarpo e o motorista – uma cena muito impactante para o público infantil, porém, que está de acordo com a visão realista do autor.

Por fim, Lando acorda no hospital e a primeira pessoa que vê é Boibava, o que o assusta. Entretanto, o protagonista logo compreende a situação ao ver os vários repórteres alvoroçados com Boibava, chamando-o de herói e dizendo que ele salvara Lando. Pouco antes de se despedir, Boibava, que passara de vilão a herói, entrega a caixa de engraxate para o protagonista, que agradece. Lando diz ao garoto que nunca mais pisará em seu reduto e Boibava rebate, alegando que isso era uma bobagem e que ainda queria continuar correndo atrás dele. Em um sinal de amizade e solidariedade, Boibava segura o pescoço de Lando e se despede, causando uma comoção no protagonista.

A narrativa construída por Carlos de Marigny, segundo Zilberman (2014), é pioneira em voltar os olhares do público infantil para a situação dos meninos de rua das grandes cidades – é importante ressaltar que a relação existente entre as personagens do bando de Lando e de Boibava assemelham-se as que foram construídas por Jorge Amado em *Capitães da Areia* (1937), obra que denuncia o abandono no qual os menores abandonados vivem em Salvador, uma obra que não foi escrita para o público infantil. Entretanto, é notável que a condução da narrativa fica, por vezes, confusa, posto que, em determinados momentos, personagens secundários aparecem e desaparecem quando convém na progressão da história. Além disso, o autor insere soluções inverossímeis, como no final da narrativa, com o aparecimento repentino de uma janela e de uma árvore que fica em frente ao quarto no qual o protagonista está preso, o que possibilita sua fuga. Também na cena do tiroteio, na qual surgem dezenas de policiais, de repente, e o detetive, que até o presente momento aparentava ser uma caricatura de Sherlock Holmes, saca sua arma e acerta com precisão a cabeça de dois dos integrantes do grupo de sequestradores com um único tiro. De toda forma, o peso da narrativa escrita por Marigny deve ser ressaltado, uma vez que o autor iniciara uma abordagem sobre os sujeitos que estão inseridos na marginalidade da grande urbe – ideia que será explorada por Henry Corrêa de Araújo, em *Pivete* – de uma forma muito mais violenta do que a trazida por Carlos de Marigny – e por Sérgio Capparelli, em *Os meninos da Rua da Praia* – sob uma perspectiva mais positiva do que a de Araújo.

### 2.3.3 Henry Corrêa de Araujo

No ano de 1977, Henry Correa de Araújo – poeta, autor de literatura infanto-juvenil e jornalista mineiro – publica *Pivete*<sup>103</sup>, uma obra que relata o cotidiano de um grupo de garotos de rua na cidade de Belo Horizonte. Zilberman (2014) afirma que a obra em questão é muito mais radical do que *Lando das ruas*, posto que o protagonista segue o caminho da contravenção, mesmo podendo se manter junto à família ou à favela em que nasceu. A teórica afirma, ainda, que a narrativa “estende ao máximo as possibilidades de representação dos problemas sociais e econômicos pela literatura infantil.”<sup>104</sup> *Pivete* recebeu boas críticas por parte dos jornais da época, como é possível ver na reportagem do *Jornal do Brasil*:

Henry Correa de Araújo domina a linguagem seca, jornalística, da qual lançou mão para contar a dura história de seu pivete. Antes, porém, procurou conhecer melhor o mundo sobre o qual iria discorrer. Foi até o morro e acompanhou um grupo de menores, durante dois dias, pelas ruas de Belo Horizonte:

- Mostro então como usam da safadeza e da molecagem para sobreviver. Como aprendem a roubar e porque (o óbvio, aliás) o fazem. E mostro também que não são pequenos monstros, como a sociedade os quer. É claro que, escrevendo para crianças, não pude contar certos fatos, certas coisas que vi, como o uso de drogas, o problema sexual. Não pude também empregar o seu linguajar típico, pois é violento demais.

O livro foi mostrado, antes de ser publicado, aos seis filhos do autor. A experiência – diz Henry – foi boa. Eles gostaram, embora reclamassem um pouco do fim. Porque a história não tem fim: termina em aberto, e de forma violenta – Disparada, o menino doente, que rouba diante de um policial para ser preso e tratado na cadeia, começa a ser linchado pelos populares. “Ou seja, pela mesma sociedade que o gerou” – explica o autor.

- Mas justifico a falta de um final feliz no prefácio que a editora, infelizmente, não quis publicar. Eu digo: “O livro tem princípio, não tem fim. Porque eu voltei para o jornal e o Pivete continua nas ruas. Continua nas ruas para ser o Mineirinho, o Tião Medonho de amanhã. Para se tornar o assassino barra pesada e o traficante de drogas, o tarado sexual, o marginal de verdade.

---

<sup>103</sup> Um ano após o seu lançamento, *Pivete* foi selecionado pela *International Boards and Books of Young People* para ser objeto de estudo no 16º Congresso Internacional de Literatura Infantil, em Wurzburg, na Alemanha, além de ser convidado como uma obra participante da 30ª Feira do Livro de Frankfurt. *Pivete* foi selecionado pela *Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ)* para concorrer ao prêmio Januz Korezak, na Polônia, representando o Brasil, e foi finalista de sua categoria. Fonte: <https://bit.ly/39VEHx3> Acesso em: 20 de abril 2022.

<sup>104</sup> ZILBERMAN, Regina. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014, p.108).

Pivete está na Coleção do Pinto – inaugurada por Wander Piroli – e o editor André Carvalho, também autor de histórias infantis, já encomendou textos infantis realistas a escritores como João Antônio, Antônio Torres e Osvaldo França Júnior. O que ele quer, em resumo, é que estes autores “não botem lantejoulas nas cabeças dos meninos de hoje, ou seja, que não lhes sonquem a realidade em troca de dropes, sonhos coloridos e fantasias descabidas.[...] A grande diferença é que Pivete fala de um problema social imediato: o das crianças que não têm oportunidade de ler livros infantis e nem de ler coisa alguma. O leitor habitual de literatura infantil não se vai reconhecer nos personagens e nem vai encontrar os arquétipos lendários (lobo mau, por exemplo) que pasteurizaram a realidade conflitual. Como já se provou, a violência, ou melhor, os conflitos, quando assimilados através da ficção, são utilíssimos para a educação do ser humano. E, melhor do que um príncipe encantado com sotaque da Bósnia-Herzegovina, o delinquente juvenil é parte da realidade brasileira.<sup>105</sup>

Araújo, diferentemente de Marigny, optou por fazer uma pesquisa de campo quando conseguiu conviver por dois dias com um grupo de meninos de rua, estudando alguns dos maneirismos do bando e dos aspectos que os circundavam. Dessa forma, sua narrativa trouxe um viés muito mais realista. Além de mais pessimista do que a de Marigny, o autor de *Pivete* insere uma visão de que o meio deteriora, quase de maneira obrigatória, a imagem dos meninos de rua, diferente do autor de *Lando das ruas* que constrói sua narrativa de maneira que os personagens tenham um arco de redenção, elevando seus status de invisíveis a heróis.

Fica perceptível que, por fazer parte da Coleção do Pinto, Araújo buscou trazer os conflitos sociais que observara nas ruas para dentro de suas narrativas infantis, objetivando, não uma identificação do leitor com o protagonista, mas sim a criação de uma consciência crítica acerca dos problemas que o leitor convive diariamente. Por mais que assuntos relativos ao cotidiano das ruas, como a violência sofrida, o preconceito, a falta de oportunidades e de assistência por parte do Estado, tenham sido explorados, o autor optou por fazer um recorte dessa realidade, deixando de lado elementos como o problema das drogas e da sexualidade precoce e mal orientada na adolescência abandonada das ruas.

Ao olhar para a capa do livro, o leitor já se depara com alguns elementos que fornecem uma prévia acerca do tom que a narrativa seguirá: o primeiro é a ilustração

---

<sup>105</sup> EMEDIATO, Luiz Fernando; BÁRBARA, Danúsia. A literatura infantil abandona o reino do faz-de-conta/A violência da vida real. *Jornal da Brasil*. Rio de Janeiro, 20 mai., 1977. Disponível em: <https://bit.ly/3C2FkkO>. Acesso em: 20 jul. 2022.

que representa um grupo de meninos de rua pegando carona na parte traseira de um ônibus, prática comum – e extremamente perigosa entre tais indivíduos, para conseguirem se locomover de um ponto a outro da cidade sem a necessidade de gastar com uma passagem – esse ato será visto pelo leitor diversas vezes durante a narrativa; o segundo, é a grafia do título, que substitui a letra T, em *Pivete*, por uma cruz, um elemento que costuma ser interpretado como representante do sofrimento e da agonia dos párias da sociedade – além disso, a mancha de sangue atrás da cruz reforça tal a presença da morte.

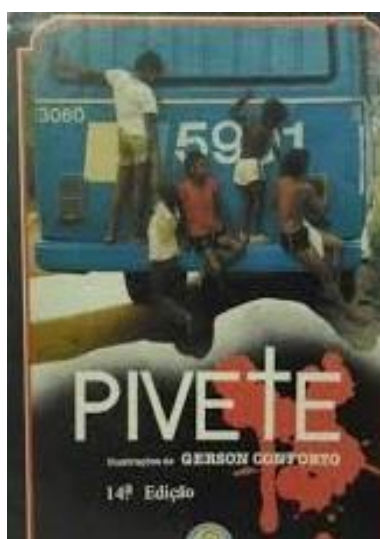


Ilustração 20: Capa de *Pivete*, de Henry Correa de Araújo, 14ª ed., Editora Comunicação (1994)<sup>106</sup>

O índice é outro elemento paratextual que apresentará ao leitor uma prévia do que ocorrerá nos capítulos que virão, posto que em cada um desses segmentos, há um brevíssimo vislumbre da cena narrada, como ocorre em *Pivete nasce*, *Pivete e o dinheiro falso* e *Pivete e a prisão de Disparada*. Diferentemente das obras de Pirolí, e assemelhando-se com a de Marigny, a obra não possui um prefácio por opção da editora, como fica claro por meio da entrevista comentada anteriormente, ou epígrafes, sendo um livro muito mais enxuto.

A narrativa é iniciada com o nascimento de Pivete, no morro do Acaba Mundo, atual Vila Acaba Mundo<sup>107</sup>, situada em Belo Horizonte. Desde o princípio de sua vida, o

<sup>106</sup> Fonte: <https://bit.ly/3NzVmEZ>. Acesso em: 6 fev. 2022.

<sup>107</sup> A vila recebera esse nome, pois a área em que está localizada é um vale fechado, entrecortado por dois grandes morros, que são divididos pelo Córrego Acaba Mundo.

garoto é descrito como pequeno e franzino, o que revela ao leitor a fragilidade do protagonista. Seu pai, Chico Pedreiro, era o presidente da Escola de Samba do morro, posto de altíssimo nível e respeito dentro das comunidades periféricas. É importante ressaltar a fortíssima relação existente entre o samba e as comunidades, já que, como se sabe, o estilo musical no Brasil é um fenômeno cultural, identitário, econômico, social e que simboliza a resistência da favela em relação ao mundo. Pelliccione (2010) afirma que o samba e a favela são “duas dimensões de uma mesma moeda social, pois foi, sobretudo nas favelas, que o samba nasceu, cresceu e se criou. E favela sempre foi, para o samba, assunto de grande importância, central em muitas de suas composições”<sup>108</sup>. Compreender que as comunidades também são meios que geram cultura em suas mais diversas formas, torna possível compreender, de acordo com Kowarick (1977), que a favela, de modo geral, “apresenta uma complexidade de situações tanto econômicas como socioculturais e pode ser vista como um espelho que refle os processos e estruturas existentes no conjunto da sociedade inclusive.”,<sup>109</sup> ou seja, ela não deve, e nem pode, ser enxergada como um ambiente alheio à sociedade que está inserida.

No segundo capítulo, o narrador frisa dois pontos extremamente relevantes para a narrativa: os problemas estruturais que atingem o morro do Acaba Mundo: “No morro do Acaba Mundo não tinha água, não tinha luz, não tinha escola. No morro só tinha barracos feitos com tábuas de caixote e muita pobreza” (p.7); e a iniciação de Pivete como um menino de rua, que opta por sair do morro com seus amigos depois de apanhar de seu pai, por ter roubado dinheiro de uma venda local. Sobre o protagonista, Zilberman (2014) afirma que:

Sozinho ou com a cumplicidade dos parceiros, trombadinhas como ele, sabe que a marginalidade é a única e inevitável opção que lhe resta. Não há recuperação, mesmo quando tenta largar o mundo do crime; acaba retornando às ruas e levando avante a trajetória da contravenção, cujo resultado nunca coincidirá com a reintegração à sociedade, o reencontro da família ou a riqueza legalmente consentida. (p.108)

---

<sup>108</sup> Trecho retirado do artigo *As múltiplas representações da 'favela' no universo das letras de samba*. Publicado em: <<http://www.academiadosamba.com.br/memoriasamba/artigos/artigo-281.htm>>; Acesso em: 7 fev. 2022.

<sup>109</sup> KOWARICK, Lúcio. *Capitalismo e marginalidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 15.



O bando de Pivete era constituído por Paulão, descrito como burro, mas forte, que aparentava ter mais idade do que realmente tinha (treze anos) – a personagem não tinha pai, nem mãe e sobrevivia no morro devido aos pequenos trabalhos que fazia para os moradores; Disparada, caracterizado como um garoto medroso, com o pulmão frágil, possivelmente asmático, pela descrição do autor, e muito novo, com apenas nove anos de idade; Pica-pau, apresentado como maluco e engraçado: quando tinha fome, mastigava pedaços de tábuas de madeira – para os garotos, tal atitude é apenas brincadeira, mas era uma artimanha da personagem para conter a fome<sup>110</sup>; e Minhoca, um garoto alto, magro e pálido, que, quando criança, comia muita terra e mãe vivia dando vermífugos, mas os vermes, aparentemente, nunca saíram de seu corpo. Por fim, Pivete, apelido de Francisco Arrudas, também conhecido por Chiquinho Capeta, alcunha recebida por praticar diversas malcriações com todos na comunidade; recebera esse apelido por ser o menor do bando em estatura e, também, porque na cidade, todos o chamavam assim, o que reflete a questão da invisibilidade social – fenômeno muito visto em *Lando das ruas* – posto que o menino perde a sua identidade, seu nome, para receber uma denominação generalizada. Francisco Arrudas deixa de ser único e passa a ser, enfim, um dos vários pivetes das cidades grandes.

Na rua há oito meses, o bando de Pivete já possui mais experiência na arte da sobrevivência. No começo, passaram fome e frio. Como não possuíam nada além das roupas que vestiam, tudo que lhes sobrou foram jornais velhos e caixas de papelão para servir de abrigo – e dormiam em qualquer lugar. O leitor pode até questionar o motivo dos pais de Pivete não irem procurá-lo na cidade – o que seria algo totalmente compreensível, e não há menção de tal ato durante a narrativa –, mas se for levado em consideração o que a mãe do garoto disse em seus primeiros anos de vida, fica subentendido que ela entrega a vida do filho a Deus, crendo que é o único que pode decidir o momento exato em que o garoto irá partir: “- Foi Deus quem pôs no Mundo, quando quiser ele tira...” (p.6).

Para se alimentar, os garotos roubavam produtos de mercados e feiras. Pegavam carona na traseira de ônibus – como remete a ilustração da capa – e, ao chegar perto do local, saltavam. Pivete ficava vigiando o perímetro, enquanto Paulão roubava a comida. Quando estavam saciados, rodavam a cidade na traseira dos ônibus até alguém, seja um

---

<sup>110</sup> O processo de mastigação, mesmo que de lascas de madeira, como faz o personagem em questão, produz impulsos que estimulam a sensação de saciedade no cérebro.

agente de trânsito, motorista ou cobrador – expulsá-los dali. Não tinham brinquedos e, talvez, nem soubessem o que era somente brincar; a fase adulta tinha chegado cedo para eles, como ocorrera com Lando, Boibava e seus respectivos bandos. O único dia em que a infância era permitida, era no Dia das Crianças, pois os brinquedos do parque de diversões ficavam gratuitos e algumas comidas eram distribuídas ao público.

Em um determinado momento, os garotos resolvem procurar Chico Manco, que era uma espécie de professor do crime, ou, como define o narrador, era quem ensinava os meninos a serem “trombadinhas”. Chico passava sabiamente seus ensinamentos acerca das táticas de como roubar sem serem pegos:

- Vocês fazem do jeitinho que estou ensinando. Primeiro procuram na cidade uma pessoa mais velha. Tem de ser bem mais velha porque menino corre mais depressa do que gente velha. Aí vocês o seguem. Se chegar num lugar que dá para correr e esconder, um pivete vem de frente para ele e um outro vem por trás. O que vem de frente dá um esbarrão nele e o que vem de trás aproveita a confusão para tirar a carteira dele. (p.18)

Entretanto, Pivete e seu grupo não quiseram, inicialmente, entrar na vida do crime. Quando resolveram descer o morro e se tornarem independentes, o objetivo era arrumar um trabalho digno e viver em paz. Porém, a falta de estudo contribuiu para a escassez de oportunidades, já que os garotos não foram alfabetizados. Infelizmente, a opção que sobrava ao bando era entrar no mundo do crime, afinal, a outra, era voltar para o morro, o que não parecia viável.

No capítulo seguinte, é retratada a ânsia de Pivete em conseguir um trabalho digno, pois o garoto tinha a ambição de abandonar aquela vida. Com um dinheiro adquirido por meio de um furto, o bando compra uma caixa de maçãs e começa a vendê-las para os transeuntes que circulam no local. A venda, que estava dando certo, é interrompida quando um dos clientes percebe que Pica-pau estava colocando menos produtos do que o que fora vendido. Dessa forma, o garoto vai preso e é levado ao juizado de menores, onde fica retido por dois meses, e aprende a trabalhar com jardins<sup>111</sup>. Os meninos, então, decidem trabalhar de maneira honesta, prestando serviços

---

<sup>111</sup> Em algumas unidades de internação gerenciadas pelo Estado, os jovens que são detidos têm a oportunidade de realizar Cursos de Formação Inicial e Continuada, visando a reintegração e ressocialização destes na sociedade e a sua inserção no mercado de trabalho. Muitos desses cursos são

de jardinagem nos bairros mais abastados da cidade. Entretanto, boa parte das vezes em que batiam na porta de algum morador do bairro nobre, eram dispensados: “As donas olhavam para o Pivete, para o Minhoca, o Disparada, o Pica-pau e mandavam eles irem embora senão soltavam o cachorro. Paulão falou: - Acho que a gente tem cara de bandido...” (p.21)

Enfim, após muito tentarem, uma dona de casa aceita a oferta de serviço do grupo, dando como pagamento, um prato de comida e uma quantia razoável. Pica-pau e Disparada, que haviam sumido durante o almoço para buscar uma caixa cheia de formigas, colocam os pequenos insetos na roseira da senhora e saem correndo.

Enquanto Paulão troca o salário recebido para poder repartir entre os garotos do grupo, Pivete encontra-se com Branca de Neve, um morador de rua que usava paletó e gravata – sem a camisa por baixo – e que tinha uma ferida na perna que não curava nunca. Pivete oferecera-se várias vezes para comprar remédios para curar o machucado de Branca de Neve, mas o homem, que nunca aceitava a oferta, revelou ao garoto que aquela era uma ferida falsa e explicou que a farsa era feita com uma carne estragada, adquirida com um colega que trabalhava no açougue. Nesse meio tempo, Paulão e Disparada roubam a carteira e a câmera de um senhor, provável turista, mas ao olharem o dinheiro, acham que é falso e rasgam. Ao encontrarem com Chico Manco, os dois meninos relatam a situação e o “professor do crime” indigna-se com eles, alegando que Paulão era burro por rasgar uma moeda estrangeira que valia muito.

O oitavo capítulo mostra o bando subindo o morro para poder ir ao barraco de Dona Sebastiana. Na subida, encontram com Luizão, um rapaz que era invejado por ser mecânico e saber ler, e este questiona Pivete sobre quando ele iria começar a estudar. Ao ouvir isso, o resto do bando começa a zoar da situação e de Luizão, chamando-o de maricas. O rapaz ignora a zombaria e continua seguindo seu caminho, enquanto o resto do bando segue o seu.

No barraco, Dona Sebastiana fala sobre a situação de seus filhos: Paulinho está preso, pois, como define a mãe, “só anda com mau elemento”.(p.30); e Carlinhos morrerá de disenteria, já que nenhum hospital aceitou recebê-lo para tratar do seu problema, fazendo com que voltasse para casa para morrer. Além disso, a mulher conta

---

projetos formulados por órgãos governamentais, como o Ministério Público, juntamente com instituições privadas, como o SENAI e o SENAC.

que estão pensando em derrubar os barracos do morro para fazer um bairro “de gente rica” (p.30), quando o texto denuncia dois aspectos da sociedade capitalista: o primeiro é a especulação imobiliária - grandes empresários começando a interessar-se por determinados locais, já habitados por uma população carente, acreditando que poderão valorizar e serem vendidos como imóveis de alto padrão econômico<sup>112</sup>; o segundo é a falta de planejamento urbano que não prevê habitação para essa população nas grandes cidades.

A conversa continua e Paulinho debocha de Luizão, chamando-o, novamente, de maricas. Dona Sebastiana esbraveja contra o garoto, alegando que o rapaz é o único que estuda no morro e que tem uma conduta louvável, pois ajuda a mãe e não rouba ninguém. Minhoca tenta justificar os roubos realizados pelos garotos, alegando que só roubam porque precisam de comer.

Pouco a pouco o grupo se retira do local e Pivete, pouco antes de sair, pergunta à Dona Sebastiana como ele poderia fazer para começar a estudar. A senhora responde que seria simples; ele deveria apenas ir à escola e conversar com a professora. Uma moça que morava junto de Dona Sebastiana, ao ver Pivete saindo do local, grita para o garoto que, se fosse de seu interesse, ela o acompanharia até a unidade escolar para matriculá-lo. Os outros meninos ouvem a oferta e começam a debochar dele que, num ataque de raiva, pega uma pedra e joga no barraco de Dona Sebastiana, com o objetivo de acertar a moça. Saindo do local, Pivete alega que não era maricas e que, na verdade, aquela mulher se meteu no meio da conversa entre ele e a senhora. Além disso, o garoto afirma que não tem interesse algum em estudar e seu destino era ser, como ele mesmo define, um pivete.

É notável a inserção de um pensamento quase moralizante em relação ao progresso por meio dos estudos tanto na figura de Luizão, como na de Dona Sebastiana: o primeiro é o exemplo a ser seguido na comunidade em que vive, uma vez que dedica-se aos estudos constantemente – a personagem é descrita carregando uma pasta cheia de livros – e não quis entrar para a vida criminal; a segunda, quando briga com os garotos

---

<sup>112</sup> Por mais que boa parte das comunidades brasileiras seja fundada em terrenos públicos, o que impede legalmente a compra desses terrenos por empresários, a compra ainda pode ser realizada de maneira informal. Entretanto, o próprio poder público, que é o dono das terras, pode vir a instaurar uma especulação imobiliária, visando a venda das áreas para grandes incorporadores imobiliários.

que debocham de Luizão, alegando que o estudo fez com que o rapaz fosse um exemplo a ser admirado por eles.

Em um determinado dia, o bando resolve ir ao zoológico após Pica-pau afirmar que havia muita comida desperdiçada no local – comida essa que, muitas vezes, estava intacta. O ato de desperdiçar alimentos evidencia a desigualdade existente entre as diversas camadas sociais, posto que enquanto alguns indivíduos possuem um acesso maior a uma boa alimentação, outros precisam comer sobras para tentar, ao menos, sobreviver. Fica evidente a intenção do autor em criticar uma sociedade desigual quando mostra a variedade de alimentos desperdiçada que os garotos encontram no local:

Paulão, Pivete, Pica-pau, Disparada e Minhoca apanhavam o que achavam: metade de uma banana, um saco de pipocas quase cheio, uma maçã mordida, dois pães com molho de tomate e até um prato de farofa com um garfinho de matéria plástica. (ARAÚJO, 1994, p. 35)

Ao retornarem do zoológico, o grupo encontra-se com Sacristão – um menino que jamais dormia sem rezar – e todos pegam carona na traseira de um ônibus. Sacristão conta aos garotos que quase mataram Branca de neve, o morador de rua que Pivete era colega, e que o demônio estava habitando as ruas da cidade. Paulão retruca, dizendo que os reais demônios do local são as forças policiais. No caso de *Pivete*, as forças policiais são retratadas como os indivíduos que recolhem os menores de idade que estão vivendo nas ruas e os que cometem crimes, e isso, na visão dos garotos, é o que é errado, pois são tirados da liberdade em que vivem, além disso, a presença da polícia sempre representa um confronto na maioria das vezes, violento.

Pouco após a ida ao zoológico, Disparada acorda com uma febre que não passa, o que preocupa o resto dos garotos. Pivete sente vontade de externar suas emoções por meio do choro, mas prefere não fazer, já que “lembrou que um pivete não podia chorar” (p.40), ou seja, demonstrar emoções tidas como sensíveis é, para eles, um ato de fraqueza, que não se enquadra no estereótipo de um menino destemido, que vive na rua. O protagonista sugere ao bando um plano para que Disparada possa ser devidamente atendido em um hospital, porém tal ideia poderia incluir a prisão dele. Como não viam outra opção, o grupo aceita seguir o plano de Pivete.

Os garotos encontram na rua um homem bem forte e mandam Disparada, que estava andando lentamente e tremendo muito, esbarrar nele, simulando um roubo. Disparada assim o faz e os meninos correm para longe, com expectativa de que o plano de Pivete dê certo. Entretanto, o que ocorre é algo muito mais violento e degradante: Disparada sofre um linchamento da população que passava no local. Essa é uma das cenas mais impactantes e tensas de toda a narrativa, pois uma criança de nove anos é espancada por várias pessoas que por ali passam e ninguém intercede por ela. A população vê na criança um mero estereótipo repleto de preconceitos; para eles, o garoto que está ali é mais um entre os vários meninos de rua, sem nome, que praticam atos ilegais. Além disso, tomam para si o dever dos agentes de segurança pública, já julgando e condenando o garoto:

Um homem abriu caminho no meio do povo e deu um chute no Disparada. Veio outro e mais outro: também chutaram. Depois deram murros na cabeça dele.[...] Uma velha gritava sem parar:  
- Bate nesse moleque. Eles vivem assaltando a gente. Bate nele...  
(p.43)

Disparada, que sangrava e chorava muito, após sofrer um ataque coletivo da população é levado pela polícia. Os meninos, que não haviam visto a cena – com exceção de Paulão –, correm para o local de encontro previamente determinado e conjecturam se o amigo já estava sendo atendido pelos médicos. Paulão, por ter visto toda a cena, sai de perto do bando para poder chorar escondido, já que chorar entre os colegas seria, assim como havia pensado Pivete, uma vergonha e uma perda da moral entre os colegas.

A narrativa é finalizada em aberto, não havendo indício algum sobre o destino que Disparada teve. Esse aspecto diverge completamente da história construída por Carlos de Marigny, em *Lando das ruas*, em que Lando consegue ser levado ao hospital a tempo e vira amigo de Boibava. Em *Pivete*, o final é completamente pessimista, terminando em um linchamento, somado a uma prisão em que não sabemos do destino da personagem, e em uma angústia coletiva dos meninos que pertenciam ao bando. Enquanto isso, em *Os meninos da rua da praia*, de Sérgio Capparelli, a visão mais positiva acerca desse grupo social em questão é retomada.

### 2.3.4 Sérgio Caparelli

Em 1979, o escritor mineiro Sérgio Capparelli publica *Os meninos da rua da praia*<sup>113</sup>, uma narrativa infanto-juvenil situada nas ruas de Porto Alegre e que tem como núcleo central um grupo de garotos e uma pequena tartaruga. Zilberman (2014) compara a história construída por esse autor com a de Araújo, ressaltando que, diferentemente de *Pivete*, o grupo de garotos possui um emprego, mesmo que informal, o que lhes possibilita a inserção deles no mundo do trabalho e corrobora com uma aceitação um pouco melhor da sociedade para com eles.

Curiosamente, por mais que *Os meninos da rua da praia* tenha sido uma obra que fora bem recebida pela crítica no Rio Grande do Sul, em âmbito nacional, poucos jornais noticiaram ou comentaram a obra. Boa parte dos veículos de mídia que mencionavam o nome do livro, citavam a obra como uma peça teatral e informavam o horário de exibição. No jornal *O Fluminense* (RJ), ela é ressaltada como um destaque positivo, no qual o jornalista noticia a adaptação para o teatro e diz que o autor consegue se comunicar de forma intensa com o público. De maneira um pouco mais aprofundada, o *Diário do Paraná*, órgão dos *Diários Associados* faz uma breve análise acerca da narrativa, da linguagem que a permeia e da poesia contida no texto:

Um livro dirigido para crianças em idade escolar, já bem alfabetizadas, na linha realista da literatura infantil brasileira. A narrativa é em linguagem coloquial e muito lírico.[...] Ao nível das ideias, trata-se de uma análise de pontos básicos da problemática da classe trabalhadora, sem radicalismos nem pregações sectárias.<sup>114</sup>

Aproximando-se da estrutura das obras *O menino e o pinto do menino*, *Os rios morrem de sede* e *Lando das ruas*, a obra de Capparelli provê ao leitor alguns elementos paratextuais que os auxiliarão a compreender melhor a narrativa e o tom que a guiará. O primeiro elemento a ser analisado é a capa, que traz o trio de garotos vendendo seus jornais em meio às ruas da cidade de Porto Alegre – informação que será descoberta pelo leitor posteriormente. Os meninos vestem trajes simples e surrados, o que leva o

---

<sup>113</sup> CAPPARELLI, Sérgio. *Os meninos da rua da praia*. Porto Alegre: L&PM, 2019.

<sup>114</sup> SCHMIDT, Maria Auxiliadora. Meninos enfrentam cães raivosos e tartarugas. *Diário do Paraná*: Órgão dos Diários Associados. Paraná, 9 mar., 1980. Disponível em: <https://bit.ly/3BWImXE>. Acesso em: 25 jun. 2022.

leitor a crer que a situação dos pequenos jornaleiros não é uma situação tão confortável quanto a dos protagonistas das obras de Piroli; situação mais próxima das obras de Marigny e Araújo. A outra protagonista da história – a pequena tartaruga verde, também aparece na capa. Pelo fato da capa apresentar uma ilustração colorida, o leitor pode acreditar que a narrativa trará um tom mais ameno.



Ilustração 21: Capa de *Os meninos da rua da praia*, de Sérgio Capparelli, 44ª ed., L&PM Editores (2019)<sup>115</sup>

As orelhas do livro possuem um texto redigido por Maria da Glória Bordini<sup>116</sup> que traz um breve resumo da narrativa e faz uma brevíssima análise acerca dos temas tratados pelo autor. É interessante perceber que Bordini alega que a obra possui um viés realista, mas não “deixa de atender ao lado mágico do pensamento da criança”<sup>117</sup>, o que representa uma evolução das obras desse período. Piroli aborda os problemas cotidianos de maneira direta e objetiva, porém ainda traz uma leveza em suas narrativas; Marigny trata das questões relativas aos meninos de rua, mas traz um enredo com alguns problemas de construção em relação ao texto infantil; Araújo pauta a sua narrativa em um extremo realismo, não abrindo brechas para a imaginação; e, por fim, Capparelli traz uma narrativa que é baseada no viés realista da literatura infantil, mas não deixa de inserir uma leveza, posto que o autor conta a história do ponto de vista de um animal, o que “já seria suficiente para quebrar o esquema racionalista que todo o realismo

<sup>115</sup> Fonte: <https://amzn.to/3NTkSFR>. Acesso em: 25 jun. 2022.

<sup>116</sup> Prof. Dra. Maria da Glória Bordini – professora universitária PUC-RS, UFRGS, crítica literária e autora de livros sobre Teoria da Literatura e Literatura Infantil.

<sup>117</sup> Trecho retirado da segunda orelha da obra CAPPARELLI, Sérgio. *Os meninos da rua da praia*. Porto Alegre: L&PM, 2019.



implica”. Bordini continua dizendo que “o autor [...] sugere que a magia está embutida na realidade, bastando ter bons olhos para vê-la”.

O prefácio da obra, redigido por Ana Mariza Filipouski, assemelha-se muito com o breve texto de Bordini, posto que ambas trazem um breve resumo da história e uma breve explicação acerca dos temas abordados. Ambas autoras frisam que a obra possui um cunho realista e que ela “apresenta problemas com simplicidade e deixa o leitor livre para escolher entre os diferentes caminhos possíveis”<sup>118</sup>. Filipouski busca, também, apresentar ao leitor algumas informações acerca de Sérgio Capparelli e dos prêmios recebidos pela obra em questão.

O primeiro capítulo concentra duas ideias principais, descrevendo a pequena tartaruga verde, com descrições físicas e psicológicas e inserindo, por meio dos pensamentos do pequeno animal, uma crítica/conscientização proposta por Capparelli – a tartaruga está sendo vendida como uma mercadoria nas movimentadas ruas de Porto Alegre por um homem que não para de anunciá-la – que considera a venda de animais como algo absurdo. Dessa forma, o autor insere sua primeira crítica por meio dos pensamentos do animal:

No tabuleiro, no meio das outras, ela tinha de raiva. Ora, vejam só! Bichinho é mercadoria de se vender? Tinha certeza de que não. Já pensou se uma tartaruguinha entra numa loja e pede ao vendedor “vou levar aquele menino ali, também o de sarda e o pretinho, embrulha tudo com papel celofane que é para presente”? E agora, aquele topetudo gritando para quem quisesse ouvir que ela valia trinta cruzeiros! Bom, não estava muito surpresa. Uma vez lhe disseram que os homens vendiam homens também. Se não havia acreditado, ali estava o começo da prova. (p.9-10)

Além disso, a figura antropomorfizada da tartaruga é construída gradualmente, posto que o animal, por meio dos seus pensamentos, vai demonstrando diversos sentimentos, como a raiva: “A tartaruguinha sentiu raiva do velho. Ainda bem que dera certo a ideia de esconder uma das patas” (p.10); e o medo: “O homem da correntinha pagou ao vendedor e se afastou com a tartaruguinha amarela. A tartaruguinha verde ficou com medo de ir pro lixo.” (p.10). O fato do autor colocar uma tartaruga como protagonista ameniza o tom da narrativa, levando em consideração as obras analisadas anteriormente, não excluindo a abordagem de temas sensíveis e problemáticos

---

<sup>118</sup> CAPPARELLI, Sérgio. *Os meninos da rua da praia*. 44. Porto Alegre: L&PM, 2019, p5.

referentes à sociedade brasileira contemporânea. Na realidade, essa atitude do autor ocasiona uma maior compreensão desses problemas por parte do público infanto-juvenil, uma vez que o pequeno animal, por possuir características humanas, constrói um elo de identificação com o leitor.

O título do segundo capítulo – *Uma vaca entrou no bar e pediu um guaraná?* faz uma alusão a um poema escrito por Sérgio Capparelli, denominado *Guaraná com Canudinho*. Nesse poema, o autor constrói uma situação lúdica e brinca com a linguagem por meio das rimas:

#### Guaraná com Canudinho

Uma vaca entrou num bar  
e pediu um guaraná.  
O garçom, um gafanhoto,  
tinha cara de biscoito.  
Olhou de trás do balcão,  
pensando na confusão.  
Fala a vaca, decidida,  
pronta pra comprar briga:  
- E que esteja geladinho  
pra eu tomar de canudinho!<sup>119</sup>

A referência ao poema não se restringe apenas ao título, estendendo-se à situação vivenciada por algumas personagens secundárias durante uma confusão nas ruas de Porto Alegre:

- Cuida das minhas tartaruguinhas. Vou dar uma bisolhada por aí, pra ver o que está acontecendo.  
- Não é nada – respondeu o engraxate –, só uma vaca que entrou num bar e pediu um guaraná. O garçom ficou brabo. Não por causa do guaraná, mas porque ela queria beber com canudinho. (p.15)

Em meio à confusão, a tartaruga, que estava sendo segurada por um engraxate após a saída do vendedor, cai da mão do garoto e sai andando pelas ruas. No meio do caminho, o pequeno animal avista uma criança chorando e, em um ato de empatia, tenta consolá-la, mas não obtém sucesso:

---

<sup>119</sup> CAPPARELLI, Sérgio. *Poemas para crianças*. Porto Alegre: L&PM, 2006. p. 89.

À sua frente, no meio de trapos, chorava uma criança. A tartaruguinha achou que ela chorava muito feio, deu vontade de rir, mas voltou atrás: havia uma dor muito grande naquele choro e de feio só havia a dor. O menino gritava, apoiado na pilha de jornais. Mais para cima apontava a cabeça branca de um velho. A tartaruguinha achou que ele parecia muito triste. A todo momento, olhava desconsolado para os lados, sem saber onde botar a tristeza que tinha nos olhos. [...] Chegou perto e perguntou bem alto para que ele escutasse:

- Porque está chorando? Posso fazer alguma coisa?

O menininho pareceu ouvir, mas nem por isso calou a boca. A tartaruguinha ficou aflita vendo o seu desespero, sem poder fazer nada. Além disso, tartaruga anda devagar. E se ele pedisse um copo de leite para matar a fome? O que ela, uma tartaruguinha, poderia fazer? Andava tão devagar que quando voltasse com o copo de leite o menino já seria homem feito e estaria rindo.

- Ei, o que você tem? Pode me dizer? (p.16-17)

Percebendo que suas tentativas foram em vão, a tartaruguinha continua seguindo o seu caminho, até o instante que ela vai ao encontro do trio de meninos jornalheiros. Tiziu é descrito como o mais velho, magro e ossudo dos três; Socó é descrito pelo autor apenas como portador de um cabelo encaracolado; e Tonho é o mais novo do grupo, tendo apenas oito anos.

Capparelli aponta a fragilidade do trio de garotos ao fazê-los confrontar o frio da capital gaúcha. A evidência da desigualdade social e da vulnerabilidade em que os garotos estão inseridos é representada pela batalha entre Socó e o frio, quando o garoto treme sem parar, por possuir apenas uma bermuda e uma camisa fina, e esfrega as mãos numa tentativa quase inútil de se aquecer; e pelo frio que Tonho passa, sentido pela tartaruga no momento em que o garoto a guarda dentro de sua blusa. O pensamento do animal no momento em que está coberta pela blusa do menino exemplifica uma indignação acerca da desigualdade e injustiça: “seu frio vinha de estar ali sozinho, altas horas da noite, vendendo jornais, enquanto todo mundo estava em casa, no quentinho das cobertas” (p.24).

Como Zilberman (2014) ressalta, *Os meninos da rua da praia* traz um grupo de garotos que trabalham com uma profissão relativamente valorizada pelas pessoas – a venda de jornais – o que facilita a inserção e aceitação deles na sociedade em que vivem. O fato deles possuírem esse emprego, mesmo que seja algo informal, difere bastante de *Pivete*, no qual o protagonista não é bem visto pelas pessoas que o

circundam, e também porque ele e sua gangue vivem nas ruas levando uma vida de aprendizes do crime.

Além da questão do trabalho, outro ponto que destoa das narrativas vistas anteriormente é a infância sendo, parcialmente, preservada, já que os garotos ainda brincam fazendo uso da fantasia. O episódio de descontração pode ser visto no momento em que Tonho finge soltar fogo pelas unhas, atraindo a atenção de seus colegas chamando-os de bobos:

- Vou começar. Vocês dois têm que prestar bastante atenção na palavra mágica, senão ela perde o efeito.

Os dois rostos à sua frente tinham a curiosidade desenhada em cada linha e todas as linhas se dirigiam para os olhos, poço profundo onde desaguavam todas as perguntas.

- Atenção: boboiando, boboiando, boboiando, boboiando!...

.....

- Vocês não estão prestando atenção no que eu estou dizendo.

- Claro que estamos. Nenhum fogo sai de sua unha – falou Socó.

- Acho que você está ficando bobo – disse Tiziu.

- Vou falar mais devagar. Escutem bem: bobo oiando, bobo oiando, bobo oiando.

Socó não se conteve:

- E o fogo?

- Bobo bolhando, bobo olhando, bobo olhando: escutaram a palavra mágica? Bah, agora que me lembrei. Estou falando a palavra errada. Esta é para pegar abobados como vocês e não para sair fogo da unha. Socó e Tiziu engoliram em seco. Tinham caído na arapuca e nada podiam fazer. O jeito era aguentar no osso. (p.20-21)

Posteriormente, os garotos observam a presença da pequena tartaruga e assustam-se com ela. Tonho agacha-se, a examina e conclui que o melhor a fazer era levá-la para casa, pois assim ninguém pisaria nela. O garoto pega o animalzinho e a leva consigo, o que faz com que a tartaruga se sinta extremamente satisfeita com a situação:

A tartaruguinha quase pulou de contente. Pra falar a verdade, não era por causa das minhocas não. Era mais por amizade. Amor à primeira vista. Pareciam uns caras em quem se podia confiar. Pois é isso mesmo: amor à primeira vista, sabe? (p.24)

Antes de partir para a sua nova residência, o pequeno animal faz uma rápida comparação entre os hábitos dos animais e dos humanos para com suas crias: enquanto as tartarugas e os outros animais que viviam na ilha onde ela habitava antes de ir para a cidade, ficavam com seus rebentos até quando eles crescessem e pudessem viver

sozinhos, os humanos permitiam que seus filhos se distanciassem quase que imediatamente das suas casas, usando como exemplo os garotos que, tão novos, buscavam a sua sobrevivência, atividade que deveria ser só dos adultos.

Após a sua reflexão, a tartaruga segue com os garotos dentro do ônibus e, posteriormente, segue o caminho com Tonho. Capparelli descreve brevemente o local em que o garoto reside, apresentando, imediatamente, um dos vários problemas estruturais que compõem as favelas, como a falta de iluminação pública:

Tonho chegou à esquina, passou debaixo de um poste de luz, entrou numa trilha e deu num claro entre os barracos. Aí não tinha iluminação. Os telhados de latas deixavam filtrar a luz de algumas lamparinas, de lampiões fumarentos. (p.25)

Ao entrar em casa, Tonho conversa com seu pai, que aguarda ansiosamente pela chegada de sua outra filha, que fora a um baile e demorava a voltar. Seu Cacildo, pai de Tonho, era um entusiasta de animais e, ao ver a tartaruguinha, logo a colocou em uma tigela com água e a alimentou com algumas moscas que caçara naquele instante, o que trouxe muitas lembranças para a personagem:

O líquido frio lhe provocava saudades, lembrando que um dia vivera numa tigela maior; com as margens de areias brancas, e árvores mais ao longe. Uma tigela milhões de vezes maior e que se chamava Guaíba. Dentro d'água nada tinha a pedir, até da fome se esquecia. (p.26)

Tonho decide, após sua mãe pedir para que ninguém mexesse em sua tigela, por colocar o animalzinho em um recipiente maior e em um local em que não atrapalhasse ninguém. Depois, o garoto começa a se organizar para ir dormir, colocando algumas cadeiras lado-a-lado e cobrindo-as com uma manta, com o objetivo de torná-las menos desconfortáveis durante o seu descanso. Tonho sofria com o frio que entrava através da janela; para barrar a corrente de ar, o garoto cobria o espaço com papéis – e aquecia-se apenas com o calor que vinha do fogão a lenha. Capparelli busca demonstrar a situação de fragilidade e desigualdade na qual a personagem está inserida:

Em seguida, enfileirou quatro cadeiras e as cobriu com uma manta para não lhe doer o lombo. Deitou-se. A barriga da perna doía. Pela fresta da janela entrava um ar frio, mas estava com preguiça: não iria

se levantar para vedar com papel. Ali, junto do fogão à lenha, se cobriria com o calor que vinha das brasas e da cabeça cheia de planos. (p.26-27)

Outro aspecto que merece a devida atenção na narrativa é a preocupação da mãe de Tonho para com sua filha, que havia saído, na noite anterior, para um baile em sua comunidade. A preocupação da mãe é pautada, possivelmente, por questões ligadas à sexualidade da garota, que, aparentemente, é uma adolescente e pode correr riscos: “- A que horas Cida chegou do baile? - Pouco depois do Tonho. Disse que o ônibus demorou. - Cacildo, é bom abrir o olho com essa menina. Nessa idade... olha, Cacildo...- Não se preocupe.” (p.28)

No instante em que Tonho desce da favela, a tartaruguinha consegue visualizar de maneira mais clara o local onde está. Dessa forma, por meio dos olhos do animal, o leitor consegue ter um vislumbre acerca das questões estruturais da comunidade em que o garoto vive:

A vista acostumou e pôde enxergar a vila. Os barracos apertados. Os montes de lixo. E um tipo de gente miúda e de rosto sofrido. Mulheres lavavam roupa numa bica. Mais adiante, alguns meninos corriam atrás de um porco, quase atropelando um galo de cabeça arpejada. (CAPPARELLI, 2019, p. 29)

É perceptível a acumulação de problemas urbanos, como a falta de um espaço adequado para as moradias; lixos e resíduos espalhados; animais no meio da rua, transitando como pedestres; e a falta de saneamento básico. Claramente, esses problemas são apenas alguns expostos por Capparelli – é sabido que, além dessas questões, há o perigo de catástrofes naturais, como deslizamentos, alagamentos e outros mais que assolam a vida das pessoas que vivem nas favelas brasileiras.

O garoto encontra seus amigos em frente ao Café Rian<sup>120</sup> e, ao conversarem, entram em um consenso de que deveriam vender os jornais rapidamente para poderem aproveitar o dia tomando um banho de rio. Mesmo após várias tentativas, eles não conseguem vender muito, o que faz com que Socó reclame que os fregueses estavam agindo com miséria e não queriam gastar com os jornais. Socó diz que até sente vontade de aprender a ler e escrever para poder entender o que está escrito nas páginas. Tonho

---

<sup>120</sup> O Café Rian, situado na Rua da Praia, era um ponto de encontro de jornalistas, vereadores, deputados, corretores. Entretanto, o local, que estava sempre lotado até o seu fechamento, em 1976, abrangia todos os públicos, prezando pela democracia e igualdade entre seus clientes.

rebate o amigo alegando saber ler, posto que seguira até a sétima lição, mas diz que não pôde concluir os estudos, pois tivera que sair da escola para trabalhar. A fala de Tonho expõe outro problema que é recorrente no cenário brasileiro: a evasão escolar por situação precariedade social familiar:

- Sabe ler nada, pixote – investi contra ele Socó, por se sentir diminuído. – Se sabe ler, por que está aí vendendo jornal?
- Bom, eu sei só um pouco, Só fui até a sétima lição. Tive de sair pra trabalhar.
- Agora fica aí botando banca de doutor.
- Quem disse que eu quero ser doutor? Precisa estudar muito. O que eu quero mesmo é ser oficebói. Trabalhar num banco de oficebói, de uniforme e tudo. Tenho um freguês que é gerente do banco lá da praça. Já me prometeu um emprego. (p.33)

Retomando à venda dos jornais, os garotos não conseguem sucesso em seu plano. A tartaruga, que aguardava em cima da pilha de folhas pacientemente, queria sair para andar nas ruas da cidade, com o objetivo de voltar para sua casa, ou seu rio. O pequeno animal chega a pedir para que Tonho a leve para sua ilha de origem, mas o garoto não consegue compreender o pedido de sua amiga – o que torna perceptível a dor e a tristeza da tartaruga ao pedir ajuda para o menino:

- Nos seus olhos estavam gravadas as águas do rio. E ele parecia tão perto! Andando sobre a notícia de um desastre, a tartaruguinha pensava e pensava. Dentro de sua cabeça, crescia um murmurejar de águas, entre garças e mergulhões.
- Onde estava o rio? Queria voltar para sua ilha. Se ao menos pudesse voar. Ela se virou para Tonho com os olhos úmidos e tentou lhe dizer “Me leva pra casa, me leva?” Ele não notou sua tristeza, entretido com a venda dos jornais.
- Tonho, me leva pra minha ilha?
- Nada do Tonho entender. Um desespero, uma vontade de chorar tomou conta da tartaruguinha. (p.35)

Um grupo de homens passa e compram um dos jornais oferecidos pelos garotos. Por meio de uma leitura rápida, um dos rapazes alerta que estão matando os rios – o que assusta a pequena tartaruga – e outro responde que tudo é culpa da poluição. Isso rememora a narrativa de Wander Piroli em *Os rios morrem de sede*. A tartaruga tenta enxergar no jornal quem era a poluição que o grupo de homens comentou, mas não

consegue identificá-la, pois tudo que havia nas páginas do jornal era a foto de um militar de alta patente<sup>121</sup>.

Percebendo que a venda de jornais não estava rendendo como o esperado, os meninos decidem tomar um banho no lago da Ponte dos Açorianos. Ao longo do percurso, Socó, que estava carregando a tartaruga, ensina-a acerca das estruturas que compõe o mundo dos homens: explica sobre semáforos, carros, edifícios etc. Chegando às margens do lago, a tartaruga fica extremamente agitada, mas Socó a coloca na grama e pede para que ela aguarde, pois iria mergulhar e, depois, traria algumas minhocas para ela. Assim que o garoto sai de perto, a pequena tartaruga corre para a água e mergulha. Entretanto, para o espanto do animal, a água, que por fora aparentava estar cristalina, estava muito poluída:

Demorou muito até sua vista se acostumar ao fundo, sondando o que havia por perto: latas vazias, garrafas, pneus de bicicleta. Teve a impressão de avistar um navio também naufragado, mas desconfiou dos próprios olhos. (p.39)

Ao olharem para a margem e perceberem que a tartaruga não estava mais no local, os meninos começam a discutir sem parar. Em meio à discussão, Tiziu chama a tartaruga de burra – que estava apenas ouvindo de longe –, o que incomoda o animal. Como vingança pela ofensa, ela mergulha e morde o dedo de Tiziu, que grita e sai correndo para fora da água. A pequena tartaruga aproxima-se da margem e permite ser vista pelo garoto, que começa a caçá-la dentro da água. Depois de observar as tentativas falhadas do garoto em capturá-la, o animal resolve sair da água e, antes de ser avistada pelo grupo, ouve-os brincando. Como já foi mencionado anteriormente, Capparelli diferencia a sua narrativa das criadas por Marigny e por Araújo demonstrando que, por mais que os meninos vivessem boa parte de suas vidas nas ruas, a infância ainda é algo a ser vivenciado pelas personagens infantis:

Socó falava para Tiziu:

- Você tem que falar cada vez mais depressa, repetindo: toco cru pegando fogo.
- Toco cru pegando fogo...

---

<sup>121</sup> A narrativa foi publicada em 1979 em plena ditadura militar brasileira. O período, que durou vinte e um anos, foi marcado por uma forte censura e repressão aos veículos de comunicação, em especial, os jornais. Notícias relativas aos militares e aos aspectos relativos ao governo instituído na época eram comuns e, ao referir-se a foto, o autor também faz uma crítica velada à ditadura.



- Está muito devagar e tem de repetir, já disse.
- Tococrupegandofogo... Toco cru pegando fogo... (p.43)

Depois de ouvir a conversa dos meninos, a tartaruga aparece e se deixa capturar, indo direto para o colo de Tonho. É perceptível que há uma sensação de fraternidade entre o animalzinho e o garoto, possivelmente pelo fato dele ser o único que, no primeiro encontro, não teve medo dela, levando-a para casa e cuidando dela da maneira correta:

A tartaruguinha veio com Tonho e se espichou num pingo de sol, um restinho da tarde. Ela estava cansada. E um pouco intranquila. Dava vontade entrar pra dentro do casco e nunca mais sair. A causa da tristeza ela não sabia. Dessas que pegam qualquer um, sem nenhuma explicação. E não adianta ficar perguntando “por que está assim? O que aconteceu?”, pois só serve para atrapalhar. (p.44)

Além disso, é curioso perceber que a tartaruga dá indícios de uma possível depressão, por sentir esse cansaço repentino, um desassossego, e não compreender a causa de sua tristeza – o que demonstra a construção humanizada do pequeno animal.

Ao longo do caminho percorrido para chegar ao Café Rian, o narrador menciona as fragilidades encontradas nos centros urbanos – até o presente momento, todos os problemas foram direcionados à favela –, como a presença de sujeira e esgoto nas ruas; e as várias pessoas desabrigadas – que vivem por meio de esmolas – e que moram debaixo dos viadutos da cidade, utilizando materiais descartáveis, como papelão, para se abrigarem.

O bando resolve ir para a Praça da Alfândega, local em que os meninos avistam um homem, com vestes de mágico, vendendo moedas antigas. Após uma breve e confusa conversa, o homem começa a dançar ao som de um canto de pássaro que sai de uma lata que ele carrega. Os meninos o questionam sobre como seria possível um pássaro viver dentro de uma pequena lata, e o homem alega não existir animal algum, apenas o canto, que foi coletado depois do curió cantar sem parar em sua casa. Isso faz com que os garotos insistam que o homem é um mágico, pois somente um mágico tem poder de prender o canto de um pássaro numa lata. O homem explica, com um toque poético, que o canto do pássaro está dentro de cada indivíduo: “Basta alguém se concentrar num curió que pode ouvir o seu canto; basta se concentrar numa árvore para

sentir seu aroma e o vento balançando suas folhas. O curió é o coração das pessoas. A lata é só o disfarce.” e que “A maior mágica que existe é a vida” (p.53).

Além das moedas, os meninos percebem que o homem vende selos de animais marinhos e põem-se a procurar algum que possua uma imagem de tartarugas. Quando o encontram, a tartaruga, que estava escondida debaixo da blusa de Socó, visualiza o selo que ilustrava uma praia, com ondas azuis e tartarugas que flutuavam na água, o que a deixa triste, pois não está mais em seu habitat de origem e não há uma previsão de quando poderá volta:

Vendo a água, a tartaruguinha se emocionou. Queria voltar para sua ilha. Levantar-se de manhã e beber gostas de orvalho. E andar pelo mato, conversando com os grilos, com os passarinhos, com as borboletas. A tristeza era funda, funda. (p.52)

Após a breve conversa, o homem guarda os selos em um plástico e torna sua atenção para um outro grupo de pessoas que se aproximava de sua banca. Os meninos se afastam do vendedor e Tiziu começa a procurar algumas moscas para que a pequena tartaruga se alimentasse. O animalzinho, que dormia para conseguir tapear a fome, estava totalmente reclusa em seu casco e, mesmo com as moscas à sua disposição e com Tiziu batendo contra sua couraça, não saía para comer. Dessa forma, percebendo que as tentativas de fazê-la comer eram inúteis, os meninos resolvem deixar que a tartaruguinha desperte por si só e se alimente quando quiser.

Posteriormente, próxima ao Largo dos Medeiros, os meninos encontram uma mulher tocando uma gaita (sanfona): “alemoa magra e com os ossos do rosto salientes” (p.54), acompanhada de seus seis filhos, enfileirados como estátuas lado a lado – a crianças magras, vestidas com calças despencando e camisas remendadas.

Tonho dá uma moeda para a instrumentista, que fica feliz e surpresa pelo garoto ajudá-la. Ao terminar de tocar a música, a mulher começa a conversar com o garoto, que lhe pergunta de onde ela viera e o motivo dela estar tocando suas músicas na praça. A mulher explica para o garoto que veio de Passo Fundo, uma cidade no interior do Rio Grande do Sul, para Porto Alegre buscar alguma oportunidade de melhora de vida e um local para poder morar, o que não tinha mais na sua cidade. Tonho, que já havia viajado com seu pai para o interior do estado, afirma que existem terras disponíveis, mas a mulher rebate o garoto explicando que as terras têm dono. Inocentemente, o garoto

afirma que a terra é de todos. Num suspiro – demonstrando toda a sua decepção com a situação desigual em que está inserida, a mulher pega sua gaita e volta a tocar.

Dessa forma, Capparelli suscita, de maneira introdutória, um debate acerca das pessoas sem terra e da reforma agrária. É sabido que a concentração e a distribuição desigual de terras é um problema que assola o cenário brasileiro desde a colonização do país. O problema se agravou durante a ditadura com a desapropriação de terras para a construção de barragens, terras que, na sua maioria, nunca foram devidamente indenizadas. Milhares de trabalhadores rurais retirados das suas comunidades, da sua história, sem serem recolocados de volta nas suas comunidades familiares ou sociais. A partir de 1980, os indivíduos que estavam desabrigados começaram a reivindicar mais ferrenhamente um espaço para construir sua moradia e, como consequência dessa luta, surge o Movimento Sem Terra (MST) – que lutava, majoritariamente, no âmbito rural – e, posteriormente, o Movimento dos Trabalhadores Sem-Teto (MTST) – que atuava nos centros urbanos. Além disso, muitos trabalhadores do campo acabavam perdendo as suas terras e máquinas para os bancos por causa de juros altíssimos dos empréstimos que não conseguiam cumprir. A obra *Quem faz gemer a terra* (1991), do escritor Charles Kiffer, aborda esse tema.

O leitor é apresentado também à cena de Tiziu levando a pequena tartaruga para sua casa e, assim como a de Tonho, a casa do garoto é precária, “barraco caindo aos pedaços, com uma escada na frente. Em cima de um estrado, havia uma bacia cheia de roupa pra lavar. Ao lado, um tambor de água.” (p.58). O pequeno animal crê que seu novo passeio lhe renderá novas amizades, como ocorrera com os pais de Tonho. Entretanto, desde o instante em que Tiziu coloca os pés para dentro de seu barraco, toda a expectativa da tartaruga é quebrada.

A partir da entrada do menino em casa, o pai do garoto, Seu Osnildo, que já estava bêbado, parte para cima dele, puxando sua orelha e questionando onde ele estava. O menino tenta rebater, alegando que estava ajudando seu amigo a vender jornais, mas o pai não aceita bem a resposta, dizendo que aquilo não o ajudaria em nada, posto que o dinheiro ficaria só para o outro garoto. Não bastando o ato de violência física contra Tiziu, Seu Osnildo exige que o garoto lhe dê uma quantia para comprar cigarros. O menino, com medo de apanhar novamente, obedece. O leitor, ao ter esse primeiro

contato com o pai de Tiziu, consegue definir o estereótipo do personagem: um homem violento, sem escrúpulos e alcóolatra:

O puxão de orelha doeu mais. Tiziu começou a choramingar, apertando a tartaruguinha contra o peito e, com a mão livre, procurando impedir que Seu Osnildo puxasse com muita força. A orelha ardia e ele imaginava o quanto deveria estar vermelha. Ele ia chorar, mas Seu Osnildo engrossou a voz.

- Cala essa boca, senão passo o relho em você. E me empreste quinze aí. Se demorar, vai ser vinte.

.....

Com medo de apanhar uma surra como da outra vez (ele ainda sentia dores nas costelas), Tiziu entregou o bolo de dinheiro. – Deixe o do ônibus – repetiu Tiziu, observando Seu Osnildo a contar o dinheiro.

.....

- Amanhã tem jornal, né? De noite acerto as contas contigo. E se vagabundear por aí, já sabe: o relho canta no lombo.

.....

A voz queria se mostrar forte, mas terminou pastosa por causa da bebedeira do homem. Com o dinheiro na mão, ele cambaleou, caindo sentado na cadeira. (p.59-60)

Os atos de violência praticados por Seu Osnildo não se restringem apenas à Tiziu, estendendo-se, também, à sua mãe e, possivelmente, seus irmãos menores:

A mãe de Tiziu não aguentou. Aos prantos, foi para o meio da cozinha.

- Como pode fazer isso com o menino, Osnildo?

Ele se levantou a custo, fungou de novo e lhe estalou um tapa na cara.

- Não bate na minha mãe – choramingou Tiziu.

Ouviu-se uma gritaria na rua e em seguida a porta foi aberta. As três irmãzinhas e o irmão de Tiziu entraram correndo, mas silenciaram ao ver a mãe tapando o rosto. (p.60)

Durante dois dias Seu Osnildo não incomodaria. A mãe tinha o costume de deixá-lo amarrado para que não acordasse com raiva e batesse nela. Acordava e pronto: não podia se mexer direito. Por um lado era bom: ninguém apanhava em casa e os copos e pratos não se quebravam todos os dias. Mas tinha seu lado ruim: Tiziu tinha de vender jornal dobrado, porque se o pai não trabalhava, contavam só com o seu dinheiro. (p.63)

A tartaruguinha, que assistia toda a cena de agressão contra seu amigo escondida debaixo de um banco, tremia de medo e raiva; medo por não compreender a insanidade que permeava o mundo dos seres humanos, raiva por assistir a tudo e não poder fazer nada para impedir, demonstrando uma sensação de impotência. Após Tiziu encontrá-la,

seu pai avista o animal e manda o garoto desaparecer com ela, pois não aceitaria sustentar outro indivíduo naquela casa. A única reação que o menino tem naquele instante é chorar e dizer que irá fugir de casa.

Tiziu, a fim de evitar criar mais problemas para o pequeno animal, resolve levar a tartaruga para casa de Socó. Indo para casa de seu amigo, o garoto é chamado por uma dupla de homens, que alegam que seu pai está extremamente embriagado em um bar próximo da sua casa. A dupla pede ao garoto ajuda para levar Seu Osnildo embora, pois eles não conheciam o trajeto:

O moreno que deu a notícia perguntou se Tiziu os acompanhava até sua casa, porque não sabiam o caminho. Tiziu respondeu que sim, debaixo do bafo de onça que saía da boca dos dois. Eles levantaram do chão Seu Osnildo. De sua boca escorria uma baba gosmenta. (p.62).

Os homens chegam à residência de Tiziu com muita dificuldade e colocam seu pai na cama. Posteriormente, o garoto permanece calado e segue para a casa de Socó juntamente da pequena tartaruga.

Ao descer a rua, Tiziu ouve Socó gritando loucamente para um porco sair do meio do caminho e corre ao encontro de seu amigo. Socó, que puxava seu irmão dentro de um cesto, larga a criança e começa a conversar com Tiziu, que lhe conta os problemas que tivera ao levar o pequeno animal para sua casa. O irmão de Socó, que chorava desesperadamente, cansa de tentar chamar atenção, pega seu cesto e vai para casa. A questão do abandono das favelas pelo Estado também é apresentada novamente quando o narrador descreve as ruas estreitas e desordenadas, com enormes valas abertas pelas chuvas, com animais mortos apodrecendo no fundo delas provocando mau cheiro.

A situação emocional da tartaruginha piora. O pequeno animal está mais triste e sente saudade de seu habitat natural:

Estava tão emocionada que nem notou a minhoca que Socó punha na sua frente. Ele insistiu. Ela continuou nadando nas suas cismas. Flora se aproximou, mas também não quis conversa com ela. Se soubesse o caminho, ia embora para sua ilha naquela noite, mesmo que tivesse que de levar mil anos. E passaria a vida a caminho. Não importava. Estaria vivendo com sua ilha, ensinando os outros a buscarem o que o coração necessita. Pensando, adormeceu. (p.70)

No dia seguinte, a tartaruginha fora carregada por Socó para a rua, pois o garoto precisava de retomar sua rotina de trabalho. Após se encontrar com Tonho, Socó passa a tartaruga para ele e conta o que ocorrera na casa de Tiziu. O menino preocupava-se com o animal e diz que irá levá-la a um veterinário, já que a pequena tartaruga não se alimentava há dias. Entretanto, o foco desse capítulo não se restringe apenas ao estado psicológico do pequeno animal, permitindo que o leitor compreenda um pouco do sofrimento de Tonho em relação ao seu trabalho. Nesse caso, por conta das chuvas na cidade, o garoto encontra maior dificuldade ainda para conseguir vender os jornais:

Não era fácil vender jornais nos dias de chuva. Parado na esquina, depois de recuperar o fôlego e ajeitar a tartaruginha sobre a pilha de jornais, esperou o sinal vermelho para oferecer aos motoristas. Por causa da chuva, poucos abriam os vidros, passado o dinheiro pela fresta. Precisava oferecer a mais de dez carros antes que alguém comprasse. (p.72-73)

Após conseguir vender todos os jornais que tinha em mãos, Tonho corre para o Café Rian com a expectativa de encontrar o veterinário, que sempre ia ao local pra tomar um cafezinho. Por estar em um dia extremamente chuvoso, o garoto fica imerso em uma incerteza acerca da presença do médico no local. A tartaruginha, percebendo a situação em que seu amigo, indigna-se e faz uma reflexão sobre o caso: Tonho, um menino que não completara nem uma década de vida, já precisa de trabalhar para ajudar em casa:

Tonho não queria se molhar mais e fugia das canaletas e das goteiras. Era um pinto molhado com a barra da calça arregaçada. O tênis ensopado. Do cabelo pixaim escorria água. Magro demais para as calças muito largas, tinha jeito de vassoura vestida. Mas uma vassoura de carne e osso, com um coração que era um pote de mel, de tão doce. Uma vassoura trabalhadeira. Que se levanta de madrugada para vender jornal. Por que uma criança tem de trabalhar em vez de estudar? Por que o pai de Tonho ganhava tão pouco que não dava para comer? Quem pensava isso não era ele, mas a tartaruginha, enlacrada nos seus pensares. (p.75)

É interessante mencionar que a reflexão que o animalzinho faz acerca do trabalho infantil inaugura uma discussão pouco comum à época.

Tonho encontra Socó e Tiziu no meio do caminho, e, logo, os meninos seguem para a empresa dos jornais que vendem. Chegando ao local, o narrador diz que é

possível ver que “chegaram algumas caras novas junto com outras caras cansadas da madrugada: meninos que precisavam ganhar a vida para ajudar em casa ou ter uma sobra.” (p.76-77). O menino pede ao dono do jornal uma quantidade maior do que o habitual, levando em consideração que o veterinário poderia vir a cobrar algo dele após consultar a tartaruga. O homem fica meio receoso, mas acaba cedendo ao pedido de Tonho.

Após venderem vários jornais, Tonho e seus amigos vão para o Café e conseguem, enfim, encontrar com o veterinário. O garoto pergunta, de forma bem objetiva, ao veterinário se ele pode curar a tartaruguinha, que já não saía do casco há alguns dias e suava de febre. O veterinário analisa o animal e diz que a tartaruga é um animal pertencente ao rio e que, possivelmente, ela deveria estar sentindo saudade de seu habitat natural. O homem diz aos garotos que mantê-la longe dos rios era uma crueldade e eles respondem dizendo que não fizeram isso por mal, que queriam apenas levá-la para passear um pouco:

-Em segundo lugar, acho que é tartaruga de rio. Tem todo jeito. Deve ter vindo de algumas ilhas. E se ela estiver com saudade do rio? Pode estar cansada de vender jornais. Uma judiaria o que andam fazendo com ela.

- Mas não fizemos por gosto, Seu Botelho. É só pra ela passear um pouco.

- Assim mesmo. Por que vocês não soltam esse bichinho no rio? Ela saber nadar e não morre afogada – disse Seu Botelho, adoçando o café.

.....

- De mais a mais, se gostam mesmo da tartaruguinha, devem procurar o bem dela. Muitas vezes a gente pensa que está fazendo o bem para os outros, mas é na gente mesmo que estamos pensando.

- Não entendo o que o senhor quer dizer – disse Tonho. – Ela vai morrer ou não?

- É o seguinte: ela pode morrer. Pra sarar, só tem um remédio: levem a tartaruguinha até o rio. Ela mesma sabe procurar comida. (p.79-80)

Sem discussão, os meninos entram em um consenso: eles irão levá-la de volta ao rio no dia seguinte. Tonho, por possuir uma proximidade maior com a tartaruga, a leva para sua casa e passa sua última noite com ela. O menino, no intuito de convencê-la a ficar, coloca-a numa bacia e joga moscas e minhocas para que o animalzinho pudesse comer algo, além de expor argumentos que favoreçam a sua permanência na cidade. Porém, ao perceber que o seu esforço era inútil – os alimentos ficavam boiando na

bacia, enquanto a tartaruga permanecia inerte ao fundo do recipiente –, Tonho aceita que sua amiga necessitava voltar para o seu local de origem.

No dia seguinte, os garotos se encontram. Todos estavam chateados e tristes com a situação de devolverem a tartaruga e nunca mais a verem – o narrador descreve a cena fazendo uma analogia com uma missa: “ninguém falava nada, só o barulho do rio correndo que parecia a voz de uma multidão cantando” (p.82-83). Eles entram no rio e Tonho afunda sua mão, que segurava o animalzinho, na água. Ao levantar sua mão, percebe que a tartaruga não estava mais lá, o que deixa Tiziu transtornado, reclamando que seu amigo não a segurara direito. Segundos depois, o garoto grita que algo mordera sua nádega e Tonho afirma que foi a tartaruguinha. Por fim, o pequeno animal voltara ao seu estado emocional normal, nadando feliz em direção a sua ilha. Os meninos se despedem e, de mãos dadas, no meio do rio, dançam em um misto de alegria e tristeza.

É perceptível que Sérgio Capparelli encerra a sua narrativa de uma maneira muito mais positiva e esperançosa do que o autor de *Pivete*, além de trazer uma real finalização para a história – Henry Correa de Araújo deixa o final em aberto, sendo necessária a leitura de uma sequência para que seja possível compreender o destino das personagens. Além disso, o autor também difere seu final do que fora escrito por Carlos de Marigny, trazendo uma verossimilhança maior do que é visto em *Lando das ruas* – o final dessa obra traz diversos elementos-surpresa que são coniventes para o encerramento da história (*deus ex machina*), elementos estes que não foram construídos previamente ao longo da narrativa. *Os meninos da rua da praia* possui uma certa ligação com o segundo livro analisado de Wander Piroli, *Os rios morrem de sede*, pois ambas obras abordam o aspecto da degradação ambiental e seus impactos na vida dos seres humanos; a narrativa de Piroli foca mais nesse tópico do que a de Capparelli, que busca focalizar nos grupos marginais da sociedade e seu cotidiano.

### **2.3.5 Lygia Bojunga**

Lygia Bojunga Nunes, iniciou sua carreira literária em 1972 com *Os colegas* (1972), obra que apresenta diversas características que marcam bem o estilo de construção das narrativas da autora. Dez anos depois de sua publicação inaugural, Bojunga recebe o prêmio Hans Christian Andersen por suas obras publicadas entre os



anos de 1972 a 1981 – *Os colegas* (1972), *Angélica* (1975), *A casa da madrinha* (1978), *Corda bamba* (1979), *O sofá estampado* (1980) e *A bolsa amarela* (1976).

Bojunga narra, em *Os colegas* (1972), a história de dois cachorros vira-latas, Virinha e Latinha, que, antes de formarem uma amizade sólida, atacam-se por um osso. Pouco a pouco a dupla se une a diversos animais que cruzam o seu caminho durante a sua jornada, como a uma cadelinha, Flor-de-Lis, que fugira de casa por detestar usar perfumes, coleira, roupinhas e laços; Voz de Cristal, um urso de voz fina que fugiu do zoológico para conhecer o mundo; e Cara-de-pau, um coelho abandonado pelos seus pais. Por terem o mesmo objetivo na vida, o desejo de serem livres e felizes, os cinco animais que se cruzaram tornam-se amigos inseparáveis e descobrem a importância de sentimentos como a amizade, solidariedade e uma intensa alegria de viver.

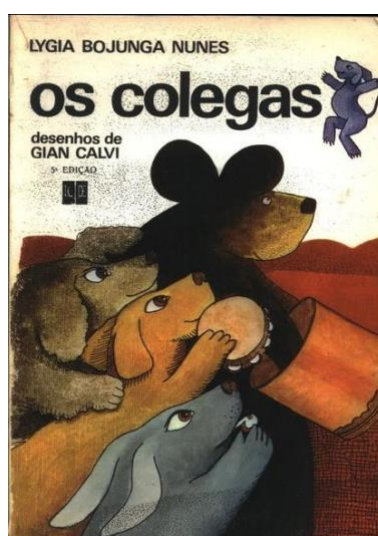


Ilustração 15: Capa de *Os colegas*, de Lygia Bojunga, 5ª ed., Editora José Olympio (1979)<sup>122</sup>

O início da narrativa não destoa do padrão utilizado nas histórias infantis – a famosa expressão de marcação temporal “Era uma vez...”. Entretanto, Bojunga altera a expressão inicial padrão para “No princípio”, o que denota que a história será iniciada no presente, findando a característica de atemporalidade gerada nos contos de fadas tradicionais. Para *Coelho* (1983), essa primeira obra de Lygia Bojunga pertence à natureza da fábula, tendo como ancestrais as clássicas narrativas de Fedro, Esopo e La

---

<sup>122</sup> Fonte: <https://bit.ly/3uJuJVi>. Acesso em: 20 mar. 2021

Fontaine. Reiterando a tese da característica fabulista de Bojunga, Silva (2010) alega que:

A narrativa se converte em uma grande metáfora da união e da harmonia do grupo, que aponta para a moral da história, ou seja, seu propósito: mostrar que a amizade, o respeito, a relação entre o individual e o coletivo são os pilares sobre os quais se assentam a liberdade e a felicidade de cada um.<sup>123</sup>

Outro aspecto marcante em *Os colegas* é que a autora não caracteriza previamente as personagens, e sequer explica aos leitores que a dupla inicial de protagonistas se trata de dois cachorros. Essa percepção é adquirida pelo leitor a partir dos diálogos, o que exige um maior comprometimento com a leitura do texto. Sobre o estilo literário contido na obra em questão, Zilberman (2014) afirma que ele “...implica agilidade por parte do narrador, rapidez na comunicação e interação com o leitor, características que desenham o relacionamento da escritora com a literatura infantil e com suas expectativas perante o público” (p. 71)

Os vira-latas que surgem no começo da narrativa não são os únicos protagonistas da história, como foi mencionado na breve introdução da obra anteriormente. De tempos em tempos, os cachorros encontram outros animais que, assim como eles, estão vivendo à margem ou se sentem infelizes, fato que contribui para a formação do grupo de amigos. Silva (2010) afirma que cada personagem que surge ao longo da narrativa agrega algo ao grupo devido à sua jornada pessoal e, de maneira harmônica, buscam viver o cotidiano de modo mais proveitoso possível. Assim, a narrativa acompanha as personagens em seu trajeto rumo à liberdade, mostrando os contrapontos que permitem o leitor a perceber como eram suas vidas antes e depois da formação do grupo de amigos, o equilíbrio entre os momentos de trabalho e diversão, e a força do individual e do coletivo. Essa característica de Bojunga, de desenvolver sua narrativa com personagens que estão em busca de um lugar na sociedade em que sejam aceitos,<sup>124</sup> condiz com a proposta de Ziraldo, em *Flicts*, e de Graciliano Ramos, em *A terra dos meninos pelados*.

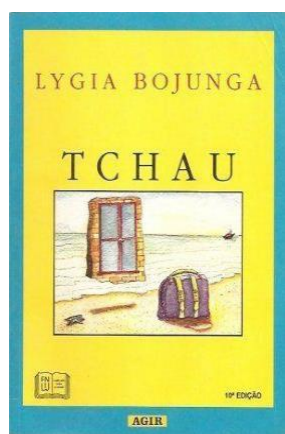
---

<sup>123</sup> SILVA, Elisa Cristina. *Os Colegas, Angélica e O Sofá estampado*: Lygia Bojunga e a reconstrução da fábula. 2010. 107 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010, p.44. Disponível em: <https://bit.ly/3yaWecv>. Acesso em: 14 mai. 2021.

<sup>124</sup> Na narrativa, os animais precisam fugir de carrocinhas ou dos antigos donos, criando, assim, formas variadas de sobrevivência.

A consequência da união dos animais é a formação de um grupo musical. A autora traz, em seus livros, a arte como um fator necessário para a liberação de suas personagens, o que dialoga perfeitamente com o teor das obras em que as personagens estão inseridas, posto que elas são caracterizadas como revolucionárias frente à tradição literária infantil brasileira. Mas outras duas obras representam bem o contexto literário e emancipatório que o momento exigia: *A bolsa amarela* (1976) e *Tchau* (1984). Em *A bolsa amarela*, uma menina esconde as suas três grandes vontades numa bolsa amarela (crescer, ser um garoto e ser uma escritora), quando a sua estrutura familiar autoritária não admitia as vontades de uma criança. Na obra *Tchau*, o conto com o mesmo nome narra a história de uma mãe que abandona as filhas e marido por causa de um romance com outro homem. A obra choca pelo realismo da narrativa na qual a mãe, apesar dos apelos da filha mais velha, deixa a mala à qual a menina está agarrada, e sai fechando a porta atrás de si.

Em 1984, Lygia Bojunga publica o conto *Tchau*, que está inserido em uma coletânea de contos de título homônimo – essas narrativas abordam, principalmente, o amor, que é explorado por vários pontos de vista. Em 1985, a obra recebeu o prêmio *O melhor para o jovem*, entregue pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ); em 1987, o conto passa a integrar a *Seleção dos melhores livros da Biblioteca Internacional da Juventude de Munique*; e, em 2004, a obra foi uma das participantes do *Astrid Lindgren Memorial Award*.



O conto *Tchau* é iniciado com a protagonista, Rebeca, sendo surpreendida com um buquê de flores endereçado à sua mãe. Ao chamá-la para receber a encomenda, a mãe vem correndo, pega as flores e, em seguida, atende ao telefone. Enquanto a mãe conversa em uma língua estranha à garota, Rebeca tenta ler o cartão que acompanhava o presente, mas não consegue, posto pois a mensagem estava escrita em outra língua. Consequentemente, a filha começa a fazer uma associação entre a mensagem escrita no cartão e as ligações recorrentes para sua mãe:

Rebeca quis ler o cartão. Mas estava escrito em língua estrangeira, era francês? Olhou pra assinatura: Nikos. Lembrou de uma voz estrangeira que andava telefonando, chamando a mãe. Botou devagarinho o cartão em cima do envelope; foi chegando disfarçado pra perto do telefone, sem tirar o olho da Mãe. Franziu a testa: a Mãe estava parecendo nervosa, encabulada, mas muito mais bonita de repente!<sup>125</sup>

Depois de organizarem as flores em um vaso, as duas saem para fazer compras. No instante em que estão voltando para casa, elas escolhem por caminhar pela praia, onde resolvem sentar para descansar um pouco. Nesse instante, a mãe revela à filha que pretende se separar do marido, pois não o ama mais, e que quer ficar com Nikos, um grego que conheceu recentemente pelo qual se apaixonara. A menina até tenta argumentar contra a ideia mãe que ignora seus apelos, e segue explicando à criança os motivos de estar apaixonada pelo homem:

- Eu me apaixonei por um outro homem, Rebeca. Eu estou sentindo por ele uma coisa que nunca! Nunca eu tinha sentido antes. Quando eu conheci o teu pai eu fui gostando cada dia mais um pouco dele, me acostumando, ficando amiga, querendo bem. A gente construiu na calma um amor gostoso e foi feliz uma porção de anos. E mesmo quando eu reclamava que ele gostava mais da música do que de mim, eu era feliz...

- O pai adora você! você não pode...

-...e mesmo no tempo que o dinheiro era super apertado a gente era feliz...

- Ele gosta de você! ele gosta demais de você.

-...mas este último ano a gente tá sempre discutindo, a gente briga a toda hora.

.....

- Se ele me diz vem te encontrar comigo, mesmo não querendo, eu vou; se ele fala que quer me abraçar, mesmo achando que eu não devo, eu deixo; tudo que eu faço de dia, cuidar de vocês, da casa, de

---

<sup>125</sup> NUNES, Lygia. *Bojunga. Tchau*. Rio de Janeiro: Agir, 1987. p. 10.

tudo, eu faço feito dormindo: sempre sonhando com ele; e de noite eu fico acordada, só pensando, pensando nele.<sup>126</sup>

Algumas horas após voltarem para casa, a protagonista ouve sua mãe chorar e segue para a sala, onde se esconde atrás do sofá ao perceber que seu pai estava ali também. Enquanto se escondia, Rebeca ouve a discussão entre seus pais: sua mãe queria ir embora com seu novo amor, deixando os filhos para trás, na esperança de um dia retornar para buscá-los; o pai ameaçava não permitir que ela fizesse isso, caso ela fosse embora.

No dia seguinte, enquanto Rebeca voltava para casa, avista seu pai em um bar, sentado em uma mesa cheia de copos vazios. O pai tenta mandar a filha ir embora, mas é inútil. Assim, a menina torna-se uma espécie de apoio para a sua figura paterna, que começa a desabafar sobre o que está passando com sua mãe. Compadecida com a situação, Rebeca promete ao pai que não deixará a mãe ir embora.

Ao chegar em casa, a menina finge não ver que a mala da mãe estava praticamente pronta e vai para o seu quarto. Enquanto desenhava, ouve a mãe se despedindo de seu pai, que reage mal à situação. A mãe segue para o quarto do filho mais novo para se despedir e, após um tempo, um táxi chega buzinando na porta da casa. Rebeca, que tinha ido ver o que a mãe estava fazendo, cruza olhares com ela e ambas se olham com medo. A mãe abraça a menina e segue para a porta. Tentando impedir a partida de sua mãe, a menina puxa sua mala e implora para que ela fique: “Mãe, não vai! Eu já te pedi tanto, que eu não ia pedir mais, mas você tá indo mesmo e eu tenho que pedir de novo, não vai não vai não vai!”<sup>127</sup> A mãe argumenta com a filha, alegando que voltaria um dia e pede perdão, mas Rebeca insiste em sua atitude, sendo carregada junto com a mala. Vendo que a garota não largaria e que o táxi continuava buzinando, a mãe solta a mala, se despede da garota e sai correndo, deixando sua filha para trás.

Ao final do conto, o leitor se depara com um bilhete escrito pela protagonista para seu pai, dizendo que não conseguiu cumprir a promessa e que a mãe tinha ido embora de casa, mas que acreditava que a mãe voltaria logo, pois ela havia deixado a mala para trás.

---

<sup>126</sup> *Idem*, p. 12-14.

<sup>127</sup> *Idem*, p. 19-20.

A narração do conto é realizada a partir do ponto de vista de Rebeca, que é uma criança, o que possibilita ao leitor infantil identificar-se com a situação em que a protagonista estava inserida. A narrativa é permeada de diversos sentimentos, como o medo e a frustração, que podem ser vistos no momento em que a mãe conta para a filha que vai abandonar o marido, e também quando ela parte, definitivamente, para viver com seu novo amor; a solidão, sentida pela mãe, ao viver uma relação que não lhe agrada mais; e a raiva, sentida pelo pai ao receber a notícia do término e do abandono dos filhos. Dessa forma, Lenz (2011)<sup>128</sup> afirma que a garota testemunha momentos de fragilidade de seus pais: a de sua mãe é relativa ao sentimento de abandono por parte do marido, o que a leva a justificar a procurar por outra pessoa; a de seu pai revela-se no instante em que ele está no bar e não aceita bem a separação, buscando esquecer seus problemas por meio do álcool. Resta saber qual sentimento sobra para o leitor da obra ao se deparar com questionamentos tão realistas, talvez vividos dentro da própria casa, e expostos em uma obra infantil, sem nenhum tipo de resgate, ou saída ou proposta emocional construída dentro do enredo.

Desde o começo do texto o leitor é introduzido à presença desse novo interesse amoroso da mãe, que não aparece fisicamente, mas sempre está no local de maneira simbólica, seja pelas flores e cartão, seja pelas diversas ligações que a mãe recebe constantemente. O ato de carinho exagerado por parte da mãe para com os presentes e as conversas pelo telefone denuncia para o leitor e para a filha o novo interesse na vida dela até o dia em que resolve contar para a menina que irá se separar de seu pai com a sinceridade de quem desabafa com uma amiga... “E mesmo quando eu reclamava que ele gostava mais da música do que de mim, eu era feliz...”<sup>129</sup> e “eu sei que eu fui me sentindo sozinha... vazia... vazia de amor. Amor assim... de um homem”<sup>130</sup>... ignorando o fato de que a filha não passava de uma criança, frente à mãe que sentia perder.

O conflito desenvolve-se na terceira parte, quando os pais começam a discutir sobre o destino das crianças. A briga ocorre na sala de estar; a escuridão existente no ambiente compõe uma atmosfera de medo, tristeza e rejeição, compartilhada por,

---

<sup>128</sup> LENZ, Liliâne. A humanização no conto “Tchau” de Lygia Bojunga. *Grau Zero — Revista de Crítica Cultural*, v.3, n. 1, 2015, p. 29-46. Acesso em: 11 ago. 2022. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/grauzero/article/view/3277>.

<sup>129</sup> NUNES, Lygia. Bojunga. *Tchau*. Rio de Janeiro: Agir, 1987. p. 12-14.

<sup>130</sup> *Idem*.

praticamente, todas as personagens da narrativa. O pai argumenta que não pode criar os filhos sozinho; a mãe que não pode levá-los.

O leitor também é apresentado a um pai desesperançoso e melancólico, que não tem mais forças para lutar pelo casamento. Seu abalo emocional faz com que a filha tente ser um apoio para ele. Frente aos conflitos que permeiam sua vida naquele instante, Rebeca busca resolver os conflitos que não criou. Provavelmente, como todos os filhos nesse tipo de situação, aceitando a culpa dos pais.

O clímax da narrativa é desenvolvido na quinta parte, em que a mãe sai de casa. Quando a menina entra em casa e vê que a mala da mãe está pronta, segue para o seu quarto, e começa a desenhar. Entretanto, a ponta do lápis quebra toda vez que ela desenha, devido à força que colocava ao riscar o papel. Diz Silva (2007)<sup>131</sup>, que o ato de entrar no quarto, fingindo que está tudo bem, mesmo sabendo do contrário, é um mecanismo de defesa desenvolvido pela protagonista para evitar um possível desespero em relação à situação que se encontra.

Enquanto isso, a mãe, que já se despedira de seu marido e de seu filho mais novo, Donatelo, troca olhares com Rebeca e não consegue fitá-la por muito tempo. Essa atitude, somada às buzinas do veículo que a espera fora de casa, servem como lembretes acerca de sua escolha e da mudança que encararia a partir daquele momento. Conseqüentemente, isso também atinge Rebeca, que percebe que a perda de sua mãe é iminente, e a abraça fortemente. O abraço dura pouco tempo, pois a mãe, ao ouvir, novamente, a buzina do táxi, tenta largar a filha. Em um ato desesperado, a protagonista agarra a mala da mãe, usando toda a sua força para impedir a sua fuga. A mãe, então solta a mala e parte.

Ao partir, a mãe diz apenas tchau, que pode ser compreendido tanto como um adeus, por não haver pistas suficientes que levem o leitor a crer que ela irá retornar à sua casa; como um até logo, que pode ser pautado na esperança da protagonista em sua mãe retornar, assim como pode ser visto no bilhete que a garota deixa para o pai:

---

<sup>131</sup> SILVA, Rosa Maria Graciotto. Entre lágrimas e adeuses: a imagem feminina e a formação do leitor em “Tchau” de Lygia Bojunga Nunes. *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v. 11, n. 1, jan/jun 2007.

A mala é retida, mas a mãe vai embora; sendo assim, esse objeto permanece como uma tímida esperança quanto ao regresso da mãe, mas Rebeca não mostra convicção de que a mãe realmente voltará. De fato, o bilhete que a menina deixa ao pai é revelador da sua insegurança: “eu acho que assim, sem mala, sem roupa pra trocar, sem escova de dente nem nada, não vai dar para a mãe ficar muito tempo sem voltar. Não sei. Vamos ver”.<sup>132</sup>

O bilhete deixado pela menina ao pai, expressa uma frustração em não ter conseguido impedir a partida de sua mãe, mas que ainda tinha esperanças de que ela voltasse, por causa da mala, não por ela ou pela família. Mesmo assim, a mala pode ser vista como um resquício da figura materna que mantém viva as esperanças da volta da mãe pela garota. Para Silva (2007), a atitude de deixar um bilhete para o pai pode representar a falta de coragem da menina em contar a notícia para ele pessoalmente, pois, certamente, refletiria a frustração de não ter conseguido impedir o que havia prometido.

Rebeca é uma criança que vê a crise na relação de seus pais e faz tudo o que pode para resolver o conflito instaurado, mas suas tentativas falham, pois sua mãe não hesita em partir. De acordo com Silva (2007), à medida em que os adultos se tornam mais frágeis, a protagonista começa a desenvolver mais a sua maturidade, sendo possível identificar esse amadurecimento repentino nos momentos em que ela conversa com a sua mãe, na praia, e quando está no bar consolando seu pai. Por vezes, é perceptível que o papel de filha é alternado com o dos adultos: a mãe, ao contar que irá se separar de seu pai, faz com que a filha assuma o papel de confidente, esperando que ela compreenda com clareza suas razões, assim como um adulto; o pai, no momento em que está bebendo no bar e conversando com Rebeca, ao invés de confortar a filha, é confortado por ela, deixando que o sentimento de proteção e segurança venha da personagem mais nova: “Nessa medida, enquanto o pai se infantiliza ao colocar em relevo sua fragilidade, a menina cresce em maturidade ao assumir um papel que, tradicionalmente, caberia ao adulto.”<sup>133</sup> A menina, porém, não recebe apoio de ninguém. Silva (2007), assim como Lenz (2011), discorre acerca da etimologia do nome da protagonista, mostrando que seu nome significa laço, rede, o que reforça a ideia da

---

<sup>132</sup> NUNES, Lygia. *Bojunga. Tchou*. Rio de Janeiro: Agir, 1987. p. 21.

<sup>133</sup> SILVA, Rosa Maria Graciotto. Entre lágrimas e adeuses: a imagem feminina e a formação do leitor em “Tchau” de Lygia Bojunga Nunes. *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v. 11, n. 1, jan/jun 2007, p. 146.



responsabilidade que a garota carrega ao tentar solucionar a relação conturbada de seus pais.

Em oposição à figura de Rebeca, que se apresenta como uma criança centrada, madura e determinada a alcançar seus objetivos, a mãe apresenta um comportamento guiado completamente pelo lado emocional, abandonando por completo a racionalidade. Silva (2007) ressalta a importância da construção gramatical realizada por Bojunga para expressar os sentimentos intensos que a mãe estava sentindo por seu amante:

A fim de pôr em evidência a impetuosidade e a euforia que dela se apodera, Lygia lança mão de uma série de recursos, como a escolha de determinados verbos, de advérbios e de adjetivos reveladores do estado interno da personagem. No momento em que chega o buquê e Rebeca avisa a mãe, esta não apenas vem e pega o buquê, mas vem correndo para pegá-lo; ela não apenas tira o cartão em meio às flores, mas tira depressa; e, no momento subsequente, quando toca o telefone, ela não apenas atende, mas larga tudo e vai atender.<sup>134</sup>

Sua feição e seu humor se transformam a partir dos contatos que ela tem com Nikos; sua filha a sente mais bela. No instante em que ela anuncia à sua filha que irá se separar, não há nenhuma cautela na maneira em que a mensagem é transmitida, o egocentrismo evidente não permite perceber a presença da filha/criança como ouvinte. Assim como na figura do pai, não há a percepção da necessidade de ser amparo para a filha naquele momento em que a família de desfaz e a bebida faz o papel do taxi que a mãe embarca. Para as crianças, resta o desamparo.

De acordo com Silva (2007), a leitura de *Tchau* é positiva para o público infantil, pois os leitores em construção irão acompanhar, de maneira próxima, as experiências e angústias vividas pelas personagens, adquirindo novas visões de mundo “...vivendo os conflitos das personagens através da ficção, certamente esses leitores sairão do texto mais amadurecidos, porque mais preparados para enfrentar os conflitos que permeiam seu cotidiano.”<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> *Idem*, p. 149.

<sup>135</sup> SILVA, Rosa Maria Graciotto. Entre lágrimas e adeuses: a imagem feminina e a formação do leitor em “Tchau” de Lygia Bojunga Nunes. *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v. 11, n. 1, jan/jun 2007, p. 154.

Para RIBEIRO (2017), apesar de Bruno Bettelheim ter se mostrado algumas vezes um defensor um tanto ortodoxo dos contos de fadas, foi ele quem revisou a postura de alguns autores das décadas de 1970/80, especialmente os marxistas, “quando elementos do maravilhoso ficaram relegados em segundo plano, ou mesmo foram retirados dos contos infantis.”<sup>136</sup> Eles ignoraram questões relevantes da organização emocional da criança na sua visão de mundo enquanto cresce. A autora alinha-se ao pensamento do psicólogo quando afirma que o conto infantil bem estruturado, faz uso da fantasia como caminho estético nas narrativas que evocam questões de memórias, infância e dificuldades afetivas; que a criança lança mão da fantasia e do imaginário como defesa “Exatamente porque a vida é frequentemente desconcertante para a criança, ela precisa ainda mais ter a possibilidade de se entender neste mundo complexo com o qual deve aprender a lidar”, - nos diz Bettelheim.<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> RIBEIRO, Lúcia Helena Marques. O mito e as relações com o imaginário na Literatura Infantil Portuguesa. 2017. 138 f. Pesquisa de Pós-Doutorado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, p.99.

<sup>137</sup> BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 13.

### 3. REFLEXÕES SOBRE DOIS TEMPOS FORMADORES

- Muito prazer, senhor Visconde! Puxe uma cadeira e sente-se no chão. Creia que fico satisfeita de saber que seu filho é marquês. E como vai a senhora viscondessa?

- Sou viúvo – respondeu o Visconde, suspirando profundamente.

- Meus pêsames! E a senhora sua mãe, dona Palha de Milho?

O Visconde suspirou de novo.

- Coitada, faleceu num terrível desastre...

- Como? Conte-nos isso – exclamou Narizinho, fingindo grande aflição.

- Pois é, foi comida pela Vaca Mocha – explicou o Visconde, enxugando nas palhinhas de milho do pescoço duas lágrimas de cada olho.

- A pobre! – murmurou a menina muito triste. – Eu sinto bastante, Visconde, mas o mundo é isto mesmo. Um come o outro. A Vaca Mocha come as Donas Palhas e a gente come as vacas. A vida é um como-como danado! Estou aqui, estou apostando que também os seus filhos foram comidos pelas senhoras galinhas...

O Visconde arregalou os olhos como se não soubesse que tinha mais filhos além do Marquês.

- Sim – explicou Narizinho, - Os grãos de milho que vossa excelência já tece pregados pelo corpo, creio que podem ser chamados seus filhos.

- Ah, sim, é verdade! Foram comidos pelo galo Índio há duas semanas.

Nisto, Emília apareceu à porta, no seu vestidinho de chita com pintas vermelhas.

- Senhor Visconde – disse a menina -, tenho o prazer de lhe apresentar a sua futura nora, a senhora Condessa de Três Estrelinhas. Veja como é galante!...<sup>138</sup>

O universo do *Sítio do Pica Pau Amarelo* era o Brasil do início do século XX. A leitura das aventuras que aconteciam naquele espaço eram imediatamente reconhecidas pelos leitores que se identificavam com os elementos brasileiros que eram envolvidos na narrativa. A roça, a vaca, o milho e os ciclos eternos da vida, morrer e nascer. Mas a fantasia envolvida também era o que permitia a aceitação da realidade e, mesmo a reflexão sobre ela: “A vida é um come-como danado”! Lobato transformou crianças, bonecos e animais em personagens para contar histórias universais a partir do interior do Brasil. Em plena “Era Vargas”, era preciso nacionalizar o país, não só por meio das

---

<sup>138</sup> LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho*. (Org. Marisa Lajolo) São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2019, p.72.

suas lendas, mitos e contos folclóricos, mas também dos seus problemas pouco discutidos.

Viriato Correa também traduziu o Brasil em personagens e aventuras nas suas obras que apresentavam a história do país para os pequenos leitores. Mas é com um narrador adulto, que rememora a infância em primeira pessoa, que esse autor atrai leitores, sem o uso de heróis nem da fantasia; apenas com uma narrativa do cotidiano simples e afetivo das suas memórias.

Também na mesma época, Érico Veríssimo dedica-se a narrativas que provocam o imaginário infantil nas quais bichos falam, ou um índiozinho passa por séculos da história do Brasil como testemunha. Graciliano Ramos com *A terra dos meninos pelados* apresenta uma obra inovadora para uma época na qual não se falava em preconceito com os diferentes. O Brasil da década de 1940 era ainda um país muito desigual e muito mais perto do colonialismo, principalmente na observação do autor alagoano que se propõe a escrever um texto para leitores infantis sobre pessoas perseguidas pelos preconceitos sociais.

Em *Histórias da Velha Totônia*, José Lins do Rego também colabora com o momento de confirmação nacional com o livro dedicado “aos meninos do Brasil”; uma coletânea de contos populares do nordeste, de tradição oral, trazendo o gosto da história contada e ouvida por gerações. Já Maria José Dupré pode ser considerada uma perfeita representante de uma época com pouca liberdade de expressão, traduzida nas suas narrativas com muitas aventuras, mas também com preocupação pedagógica. Tinha que haver sempre, ao final das histórias, uma lição aprendida.

Francisco Marins alinha-se com as ideias de Monteiro Lobato ao recriar o espaço rural brasileiro e seus elementos, explorando lendas e tradições nacionais com a intenção de contrapor o campo e a cidade, mas sempre trazendo a questão dos bons exemplos e princípios a serem seguidos pelas crianças brasileiras. Já Jeronymo Monteiro apresenta uma temática marcada pelo pós-guerra e suas consequências; a novidade da ficção científica não é só uma especulação estética, mas o resultado do que foi experimentado com as armas de destruição.

No período que se seguiu nos anos 1950, outra autora escolhida para este estudo foi Clarice Lispector e, como não poderia deixar de ser, essa autora escolhe para as suas narrativas infantis, um caminho dialógico, com uma linguagem mais próxima do cotidiano para uma melhor comunicação com o público infantil, sem que isso signifique o um tratamento de inferiorização para com o seu leitor. Pelo contrário, a autora já

demonstrava em suas narrativas a preocupação com o ato do pensar e do olhar sobre os preconceitos. Não muito diferente de Ziraldo com a publicação de *Flicks* em 1969, a história de uma cor rejeitada por todo mundo por ser diferente. As narrativas infantis estavam mudando o tom também, porque o mundo também mudava. Os valores conservadores não eram mais aceitos facilmente por aquela geração mais jovem. No Brasil, uma ditadura censurava tudo, muitas vezes com o aval da sociedade. A Arte passou a ser um caminho de iluminação e protesto para o que acontecia no país. Autores da literatura infantil também envolveram-se com ideologias importantes que marcaram os acontecimentos da época.

Ana Maria Machado foi uma dessas autoras que sofreu pessoalmente a repressão do regime militar e teve suas obras marcadas pelas ideias que começavam a influenciar o pensamento dos intelectuais dos anos 1960 em diante, marcadamente o feminismo. Não é atoa que essa autora tem em suas obras infantis temas que trazem propostas que envolvem o diálogo entre gerações de mulheres sobre os seus papéis, ou ainda, a inversão da tradição dos contos de fadas, quando a princesa não quer mais se casar com o príncipe e, mesmo o príncipe quer ter o direito de escolher outra personagem para se casar. Não se trata somente de um feminismo simplesmente, mas um olhar sobre o direito de todos, o que não havia naquele momento no país.

Wander Piroli traz, em suas narrativas, situações cotidianas mais voltadas para o âmbito familiar, explorando assuntos como a nostalgia, o luto, a frustração, as relações familiares e a ligação entre pai e filho. Por ser um autor que inaugura essa vertente realista para o público infantil, Piroli destoa da maioria dos autores do início do século XX, como Monteiro Lobato e Graciliano Ramos, abandonando por completo a influência da fantasia e priorizando a representação mais direta da realidade nas narrativas. Sua maior proximidade se dá com as obras de Lygia Bojunga, que traz elementos realistas com um toque de fantasia em suas narrativas, como pode ser visto em *A bolsa amarela*, em que as angústias da protagonista são resolvidas por meio da imaginação. Entretanto, o autor peca pelo excesso de realismo em suas novelas, o que gera cenas desnecessárias para o público infantil, como o momento em que o pai coloca o pintinho morto ao lado do filho e o instante em que a mãe está passando por um momento de instabilidade emocional, ambas ocorridas em *O menino e o pinto do menino*; ou ainda, a cena em que o pai passa com o filho por um trecho da cidade em que são avistados bêbados, usuários de drogas, prostitutas e matadores de aluguel,

ocorrida em *Os rios morrem de sede*. Piroli preza por apresentar a realidade e buscar a criação de uma consciência crítica no leitor infantil, mas o objetivo pode não ter sido alcançado, tendo em vista que o público alvo talvez não possuísse uma maturidade suficiente para compreender as situações que lhes são apresentadas.

Carlos de Marigny inicia o movimento de focalizar os meninos de rua na literatura infantil brasileira. Fica evidente que há uma influência de *Capitães de areia*, de Jorge Amado na construção dos grupos de Lando e de Boibava – o mesmo ocorre em *Pivete* –, tanto pelos indivíduos que compõem os bandos, quanto pela morada de quase todos ser a rua, e de conviverem como uma família. Marigny desenvolve uma narrativa que envolve suspense e tensão, assemelhando-se bastante a um enredo policial. Outro ponto relevante é a utilização da paródia para construir a personagem do detetive, que é uma sátira de Sherlock Holmes – a paródia será um elemento recorrente nas histórias infantis da década de 1980. Todavia, o autor constrói uma narrativa que, em um primeiro momento, apresenta-se coesa e, aproximando-se de sua conclusão, torna-se um tanto inverossímil: a escapada de Lando, quando o protagonista foge do quarto ao pular de uma janela para uma árvore que surge (a janela e a árvore), de repente, próxima ao local; a cena do tiroteio, na qual aparecem, do nada, dezenas de policiais atirando contra o grupo de bandidos; e a atitude assertiva do detetive, que até o presente momento se apresentava como uma personagem atrapalhada, ao atirar contra os sequestradores, acertando um tiro na cabeça de dois deles. Assim como nas obras de Wander Piroli, *Lando das ruas* contém cenas de extrema violência que são impróprias para o público infantil, como o momento em que o protagonista é agredido por um dos sequestradores e o instante em que os bandidos são baleados na cabeça pelo policial. Sendo assim, a obra de Carlos de Marigny tem um papel relevante por voltar a atenção do público para um grupo marginalizado e que, até então, não tinha espaço na literatura infantil brasileira, mas a maneira que o autor constrói sua narrativa, valorizando ora o realismo exagerado, ora situações que não são críveis, faz com que a qualidade da obra decaia. É relevante mencionar que não é possível identificar nenhuma influência direta dos autores brasileiros do começo do século XX na obra de Marigny, contudo a construção de determinados personagens e a condução da trama, que se assemelha, muitas vezes, a um romance policial, indicam que o autor teve como inspiração as narrativas de mistério escritas por Arthur Conan Doyle. O autor busca retratar a realidade violenta das ruas e do noticiário policial brasileiro em narrativas voltadas para o público infantil sem se

utilizar de nenhum recurso além da realidade, provocando uma insistência de uma visão adulta na criança.

Henry Correa de Araújo, assim como Carlos de Marigny, explora o dia-a-dia dos meninos de rua, apresentando ao leitor o impacto negativo causado pela violência das ruas na vida desse grupo social. A narrativa de Araújo destoa de *Lando das ruas* em vários pontos, como a inserção de uma visão de mundo mais pessimista – o autor acredita que as ruas transformam os indivíduos e que seus destinos já estão definidos, não existindo uma possibilidade de mudança. Pivete possui um núcleo familiar desenvolvido e o garoto escolhe se afastar dele para viver com seus amigos nas ruas da cidade, enquanto Lando não faz menção alguma as suas figuras familiares, levando o público a crer que o jovem é órfão; Lando, assim como as outras personagens, trabalha de maneira informal como engraxate, em contrapartida Pivete sobrevive de pequenos furtos diários. Assim como as narrativas construídas por Piroli e Marigny, Araújo também exagera ao inserir situações em que o realismo é exacerbado: na conclusão de sua história, o autor insere uma cena em que uma das personagens, que pertence ao grupo de Pivete, sofre um linchamento pelas pessoas que estão à sua volta e, não bastando a descrição minuciosa, um policial levanta o garoto, mostrando a situação em que seu rosto ficou após a agressão. Sempre lembrando que o leitor pode ter a mesma idade da personagem agredida.

Entre todos os autores influenciados pela corrente realista que foram analisados, Sérgio Capparelli constrói sua narrativa dando espaço aos garotos que vivem na favela e trabalham diariamente para contribuir na renda familiar. Ao contrário de *Lando das ruas* e *Pivete*, a novela de Capparelli traz protagonistas que possuem uma moradia, uma família que participa ativamente do enredo, mesmo que de maneira negativa, como pode ser visto nos momentos de violência ocasionados pelo pai de Tiziu; e empregos, o que contribui para que os meninos sejam aceitos com mais facilidade pela sociedade, o que não ocorre da mesma maneira com os protagonistas construídos por Marigny e Araújo. Capparelli não deixa de inserir cenas pesadas em seu enredo, como o instante em que o pai é violento com a mãe e ameaça o filho. Outro ponto que difere de todos os outros autores é a presença de uma tartaruga, que expressa seus sentimentos e indignação por meio de pensamentos e gestos que são, boa parte das vezes, compreendidos pelos garotos. Isso já indica que há uma influência da literatura infantil brasileira do começo do século XX, na qual a fantasia era misturada à realidade, como pode ser visto em

várias obras de Monteiro Lobato. É possível fazer, até mesmo, uma comparação com as obras *Os colegas*, de Lygia Bojunga, e *O mistério do coelho pensante*, de Clarice Lispector, por possuírem animais como protagonistas. A obra também conversa com *Os rios morrem de sede*, de Wander Piroli, posto que ambas tratam, em escalas diferentes, a questão da educação ambiental, ao apresentarem ao leitor infantil os impactos causados na natureza pelo homem.

Enquanto Piroli prioriza assuntos relativos ao cotidiano familiar e aos sentimentos compartilhados pelas crianças, expressos por seus protagonistas infantis, Marigny, Araújo e Capparelli expõem as fragilidades da sociedade contemporânea, dando uma maior visibilidade a problemas como a pobreza, a miséria, o trabalho infantil, a violência, a invisibilidade social, a falta de infraestrutura nas favelas, o descaso e a falta de assistência por parte do Estado para com os grupos marginalizados. O primeiro autor busca criar uma consciência no leitor infantil de que existem problemas dentro de todas as famílias e que tais problemas nem sempre podem ser resolvidos com facilidade, ao passo que os outros três buscam informar acerca dos problemas existentes nos grandes centros urbanos. O objetivo primordial desses autores é construir um olhar crítico e empático nos leitores infantis por meio de uma literatura focada nas relações humanas que permeiam a sociedade, numa época na qual o Brasil buscava compreensão dos seus maiores problemas. A questão é refletir sobre até que ponto a retomada da fantasia nas narrativas não facilitaria esse caminho.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dona Benta enviou um telegrama para o Rio de Janeiro que dizia assim: “Meus netos acabam de informar-me que o famoso rinoceronte, que andam procurando pelo país inteiro, acha-se escondido nas matas deste meu sítio. Encarecidamente peço providências imediatas. Benta de Oliveira”.

O telegrama foi passado naquele mesmo dia. Na manhã seguinte veio a resposta: Seguem forças armadas sob o comando detetive XB2”. Fazia dois meses que o governo se preocupava seriamente com o caso do rinoceronte fugido, havendo organizado o belo Departamento Nacional de Caça ao Rinoceronte, com um importante chefe geral do serviço, que ganhava três contos por mês, e mais doze auxiliares com um conto e seiscentos cada um, afora grande número de datilógrafas e “encostados”. Essa gente perderia o emprego se o rinoceronte fosse encontrado...<sup>139</sup>

Foi proposta deste trabalho, fazer uma reflexão sobre os construtores da Literatura Infantil brasileira a partir de dois momentos importantes do cenário político e social do país, compreendendo o período que vai de 1920 até aproximadamente os anos 1980. A década de 1920 corresponde aos primeiros anos da República brasileira, momento no qual o país tenta se organizar politicamente e reafirmar questões de identidade. Enquanto oligarquias compostas por elites financeiras associadas ao militarismo tentam governar, intelectuais escritores e artistas promovem a renovação da arte querendo colocar o país alinhado às propostas estéticas que surgiram no início do século XX, porém com uma cara nacional.

Nesse cenário, Monteiro Lobato surge como o autor para crianças apresentando narrativas que irão mostrar para o público infantil o Brasil rural, no espaço de um sítio, no qual personagens crianças, bonecos e bichos revivem mitos, lendas e histórias do folclore brasileiro. É a nacionalização dos contos maravilhosos, antes traduzidos para o português, em cenários europeus, e agora apresentados num ambiente reconhecido pelos leitores do país.

Em plena ditadura do Estado Novo imposta por Getúlio Vargas, autores infantis se revezavam nas narrativas que, ora procuravam resgatar memórias afetivas

---

<sup>139</sup> LOBATO, Monteiro. *As caçadas de Pedrinho*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015, p.117.

confirmando a sua brasilidade, ora buscavam por meio de heróis e da magia, apresentar aventuras que trouxessem uma moral dentro do padrão imposto pelo sistema vigente. Nesse sentido, foram apresentados alguns autores representativos e que marcaram com suas narrativas as propostas dessa época como Viriato Correia, Érico Veríssimo, José Lins do Rego, Maria José Dupré, Francisco Marins e Jerônimo Monteiro, alguns, ainda alinhado ao estilo de Monteiro Lobato, outros já apresentando estilo e estética já diferenciada.

O segundo tempo escolhido por este estudo, compreende o período que vai dos anos 1960 até por volta dos anos 1980. Esse contexto também envolve uma época de exceção na qual o Brasil entra em outra ditadura que implica uma censura, prisões e perseguições políticas principalmente para intelectuais e escritores. Além disso, também significa um tempo de grandes mudanças filosóficas e ideológicas que se fazem presentes, inclusive, nos textos da literatura infantil.

Os cinco autores escolhidos são bem representativos dessa época na qual o realismo e as ideologias que permeavam o pensamento de então se fazem presentes nas narrativas escritas para crianças. Os temas que passaram a fazer parte das obras deveriam trazer o realismo da violência das ruas e da vida das famílias; da realidade das mulheres, historicamente oprimidas pelos homens; e da degradação do meio ambiente.

Para esses autores, o maravilhoso e a fantasia não deveriam mais fazer parte dos contos infantis, pois afastavam a criança da verdade. Essa interpretação era condenada por alguns psicanalistas que defendiam os contos de fadas como um aliado para o desenvolvimento sadio da psique infantil. Seria por meio do mito e da fantasia que a criança poderia construir saídas emocionais saudáveis para enfrentar a realidade, pois elas já lidavam com essas dificuldades no seu dia-a-dia.

A literatura infantil brasileira sofreu, assim, uma brusca mudança a partir da década de 1970 com a presença dos escritores realistas, que deram preferência por escrever narrativas que representavam a realidade de maneira árdua. Esses autores escolheram distanciar suas obras dos textos escritos na primeira metade do século XX, excluindo os elementos maravilhosos de seus enredos e abusando do realismo.

Durante o período analisado, que compreende a publicação *O menino e o pinto do menino*, de Wander Piroli, e vai até *Tchau*, de Lygia Bojunga Nunes, é possível notar

a existência de uma evolução das narrativas em relação ao uso exagerado do realismo. Piroli, que foi o marco inicial dessa vertente no cenário infantil brasileiro, constrói suas histórias em torno de problemas que não podem ser facilmente resolvidos, assim como Carlos de Marigny e Henry Correa de Araújo, pois o autor leva em consideração que soluções que utilizem o maravilhoso como base não existem na vida real. Bojunga também trabalha essas questões de difícil resolução, inserindo-as em questões cotidianas. Em contrapartida, Capparelli, mistura a representação objetiva da realidade com a fantasia ao colocar uma pequena tartaruga como protagonista de sua narrativa. Além disso, a protagonista possui várias características humanas, o que possibilita que ela seja compreendida pelas personagens que estão à sua volta e, conseqüentemente, pelo leitor.

O movimento feminista, que muito fez pela emancipação da mulher, claramente serviu de inspiração para a obra *Tchau* de Lygia Bojunga. A obra propõe uma discussão sobre a questão da liberdade de escolha da mulher sobre ir e vir numa relação. O problema que se estabelece, porém, na leitura é o fato de, uma vez ser direcionada para o público infantil, até que ponto o pequeno leitor consegue elaborar a perda da mãe para essa liberdade. A narrativa se impõe de forma realista, sem o filtro da fantasia que poderia realizar algum trabalho no imaginário infantil no sentido de tornar o lugar da infância mais possível.

A escolha desses dois tempos para uma reflexão sobre a construção da literatura infantil reforça a ideia de que esses autores foram os responsáveis pelo que veio depois, nas décadas seguintes. Foram os construtores da literatura infantil, principalmente desses dois períodos complexos da história nacional, que tiveram o papel de, não só saber traduzir os contextos específicos que o país atravessava, como lembrar de uma memória por meio do resgate de mitos, lendas e elementos culturais que reforçaram a identidade de um Brasil que ainda tentava nascer como nação. As obras desses escritores, por meio da fantasia, ou não, mostrou a força da influência que tiveram na literatura feita para crianças das gerações de autores das décadas seguintes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Mariângela. Incursões no espaço imaginário: uma leitura de A vida íntima de Laura, de Clarice Lispector. In: Simpósio Internacional de Letras e Linguística, Volume 1, 2009, Uberlândia. Anais do SILEL, Uberlândia: EDUFU, 2009. p. 1-5. Disponível em: <https://bit.ly/3tQPihd>. Acesso em: 15 maio 2021.
- ARAÚJO, Henry Correa de. *Pivete*. 16 Ed. Belo Horizonte: Editora Comunicação, 1994.
- BASSO, Jorge Garcia. O artesão da palavra: Graciliano Ramos, literatura, educação e resistência. 2010. 122 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3ePQBss>. Acesso em: 30 abril 2021.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Paz e terra, 2016.
- BIER, Marilena Loss. A criança e a recepção da literatura infantil contemporânea: uma leitura de Ziraldo. 2004. 161 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) - Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2004. Disponível em: <https://bit.ly/2RYn8U4>. Acesso em: 12 maio 2021.
- BOJUNGA, Lygia. *A bolsa amarela*. Rio de Janeiro: Editora Casa Lygia Bojunga, 2013.
- \_\_\_\_\_. *A casa da madrinha*. Rio de Janeiro: Editora Casa Lygia Bojunga, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Corda bamba*. Rio de Janeiro: Editora Casa Lygia Bojunga, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O sofá estampado*. Rio de Janeiro: Editora Casa Lygia Bojunga, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Os colegas*. Rio de Janeiro: Editora Casa Lygia Bojunga, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Tchau*. Rio de Janeiro: Editora Casa Lygia Bojunga, 2021.
- BORRAZZO, Gilsyele Sonia; MARTHA, Alice Áurea Penteado. A literatura de fadas e a produção contemporânea: temas e imagens polêmicas. In: CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS. 3, 2007, Maringá. Anais... Maringá, 2009, p. 432-439.
- BUENO, Eduardo. *Brasil, uma história – cinco séculos de um país em construção*. São Paulo: Leya, 2012.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: história de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- CAPPARELLI, Sérgio. *Os meninos da rua da praia*. Porto Alegre: L&PM, 2019.

- CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Rio de Janeiro: Editora Darkside, 2019.
- CAVÉQUIA, Márcia Aparecida Paganini. Breve Panorama da Literatura Infantil e Juvenil no Brasil. São Paulo: Abrale, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3fqQp1M>. Acesso em: 19 abril 2021.
- COELHO, Nelly Novaes. *A literatura Infantil: história, teoria, análise*. São Paulo. Quíron, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*. São Paulo: Quíron, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Panorama histórico da literatura infanto-juvenil: das origens indoeuropeias ao Brasil contemporâneo*. São Paulo: Quíron, 1985.
- CORREIA, Viriato. *A bandeira das esmeraldas*. São Paulo: Editora Companhia Nacional, 2000.
- \_\_\_\_\_. *A descoberta do Brasil*. São Paulo: Editora Companhia Nacional, 1940.
- \_\_\_\_\_. *Cazuza*. São Paulo: Editora IBEP, 2017.
- \_\_\_\_\_. *História do Brasil para crianças*. Paraná: Edições AML, 2021.
- \_\_\_\_\_. *Meu torrão*. São Paulo: Editora Companhia Nacional, 1939.
- COUTO, Renata Mena Brasil do. Conhecer para cuidar: crianças e adolescentes em situação de rua e em acolhimento institucional. *Revista Serviço Social em Debate*, v. 3, n. 1, 2021, p. 167-174.
- DEBUS, Eliane Santana Dias; DEBUS, José Carlos dos Santos. As poéticas de cuidado com o meio ambiente na literatura infantil e juvenil brasileira. *Revista Dialogia*, São Paulo, n.30, p. 35-46, set/dez 2018.
- Disponível em: <<https://periodicos.uninove.br/dialogia/article/view/10420>>. Acesso em: 12 setembro 2021.
- DINIS, Nilson Fernandes. Pedagogia e literatura: crianças e bichos na literatura infantil de Clarice Lispector. *Revista Educar – UFPR*, Curitiba, n. 21, p. 271-286, 2003. Disponível em: <https://bit.ly/2RWtLXk>. Acesso em: 15 maio 2021.
- DOYLE, Arthur Conan. *O mundo perdido*. São Paulo: Editora Principis, 2020.
- DUPRÉ, Maria José. *A Ilha Perdida*. São Paulo: Editora Ática, 2021.
- \_\_\_\_\_. *A Mina de Ouro*. São Paulo: Editora Ática, 2019.
- \_\_\_\_\_. *A Montanha Encantada*. São Paulo: Editora Ática, 2019.
- \_\_\_\_\_. *Aventuras de Vera, Lúcia, Pingo e Pipoca*. São Paulo: Editora Saraiva, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Éramos Seis*. São Paulo: Editora Ática, 2019.

\_\_\_\_\_. *O Cachorrinho Samba*. São Paulo: Editora Ática, 2019.

EMEDIATO, Luiz Fernando; BÁRBARA, Danúcia. A literatura infantil abandona o reino do faz-de-conta/A violência da vida real. *Jornal da Brasil*. Rio de Janeiro, 20 mai., 1977. Disponível em: <https://bit.ly/3C2FkkO>. Acesso em: 20 julho 2021.

FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

FEITOSA, Márcia Manir Miguel, & LIMA, Renata Ribeiro. (2013). A paisagem cultural em João Cabral de Melo Neto: as vivências do Capibaribe. *Linha D'Água*, 26(1), 50-66.

FERRAZ, Geraldo. “Lando das Ruas”, um livro para quem não lê. *A Tribuna*. São Paulo, 8 nov., 1975. Disponível em: <https://bit.ly/3AjcdZ0>. Acesso em: 22 outubro 2021.

FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro. A leitura dialógica e a formação do leitor. 2004. 536 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2004. Disponível em: <https://bit.ly/3bu3Xsi>. Acesso em: 02 maio 2021.

FREITAS, Marcus Vinicius de. Cidade, infância e memória em Os rios morrem de sede, de Wander Piroli. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, [S.l.], v. 26, n. 35, p. 49-57, jun. 2006. ISSN 2359-0076. Disponível em:

<<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6638>>. Acesso em: 12 setembro 2021.

HENFIL. Pasquim Tilê. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, 30 set.-05 ago., 1976. Disponível em: <https://bit.ly/3SLt3qH>. Acesso em: 12 agosto 2021.

KOSTULSKI, Camila Almeida et al. Adolescência, violência e invisibilidade social: uma revisão crítica a partir da história de Sandro. *Revista Sociais & Humanas*, v. 32, n. 3, p. 161-172, 2019.

KOWARICK, Lúcio. *Capitalismo e marginalidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

KRENZINGER, Miriam et al. Olhares sobre violências contra mulheres a partir de um conjunto de favelas. In: ENPESS XVI, 2018, Vitória – ES. anais do XVI Encontro Nacional de Pesquisadoras/res em Serviço Social, 2018. v. 1.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: histórias e histórias*. São Paulo: Ática, 1999.

- LAUGHTON, Patrícia Braga Ferreira. Refletindo sobre as críticas sociais presentes na obra *A terra dos meninos pelados* de Graciliano Ramos. *Revista Caletrosκόpio*, Montes Claros, v. 4, n. especial, p. 135-146, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3uUKDMv>. Acesso em: 29 abril 2021.
- LENZ, Liliane. A humanização no conto “Tchau” de Lygia Bojunga. *Grau Zero — Revista de Crítica Cultural*, v.3, n. 1, 2015, p. 29-46. Acesso em: 11 agosto 2022. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/grauzero/article/view/3277>.
- LINS DO RÊGO, José. *Histórias da velha Totônia*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2010.
- LISPECTOR, Clarice. *A Cidade Sitiada*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2019.
- \_\_\_\_\_. *A maçã no Escuro*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2020.
- \_\_\_\_\_. *A Mulher que Matou os Peixes*. Rio de Janeiro: Editora Rocco Pequenos Leitores, 2017.
- \_\_\_\_\_. *A Paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2020.
- \_\_\_\_\_. *A Vida Íntima de Laura*. Rio de Janeiro: Editora Rocco Pequenos Leitores, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O Lustre*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2019.
- \_\_\_\_\_. *O mistério do coelho pensante*. Rio de Janeiro: Editora Rocquinho, 2021.
- \_\_\_\_\_. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2019.
- LOBATO, Monteiro. *A Chave do Tamanho*. Porto Alegre: Editora Globinho, 2016.
- \_\_\_\_\_. *A menina do nariz arrebitado*. São Paulo: Editora Monteiro Lobato & Cia, 1920.
- \_\_\_\_\_. *Reinações de Narizinho*. (Org. Marisa Lajolo) São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2019.
- \_\_\_\_\_. *Caçadas de Pedrinho*. Porto Alegre: Biblioteca Azul, 2015.
- \_\_\_\_\_. *História das Invenções*. Porto Alegre: Editora Globinho, 2014.
- \_\_\_\_\_. *História do Mundo para as Crianças*. São Paulo: Ciranda Cultural, 2020.
- \_\_\_\_\_. *Histórias de Tia Nastácia*. Porto Alegre: Editora Globinho, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Memórias de Emília*. Porto Alegre: Biblioteca Azul, 2017.
- \_\_\_\_\_. *O Poço do Visconde*. Porto Alegre: Editora Globinho, 2010.
- \_\_\_\_\_. *O saci*. Porto Alegre: Biblioteca Azul, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Viagem ao céu*. São Paulo: Editora Lafonte, 2019.
- LUFT, Gabriela. A literatura juvenil brasileira no início do século XXI: autores, obras e tendências. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 36, p. 111-130, 2011. Disponível em <https://bit.ly/3ooqFaM>. Acesso em: 20 abril 2021.
- MARIGNY, Carlos de. *Lando das ruas*. São Paulo: Brasiliense, 2010.

MARINS, Francisco. *Gafanhotos em Taquara-Póca*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1967.

\_\_\_\_\_. *Nas terras do Rei Café*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2000.

\_\_\_\_\_. *O Coleira-Preta*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2013.

\_\_\_\_\_. *Os segredos de Taquara-Póca*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2002.

\_\_\_\_\_. *Viagem ao mundo desconhecido*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1984.

MELLO, Franceli Aparecida da Silva. Estudo das tendências da obra infantil de Francisco Marins. 1987. 175 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto do Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <https://bit.ly/3uYkBrO>. Acesso em: 3 maio 2021.

MONTEIRO, Jerônimo. *A cidade perdida*. São Paulo: Editora Contexto, 1987.

\_\_\_\_\_. *Tangentes da Realidade*. São Paulo: Editora Quatro Artes, 1969.

\_\_\_\_\_. *Três meses no século 81*. São Paulo: Plutão Livros, 2019.

MORAES, E. G.; MACEDO, M. M. K. *Vivência de indiferença: do trauma ao ato-dor*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011.

OLIVEIRA, Marina João Bernardes de. Jerônimo Monteiro: um precursor da indústria cultural no Brasil. 2018. 230 f. Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Assis, SP. Disponível em: <https://bit.ly/3tPmWE1>. Acesso em: 04 maio 2021.

PELLICCIONE, André. As múltiplas representações da 'favela' no universo das letras de samba. Academia do samba, 2010. Disponível em:

<<http://www.academiadosamba.com.br/memoriasamba/artigos/artigo-281.htm>>.

Acesso em: 26 maio 2022.

PEREIRA, Amanda Pestana; FEITOSA, Márcia Manir Miguel. A percepção do espaço em João Cabral De Melo Neto: uma leitura da experiência em “O cão sem plumas”. Cad. Pesq., São Luís, v. 18, n. 2, maio/ago. 2011. Disponível em:

<<http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/513>>. Acesso em: 06 setembro 2021.

PEREIRA, Renato Pignatari. Brasil especulativo: a ciência e a brasilidade na ficção de Jerônimo Monteiro. 2019. 323 f. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, SP. Disponível em: <https://bit.ly/3fiznD8>. Acesso em: 04 maio 2021.

PIOVESAN, Paula Bellé; NIEDERAUER, Sílvia. Veríssimo e a literatura infantil. Revista eletrônica Disciplinarum Scientia. Série: Artes, Letras e Comunicação. Santa



Maria, v. 4, n. 1, p. 215-228, 2003. Disponível em: <https://bit.ly/3w85Nac>. Acesso em: 29 abril 2021.

PIROLI, Wander. *O menino e o pinto do menino*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

\_\_\_\_\_. *Os rios morrem de sede*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

PRADO, Wil. Wander Piroli fala (pelo telefone) sobre “Os rios morrem de sede”. *Correio Braziliense*. Distrito Federal, 23 out., 1977. Disponível em: <https://bit.ly/3QFdwXD> Acesso em: 12 agosto 2021.

RAMOS, Graciliano. *A terra dos meninos pelados*. Rio de Janeiro: Editora Galera, 2014.

\_\_\_\_\_. *Angústia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2019.

\_\_\_\_\_. *Histórias de Alexandre*. Rio de Janeiro: Editora Galera, 2007.

\_\_\_\_\_. *Pequena história da República*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2020.

\_\_\_\_\_. *S. Bernardo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2019.

\_\_\_\_\_. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2019.

RIBEIRO, Lúcia Helena Marques. O mito e as relações com o imaginário na Literatura Infantil Portuguesa. 2017. 138 f. Pesquisa de Pós-Doutorado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

ROMERO, Sílvio. *Contos Populares do Brasil*. São Paulo: Editora Landy, 2001.

SALEM, Nazira. *História da literatura infantil*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970.

SANDRONI, Laura. De Lobato à década de 1970. In: SERRA, Elizabeth D’Angelo (org.). 30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras. Campinas: Mercado de Letras/Associação de Leitura do Brasil, 1998. Disponível em: <https://bit.ly/33LWD7a>. Acesso em: 20 abril 2021.

SANDRONI, Laura Constância. Literatura Infantil Atual. *Correio Braziliense*. Distrito Federal, 6 jan., 1978. Disponível em: <https://bit.ly/3SOaxhc>. Acesso em: 12 agosto 2021.

SCHMIDT, Maria Auxiliadora. Meninos enfrentam cães raivosos e tartarugas. *Diário do Paraná: Órgão dos Diários Associados*. Paraná, 9 mar., 1980. Disponível em: <https://bit.ly/3BWImXE>. Acesso em: 30 julho 2022.

SEIXAS FILHO, José Teixeira de, et al. Análise da violência doméstica no ambiente da favela. *Revista Valore*, v. 5, p. e-5013, 2020.

SILVA, Elisa Cristina. Os Colegas, Angélica e O Sofá estampado: Lygia Bojunga e a reconstrução da fábula. 2010. 107 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica

Literária) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3yaWecv>. Acesso em: 14 maio 2021.

SILVA, Rosa Maria Graciotto. Entre lágrimas e adeuses: a imagem feminina e a formação do leitor em “Tchau” de Lygia Bojunga Nunes. *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v. 11, n. 1, jan/jun 2007, p. 143-156. Acesso em: 11 agosto 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19338>.

SOARES, L. E. Juventude e violência no Brasil contemporâneo. In: NOVAES, R.; VANNUCHI, P. *Juventude e Sociedade: trabalho, educação, cultura e participação*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SOUZA, Erika Maria Albuquerque; MORAIS, Solange Santana Guimarães. Memória e identidade presentes na obra “Cazuza” de Viriato Correia. *Revista de Estudos Interdisciplinares*, Cacoal-RO, v. 2, n. 1, 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3eQbnrP>. Acesso em: 28 abril 2021.

SOUZA, Flávia Alves Figueirêdo. A força de um pensamento ou uma leitura de O mistério do coelho pensante, de Clarice Lispector. *RevLet – Revista Virtual de Letras*, Jataí, v. 04, n. 01, p. 285-303, jan./jul, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2RYS0nA>. Acesso em: 15 maio 2021.

SOUZA, Flávia Alves Figueirêdo. Do destoante ao destoadado: os deslocados. A literatura infantil de Clarice Lispector. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 18 n. 35: Escrita de mulheres, p. 47-66, 2º sem. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/33RH4eh>. Acesso em: 15 maio 2021.

SOUZA, Renata Junqueira de; SILVA, Andréia Paula da. Para ler e compreender - Histórias da velha Totônia de José Lins Do Rego. *Revista Trama*, Cascavel, v. 16, n. 39, p. 104-116, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3yeOm9O>. Acesso em: 30 abril 2021.

VERÍSSIMO, Érico. *A Vida de Joana d'Arc*. 1.ed. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

VERÍSSIMO, Érico. *A vida do elefante Basílio*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002.

\_\_\_\_\_. *As aventuras de Tibicuera*. São Paulo: Editora Seguinte, 2005.

\_\_\_\_\_. *Aventuras do avião vermelho*. Porto Alegre: Editora Globo, 1997.

\_\_\_\_\_. *O urso com música na barriga*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002.

\_\_\_\_\_. *Os três porquinhos pobres*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2003.

\_\_\_\_\_. *Outra vez os três porquinhos*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2003.

\_\_\_\_\_. *Rosamaria no castelo encantado*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2003.

- \_\_\_\_\_. *Viagem à aurora do mundo*. Porto Alegre: Editora Globo, 1997.
- VERNE, Júlio. *Vinte mil léguas submarinas*. São Paulo: Editora Principis, 2019.
- VIEIRA, Cora Ronai. Literatura infantil (para crianças inteligentes). *Correio Braziliense*. Distrito Federal, 13 ago., 1976. Disponível em: <https://bit.ly/3C5YEgP>. Acesso em: 12 agosto 2021.
- WELLS, Herbert George. *A guerra dos mundos*. São Paulo: Editora Principis, 2021.
- \_\_\_\_\_. *A máquina do tempo*. São Paulo: Editora Principis, 2020.
- ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- ZIRALDO. *Bichinho da maçã*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Flicts*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2019.
- \_\_\_\_\_. *O menino maluquinho*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Turma do Pererê*. Porto Alegre: Editora Globinho, 2006.
- \_\_\_\_\_. Pasquim Tilê. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, 22-29 ago., 1975. Disponível em: <https://bit.ly/3bKPJXD>. Acesso em: 12 agosto 2021.