



Representações da Infância na Literatura

Fernanda Coutinho



Representações da Infância na Literatura

Fernanda Coutinho

Coutinho, Fernanda.

Representações da infância na literatura / Coutinho,
Fernanda - Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.

154 p.

ISBN 978-85-65130-07-3

Formato World Wide Web

<http://www.edicoesmakunaima.com/catalogo/3-cronicas/13-representacoes-da-infancia-na-literatura>

1. Literatura. 2. Representações 3. Infância I Coutinho,
Fernanda. II. Edições Makunaima. III. Título.

CDU 82.09

Sumário

1- Quando José de Alencar era Cazuza.....	5
2- Representações da infância na obra machadiana: O menino é pai do homem?.....	17
3 - Memória da infância em Manuel Bandeira.....	35
4 - Lembranças pregadas a martelo: breves considerações sobre o medo em <i>Infância</i> de Graciliano Ramos.....	59
5 - Graciliano Ramos e “os fuzuês de Rocambole”: Leituras sob o império da imaginação.....	77
6- Das muitas mortes que experimentamos: criança e animal em Graciliano Ramos.....	93
7 - A Criança e o Mundo: a infância em Fran Martins.....	105
8 - <i>Órfãos do Eldorado</i> : infância e memória na cidade encantada.....	115
9 - <i>Música tierna del pasado</i> : Notas de leitura sobre <i>Pedro Páramo</i>	125
10 - Conversas com “dear Mimmy”: imagem da criança escritora na contemporaneidade ou a difícil tarefa de entender a guerra..	137

Quando José de Alencar era Cazuzo

Como e porque sou romancista, a autobiografia intelectual de José de Alencar, (Messejana, Ce, 1829 – Rio de Janeiro, 1877), até pela época de sua redação, 1873, traz a marca da despedida, revelada no acerto de contas que o escritor faz consigo mesmo e com a sociedade de seu tempo. É sabido que não foram poucas as situações em que as ideias do político Alencar serviram de inspiração para a crítica ao Alencar-homem de letras. Daí o tom amargurado de muitas passagens deste seu desabafo, que se revela ao fim e ao cabo uma forma de apreender, por meio da própria escrita, o sentido de tantos agravos a ele endereçados, ao mesmo tempo em que acena à posteridade, solicitando-lhe a serenidade do julgamento quanto a seu papel de homem de letras. Nesta carta o escritor maduro remete igualmente a seu tempo de criança, período em que, dividido entre a intimidade familiar e a escola, dava seus primeiros passos rumo à descoberta do mundo. Embora a autobiografia de Alencar dê margem a um sem-número de abordagens que enriqueceriam os discursos da crítica, da teoria literária e da historiografia literária brasileira, entre outros, o interesse deste trabalho fixa-se no Cazuzo, a forma amorosa inventada pela família para chamar o futuro ficcionista, de acordo com Menezes (1965, p. 39)

A importância do período infantil na vida dos indivíduos vem sendo revelada pelas mais variadas formas de linguagem. Assim é que, em um trecho da *Didática magna*, Comenius fala sobre a infância, afirmando: “... as primeiras impressões se fixam de tal maneira que é quase um milagre que possam se modificar...” (Comenius in NARADOWSKI, 2001, p. 47) O mesmo tema é alvo da apreciação de Araripe Jr., referindo-se especificamente ao escritor José de Alencar: “*Infância* é cera; e se esta se consolida sem alteração profunda, as impressões então recebidas tornam-se indelê-

veis”. (ARARIPE JR., 1958, p. 137). Essas duas autorizadas afirmações vêm ratificar o peso significativo da infância na vida das pessoas e o *Como e porque sou romancista* é mais um reforço a essas ponderações.

Sabe-se que as autobiografias, de uma forma geral, representam um exercício do sentimento do tempo para quem as elabora, ou seja, o “eu” que rememora estabelece uma confluência entre diversos momentos de sua vida. Esses relatos, pautados pela afetividade, são, assim, uma oportunidade de se perceber a pregnância dos eventos infantis na mente adulta. No caso específico da escrita autobiográfica que se volta para os primeiros tempos é possível, ainda, extrair desses registros considerações de ordem mais genérica sobre a própria noção de infância, quer dizer, os eventos narrados apontam para uma reflexão acerca da pergunta: afinal, o que é ser criança? O livro em foco fornece pistas para a resolução

6 desse que não é um problema tão simples quanto parece. Seria o caso de se pensar na descrição da viagem do Ceará à Bahia feita pelo futuro escritor, juntamente com a família, entre 1838 e 1839, entre os nove e dez anos de idade, portanto, a qual traz elementos que vão denotar uma determinada concepção sobre o que seja o espírito infantil.

Um outro aspecto interessante das autobiografias a ser destacado é que elas rendem ao leitor quadros de gênero, que são, como se sabe, representações da vida cotidiana. Através delas, tem-se, então, o traçado do perfil cultural de uma determinada época. No caso de Alencar, tem-se um retrato do Brasil imperial, que aqui será entrevisto por meio das noções de escola e de leitura, emolduradas essas pela sociabilidade do espaço familiar.

Estudando as representações da criança na literatura francesa, no período de 1850 à contemporaneidade, Chombart de Lauwe estabelece um quadro analítico da idade pueril, tomando o texto artístico como um espaço de inclusão das lembranças infantis. De

que forma, então, segundo ela, o tema da infância contribuiria para a economia textual? A ensaísta defende que o trabalho de criação do escritor consiste, muitas vezes, em uma recriação desse tempo, o qual emerge de seu cabedal de lembranças. A infância funcionaria, assim, como um núcleo de impressões, que, sedimentadas, constituiriam o que ela denomina “traços indelévels”, os quais se projetariam nas fases subsequentes da existência do indivíduo. (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 240)

Transportados para o domínio da escrita, estes traços poderiam ser anotados tanto em relatos ficcionais quanto nos autobiográficos e ainda nas obras híbridas, que terminam sendo as de configuração mais frequente, já que as fronteiras entre o confessional e o fictício não se delineiam com facilidade.

No caso de José de Alencar, suas recordações bem poderiam ser tomadas como registro dos “traços indelévels” no segmento autobiográfico do *corpus* da literatura brasileira, pois, como se sabe, em *Como e porque sou romancista* a criança de outrora invade o pensamento do adulto, de maneira ternamente incisiva. Uma prova disso é o fato de, em 1848, aos dezenove anos, portanto, o futuro escritor, de volta ao Ceará, se confessar renovado pelas repercussões da memória afetiva que o transportaram aos dias de menino: “Tinha-me repassado das primeiras e tão fagueiras recordações da infância, ali nos mesmos sítios queridos onde nascera.” (ALENCAR, 1990, p. 47). Na época de sua meninice, como já ficou aqui assinalado, Alencar e sua família vão morar na Corte, ocorrendo a mudança entre 1838 e 1839. A primeira etapa dela (o trecho compreendido entre o Ceará e a Bahia) foi feita em lombo de animal, pois, só na Bahia, tomava-se o vapor em direção ao Rio de Janeiro. Ao retornar ao Ceará, em 1848, o memorialista faz uma dupla descrição das paisagens de sua terra, tomando por base essas duas viagens. Para tanto, utiliza um jogo de tempos, jogo esse que rege a natureza do fenômeno descritivo. Quando reporta sua viagem à

terra natal, usa na descrição uma linguagem balizada pelo sentimento: “Eram agora os seus tabuleiros gentis; logo após as várzeas amenas e graciosas; e por fim as matas seculares que vestiam as serras como a araróia verde do guerreiro tabajara”. (ALENCAR, 1990, p. 48) Essas palavras têm, sem dúvida, um ressaíbo nostálgico e aqui é cabível lembrar que os gregos de antigamente compuseram a palavra nostalgia, por meio de nostos (volta) e algos (dor). A mesma paisagem, contudo, é mostrada, no parágrafo seguinte, “pelos olhos de menino dez anos antes”, daí a metamorfose do panorama, já que o maravilhar-se é próprio da criança.

8

E através destas também esfumavam-se outros painéis, que me representavam o sertão em todas as suas galas de inverno, as selvas gigantes que se prolongam até os Andes, os rios caudalosos que avassalam o deserto, e o majestoso São Francisco transformado em um oceano, sobre o qual eu navegara um dia. (ALENCAR, 1990, p. 48)

Ao tratar da “retórica da viagem” em “Contatos e trocas”, Pageaux alinha uma série de figuras de linguagem, colocadas a serviço do relato, destacando que sua forma de utilização redundante em um acréscimo qualitativo ao que poderia ser uma mera mecânica descritiva. Embora o ensaísta não se atenha especificamente à hipérbole, referindo-se a outros tipos de construção, como as anáforas líricas, por exemplo, o objetivo final é igualmente alcançado através do efeito obtido: “ênfase diante de um espetáculo tido por grandioso” Numa súpula de seu posicionamento sobre a questão, Pageaux afirma que: “Escrever a viagem é sempre mais ou menos transformar o efêmero em necessário, transformar o acaso em revelação.” (1994, p. 36)

Verifica-se, com relação a Alencar, que no segundo quadro a memória da infância conduz o escritor à criação de um

espaço idealizado, para o que faz uso do recurso da hipérbole com bastante desinibição. Ao mostrar o espetáculo captado pela sensibilidade infantil, o memorialista reafirma o entendimento quanto à proximidade das figuras da criança e do artista, *topos* bastante cultivado pela estética romântica e aqui transcrito nas palavras de Baudelaire: “A criança vê tudo como se fosse a primeira vez; ela está sempre embriagada. Nada parece mais com o que se chama inspiração, do que a alegria com a qual a criança absorve a forma e a cor.” (BAUDELAIRE, 1987, p. 97) Sobre a singularidade do olhar infantil, cabe acrescentar que Bachelard posiciona-se de forma semelhante ao poeta francês quando afirma: “O grande *outrora* que revivemos ao sonhar nossas lembranças de infância é o mundo da primeira vez.” (BACHELARD, 1996, 112)

Se a primeira situação existencial marcante enfocada pelo memorialista deveu-se a um cenário da natureza, a segunda se ligará a um quadro social, a escola, onde, junto com o seu, um retrato em particular terá destaque: o do mestre e diretor da instituição. Nesse passeio rumo ao passado, além de sua antiga fisionomia, o escritor recupera toda uma atmosfera emocional do contexto estudantil. Alencar alude à tabuleta do colégio, que, apesar de não mais ostentar a inscrição de antes, faz com que ele se sinta transportado “àquele tempo, em que de fraque e de boné, com os livros sobraçados, (...) esperava (...) na calçada (...) o toque da sineta que anunciava a abertura das aulas”. No parágrafo seguinte, fica evidente mais uma vez a forte presença dos eventos infantis na mente que rememora. Assim, em vez dos tons esmaecidos e difusos, sugeridos pela distância temporal, a memória responde com desconcertante agudeza: “Toda a minha vida colegial, se desenha no espírito com tão vivas cores, que parecem frescas de ontem, e todavia mais de trinta anos já lhes pairaram sobre.” E o escritor prossegue, trazendo de longe as cores e os sons, renovados por intermédio da recordação: “Vejo o enxame dos meninos alvoriçando

na loja, que servia de saguão: assisto aos manejos da cabala para a próxima eleição do monitor geral; ouço o tropel do bando que sobe as escadas, e se dispersa no vasto salão, onde cada um busca o seu banco numerado.” (ALENCAR, 1990, p. 16) Verifica-se aí que o memorialista faz bem mais do que uma descrição do ambiente escolar, reproduzindo, com fidelidade, um quadro atemporal. Na realidade, a qualidade cinética do relato denota a captação do espírito infantil, expresso na efervescência de vida aí apontada. O apelo acústico das imagens captura a agitação desse grupo que vale por uma multidão ruidosa. Mesmo havendo no final uma dispersão, “cada um busca o seu banco numerado” nada nesse trecho remete a atonia. (ALENCAR, 1990, p. 16) O que fica para o leitor é a continuidade da atmosfera de movimento, nos olhos e ouvidos, cheios de curiosidade pelo mundo, de todas aquelas crianças, que se deixam reviver, através das palavras de seu companheiro de antigamente. Pode-se acrescentar no tocante a esse tópico, que a plasticidade da descrição impediria uma desaceleração abrupta, exatamente por estar em sintonia com as idiosincrasias do comportamento pueril. Os ecos da algazarra denotam que aquela época e as pequenas pessoas que o compunham não se esvaíram no tempo.

Para Alencar, contudo, no início da vida escolar, a presença de maior significação foi a do professor Januário Mateus Ferreira, como se verifica em: “Mas o que sobretudo assoma nessa tela é o vulto grave de Januário Mateus Ferreira, como eu o via passeando diante da classe, com um livro na mão e a cabeça reclinada pelo hábito da reflexão.” (ALENCAR, 1990, p. 16) Nele são destacadas as qualidades de mestre e de formador de espíritos, reveladas na compreensão de que na escola se encenam situações-chave no domínio das interações sociais. Vista habitualmente como um ser em formação, não falta à representação infantil uma gama de situações em que a criança desponta como alguém dependente de nutrição, quer do corpo, quer do espírito, decorrendo daí o fato de o mestre

exercer uma função nuclear, no que tange ao imaginário infantil. O professor Januário, do Colégio de Instrução Elementar, é assim descrito por seu antigo aluno: “Januário era talvez ríspido e severo em demasia, porém nenhum professor o excedeu no zelo e entusiasmo com que desempenhava o seu árduo ministério. (ALENCAR, 1990, p. 16-17) O escritor cearense ressalta nele a grande empatia com a atividade que exercia, a ponto de eliminar distinções entre as atribuições dos estudantes e as suas, exatamente por saber da sólida imbricação de ambas. É o que se verifica na seguinte passagem: “Januário exultava a cada uma de minhas vitórias, como se fora ele próprio que estivesse no banco dos alunos, a disputar-lhes o lugar, em vez de achar-se como professor dirigindo os seus discípulos.” Nesse entido, é pertinente observar que a relação literatura /escola expõe múltiplas facetas da didática usada na sala de aula. Nesse capítulo específico, caberia assinalar uma referência ao *Cuore* (1886), de Edmondo de Amicis, em que o sentimento retrospectivo de um jovem colegial sobre o seu professor, assemelha-se ao de Alencar, em função da vibração do mestre italiano com o bom desempenho dos estudantes, o que reflete claramente a entrega à tarefa de educar.

11

Prosseguindo no exame do binômio literatura/escola, verifica-se que um dos subtemas mais explorados nesse campo é o do aluno primeiro da classe. Em *Como e porque sou romancista*, esse assunto aflora e o leitor toma conhecimento de que Alencar “per-tencia (...) à sexta classe” e ainda que “havia conquistado a frente da mesma, não por superioridade intelectual, e sim por mais assídua aplicação e maior desejo de aprender.” (ALENCAR, 1990, p. 18) Essa situação dá ensejo a que o protagonista das memórias reconheça em Januário Mateus Ferreira a capacidade de discernir o limite exato entre o justo orgulho pelo esforço recompensado e o possível cultivo de um narcisismo intelectual. A emulação entre colegas faz parte do cotidiano da sala de aula e a experiência de não

mais ser Alencar o primeiro dentre eles foi a oportunidade encontrada pelo mestre, para mostrar ao então estudante a presença do efêmero como fator constituinte da contingência humana, tal como patenteadado no segundo capítulo dessas lembranças.

Ao falar sobre o período em que a família do futuro romancista morava no sítio Alagadiço Novo, nos arredores da Fortaleza de então, Menezes informa ser aí o lugar onde ele “estuda as primeiras letras como a genitora”. Revela também que o menino se mostra “tomado da mais viva curiosidade em tudo saber, em tudo aprender”. (MENEZES, 1965, p.41) Nesse particular, D. Ana Josefina de Alencar está bem enquadrada no perfil da mulher desse momento, tomando-se em consideração o pensamento de Segalen: “Cada vez mais, o papel da burguesa do século XIX é cuidar dos filhos, assumir a função maternal. Cuidando das crianças, frequentemente com a ajuda de uma ama, é especialmente a educadora, 12 aquela que forma o coração e o espírito dos filhos.” (SEGALEN, 1999, p. 254) Se para Alencar o convívio com as letras teve início ao lado da mãe, o perfeito domínio da leitura será devido à intervenção de Januário Mateus Ferreira. O escritor enumera as várias qualidades exigidas para a leitura de uma página: “correção, nobreza, eloquência e alma”, acrescentando que todas elas Januário sabia transmitir a seus alunos”. (ALENCAR, 1990, p. 24)

Decorre daí a função de ledor que o menino Alencar exercerá junto à família, cargo que ele considerava uma honraria e do qual se orgulha, como nunca acontecerá depois no magistério ou no parlamento, segundo suas próprias palavras.

Ao falar das práticas culturais, na esfera doméstica, na sociedade brasileira, Algranti observa que:

A leitura em voz alta ou silenciosa poderia ser uma outra forma de se desfrutar a intimidade e o convívio familiar, como atesta a presença ocasional de livros nos inventários paulistas e

mais assiduamente no dos cariocas e mineiros ilustrados. Não era, todavia, hábito muito difundido, tomando-se em conta, inclusive, o fato de grande parte da população ser iletrada até o início do século. (ALGRANTI, 1997, p. 155)

Na descrição que faz dos serões de sua família, Alencar deixa entrever vários indícios do caráter de intimidade que permeava essas sessões de leitura, tais como o fato de se realizarem “na sala do fundo”, “na ausência de visitas de cerimônia”, em meio aos trabalhos de agulha da mãe, da tia e das amigas próximas. Um dado mais relevante ainda no sentido de ligar essa atividade ao território do privado é a naturalidade com que se dá o extravasamento de emoções, em consequência dos infortúnios e também das vitórias das personagens com que o auditório se irmana. José de Alencar, mais tarde, recordará o tipo de recepção dado a esses entrecos marcados pelo acúmulo de peripécias.

13

Lia-se até a hora do chá, e tópicos havia tão interessantes que eu era obrigado à repetição. Compensavam em excesso, as pausas para dar lugar às expansões do auditório, o qual desfazia-se em recriminações contra alguma personagem, ou acompanhava de seus votos e simpatia o herói perseguido. (ALENCAR, 1990, p. 28)

O próprio leitor informa ter, certa vez, sucumbido ao forte sentimentalismo de uma das histórias. Após haver comentado a reação das senhoras, confessa: “Com a voz apagada pela comoção e a vista empanada pelas lágrimas, eu também cerrando ao peito o livro aberto, disparei em pranto e respondia com palavras de consolo às lamentações de minha mãe e suas amigas.” (ALENCAR, 1990, p. 28) Esse é um dos trechos mais interessantes da autobiografia, onde entra em cena o Padre Carlos Peixoto de Alencar que, ao encontrar o grupo em prantos, pergunta o que

houve e tem como resposta a frase: “Foi o pai de Amanda que morreu!” (ALENCAR, 1990, p. 28) Ao se dar conta do poder da fantasia sobre aquelas pessoas, “soltou uma gargalhada, como ele as sabia dar, gargalhada homérica, que mais parecia uma salva de sinos a repicarem do que riso humano”. (ALENCAR, 1990, p. 29)

Em *Cultura Escrita, Literatura e História*, na conversa com Antonio Saborit, Roger Chartier ouve deste último o seguinte comentário:

O leitor também está preso em seu momento histórico. Ele é um dos atores ou peças mais difíceis de documentar; talvez seja a equação menos simples na reconstrução das leituras históricas, mas nem por isso deixa de ser uma das presenças mais reais. Podemos tentar reconstruir as outras presenças - me refiro àquelas que estão dentro da obra ou do texto - convocadas pela vontade ou acaso da combinação, mas só excepcionalmente se conseguirá reconstruir a reação do leitor diante do universo de mistérios que o autor propõe. (CHARTIER, 2001, p.98)

14

Atesta-se então que, ao contar esses episódios, Alencar introduz, em sua autobiografia, flagrantes do comportamento pouco contido de um grupo de leitores/auditores do Rio de Janeiro, por volta da metade do século XIX, auxiliando assim na decifração do enigmático mundo que se cria em torno da fantasia romanesca. Ao falar dos títulos da biblioteca familiar, o escritor fornece informações sobre a natureza das obras: “compunha-se de uma dúzia de obras entre as quais primavam a *Amanda e Oscar*, *Saint-Clair* das Ilhas, *Celestina* e outras de que já não me recordo.” (ALENCAR, 1990, p. 29)

Ao tentar traçar o mapa das leituras estrangeiras do Brasil imperial, Meyer afirma “não ser possível deixar de acatar o testemunho fundamental de José de Alencar, principalmente com rela-

ção ao que ela chama de “três romances paradigmáticos”. (MEYER, 1996, p. 17) A pesquisadora toma como ponto de partida o fato de que quando Alencar “recorda serões que se situavam precisamente na idade do ouro do folhetim romântico, não o evoca, mas evoca outros ‘romances românticos.’” (MEYER, 1996, p. 33). A conclusão é a de que antes de o romance-folhetim tomar conta da imaginação dos leitores, e, até mesmo, depois de isso acontecer, histórias como a das crianças da abadia, a dos desterrados na ilha da Barra ou ainda a dos esposos sem o serem vão continuar a incendiar a mente dos leitores brasileiros.

Percebe-se, portanto, que a prática da leitura na família Alencar propicia a detecção da mentalidade livresca no Brasil, em um período em que os romances cruzavam o oceano, antes de conduzirem os leitores em trepidantes viagens imaginárias. Assim, o *Como e porque sou romancista* assegura a apreensão do retrato do artista quando criança, e, além disso, deixa clara a contribuição de Alencar no sentido de fixar uma sociologia dos costumes infantis, em um tempo em que também a nação brasileira principiava a buscar os rumos de sua identidade.

15

Referências Bibliográficas

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Campinas, SP: Pontes, 1990.

ALGRANTI, Leila Mezan. “Famílias e vida doméstica”. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.) *História da vida privada no Brasil 1. Cotidiano e vida privada na América portuguesa*. MELLO E SOUZA, Laura. (Org.) São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 115.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CHARTIER, Roger. *Cultura Escrita, Literatura e História: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya*

Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit. Tradução de Ernani Rosa. Porto Alegre; ARTMED Editora, 2001.

MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar: literato e político*. São Paulo: Martins 1965.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SEGALEN, Martine. *Sociologia da família*. Tradução de Ana Santos Silva. Lisboa: Terramar, 1999.

Representações da infância na obra machadiana: O menino é pai do homem?

Das muitas sentenças escritas por Machado de Assis, uma, especialmente, sobressai pela aguda contundência com que chega à compreensão do leitor. Trata-se da derradeira frase do capítulo “Das negativas”, presente nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Reflexão do defunto autor ao chegar ao “outro lado do mistério”, exprime ela, como se sabe, o resultado da contabilidade entre o deve e o haver das coisas deste mundo, com um leve desequilíbrio para o prato da balança que lhe daria um saldo, ainda que saldo pequeno: “– Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.” (ASSIS, 1986, v.1, p. 639)

Súmula do proverbial pessimismo machadiano, diriam muitos. Contudo, as convicções, longe de serem únicas em si mesmas, são convites reiterados a interpretações discrepantes.

17

Paulo Mendes Campos, por exemplo, ao fazer a apologia da procriação, na irritada e ao mesmo tempo bem-humorada crônica “Meu reino por um pente”, é estimulado nesse sentido pelo entusiasmo de um outro Machado, este mineiro, o Aníbal: “Eu não sei por quê, Paulo, mas fazer filhos é o que há de mais importante.” Movido por tal euforia, o cronista confessa afinal que, por conta disso, “foi descobrindo devagar a melancólica impostura daquelas palavras corrosivas”. (CAMPOS, 1981, p. 75-76)

Assim, a partir do embate entre a crueza de um diagnóstico cáustico sobre o homem e uma mal disfarçada condescendência acerca dele, torna-se possível empreender uma discussão sobre a criança na obra do grande escritor brasileiro. De saída, algumas perguntas: que tratamento é dado por Machado de Assis não só à criança, como também ao sentido de “infância”? Terão essas duas variáveis a potência de plasmar verdades sobre a condição humana como tantos outros temas veiculados em suas páginas?

Em *O enigma do olhar*, Alfredo Bosi sintetiza uma verdade de ordem geral para a crítica que se vem debruçando sobre a vasta produção ficcional do escritor em apreço, ao afirmar que a principal preocupação do romancista fluminense é o comportamento humano, acrescentando que “a originalidade de Machado está em ver por dentro o que o Naturalismo veria por fora”. (BOSI, 1999, p. 18) A partir da sugestão de Bosi, pretende-se verificar como as coisas encobertas não passavam despercebidas ao escritor, que parecia munido de uma luneta de alcance, capaz de alargar o ângulo do qual via objetos distantes de si, parecendo aproximá-los de seu posto de observação. Essa sutileza de percepção não colocou à margem a criança, que é apresentada, em muitos casos, como protótipo das contradições do adulto que ela viria a ser um dia.

18 A presença infantil na obra machadiana é verificável desde 1866, ainda no *Jornal das Famílias*, onde aparece “Fernando e Fernanda”, narrativa que, posteriormente, fará parte dos *Contos recolhidos*, compilação de R. Magalhães Júnior, publicada em 1956. Tem-se aí um relato em que está presente uma isotopia própria do ficcionista: o amor, acalentado na meninice entre quase irmãos, responsável, mais tarde, porém, por dolorosos desenhanos. Texto marcadamente romântico, em que ficam impressos os passos de alguém que só engatinha na arte de contar histórias, nele não se executa ainda um procedimento que lhe seria caro: dar corda para trás no relógio do tempo, trazendo de volta o passado, um passado coleante a se insinuar cavilosamente por entre os dias do presente. Para Lygia Fagundes Telles, nisso residiria a “sedução do texto [machadiano] onde há sempre um narrador obstinado tentando enfiar a criança na pele do adulto [...] Mas a criança também escamoteia, dissimula – e agora? Ainda assim, a busca prossegue aguda, como era ele (ou ela) bem antes disso tudo acontecer?” (TELLES, 1998, p.12)

A esse propósito, a obstinação de Bento Santiago quanto à

traição de Capitu lança mão da memória da época de menino para sancionar o veredicto que era ao mesmo tempo desejado e indesejado – considerando-se o perfil ambivalente do personagem. Esse é bem o caso do capítulo XXXIII, em que o leitor toma conhecimento do episódio do penteado, o qual redundará na emoção assustada e feliz do primeiro beijo de ambos. Capitu, como se sabe, dá a esse gesto amoroso um disfarce irretocável, ante a desconfiança de sua mãe – atitude em visível contraste, aliás, com a vacilação mal contida de Bentinho. Interessa observar que o citado capítulo obedece a uma rígida convenção sintagmática, pois é precedido pela célebre reflexão em torno dos “olhos de ressaca”. Esse trecho do livro passa a ter, assim, forte valor indicial, uma vez que representa uma das principais chaves de leitura para a composição do *Otelo à brasileira*.

Além disso, acena para os padrões de comportamento ditados pela voz da cultura, como explicitado por David Le Breton, ao enunciar que os

ritos de interação são antes de tudo encenações ordenadas e inteligíveis de condutas individuais e sugerem um modo do corpo e da palavra para as trocas com o outro, uma definição do lícito e do ilícito no acesso ao corpo, de acordo com as circunstâncias. A obediência mútua a esses signos permite recuperar rapidamente qualquer violação às normas de conduta com um significado particular que só o contexto está habituado a distinguir. (LE BRETON, 1998, p. 69)

Como tal, o episódio demonstra também que, crianças que fossem, Capitu e Bentinho, seu modo de agir repercutia o eco dessas ordenações.

Nesse romance de Machado de Assis, é certo que o fogo daquela emoção infantil não esmaece, pois o Bentinho da meninice

continua a existir no Bento Santiago maduro que recorda seu primeiro beijo.

Pedi-lhe que levantasse a cabeça, podia ficar tonta, machucar o pescoço. Cheguei a dizer-lhe que estava feia; mas nem esta razão a comoveu.

– Levanta, Capitu!

Não quis, não levantou a cabeça e ficamos assim a olhar um para o outro, até que ela abrochou os lábios, eu descí os meus e... (ASSIS, 1986, v. 1, p. 844)

A cena, descrita com singular plasticidade, flagra ainda um ritual de ultrapassagem: o mundo da infância recuando diante do poder de Eros. Com este beijo o protagonista desvenda o primeiro segredo da alquimia amorosa, o que a leva a repetir: “Sou homem!”, num misto de surpresa e de temor. (ASSIS, 1986, v.1, p. 845)

20

Experiências fundadoras na vida dos seres – tais como a do beijo – parecem estabelecer um pacto com a memória sentimental e se fixam com tal intensidade na sensibilidade, que nem o ímpeto destruidor do tempo, consegue arrancá-las daí, como mostra o discurso repassado de melancolia de Dom Casmurro:

Talvez abuso um pouco das reminiscências osculares; mas a saudade é isto mesmo; é o passar e repassar das memórias antigas. Ora, de todas as daquele tempo creio que a mais doce é esta, a mais nova, a mais compreensiva, a que inteiramente me revelou a mim mesmo. Outras tenho, vastas e numerosas, doces também, de vária espécie, muitas intelectuais, igualmente intensas. Grande homem que fosse, a recordação era menor que esta. (ASSIS, 1986, v. 1, p. 846)

A ideia de rito de passagem torna-se ainda mais pertinente se for lembrado que, antes, a proximidade entre os dois era pau-

tada pela ideia do brincar, em que as bonecas figuravam como seres de mediação. Bentinho recorda toda uma mise-en-scène, típica da meninice, em que ele se transformava no médico das bonecas da vizinha: “Entrava no quintal dela com um pau debaixo do braço, para imitar o bengalão do doutor João da Costa; tomava o pulso à doente e pedia-lhe que mostrasse a língua. ‘É surda, coitada!’, exclamava Capitu.”(ASSIS, 1986, v.1, p. 822) A aproximação das duas circunstâncias marca a distância entre os jogos do faz de conta, típicos da infância, e a competência para adequar-se aos jogos sociais por meio da simulação de outras realidades.

No que toca à criança, o sentido da dissimulação também se apresenta nas *Memórias póstumas*, sendo que aí toma ares mais buliçosos, através das peraltices do personagem-narrador: “esconder os chapéus das visitas, deitar rabos de papel a pessoas graves, puxar pelo rabicho das cabeleiras, dar beliscões nos braços das matronas”... (ASSIS, 1986, v.1, p. 527) O relatar dessas experiências ligadas à ridicularização demonstra que, nessa crônica rememorativa de sua existência, o narrador esboça com frequência quadros de gênero, que são representações da vida cotidiana veiculadas pelo viés da ficção. Nela fica assim registrado um diagrama do modelo de convivência entre as classes sociais vigentes na corte do tempo do rei. Nesse diálogo entre ficção e história, o narrador se utiliza da arrogância da criança abastada para exibir toda a prepotência de um sistema que ignora o sentido de humanidade. A crítica aqui é dirigida expressamente à instituição familiar, que respalda o desregramento infantil, heroicizando o menino em suas artes de sub-
21
jugar.

Como num álbum de retratos, datado do princípio do século XIX – recorde-se que os 64 anos de existência de Brás Cubas encerraram-se em 1869 – o texto vai liberando imagens sobre o lugar da criança no universo privado da família burguesa, inscrita sob o signo da ordem escravocrata. Pode-se pensar, nesse particu-

lar, na forma de convívio entre o menino Brás Cubas e Prudêncio, “um moleque de casa” que era para o primeiro o “cavalo de todos os dias”. (ASSIS, 1986, v. 1, p. 526) A animalização da criança vale como uma microcena do processo de anulação da dignidade dos indivíduos privados de liberdade. Em “Crianças escravas, crianças dos escravos”, José Roberto de Góes e Manolo Florentino, tecendo comentários sobre a preparação dos filhos dos negros para o trabalho, assinalam:

O adestramento da criança também se fazia pelo suplício. Não o espetaculoso das punições exemplares (reservadas aos pais), mas o suplício do dia a dia, feito de pequenas humilhações e grandes agravos. Houve crianças escravas que, sob as ordens de meninos livres, puseram-se de quatro e se fizeram de bestas. (GÓES; FLORENTINO, 2000, p. 185-186)

22

Tudo isso assume uma dimensão ainda mais contundente, se examinado de um ângulo simbólico, uma vez que de há muito o cavalo de pau é uma representação metonímica da noção de infância. Em *Jouets de toujours*, ao esboçar uma caracterização para a ideia de *infantia*, tomando por base o pensamento da Idade Média, Michel Manson relaciona-a com a faixa etária correspondente ao período compreendido entre os três e sete anos, acrescentando ser ela “representada por uma criança pequena, com vestes longas, montada em seu cavalo de pau, com o bastão debaixo do braço, como uma lança”. (MANSON, 2011, p. 39)

O próprio texto de Machado ratifica essa constatação, ao eleger o cavalinho de pau como uma eventual “alma exterior” do indivíduo, no conto “O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana”, presente em *Papeis avulsos* (1882). “Há cavalheiros, por exemplo, cuja alma exterior, nos primeiros anos, foi um chocalho ou um cavalinho de pau”, afirma Jacobina a certa altura da narra-

tiva. (ASSIS, 1986, v.2. p. 526)

Como o sintagma aludido é a base do esboço da teoria sobre o íntimo do indivíduo, tem-se que, a partir de “O espelho”, a metamorfose perpetrada contra Prudêncio atinge-o em cheio, uma vez que a brincadeira em causa proporciona-lhe, efetivamente, uma identidade falhada da infância, já que o menino é impedido de ser sujeito de sua própria condição.

No romance referido, e ainda para caracterizar o Brás menino, Machado de Assis apropria-se da sentença “O menino é pai do homem”, verso de Wordsworth (1770-1850), transformado em título do capítulo XI das *Memórias*, o que, dentre outros aspectos, revela o escritor, amigo de leituras inglesas. Esse verso, contido no poema “My heart leaps up”, denota uma maior consistência dada ao mito da infância pela estética romântica, que passa a ler poeticamente a figura da criança como pura energia integrativa, tal como o fizera com a natureza. A raiz desse pensamento estaria em Rousseau, com sua teorização acerca da primeira idade no *Emílio, ou da Educação*, em que abre caminho para o nascimento do mito literário da infância, a ser explorado pelos pré-românticos, como ele próprio em *Júlia ou a nova Heloísa: cartas de dois amantes habitantes de uma cidadezinha ao pé dos Alpes, em Emílio e Sofia, ou os solitários*, obra inacabada, e, mais ainda, pelos autores do Romantismo.

23

Em “Eu sinto o coração bater mais forte”, Wordsworth revela o estatuto ontológico atribuído à criança no período:

Eu sinto o coração bater mais forte.
 Quando o arco-íris posso ver.
 Assim foi quando a vida começou,
 Assim é agora quando adulto sou,
 E assim será quando eu envelhecer...
 Senão, melhor a morte!

O menino é pai do homem;
E eu hei de atar meus dias, cada qual,
Com elos da piedade natural. (WORDSWORTH, 1988,
p. 49)

Especificamente no verso aforismático “O menino é pai do homem”, o poeta configura um ideal: a permanência do espírito infantil, entendido como seiva vital, capaz de proporcionar a comunhão anímica do indivíduo com o cosmos. Ressalte-se a mensagem do sexto verso: “Senão, melhor a morte!” (“*Or let me die!*”, no original) ratificando a intenção de que a busca do poeta liga-se à plenitude, uma vez que não a atingindo através da verdadeira vida, ou seja, da magia infantil, é preferível a morte, que, como não se desconhece, representa outra forma de vida para o romântico.

24 Nesse invulgar relato memorialístico – “Obra de finado” –, o perfil corrosivo do adulto já está demarcado na face traquinas do menino que foi Brás Cubas. “Desde os cinco anos merecera eu a alcunha de ‘menino-diabo!’”. (ASSIS, 1986, v. 1, p. 526) Machado de Assis promove, aí, portanto, a subversão da avaliação sobre o mundo infantil efetuada por Wordsworth. Se, no poeta romântico, a infância é tomada como incessante fonte de renovação da experiência adulta, o escritor brasileiro faz do verso uma leitura de sobre-cenho fechado, inoculando-lhe uma acentuada marca pessimista.

Aliás, o próprio anúncio do nascimento do personagem-narrador (“Naquele dia, a árvore dos Cubas brotou uma graciosa flor.”) (ASSIS, 1986, v.1, p. 525) já trouxera tensão à representação da infância como época primaveril, já que o sintagma “graciosa flor” tem o efeito cortante da ironia. Ironia que se apura, pouco adiante, na frase: “Lavado e enfaixado, fui desde logo o herói de nossa casa.” (ASSIS, 1986, v.1, p. 525) O conteúdo sarcástico dessa afirmativa somente será plenamente apreendido pelo leitor no acerto de contas que é “Das negativas”, que se encerra, como já

assinalado neste artigo com um “pequeno saldo” para o herói: não ter feito brotar de si nenhuma “graciosa flor”. Pode-se dizer, então, que o romancista, nessa passagem, não exclui a criança da agudeza de suas lentes hábeis em captar as deformações do espírito presentes nos indivíduos. A criação de um jogo de contrários, a partir da ideia de flor, impede a noção de infância de remeter ao frescor de pura seiva; pelo contrário, percebem-se no episódio notas de determinismo genésico, uma espécie de mácula original que, vinculada à criança, repercutiria no adulto: flor crestada, sem viço.

Estudando as múltiplas faces do fenômeno da intertextualidade, Tiphaine Samoyault utiliza uma metáfora vegetal para chamar a atenção para a forma como repercutem os ecos da criação artística:

Se cada texto constrói sua própria origem (*sua originalidade*), inscreve-se ao mesmo tempo em uma genealogia que ele pode mais ou menos explicitar. Esta compõe uma árvore com galhos numerosos, com um rizoma mais do que com uma raiz única, onde as filiações se dispersam e cujas evoluções são tanto horizontais quanto verticais. (SAMOYAULT, 2008, p. 9)
(grifo do original)

25

No caso em questão, o escritor brasileiro lança o verso sem identificar a fonte, apostando no repertório cultural de quem o lê, e espraia a significação original do enunciado, ao deslê-lo – jogando-o para o ar e deixando ao leitor a tarefa de apanhá-lo com outra significação – concretizando, como tal, a ideia mesma de rizoma: o título do capítulo valeria como um rebento aéreo brotado a partir do caule subterrâneo, cuja origem remontaria ao tempo da estética romântica.

A questão da não infância, sugerida pela ligação da criança com o trabalho, aqui já referida por intermédio de Prudêncio, é

também verificável em “O caso da vara”, conto que inaugura as *Páginas recolhidas* (1899), no qual Lucrecia, juntamente com outras amas da casa, incumbe-se do ofício de movimentar os bilros para a criação de rendas, crivos e bordados. Além disso, o conto evidencia a qualidade do trato do adulto para com a criança, esta última experimentando uma continuada sujeição ao medo.

– Lucrecia, olha a vara!

A pequena abaixou a cabeça, aparando o golpe, mas o golpe não veio. Era uma advertência; se à noitinha a tarefa não estivesse pronta, Lucrecia receberia o castigo de costume. (ASSIS, 1986, v. 2, p. 578-579)

26 Em um segundo momento, o narrador apela para um novo prisma de observação, qual seja, o registro, no corpo, da qualidade do tratamento recebido: “era uma negrinha, magricela, um frangalho de nada, com uma cicatriz na testa e uma queimadura na mão esquerda. Contava onze anos”. (ASSIS, 1986, v.2, p. 579) A descrição física de Lucrecia é o retrato vivo de seu aniquilamento. Embora nela seja utilizado apenas um adjetivo, “magricela”, todos os outros itens identificadores têm natureza valorativa e apontam para sua depreciação, o que se depreende da sequência de diminutivos que espelham sua existência lacunosa. A descrição, em seu final, aponta para um eu-advertício que se sobrepõe à sua identidade: “uma cicatriz na testa e uma queimadura na mão *esquerda*”. (grifo nosso) Observe-se que a destreza da mão direita representaria a garantia da mão de obra doméstica.

A propósito, em “Corpos, detalhes e a narrativa humanitária”, Thomas W. Laquer chama a atenção para a simbologia do corpo dentro do romance e o sentido de comoção que as descrições que o envolvem como “*locus da dor*” (LAQUER, 2011, p. 258) podem despertar nos leitores. Em dado momento do ensaio, relacio-

na formas discursivas limítrofes, no que diz respeito ao assunto, a exemplo do romance, do relato médico e do inquérito parlamentar, salientando não haver “símbolo mais poderoso de degradação, nem uma estocada mais contundente na consciência moral entorpecida, do que a imagem da garotinha seminua que, subindo por um túnel escuro e estreito, empurrava uma carreta de carvão”. Essa imagem teria figurado em um inquérito de 1842 acerca do trabalho infantil e do feminino. Também de Lucrecia pode-se falar do corpo como um “*locus da dor*” e, a partir daí, repensar a posição de indiferentismo que algumas vezes é relacionada a Machado de Assis. A crueza da descrição do corpo da criança vale como um libelo contra práticas não humanitárias, de que a escravidão seria um exemplo cabal.

A história de Lucrecia, na verdade, é emoldurada pela de Damião, aspirante a padre por imposição familiar, que se vale do prestígio de Sinhá Rita, a dona da casa, junto a seu padrinho, e subsequentemente a seu pai, para ver-se de todo despido da batina, do roquete e da estola, indumentárias, para ele, opressoras. O narrador emparelha Damião e Lucrecia na condição de constrangimento, e o seminarista chega a experimentar um sentimento de simpatia pela menina, só que, ao final da narrativa, fala mais alto o interesse pessoal e Damião, mesmo sentindo-se compungido, entrega o instrumento de açoite a Sinhá Rita: “ele precisava tanto sair do seminário!” (ASSIS, v. 2, p. 582)

Alfredo Bosi enxerga em “O caso da vara” e em “Pai contra mãe” o delineamento do mal existente no sistema escravocrata brasileiro, que “nasce e cresce dentro de uma estrutura de opressão”. (BOSI, 1999, p. 120) Segundo ele, a vilania dos personagens, decorrente de seu instinto de autoconservação, deixa entrever uma forma sutil de esmagamento do outro exercida pelo homem pobre, ainda que juridicamente livre: “A essa condição ainda lhe resta usar do escravo, não diretamente, pois não pode comprá-lo, mas por vias travessas, entregando-o à fúria do senhor, delatando-o ou

capturando-o quando se rebela e foge.”(BOSI, 1999, p. 121)

Na abertura de “Pai contra mãe” são anotados alguns dos instrumentos de suplício das práticas escravistas: o ferro ao pescoço, o ferro ao pé, a máscara de flandres, cada um com sua ciência própria na busca de impedir o exercício da dignidade pessoal dos cativos. Representam eles o jugo na sua mais fiel expressão, mas outras histórias do autor induzem à reflexão sobre o cotidiano das crianças livres, à época do Império. Seria o caso de se indagar: que distância separava a rotina massacrante dos pequenos escravos do cotidiano dos filhos das classes livres?

28 Nesse sentido, entra em cena a escola, com seus típicos instrumentos de silenciar: um deles, a palmatória, representação metonímica do poder punitivo. No “Conto de escola”, de *Várias histórias* (1896), o narrador define-a por intermédio de um símile aterrador: os “cinco olhos do diabo”. Mesmo demonizada, entra em concorrência direta com a brutalidade dos mestres-escola, empenhados o mais das vezes na sequência incontornável do vigiar e punir. A expressão terrificante que salta de seus olhos e a aspereza da voz possuem, por um lado, efeito paralisante, instilado pelo medo, e, por outro, instigam a criança à dissimulação como tática de sobrevivência. Por tudo isso, a escola, nessa narração, vai significar preferencialmente um não lugar para as crianças machadianas.

Além disso, funciona como um palco e um estímulo para o exercício do cultivo das qualidades mesquinhas já em criança. O personagem-narrador da história revela um retrato sobre si mesmo, um retrato sem retoques: “Não era um menino de virtudes.” (ASSIS, v. 2, p. 548) E o relato insiste em uma semântica do fingimento: são muitas mentiras, engodos, para com a mãe, para com o professor, tudo se encerrando na fuga consentida pela imaginação – a escola significava um estorvo, com suas regras inarredáveis. Não por acaso, a imagem aérea do papagaio se contrapõe à imagem estática dos bancos escolares, onde todos estavam presos como se

fosse por grilhões.

Para cúmulo do desespero, vi através das vidraças da escola, ao claro azul do céu, por cima do morro do Livramento, um papagaio de papel, alto e largo, preso de uma corda imensa, que bojava no ar, uma cousa soberba. E eu na escola, sentado, pernas unidas, com o livro de leitura e a gramática nos joelhos. (ASSIS, v. 2, p. 550)

Não apenas a teatralização do professor, senhor do proscênio, acontece de fato. Em paralelo, outro jogo de poder enreda as crianças e cada uma delas lança seus dados. Raimundo, o filho do professor, seduz com a moedinha de prata; Pilar, por sua vez, tem como barganha a capacidade de ensinar; e Curvelo é o senhor do segredo entre ambos. Por meio do trio, destacado pelo ângulo da infância, percebe-se no “Conto de escola” a relação dinâmica entre o eu do indivíduo e o eu social, gerada a partir do espaço institucional, relação amparada na incorporação de uma enciclopédia de representações, cuja base é a intimidação. A descoberta da corrupção e da delação são as lembranças que vêm à memória do narrador, anos mais tarde, e resta como o capital de um tempo sombrio, em tudo distante da imagem de beleza e inocência muitas vezes associada à criança e à infância.

29

Em “Umás férias”, de *Relíquias de casa velha* (1906), novamente o estudo aparece como uma atividade enfadonha, mostrando-se capaz de suscitar na criança a criação de uma pedagogia da dissimulação:

Obrigado a estar sentado, com o livro nas mãos, a um canto ou à mesa, dava ao diabo o livro, a mesa e a cadeira. Usava um recurso que recomendo aos preguiçosos: deixava os olhos na página e abria a porta à imaginação. Corria a apanhar as flechas dos foguetes, a ouvir os realejos, a bailar com meni-

nas, a cantar, a rir, a espancar de mentira ou de brincadeira, como for mais claro. (ASSIS, v. 2, p. 702)

É o Machado de Assis crítico que, ao escrever “A nova geração” (1879), reporta-se ao poema de Afonso Celso Júnior, fazendo-lhe uma observação sobre um aspecto algo inverossímil do texto:

A “Joia”, aliás tão sóbria, tão concisa, parece-me um pouco artificial. Ao filhinho, que diante de um mostrador de joalheiro, lhe pede um camafeu, responde a mãe com um beijo, e acrescenta que esta joia é melhor do que a outra; o filho entende-a, e diz-lhe que, se está assim tão rica de joias, lhe dê um colar. É gracioso! mas não é a criança que fala, é o poeta. Não é provável que a criança entendesse a figura; dado que a entendesse, é improvável que a aceitasse. A criança insistiria na primeira joia; *cet âge est sans pitié*. (ASSIS, v. 3, p. 822)

30

A infância, “essa idade sem piedade”. Trata-se de uma máxima enunciada por La Fontaine, nos longes do século XVII, transcrita em “Os dois pombos”, em que o fabulista pinta um retrato realista da criança, no qual não hesita em colocar o risco sombrio da crueldade.

A simbologia poética atrelada aos pombos, além do tom elegíaco do poema, uma espécie de meditativo de alguém em idade madura, que olha para trás e vê o tempo escoar, é um alerta aos amantes no sentido de descortinar o infinito nos estreitos limites da convivência a dois. Em função da atmosfera do poema, torna-se ainda mais forte a agressividade da criança que, no texto, encontra seu par na ave de rapina. O poema, como o título adianta, gira em torno de um casal de pombos, que se separa em função do espírito de curiosidade de um deles, interessado em saber o que se esconde para além do beiral. O trecho em que é explicitado o comportamento da criança é:

O abutre ia atacá-lo, quando das nuvens
 Arremessou-se uma águia de grandes asas
 O pombo aproveitou a luta dos rapinantes,
 Voou, e só parou perto de um pardieiro,
 Credo assim que seus males
 Terminariam nessa aventura:
 Mas um garoto vadio (esta idade é sem piedade)
 Lança-lhe uma pedra, quase matando
 O infeliz voador
 Que, maldizendo sua curiosidade,
 Arrastando a asa
 Meio-morto e meio-coxo,
 Vai direto para casa. (LA FONTAINE, 1965, p. 140, Tradução nossa)

Em 1891, doze anos mais tarde, em *Quincas Borba*, o escritor novamente vai assinalar a crueldade infantil, ao descrever a sanha de um bando de crianças que se compraz em usar o espaço público, a rua, para criar uma algazarra derrisória em torno de Rubião. Rubião, que falava de si para si, dirigindo-se a já nem sabia a qual de suas imperatrizes – Eugênia ou Sofia? –, despertado pela algaravia – em que se destacava o coro infantil “– Ó gira! ó gira!” –, (ASSIS, v.1, p. 797) imaginava estar sendo saudado pelos passantes.

31

O escritor não poupou cores fortes para pintar o quadro da crueldade protagonizado por crianças, criando, inclusive, um personagem paradigmático nesse sentido: o pequeno Deolindo, salvo por Rubião do atropelamento por uma carruagem. É certo que a criança não o sabia, mas, ironicamente, guardou forte desgosto, como diria o próprio Machado, por não poder expressar seu pouco caso e desprezo por alguém tão risível.

Machado de Assis morre em 1908. Nesses mais de cem anos, o que, de fato, mudou com relação à compreensão do que seja a

criança? Seus livros levam-nos a pensar sobre isso, induzidos que somos pela própria fermentação de ideias que deles advém. Seria o caso de colocar em circulação as questões enunciadas por Antoine Compagnon, em seu *Literatura. Para quê?*: “Quais valores a literatura pode criar e transmitir ao mundo atual? Que lugar deve ser o seu no espaço público? Ela é útil para a vida?” (COMPAGNON, 2009, p. 20)

Os contos e romances de Machado trazem ainda à baila questões cruciais, como a do peso histórico-cultural na formação dos caracteres humanos. Terá a vida social o poder de plasmar os “eus” que hoje somos, já a partir da infância? Ou, em outras palavras, que parcela restaria à individuação nesse processo?

E quanto aos espaços de sociabilidade como a família, a escola e a rua, em que estágio de desenvolvimento no sentido da atenção ao dado humano estariam na contemporaneidade?

32

Machado, que, por muito tempo, foi tachado de alienado, no sentido de construir uma obra distanciada das contradições dos hábitos sociais de seu tempo, aparece, na verdade, quando lido com “olhos de perceber”, como alguém que, seguro da potência da literatura, semeou histórias de que o leitor pudesse extrair sua visão sobre os seres e suas máscaras de convivência.

O tema da infância, vinculado à obra machadiana, revela-se produtivo, portanto, para ajudar no conhecimento de nossa humanidade: sinuosa, ambígua, alternando altos e baixos. E isso desde os tenros anos em que vive em nós o tempo de ser criança.

Referências Bibliográficas

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. Vols. 1, 2 e 3.

_____. *Contos recolhidos*. Prefácio e organização de Rai-

mundo Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.

BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

CAMPOS, Paulo Mendes. Meu reino por um pente. In: _____. *Crônicas escolhidas*. São Paulo: Ática, 1981.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura. Para quê?* Tradução de Laura Taddei Bradini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

GOÉS, José Roberto de; FLORENTINO, Manolo. Crianças escravas, crianças dos escravos. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das crianças no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2000.

LA FONTAINE. *Oeuvres complètes*. Paris: Éditions du Seuil, 1965.

LE BRETON, David. Ritos de intimidade. In: CAHEN, Gérald (Coord.). *O beijo: primeiras lições de amor, história, arte e erotismo*. Tradução de Ana Matilde de Mesquita Sampaio. São Paulo: Mandarim, 1998.

MANSON, Michel. *Jouets de toujours: de l'Antiquité à la Révolution*. Paris: Fayard, 2001.

WORDSWORTH, William. *Poesia selecionada*. Tradução de Paulo Vizioli. São Paulo: Mandacaru, 1988.

Memória da infância em Manuel Bandeira

A infância como experiência de vida diz respeito a todos os indivíduos, tanto os que por ela já passaram quanto os que ainda ensaiam os primeiros passos de seu percurso existencial. Não por acaso, tem sido ela amplamente explorada pelas artes, tanto a literatura, por meio de romances, de contos, da poesia, do texto memorialístico, do teatro, como pelas artes plásticas: pintura, escultura. Além disso, aparece ligada às artes do movimento, por exemplo, ao par dança/música e, ainda, ao cinema. De acordo com Claude de Grève, estudioso da Temática, um dos ramos da Literatura Comparada, esta etapa da vida se situaria no rol das “ex-périences humaines qu’on peut considérer comme universelles: la naissance, l’amour, la mort, le rêve la guerre”. (DE GRÈVE, 1995, p. 16) Aqui, particularmente, este tema vai ser examinado através de um dos poetas mais conhecidos e amados da literatura brasileira: o pernambucano Manuel Bandeira.

35

Em “Estrela Esplêndida”, ensaio de *A República da desilusão*, Lêdo Ivo faz uma apresentação da poesia de Bandeira, afirmando que ela possui

a frescura das fontes e das flores úmidas de orvalho e o calor dos ninhos e leitos amorosos. Nela, vida e arte poética se fundem e se transfundem, num enlace entranhado e duradouro. Armada de uma proteção estética e de uma aura humana capazes de evitar ou minimizar o processo danificador da posteridade, essa poesia apurada e madura ostenta, na mesa do leitor, a sua matéria nutriente como um pão. (IVO, 1994, p. 28)

A proposta deste breve ensaio é verificar de que maneira a infância se incorpora ao universo criativo deste poeta. Em primeiro lugar, pode-se dizer que, apesar de sua obra ser sensivelmente

memorialística, ele não vai restringir o tema da infância às suas lembranças pessoais. Seu texto oferece outras percepções sobre esta idade da vida. Uma delas seria uma noção sobre o próprio *ser* da infância, em outras palavras: um conjunto de qualidades que identificariam a criança. Em perspectiva suplementar, pode-se recompor junto com o artista uma série de tradições ligadas às canções infantis, às brincadeiras, enfim, empreender um retorno a um Brasil antigo, mais que isso, a um Nordeste antigo, que não desaparece por conta dessa memória acústica que é conservada, dentre outras maneiras, pelo trabalho poético de Bandeira. O interessante é que, tanto quando o poeta se volta para o cotidiano, tanto quando encaminha este tema para uma filosofia do viver, de seu texto extraem-se verdadeiras lições de infância, o que exprime uma afinidade toda especial de Bandeira com esta noção, quer tomada como um momento cronológico, quer tomada como uma forma de encarar a existência.

Ao se abrir o *Itinerário de Pasárgada*, sua autobiografia poética e intelectual, encontra-se o seguinte depoimento: “Sou natural do Recife, mas na verdade nasci para a vida consciente em Petrópolis, pois de Petrópolis datam as minhas mais velhas reminiscências.” (BANDEIRA, 1984, p.17) Realmente, o poeta nasceu na rua Joaquim Nabuco, no dia dezenove de abril de 1886, mas sua família migrou em 1890 para o Sudeste: Rio de Janeiro (daí a referência a Petrópolis, onde passou dois verões), depois Santos, em São Paulo, novamente o Rio, retornando a Pernambuco em 1892, e aí ficando até 1896. Sobre este último período diz ele, no livro há pouco citado:

Quando comparo esses quatro anos de minha meninice a quaisquer outros de minha vida de adulto, fico espantado do vazio destes últimos em cotejo com a densidade daquela quadra distante. (BANDEIRA, 1984, p. 21)

Ainda na autobiografia de Bandeira encontra-se mais uma afirmação importante para a avaliação do papel da infância dentro de sua obra artística. Falando de suas lembranças de criança, ele diz: “não obstante serem tão vagas, encerram para mim um conteúdo inesgotável de emoção. A certa altura vim a identificar essa emoção com outra – a de natureza artística”. (BANDEIRA, 1984, p. 17) Como se vê, o poeta coloca um sinal de igualdade entre os ecos do mundo infantil e o efeito compensatório da atividade criativa. O conhecimento de sua biografia ajuda a explicar a origem desta equação: infância = poesia. Sabe-se que, em 1903, Bandeira foi estudar na Escola Politécnica em São Paulo e, lá, no final de 1904, descobriu a tuberculose pulmonar que, naquela época era incurável. Aí começa sua peregrinação em busca de ares mais saudáveis, indo, por exemplo, ao Ceará, tendo estado em Maranguape e Quixeramobim. Um outro local visitado pelo poeta foi Clavadel, na Suíça, onde fez amizade com o futuro poeta Paul Éluard, que ali estava pela mesma razão. Voltando à equação infância = poesia, vemos que ela fica bem compreensível a partir das indicações biográficas, pois a enfermidade será sempre uma sombra pesada na vida de Bandeira. A infância, portanto, vai significar para ele um período não tocado pela infelicidade, uma espécie de ilha de contentamento. Em 1917, ocorre a publicação de seu primeiro livro de poemas *A Cinza das horas*, cujo título original era *Poemetos melancólicos*. O livro traz como abertura o poema “Epígrafe”, que indica com muita propriedade o tom da obra: “Sou bem-nascido. Menino,/ Fui, como os demais, feliz./ Depois, veio o mau destino/ E fez de mim o que quis”. (BANDEIRA, 1976, p. 3)

37

A tuberculose vai estabelecer um marco divisório na vida de Bandeira e os versos finais da estrofe “Depois, veio o mau destino/ E fez de mim o que quis” valem como uma súplica de sua tragédia pessoal. Esta ideia de desengano também é forte no restante do livro, especificamente em “Ruço”:

Muda e sem trégua
Galopa a névoa, galopa a névoa.

Minha janela desmantelada
Dá para o vale do desalento.
Sombrio vale! Não vejo nada
Senão a névoa que toca o vento.

Lá vão os dias de minha infância
- Imagens rotas que se desmancham:

O vento do largo na praia,
O meu vestidinho de saia,
Aquele corvo, o vôo torvo,
O meu destino aquele corvo!

O que eu cuidava do mundo mau!
Os ladrões com cara de pau!

As histórias que faziam sonhar;
E os livros: Simplício olha pra o ar,

*João Felpudo, Viagem à roda do mundo
Numa casquinha de noz.*

A nossa infância, ó minha irmã, tão longe de nós!
(BANDEIRA, 1976, p.7-8)

Pode-se verificar que, aqui, o poeta tenta preencher o vazio de sua paisagem interior (“Minha janela desmantelada /Dá para o vale do desalento.”), com as imagens dos *verdes anos*. (BANDEIRA, 1976, p. 7) A fórmula utilizada é o manuseio poético da noção de liberdade, que é expressa pela ideia de voo. A ideia de voo, por sua vez, vai-se bifurcar em dois eixos semânticos diferenciados que

se embaralham no texto como resultado do pensamento conturbado do artista. O primeiro eixo é sintetizado no dístico em octosílabos: “Aquele corvo, o vôo torvo/ O meu destino aquele corvo.” (BANDEIRA, 1976, p. 8) A essa imagística soturna contrapõe-se um somatório de elementos de conotação positiva: “o vento do largo na praia, o vestidinho de saia, as histórias que faziam sonhar e os livros: *Simplicio olha pra o ar, João Felpudo, Viagem à roda do mundo numa casquinha de noz.*” (BANDEIRA, 1976, p. 8) No verso final, que ressoa a litania, o poeta, através da apóstrofe, traz para o lamento a cumplicidade amorosa de uma pessoa que lhe era cara: “A nossa infância, ó minha irmã, tão longe de nós !” Em Clavadel, em 1913, Bandeira compõe o soneto “A Minha irmã”, que será transcrito em *A Cinza das horas*. No retrato que pinta de Maria Cândida são realçadas as qualidades da doçura e do desvelo. Neste que é um poema-prece, o escritor relaciona este comportamento às ligações afetivas consolidados na infância: “É que em teu coração ainda perdura,/ Entre doces lembranças conservado,/ Aquele afeto simples e sagrado/ De nossa infância, ó meiga criatura.” Maria Cândida, juntamente com Rodrigo M. F. de Andrade, eram, para Bandeira, pessoas particularmente “dotadas do gênio da amizade”, o que é destacado pelo poeta no *Itinerário de Pasárgada*. (BANDEIRA, 1984, p. 103) Em “O Anjo da guarda”, de *Libertinagem* e na “Canção de muitas Marias” da *Lira dos Cinquent’anos*, Bandeira recordará, novamente, Maria Cândida, o seu “anjo moreno, violento e bom - brasileiro.” (BANDEIRA, 1976, p. 94) Ainda em Clavadel, aparece a melancólica “Cantilena”, que será estampada no primeiro livro, e, na qual, em um procedimento bem ao gosto dos românticos e posteriormente dos simbolistas, a natureza parece fazer sua a dor do poeta: “Debalde o rio docemente/ Canta a monótona canção:/ Minh’alma é um menino doente/ Que a ama acalenta mas em vão”. Novamente o mundo infantil ocorre à imaginação do escritor, através da comparação transcrita no poema.

Bandeira vale-se da carga de compaixão, que o desconsolo infantil provoca, para despertar no leitor a comiseração pretendida. O menino doente tornará a aparecer como motivo poético em *O Ritmo Dissoluto* (1924), novamente atrelado à melancolia do acalanto. Analisando a evolução poética de Bandeira, Otávio de Faria encontra na expressão “elogio da dor” a fórmula que, segundo ele, pode mais ou menos caracterizar a primeira fase da poesia de Manuel Bandeira. O crítico, todavia, flexibiliza a afirmação no que toca a *Carnaval*, obra de 1919: “um parêntese na obra iniciada do poeta, ou talvez o primeiro passo de um novo movimento que só vai tomar corpo mais tarde.” Ressalta, em seguida, que, “alguns anos depois, em *O Ritmo Dissoluto*, voltamos a encontrar muitas das antigas notas de *A Cinza das horas*, - talvez, até o mesmo tom constantemente grave, muitas vezes ainda cheio de tragédia.” (FARIA, 1986, p. 136-138) Tal afirmação é plenamente aplicável a poemas como “Murmúrio d’água” ou “Os Sinos”. Neste último as badaladas são a matéria sonora da memória, reproduzindo a sucessão de mortes familiares: a mãe (1916), a irmã (1918), o pai (1920), e o irmão (1922). Em “O Menino doente”, porém, pode-se verificar um abrandamento da atmosfera dramática com relação à “Cantilena”. Também neste poema a opção é pelos versos curtos.

O menino dorme.

Para que o menino
Durma sossegado
Sentada a seu lado
A mãezinha canta:
– “Dodói, vai-te embora!
“Deixa o meu filhinho
“Dorme ... dorme... meu...”
Morta de fadiga
Ela adormeceu.

Então, no ombro dela,
 Um vulto de santa,
 Na mesma cantiga,
 Na mesma voz dela,
 Se debruça e canta :
 – “Dorme, meu amor.
 “Dorme meu benzinho...”
 E o menino dorme. (BANDEIRA, 1976, p. 72-73)

O poema, um acalanto em redondilho menor, incorpora marcas da oralidade na transcrição da cantiga que denota a linguagem anímica, via de acesso garantido ao imaginário da criança. A partir daí, um ambiente de encantamento é despertado, passando a vigorar a etérea realidade do sonho e da fantasia pela inclusão da figura da santa, que incorpora elementos definidores da maternidade.

O acalanto, forma poética plenamente identificada com o universo infantil, corresponde à *berceuse* francesa, ao *lullaby* inglês e à *ninnananna* italiana. O aproveitamento poético desta espécie de composição de forte apelo musical é variado na obra do poeta em pauta. Em “Debussy”, poema de *Carnaval*, o ritmo responde pela sugestão de abandono da criança ao sono. O poema é por si uma pequena narrativa que hipnotiza da mesma maneira como o fazem as histórias que se encarregam de trazer o sono para junto das crianças. O Sono, como figura mítica, é bom lembrar, tem a papoula como um de seus atributos. 41

Para cá, para lá..
 Para cá, para lá..
 Um novelozinho de linha..
 Para lá, para cá..
 Para cá, para lá..
 Oscila no ar pela mão de uma criança

(Vem e vai...)

Que delicadamente e quase a adormecer o balança

– Psio... –

Para cá, para lá...

Para cá e ...

– O novelozinho caiu. (BANDEIRA, 1976, p.59)

42 Com este acalanto pretendia o poeta travar um diálogo com Claude Debussy (1862 – 1918), músico francês que transitou entre o Simbolismo e o Impressionismo, apoiando-se na sutileza para compor as sugestões sonoras de suas melodias. Bandeira relata no Itinerário que o poema fora feito “na doce ilusão de estar transpondo para a poesia a maneira do autor de *La jeune fille aux cheveux de lin* (cito esta peça muito de caso pensado, pois no meu verso repetido “Para lá, para cá...” havia a intenção de reproduzir-lhe a linha melódica inicial). (BANDEIRA, 1984, p. 83-84) Daí seu desapontamento ao saber da apreciação de Mário de Andrade, para quem o poema tinha maiores ressonâncias do também compositor francês, Eric Satie (1866 – 1925), do que do músico por ele buscado. Manuel Bandeira finaliza a questão informando: “Villa também não deu bola para minha intenção, foi Villa-Lobos cem por cento e até suprimiu naquela música o nome inútil do compositor francês, intitulado-a “O novelozinho de linha”. E ela foi cantada, não sei se vaiada, num dos concertos da Semana de Arte Moderna. (BANDEIRA, 1984, p. 85) Em “Debussy” tem-se uma *berceuse* sem palavras cantadas, o que pode levar à hipótese de que o novelozinho de linha do poeta embale uma criança bem pequena. A suposição se basearia em Federico García Lorca que no ensaio “Canções infantis” afirmou:

Note-se como quase nunca se cantam ao recém-nascido canções de ninar. O recém-nascido é entretido com esboço me-

lúdico dito entre dentes, em troca, dá-se muito mais importância ao ritmo físico, ao balanço. A canção de ninar requer um espectador que siga com inteligência suas ações e se distraia com a anedota, tipo ou evocação da paisagem que a canção expressa. O menino para quem se canta já fala, começa a andar, conhece o significado das palavras e muitas vezes canta também. (LORCA, 2000, p. 91-92)

Na *Lira dos Cinquent'anos* (1940) aparece o “Acalanto de John Talbot”, em que a tônica recai novamente sobre o sentido de proteção que se irradia da figura materna: “Dorme, meu filhinho,/ Dorme sossegado./ Dorme, que a teu lado/ Cantarei baixinho./ O dia não tarda .../ Vai amanhecer: / Como é frio o ar!/ O anjinho da guarda/ Que o Senhor te deu,/ Pode adormecer,/ pode descansar,/ Que te guardo eu.” (BANDEIRA, 1976, p. 157-158) E quem seria este pequeno John Talbot que inspirou tanto enternecimento ao poeta? John Talbot frequentou uma das ruas que compõem um espaço sentimental para Bandeira: a Rua do Curvelo, em Santa Teresa, no Rio de Janeiro; ali o exercício da amizade transformava o dia-a-dia em um saboroso ritual de convívio. Em *A Trinca do Curvelo*, no capítulo intitulado “A chela adorada e adorável”, Elvia Bezerra relata de forma circunstanciada e cheia de paixão o envolvimento do poeta com o casal Frederique Henriette Simon Blank e Carlos Blank, ela holandesa, ele brasileiro. Os dois vieram morar no Rio de Janeiro, juntamente com Guita, sua primeira filha, e foram vizinhos do Palacete dos Amores, onde residiam o poeta e sua família. Manuel Bandeira soube traduzir em poesia o grande apreço que sentia por estas pessoas, compondo-lhes uma pequena antologia de que fazem parte versos de circunstância de variadas tonalidades poéticas, indo da louvação brejeira de “Joanita” e da lúdica “Sacha”, até o elegíaco “Poema do mais triste maio”, o ré-

44 quem endereçado a Moussy, como era chamada Madame Blank. Moussy, avozinha em holandês, como esclarece Elvia Bezerra, é mãe de Joanita, que iniciou sua formação intelectual com o poeta, ao mesmo tempo que o iniciava nas atividades do magistério. Elvia Bezerra informa que “quando, em 1920, Manuel Bandeira mudou-se para a Rua do Curvelo, Joanita era uma menina de 11 anos e ainda não tinha ido à escola. Por sugestão de Ribeiro Couto, Bandeira começou a desempenhar pela primeira vez a função de professor: professor particular de Joanita Blank.” (BEZERRA, 1995, p. 62) Moussy é também avó de Sacha e de John Talbot, filhos de Guita. A “chela adorada e adorável” (BEZERRA, 1995, p. 64) vai figurar ainda nas páginas de “A História de Joanita”, incluída em “Joanita e outros”, seção de *Andorinha Andorinha*, relato de onde o leitor depreende a imensa ternura do mestre por sua discípula. Em “Manuel Bandeira: o poeta do Curvelo”, Elvia esclarece também que, “rigor à parte, desenvolveu-se entre aluna e mestre uma amizade sólida. Por causa do livro de Rudyard Kipling, Kim, que narra a história de um mestre, o Lama, e de seu chela, o discípulo, Manuel Bandeira e Joanita adotaram carinhosamente o tratamento de Lama e chela”. (BEZERRA, 1995, p. 64) Esta crônica de aniversário deixa entrever uma veia lírica afinada com o espírito da infância.

Amanhã faz muitos anos que nasceu Joanita. Bom assunto para uma crônica: vou contar a história de Joanita.

Tive a primeira notícia de Joanita quando ela ainda brincava de esconder no ventre de sua mamãe que era, e continua a ser, uma fada, só que hoje duas vezes bisavó. Joanita nasceu marcada: tinha uma grande mancha de cor na testa. Esteve para ser operada. Se tivesse sido operada, estaria hoje com uma bruta cicatriz na testa. Não foi operada, a mancha desapareceu com o tempo, Joanita, que já era linda, ficou lindíssima.(...) (BANDEIRA, 1966, p. 271)

O mesmo espírito soprou os versos de “Sacha”, levando o jocosos bardo a proclamar:

Sacha muchacha,
Nariz de bolacha!

(Meu estro não acha)
Outra rima em acha.
Por isso se agacha,
Se cobre de graxa,
Se arranha, se racha,
Se desatarracha
E pede em voz baixa
Desculpas a Sacha) (BANDEIRA, 1984, p. 271)

Para John Talbot, além do acalanto já referido, há um poema em Inglês nos jogos onomásticos do *Mafuá do Malungo* (1948). Se no acalanto há pouco mencionado o poeta intercambia as imagens da mãe e a do anjo, ambos manancial de proteção, no “Acalanto” que abre o livro *Estrela da Tarde* (1960), Bandeira opera uma transmutação de papéis, ao fazer o filho morto trazer, para a mãe, juntamente com o consolo da lembrança a promessa de pacificação pelo sono.

45

ACALANTO

PARA AS MÃES
QUE PERDERAM
O SEU MENINO

Dorme, dorme, dorme...
Quem te alisa a testa
Não é Malatesta,

Nem Pantagruel
– O poeta enorme.
Quem te alisa a testa

É aquele que vive
Sempre adolescente
Nos oásis mais frescos
De tua lembrança.

Dorme, ele te nina.

Te nina, te conta
– Sabes como é –,
Te conta a experiência
Do vário passado,
Das várias idades.
Te oferece a aurora
Do primeiro riso.
Te oferece o esmalte
Do primeiro dente.

A dor passará,
Como antigamente
Quando ele chegava.
Dorme... Ele te nina
Como se hoje fosses
A sua menina. (BANDEIRA, 1984, p. 210-211)

Trata-se, como se vê, da resignificação de um mito amoroso da cristandade, o da *mater dolorosa*, que nas palavras do poeta se metamorfoseia na figura de uma criança inconsolável. Os versos finais do poema parecem cristalizar a ambiência de doces enganos criada pelas mães para espantar da proximidade de seus filhos os maus espíritos, o que na poesia de Bandeira aparece configurado

na melodiosa burla do acalanto. Nas “Canções infantis” já referidas, García Lorca, num devaneio lírico alude à simbiose mãe-filho, cimentada pelo acalanto.

Para provocar o sonho da criança, vários fatores inter-vêm se contarmos, naturalmente, com o beneplácito das fadas. As fadas são as que trazem as anêmonas e as temperaturas. A mãe e a canção fazem o resto. (...) Depois do ambiente que as fadas criam, dois ritmos ausentam-se : o ritmo físico do berço ou da cadeira e o ritmo intelectual da melodia. A mãe traz esses dois ritmos para o corpo e para o ouvido com distintos compassos e silêncios, combinando-os até conseguir o tom justo que encanta o filho. (...) Mas a mãe não quer ser encantadora de serpentes, ainda que, no fundo, empregue a mesma técnica. (LORCA, 2000, p. 89-90)

Uma outra formulação poética de Bandeira estabelece um vínculo da infância com a celebração do Natal. É o caso dos “Versos de Natal”, da “Lira dos Cinquent’anos”, onde, após enumerar alguns aspectos de sua fisionomia colhidos pelo espelho: “rugos, cabelos brancos, olhos míopes e cansados”, lança o desafio:

47

Mas se fosses mágico,
 Penetrarias até ao fundo desse homem triste,
 Descobririas o menino que sustenta esse homem,
 O menino que não quer morrer,
 Que não morrerá senão comigo,
 O menino que todos os anos na véspera do Natal
 Pensa ainda em pôr os seus chinelinhos atrás da porta.

(BANDEIRA, 1984, p. 145)

O filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962) reflete am-

plamente sobre a distância entre infância e efemeridade, em sua *Poética do Devaneio*, esboçando ali a conclusão que se segue: “A razão desse valor que resiste às experiências da vida é que a infância permanece em nós como um princípio de vida profunda, de vida sempre relacionada à possibilidade de recomeçar.” (BACHELARD, 1988, p. 119) No poema há pouco aludido, a verdadeira mágica reside neste tempo primordial, que capilariza seu poder de germinação, atingindo as outras etapas da vida. Ao comentar a visão do mundo captada pelas lentes do universo infantil, Bachelard comenta: “A infância vê o Mundo ilustrado, o Mundo com suas cores primeiras, suas cores verdadeiras. O grande *outrora* que revivemos ao sonhar nossas lembranças é o mundo da primeira vez.” (BACHELARD, 1988, p. 112) Neste sentido o filósofo e o poeta entendem-se, através da semelhança na apreensão do sentido do que seja a infância, a qual é vista como um pilar de sustentação para a maturidade. Ao evocar a radiância da espera vivida pelo menino na véspera do Natal, o poeta fala ao mesmo tempo na capacidade de deslumbramento que os pequenos seres possuem, o que pode vir a constituir uma reserva de entusiasmo para o adulto. Aqui, o poeta revive o mito da natividade, deslocando-o do seu habitat litúrgico para a singeleza laica dos “chinelinhos atrás da porta”. (BANDEIRA, 1984, 145) Em “Balõesinhos”, poema de *O Ritmo Dissoluto*, este mesmo sentimento é flagrado no “círculo inamovível de desejo e espanto”, formado pelos “menininhos pobres na feira-livre do arrabaldezinho”, local onde “um homem loquaz apregoa balõesinhos de cor:/ - “O melhor divertimento para as crianças ! / Em redor dele há um ajuntamento de menininhos pobres, /Fitando com olhos muito redondos os grandes balõesinhos muito redondos”.

Cecília Meireles, na crônica-poema “Brinquedos incendiados”, revela igual pensamento sobre o traçado afetivo da mente infantil :

As crianças queriam ver o incêndio de perto, não se contentavam com portas e janelas, fugiam para a rua, onde brilhavam bombeiros entre jorros d'água. A elas não interessavam nada peças de pano, cetins, cretones, cobertores, que os adultos lamentavam. Sofriam pelos cavalinhos e bonecas, os trens e palhaços, fechados, sufocados em suas grandes caixas. Brinquedos que jamais teriam possuído, sonho apenas da infância, amor platônico. O incêndio, porém, levou tudo. O bazar ficou sendo um fumoso galpão de cinzas. Felizmente, ninguém tinha morrido – diziam em redor. Como não tinha morrido ninguém ?, pensavam as crianças. Tinha morrido um mundo e, dentro dele, os olhos amorosos das crianças, ali deixados. (MEIRELES, 1983, p. 20)

A seletividade do olhar da criança destacada por Bandeira em “Balõezinhos” e por Cecília Meireles, nesta narrativa, denota o senso de integração da criança com as verdades que compõem seu mundo, o que é conseguido pela experiência afirmativa do contemplar. Outros poemas filiados à tópica natalina são: “Canto de Natal” e “Presepe”, da obra de 1948: *Belo Belo*, e ainda “Natal sem sinos”, que faz parte de *Opus 10*, de 1952. O primeiro, uma louvação ao Jesus menino, é um pequeno auto em verso redondilho menor. Villa-Lobos encomendou-o ao poeta, na intenção de musicar os versos, de acordo com informação do próprio Bandeira, em “Meus poemas de Natal”, crônica de *Andorinha Andorinha*. Este auto natalino rememora a entrega do destino da humanidade às mãos inocentes de uma criança

49

O nosso menino
 Nasceu em Belém
 Nasceu tão-somente
 Para querer bem.

Nasceu sobre as palhas
O nosso menino.
Mas a mãe sabia
Que ele era divino.

Vem para sofrer
A morte na cruz
O nosso menino.
Seu nome é Jesus.

Por nós ele aceita
O humano destino
Louvemos a glória
De Jesus menino. (BANDEIRA, 1976, 168)

50

À singeleza do “Canto de Natal”, de *Belo Belo*, contra-põem-se a amargura e a descrença dos versos de “Presepe” do mesmo livro. Se a imagem do Cristo continua associada à da criança : *Jesus pequenito* é como o poeta o chama, a atmosfera de dúvida se instala quanto à possibilidade de êxito da missão salvadora do Filho de Deus. O poeta lastima-lhe a sorte pela “dor de ser homem/ O horror de ser homem/ - Esse bicho estranho/ Que desarrazoa/ Muito presumido/ De sua razão ;/ - Esse bicho estranho/ Que se agita em vão ;/ Que tudo deseja/ Sabendo que tudo/ É o mesmo que nada”. (BANDEIRA, 1976, 182-183) Num ritornelo poético, Bandeira faz o leitor voltar a lembrança para a vida como “agitação feroz e sem finalidade”, do “Momento num café” da *Estrela da manhã* e finaliza as exprobações ao ser humano com um brado inflamado: “O homem – essa absurda/ Imagem de Deus!” O final do poema retoma a candidez da infância por meio da inclusão do jumentinho que, “tão manso e calado/ Naquele inefável/ Divino

momento/ Esse bem sabia/ Que inútil seria/ Todo o sofrimento/
 No Sinédrio, no horto,/ Nos cravos da cruz ;/ Que inútil seria/ O fel
 e o vinagre/ Do bestial flagício ;/ Ele bem sabia/ Que seria inútil/
 O maior milagre/ Que inútil seria/ Todo sacrifício...” (BANDEIRA,
 1976, 183) Esta é um de suas leituras possíveis, porém, na mesma
 crônica, “Meus poemas de Natal”, o autor revela a João Condé suas
 verdadeiras intenções ao escrever “Presepe”, informando, tam-
 bém, quem estaria encoberto sob a pele do bicho. Este é o trecho
 do relato:

É um poema amargo, “participante” no sentido de pro-
 testar contra as execuções dos regimes totalitários de esquerda.
 Aquele bicho estranho de que falo no meio do poema, bicho

Que tortura o que ama
 Que até mata, estúpido,
 Ao seu semelhante
 No ilusivo intento
 De fazer o bem
 eram os Fidel Castro do tempo, os comunistas russos,
 executores dos seus camaradas dissidentes.(BANDEIRA, 1966,
 p. 20 - 21)

51

O “Natal sem sinos” é uma das ocorrências da tópica do ubi sunt na poética bandeiriana. Davi Arrigucci Jr. relembra em Humildade, paixão e morte: A poesia de Manuel Bandeira, que o “ubi sunt é um espécie de motivo recorrente que assume o tema da morte. Seria uma fórmula correspondente ao início de uma pergunta mais longa e mais difícil: (‘Onde estão os que viveram neste mundo antes de nós?’).” Arrigucci recorre a Etienne Gilson para buscar na Bíblia (Salomão, Isaías e São Paulo) a origem da tópica que é perceptível em “Profundamente”. (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1990, p. 217) O mesmo se pode dizer de “Velha Chácara”: “A casa

era por aqui.../ Onde? Procuro-a e não acho./ Ouço uma voz que esqueci:/ É a voz deste mesmo riacho.” (BANDEIRA, 1976, p.164-165) Em “Natal sem sinos”, as vozes do passado chegam remotamente aos ouvidos do poeta, daí a indagação: “... onde os sinos/ Do meu Natal sem sinos ?” Em um artifício poético extremamente expressivo, o poeta antropomorfiza os sinos, transferindo para eles a alacridade própria da alma pueril. E exclama em um lamento de saudade: “Ah meninos sinos/ De quando eu menino ! Mais adiante, reforça o uso do recurso anímico: “No noturno pátio /Sem silêncio, ó sinos/ De quando eu menino/ Bimbalhai meninos,/ Pelos sinos (sinos/ Que não ouço),/ os sinos de Santa Luzia.” (BANDEIRA, 1976, p.164-165) No presente poema, conjugam-se duas tópicas que se reportam ao tempo passado: a primeira, como já foi assinalado, é a do *ubi sunt*, que denuncia a lacuna existencial do eu lírico, enquanto a segunda busca preencher, por efeito do resgate da memória afetiva, a vibração que ecoa a felicidade da aurora da vida. Os sinos, representação metonímica da meninice, são um traço de união entre o universo poético de Bandeira e o mito da *idade do ouro*, que é a segunda tópica.

Sob que outras facetas estaria ainda a infância vinculada aos versos de Bandeira ? Comentando o poema “Crepúsculo de outono” de *A Cinza das horas*, Lêdo Ivo destaca o sentido de comoção contido nos versos : “Flocos, que a luz do poente extática semelha/ A um rebanho infeliz de cordeirinhos mortos.” E acrescenta a seguir que nesta comparação

já reponta uma das felicidades estilísticas do poeta que haverá de ser sempre sensível às coisas miúdas e desprezadas, aos seres magoados, aos passarinhos mortos, às mulheres feias e às aranhas pequeninas, aos camelôs e aos meninos carvoeiros. (IVO, 1994, p. 13)

A esta enumeração de Lêdo Ivo ainda poderiam ser acrescentados, dentre outros, o José, o de *soprinho tísico*, que aparece em “Na Rua do Sabão”, texto integrante de *O Ritmo Dissoluto*, como também o pardalzinho cuja alma “voou para o céu dos passarinhos”, da *Lira dos Cinquent’anos*.

O sentimento de comoção do poeta para com os pequenos seres leva-o às vezes a denunciar a crueldade com que estes são tratados. É o caso de “Cunhantã”, poema-narrativo pertencente a *Libertinagem*.

Vinha do Pará

Chamava Siquê.

Quatro anos. Escurinha. O riso gutural da raça.

Piá branca nenhuma corria mais do que ela.

Tinha uma cicatriz no meio da testa.

- Que foi isto, Siquê ?

Com voz de detrás da garganta, a boquinha tuíra:

Minha mãe (a madrastra) estava costurando

Disse vai ver se tem fogo

Eu soprei eu soprei eu soprei não vi fogo

Aí ela se levantou e esfregou com minha cabeça
na brasa

Riu, riu, riu...

Uêrêquitáua.

O ventilador era a coisa que roda.

Quando se machucava, dizia : Ai Zizus ! (BANDEIRA,

1976, p.110)

53

Inspirado na fórmula do *era uma vez*, Bandeira realiza uma tradução mais que fiel do espírito da criança, colocando-a como sorvedoura do mundo. Esta tradução repercute o comentário de François Coppée (1842 – 1908) sobre Verlaine(1844 – 1896),

transcrito por Olívio Montenegro em “A Poesia de Manuel Bandeira”, artigo pertencente à coletânea de ensaios que homenageou o poeta recifense, em seu aniversário de cinquenta anos: “Heureux l’enfant qui fait des chutes cruelles, qui se relève tout en pleurs mais qui oublie aussitôt l’accident, et ouvre de nouveau ses yeux encore mouillés de larmes, ses yeux avides et enchantés, sur la nature et sur la vie.” (MONTENEGRO, 1986, p. 146).

No mesmo texto, o crítico, se refere a um certo tipo de imagens: as “que parecem de uma invenção pueril”, (MONTENEGRO, 1986, p. 146) relacionando-as ao processo criativo do poeta como decorrência de sua psicologia. Olívio Montenegro não deixa de ressaltar, porém, a sinceridade de expressão de Bandeira, o que preservaria estes achados poéticos de encontrões com a pieguice.

54

É fácil a criança imitar o homem e ficar criança: mas é difícil o homem imitar a criança e ficar homem. Fica mas é uma criação de ridículo se não tem uma alma de criança, com os poderes espontâneos e vivos de imaginação que ela tem. (MONTENEGRO, 1986, p. 146)

Um dos poemas que mais revelam a vocação pueril do poeta é, sem dúvida, o “Porquinho-da-Índia”, também ele de *Libertinagem*. A construção de um mundo imaginário, ponto de apoio da convivência entre a criança e o animal de estimação, é evidenciada por este delicado poema, que representa, afinal, uma crônica sobre os afetos na primeira fase da vida.

Horácio Dídimo lembra que “o personagem porquinho-da-índia aparece em dois poemas de *Libertinagem*: no primeiro como personagem-título e protagonista; no segundo, um poema-monóstico, como elemento intensificador da graça e da beleza do personagem Teresa”. (DÍDIMO, 1996. p. 39 - 40)

Porquinho-da-Índia

Quando eu tinha seis anos
Ganhei um porquinho-da-índia.
Que dor de coração me dava
Porque o bichinho só queria estar debaixo do fogão !
Levava ele pra sala
Pra os lugares mais bonitos e limpinhos
Ele não gostava:
Querida era estar debaixo do fogão.
Não fazia caso nenhum das minhas ternurinhas.

– O meu porquinho-da-índia foi a minha primeira namorada.

Madrigal tão engraçadinho

55

Teresa, você é a coisa mais bonita que eu vi até hoje na minha vida, inclusive o porquinho-da-índia que me deram *quando eu tinha seis anos*.

Ao tratar da interação da criança com o meio natural, em seu livro *Um outro mundo: a infância*, Marie-José Chombart de Lauwe reafirma a qualidade pedagógica deste tipo de convívio, pelo fato de a natureza desempenhar

um papel primordial enquanto portadora de vida, iniciadora, reveladora de conhecimento, e assume o valor de verdade autêntica, fundamental em relação ao mundo humano socializado, muitas vezes, objeto de hostilidade. Ela é associada à criança no sistema de valores destacado, e esta associação assume uma importância considerável na sequência da existência

dos indivíduos, porque toda uma vida sensorial nasceu nesta junção. (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 297)

Se a obra de Bandeira oferece múltiplas visões do que é ser criança, isto acontece particularmente nos poemas “*Infância*”, de *Belo Belo*, e “*Evocação do Recife*”, de *Libertinagem*, onde o artista fixa figuras e cenários de sua época de menino. O primeiro poema mescla os vestígios do tempo em Rio de Janeiro e de Pernambuco: “Corrida de ciclistas./ Só me lembro de um bambual debruçado no rio./ Três anos?/ Foi em Petrópolis./ (...) E a chácara da Gávea?/ E a casa da Rua Don’Ana?/ (...) A volta a Pernambuco!/ Descoberta dos casarões de telha-vã./ Meu avô materno – um santo.../ Minha avó trabalhadora./ (...) Descoberta da rua!/ Os vendedores a domicílio./ Ai mundo dos papagaios de papel, dos piões, da amarelinha!/ Depois meu avô... Descoberta da morte!/ Com dez anos vim para o Rio./ Conhecia a vida em suas verdades essenciais./ Estava maduro para o sofrimento/ E para a poesia.” (BANDEIRA, 1976, p.187-189)

No segundo poema, Bandeira evoca a rua da União, a casa do avô e confessa: “nunca pensei que ela acabasse/ Tudo lá parecia impregnado de eternidade.” (BANDEIRA, 1976, p.107)

Estes dois poemas são quadros especiais, pois são emoldurados pela dimensão do infinito, cuja representação se estende da liberdade do espaço ao ar livre, até a possibilidade de transformar em tempo presente todo este acervo de lembranças. Nos poemas de *A Estrela da vida inteira*, o menino antigo caminha no tempo, trazido pela memória, que ele mesmo disse ser um milagre, em uma de suas inspiradas criações.

Referências Bibliográficas

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984.

_____. *Estrela da vida inteira*. 6. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.

_____. *Andorinha, andorinha*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

BEZERRA, Elvia. *A Trinca do Curvelo: Manuel Bandeira, Ribeiro Couto e Nise da Silveira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

CHOMBART DE LAUWE, Marie-José. *Um Outro mundo: a infância*. Tradução de Noemi Kon. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1991.

IVO, Lêdo. *A República da desilusão: ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

LORCA, Federico García. *Conferências*. Tradução de Marcus Mota. Brasília: Editora UNB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

MONTENEGRO, Olívio. “A Poesia de Manuel Bandeira”. In: *HOMENAGEM a Manuel Bandeira*. Edição fac-similar. São Paulo: Metal Leve, 1986.

Lembranças pregadas a martelo: breves considerações sobre o medo em *Infância* de Graciliano Ramos

*... a minha falta de amigos;
a sua falta de beijos;
eram nossas difíceis vidas
e uma grande separação
na pequena área do quarto.*

Carlos Drummond de Andrade

... é impossível restaurar o passado em estado de pureza. Basta que ele tenha existido para que a memória o corrompa com lembranças superpostas. 59

Pedro Nava.

Graciliano brincalhão, desatento, intempestivo. Quem sabe nem tanto, apenas refratado. Habituei-me a transitar por tais recordações. E desisti, faz muito, de intentar um perfil. Ou não existe o retrato fragmentado, a colagem viva? Surgindo nas ressurreições da memória.

Ricardo Ramos

Mais de quarenta anos separam o narrador do protagonista de *Infância*: eis o resultado da aritmética da razão.

Quem, no entanto, mensura as razões da outra?

Cava-se, de fato, uma distância tão funda entre o eu adulto e o dos primeiros anos?

Fernando Pessoa acha que não e afirma: “A criança que fui chora na estrada/ Deixei-a quando vim ver quem sou./ Mas hoje, vendo que o que sou é nada,/ Quero buscar quem fui onde ficou.” (PESSOA, 1997, p. 700)

Graciliano Ramos, o alagoano de Quebrangulo (1892-1953), “um topônimo pedrento como o seu estilo”, no dizer de Osman Lins, (1978, p. 188) escreve neste livro uma crônica de seus afetos, pois recorda, sem saudades, mas de maneira comovida, os sentimentos que experimentou na árdua tarefa de decifrar o real à sua volta.

Ao mesmo tempo narra o seu périplo, juntamente com a família, pelo interior do Nordeste (Buíque, Viçosa), na tentativa de alcançar uma sobrevivência menos penosa.

No primeiro sentido *Infância* centra seu interesse na construção da personalidade do auteur-narrateur-personnage aproximando-se, portanto, de forma mais efetiva, da noção de autobiografia, como sugere Philippe Lejeune:

Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité. (LEJEUNE, 1975, p. 14)

A verdade, no entanto, é que este texto foge aos rigores teóricos, mesclando aspectos memorialísticos aos autobiográficos, o que vem denotar a dificuldade de gerenciamento dos discursos do “eu”.

Em *Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*, discutindo teoricamente o problema Miranda assinala o fato de que:

dada a impossibilidade da narrativa restringir-se exclusivamente à focalização do eu que narra, este, ao desencadear a

retrospecção, olha não apenas para si e para outros eus que com ele interagiram, e com os quais estabeleceu relações recíprocas, mas também para um determinado contexto histórico-geográfico, que pode ser objeto de maior ou menor atenção (MIRANDA, 1992, p. 37)

Tendo em vista a oscilação genérica em *Infância* serão usados indiferentemente os termos memória e autobiografia. Neste texto os dois núcleos de encenação mais afetivos são a família e a escola e é neles que se dá a construção de uma pedagogia dos sentimentos do eu que desvela o passado.

O presente trabalho busca assinalar a presença obsessiva do medo como mediador das relações interpessoais do menino Graciliano. Busca-se também mostrar as origens ideológicas deste sentimento na força da tradição patriarcal que quase retoma o rigor da lei mosaica.

Observa-se ainda aqui a existência de poucas ilhas de ternura que contrastam com a pesada atmosfera mencionada, dando à criança a possibilidade de experimentar o enternecimento.

Outro ponto de destaque é a constatação de que são variados os disfarces do medo, aparecendo muitas vezes a crueldade dos adultos como uma forma de burla para esta emoção. Este é o mecanismo que destrava no narrador o sentido da compaixão, pela descoberta de que todos são indefesos, mesmo os que, momentaneamente, detêm o poder do grito.

Apesar de este trabalho ter-se fixado em algumas formulações sobre o medo, dentro da rubrica maior da relação arte-sentimento, há a convicção de que esta é apenas uma entre as suas numerosas possibilidades de análise.

Assim permanecem como potenciais tópicos interpretativos, dentre outros, por exemplo, a ideia da fuga pela imaginação como estratégia auto-remuneradora, face ao inóspito do real. Compensa-

se por meio de uma nova linguagem uma falta sentida no mundo, de acordo com Leyla Perrone-Moisés: “o mundo em que vivemos, o mundo em que tropeçamos diariamente não é satisfatório”, frase que bem poderia expressar o sentimento do Graciliano menino. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 103)

Ainda: a significação da ocorrência de elementos-chave do imaginário judaico-cristão (inferno, morte, além-túmulo) e seus modos de estímulo às deflagrações do temor infantil; o exame da compaixão pelo prisma da Ética atendendo naturalmente ao entendimento positivo ou negativo desta virtude, de acordo com posições filosóficas como as do Estoicismo, as de Spinoza, Rousseau, Schopenhauer, Hanna Arendt, para citar apenas algumas. Neste trabalho ela será contemplada apenas do prisma psicológico, já que entendida aqui como decorrente de recomposições afetivas ditadas pelo passar do tempo.

62 Os capítulos finais de *Infância* favorecem o exame dos primeiros contatos do narrador com o mundo dos livros; a instigante formação de um cânone literário e os primeiros e vacilantes passos rumo à iniciação no exercício da escrita.

Infância não é um livro alegre, mas o jogo da linguagem aí expresso expõe amplamente a capacidade de Graciliano de brincar com os signos verbais, fazendo-o filtrar da nebulosidade do tempo vivido fagulhas de luz que atingem o leitor, incitando-o ao gozo epifânico da palavra.

Ao se tratar da escrita memorialística, depende-se, de imediato, que é difícil caminhar em linha reta quando se busca o passado, pois os atalhos do tempo da memória teimam em se insinuar no percurso.

Natural, portanto, que o retrato que se tente compor do período, longe de ser uma superfície lisa, traga visíveis as suturas de pedaços de episódios caoticamente interligados.

A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça quebrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta (...) Assim, não conservo a lembrança de uma alfaia esquisita, mas a reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma. (RAMOS, 1961, p. 7)

As lembranças da infância de Graciliano, promessa da narrativa, já chegam, ao leitor, pelo viés da antinomia, forma arrevesada de se estabelecer a ética do texto: distância mínima entre o narrado e o vivido, mesmo que à custa de nuvens.

Assim, sedimentando o pacto de confiança com quem o lê: zelo pela imprecisão “Nova solução de continuidade.” (RAMOS, 1961, p.12), ao lado da estratégia de arrimo no discurso modalizante “Desse antigo verão que me alterou a vida restam ligeiros traços apenas. E nem deles posso afirmar que efetivamente me recorde.” (RAMOS, 1961, p. 25)

63

A verdade se impõe na forma de fragmentos, de retalhos, de fiapos, repuxados principalmente do trançado das lembranças dolorosas. Sobre os pais: “Revejo pedaços deles, rugas, olhos rai-vosos, bocas irritadas e sem lábios, mãos grossas e calosas, finas e leves, transparentes.” (RAMOS, 1961, p.12) Cadeia de sinédoques plasmando o mundo afetivo revisitado.

“Medo. Foi o medo que me orientou nos primeiros anos, pavor” (RAMOS, 1961, p.12)

Os gregos adulavam Deimos (o Terror) e Fobos (o Medo), pois temiam principalmente o último, forma de punição dos deuses, segundo eles.

Da vocação bélica dos antigos, derivaram-se as representações míticas, com ambas as divindades atuando em campo de batalha. A metáfora bélica não perde o vigor ao ser transplantada do plano mítico para o humano, onde se reelabora na força de uma

presença obsedante (mito?) Quer se apresente vinculado aos arcanos da existência, quer à variada gama de temores individuais, ele não deixa nunca de exhibir sua face, numa teima persistente.

Os primeiros anos são pródigos em receios: momento de tentar construir o mundo, aplinar as arestas do que lhes chega informe.

Em *Infância*, a dificuldade de ordenar uma gramática das sensações: medo de não saber a hora certa de ter medo.

Ora, sucedia que minha mãe abrandava de repente e meu pai silencioso, explosivo, resolvia contar-me histórias. Admirava-me, aceitava a lei nova, ingênuo, admitia que a natureza se houvesse modificado. Fechava-se o doce parêntese – e isto me desorientava. (RAMOS, 1961, p. 20)

64 Há passagens no texto em que o discurso deixa escapar uma modulação apocalíptica:

... as pancadas e os gritos figuravam na ordem dos acontecimentos, partiam sempre de seres determinados, como a chuva e o sol vinham do céu. E o céu era terrível e os donos da casa eram fortes. (RAMOS, 1961, p. 20)

O arbítrio relacionado à posse: assim soletra o verbo infantil.

A ordem patriarcal parece repousar em uma ética pedagógica de raiz pré-cristã: a dos textos sapienciais como o livro dos “Provérbios” e o “Eclesiástico”. “Quem poupa a vara, odeia o filho,/ quem o ama, castiga-o na hora precisa.” (“Provérbios”, 17, 24). “Aquele que ama o seu filho, castiga-o com frequência./ Para que se alegre com isso mais tarde.” (“Eclesiástico”, 30, 1).

O adagiário popular nordestino retém e reconstrói tais sentenças, adaptando-as a seu *locus* específico, o que resulta em ditados como: “Quem come do meu pirão prova do meu cinturão”, em que não se descarta do reforço mnemônico da rima.

O poder não dispensa a presença de seu duplo semântico: a hierarquia.

Uma das estruturas básicas de dominação no cosmo de *Infância* é a que distancia os “donos da casa” dos “vivos miúdos”: crianças, moleques, certos tipos de animais.

Este é um dos aspectos que mais fortemente encaminham o leitor para a compassividade, pois, no relato autobiográfico de Graciliano, o exercício da escrita permite o aparecimento, em ponto cheio, da função humanizadora da literatura.

Uma leitura desatenta poderá induzir à ideia equivocada de que o texto opta pela solução dualista: simples confronto entre grandes e pequenos, mas sua urdidura comporta matizes que renegam a comodidade deste procedimento.

65

O “sentido do humano” (Faria, 1978, p.175), em *Infância*, na realidade, ultrapassa o registro da mecânica dos sentimentos do narrador no duro aprendizado de tatear o incompreensível.

Na verdade, a narrativa comove ainda mais pela evidência de que a ordem do sentir é anárquica e, como tal, indiferente à rigidez da estruturação dos modelos sociais.

Em outras palavras: nela os papéis são intercambiáveis, com o medo povoando tanto o universo infantil quanto o adulto.

Ao se referir à teoria da emoção contida na Psicogenética de Henri Wallon, Heloysa Dantas assinala que: “a toda alteração emocional corresponde uma flutuação tônica; modulação afetiva e modulação muscular acompanham-se estreitamente.” (DANTAS, 1992 apud LA TAILLE et al., 1992, p. 87)

Heloyssa Dantas, que explicita elementos desta teoria, ressalta a importância do tônus para a identificação das emoções. As-

sim haveria, segundo o estudioso, emoções hipotônicas, tais como o susto e a depressão. “Um medo súbito é capaz de dar instantaneamente a um corpo humano a consistência de um boneco de trapos.” (DANTAS, 1992 apud LA TAILLE et al., 1992, p. 87)

Em contrapartida, a cólera e a ansiedade (“hipertônicas”), atuam no sentido do enrijecimento muscular periférico. Em qualquer um dos casos o que ocorre é um desequilíbrio do fluxo tônico, configurando situações em que se registra a ausência de prazer.

Nas memórias de Graciliano Ramos, “Um Cinturão” traz à cena um embate entre temor e fúria, ambos em estado de paroxismo.

Conservar-me-ia ali desmaiado, encolhido, movendo os dedos frios, os beijos trêmulos e silenciosos.(...) A mão cabeluda prendeu-me, arrastou-me para o meio da sala, a folha de couro fustigou-me as costas. (RAMOS, 1961, p.33-34)

66

O medo, porém, constrói suas próprias defesas: o isolamento físico pode ser uma delas. No livro em questão, inúmeros lemas apontam para a intenção semântica de grifar o solipsismo do narrador.

Em “O Historiador em busca do medo”, Delumeau alude ao “complexo de Dâmocles”, (DELUMEAU, 1989, p. 27) sintagma proposto por G. Bouthoul para definir o sentimento de insegurança.

O referido capítulo menciona ainda a “teoria da fixação”, que, ao se desviar da psicanálise freudiana, identifica a natureza social do homem como um fato biológico que conteria elementos formadores de sua afetividade.

Uma criança a quem terão faltado o amor materno e/ou

laços normais com o grupo de que fez parte corre o risco de ser inadaptada e viverá, no fundo de si mesma, com um sentimento profundo de insegurança não tendo podido realizar sua vocação de “ser de relação”. (DELUMEAU, 1989, p. 27)

O “complexo de Dâmocles”, fortemente presente no narrador, enseja situações tais como a seguinte:

Dominava os receios e a tremura, desejava findar a obrigação antes que estalasse a cólera da professora. Com certeza ia estalar: impossível manter-se um vivente naquela serenidade, falando baixo. (RAMOS, 1961, p.122)

Este quadro, de fundo emocional, leva à hipostasia de pessoas que cultivem as paixões ternas. A criança sente-se, então, tentada à composição de uma hagiografia particular, no caso em questão, a santidade revestindo-se dos traços da doçura, da meiguice, da simplicidade. 67

Em D. Maria, a professora, encarna-se a figura da caridade (“o caminho excelente” da epístola paulina), súpula do amor cristão, pois, segundo o narrador, até no que toca à contenção, a boa criatura dispensava as demonstrações de auxílio que se regiam pelo alarde (“A caridade (...) não se ufana, não se ensoberbece”. O desacordo do memorialista com o modelo estatuído em seu microcosmo cultural leva-o a imprimir um halo de candura na Nossa Senhora que se fixou em sua mente, mais próximo, talvez, da ideia do aconchego, que “o vestido azul, o êxtase, a auréola” da Nossa Senhora conhecida através das litografias. (grifo nosso) (RAMOS, 1961, p. 127)

O halo de candura traduz-se verbalmente na apropriação da suave rusticidade do símile inspirado pela Virgem Maria:

Nossa Senhora é como uma perua que abre as asas quando chove, acolhe os peruzinhos. (...) D. Maria representava para nós essa grande ave maternal – e, ninhada heterogênea, perdíamos, na tepidez e no aconchego, os diferentes instintos de bichos nascidos de ovos diferentes. (RAMOS, 1961, p. 127)

Interessante observar como as pessoas simples incorporam elementos de sua mitologia particular às imagens sacralizadas pela tradição. Flaubert em “Um Coração Simples”, registra o mesmo processo, ao desenhar o comovente perfil de Felicidade.

Na igreja, contemplava longamente o Espírito Santo, e achava que havia nele qualquer coisa que lembrava o papagaio. Esta semelhança acentuou-se numa imagem de Epinal, representando o batismo de Nosso Senhor. Com suas asas de púrpura e o corpo côr de esmeralda, era o perfeito retrato de Lulu.

68

Outra pessoa a se juntar à galeria de “santos” é o vizinho José Leonardo, cuja bonomia valia como antídoto contra o medo em que o menino Graciliano vivia mergulhado.

Não nos atraía, mas inspirava confiança, vencia o desgraçado acanhamento que me embrulhava a língua, escurecia a vista, gelava as mãos. (...) Mas a imagem serena me acompanhou. Fixou-se na parede, à noite, perto das litografias de santos, compreensiva e generosa, sem tentar corrigir-me, sem dar-me os conselhos que sempre me aperrearam e não serviram para nada. (RAMOS, 1961, p. 160-161)

Coube a D. Maria e a José Leonardo a função de serenos intérpretes do mundo, buscando dar mais docilidade à profusão de signos que se emaranhavam na cabeça ingênua da criança.

Em *A Formação Social da Mente*, reportando-se ao processo de construção da percepção cognitiva, Vygotsky afirma:

O papel da linguagem na percepção é surpreendente, dadas as tendências opostas implícitas na natureza dos processos de percepção visual e da linguagem. Elementos independentes num campo visual são percebidos simultaneamente; neste sentido, a percepção visual é integral. A fala, por outro lado, requer um processamento sequencial. Os elementos, separadamente, são rotulados e, então, conectados numa estrutura de sentença, tornando a fala essencialmente analítica. (VYGOTSKY, 1998. p. 93)

Infância testemunha tristemente a ignorância com relação às etapas do processo cognitivo na forma de disparates linguísticos. Isto revela o obtuso entendimento do menino Graciliano e denuncia o tacanho manuseio da linguagem pela pedagogia de então.

69

Eu não lia direito, mas, arfando penosamente, conseguia mastigar os conceitos sisudos: “A preguiça é a chave da pobreza – Quem não ouve conselhos raras vezes acerta – Fala pouco e bem: ter-te-ão por alguém.”

Esse Terteão para mim era um homem, e não pude saber que fazia ela na página final da carta. (RAMOS, 1961, p. 112)

Ou ainda em:

– Quantos são os inimigos da alma?

Em três palavras isentava-me da imposição.

Estranhava que se juntasse a carne ao diabo: naturalmente havia equívoco na resposta. (...) Em falta de explicação, imaginei um diabo carnívoro. RAMOS, 1961, p.133)

No meio doméstico, a noção do aconchego da maternidade chegará ao menino por um caminho torto: a irmã natural.

Mocinha, na narrativa, é um símbolo da confusão de afetos, pois a natureza dos sentimentos desencadeados por sua presença é motivo de abalo na segurança inspirada à criança por suas feições maternais.

Minha irmã natural se desenvolvia, recebendo com frequência arranhões nos melindres. A aversão que inspirava traduzia-se em remoque e muxoxos; quando tomava feição agressiva, fazia ricochete e vinha atingir-nos. Se não existisse aquele pecado, estou certo de que minha mãe teria sido mais humana. (RAMOS, 1961, p.24)

70 Esta situação aponta para uma questão moral: a da responsabilidade individual, que é um *topos* pluridiscursivo. Está presente, por exemplo, no domínio da Ética, no da Literatura (recorde-se a compreensão do erro trágico no teatro grego) e no texto das Escrituras, como no episódio de Davi e os gabaonitas (Samuel, 21). Este é um dos relatos bíblicos consonantes com um antigo axioma judaico que expressa a noção de transferência de culpa: “Embotam-se os dentes dos filhos, por seus pais terem comido uvas verdes.”

Se as memórias da infância de Graciliano se rendessem a seus medos pessoais, certamente o texto se reduziria a um libelo, tendo como réu, em última instância, a violência do carcomido modelo patriarcal vigente na transição do século dezenove para o vinte.

O escritor, no entanto, atesta a pequenez de determinadas pessoas julgadas poderosas outrora e descobre que suas fisionomias terríficas não passavam muitas vezes de máscaras para encobrir as próprias fragilidades.

De posse deste dado, desfoca o centro de atenção da história do “eu” que recorda e, num travelling afetuosos, promove o re-enquadramento de algumas delas, aplainando a angulosidade dos traços descritos.

O trabalho de reconstrução das imagens é cimentado pela compaixão, virtude vizinha da comiserção, centrada no reconhecimento do outro como ente que sofre.

Não cabe à infância, entretanto, “*cet âge est sans pitié*” (LA FONTAINE, 1965, p. 140), a tarefa da solda que humaniza os fantasmas pavorosos. A crueza do veredicto moral só pode ser relativizada pela passagem do tempo. A compaixão do narrador pela mãe, por exemplo, chega a extremos, descobrindo no gesto de crueldade auto-punitivo o refinamento do sentimento amoroso, como no já referido caso de Mocinha.

Mas havia aquela evidência de faltas antigas, uma evidência forte, de cabeleira negra, beijos vermelhos, olhos provocadores. Minha mãe não dispunha dessas vantagens. E com certeza se amofinava, coitada, revendo-se em nós, percebendo cá fora, soltos dela, pedaços da sua carne propícia aos furúnculos. Maltratava-se maltratando-nos. Julgo que aguentamos cascudos por não termos a beleza de Mocinha. (RAMOS, 1961, p. 24) (grifo nosso)

71

O retraimento social da mãe será depois traduzido como repúdio à auto-imagem (observe-se o traço ferino da caricatura presente na descrição de sua expressão fisionômica):

O que nessa figura me espantava era a falta de sorriso. Não ia além daquilo: duas pregas que se fixavam numa careta, os beijos quase inexistentes repuxando-se, semelhantes às bordas de um caneco amassado. (RAMOS, 1961, p. 39-40)

Como consequência geram-se temores que inviabilizam qualquer ato de partilha afetiva.

Miúda e feia, devia inquietar-se, desconfiar das amabilidades, recear mistificações. Quando cresci e tentei agradá-la, recebeu-me suspeitosa e hostil; se me acontecia concordar com ela, mudava de opinião e largava muxoxos desesperadores. (RAMOS, 1961, p. 40)

Quanto ao pai, que infunde tanto medo à criança como os antigos ídolos de alguns povos primitivos, também ele é flagrado em situação de debilidade, resumida na metonímia amesquinhan-te: “um gibão roto sobre a camisa curta”. (RAMOS, 1961, p. 28)

A maturidade traz ao narrador a comiseração para com o pai, presa de circunstâncias constrangedoras, que o fazem, igualmente, ter por companhia o medo.

72

Hoje acho naturais as violências que o cegavam. Se ele estivesse embaixo, livre de ambições, ou de cima, na prosperidade, eu e o moleque José teríamos vivido em sossego. Mas no meio, receando cair, avançando a custo, perseguido pelo verão, arruinado pela epizootia, indeciso, obediente ao chefe político, à justiça e ao fisco, precisava desabafar, soltar a zanga concentrada. (RAMOS, p.26-27)

Em *Graciliano: retrato fragmentado*, Ricardo Ramos se reporta à recepção de *Infância* e à subsequente reação de seu autor. O ponto doloroso era a agudeza do “realismo confessional”, lanceta afiada atingindo sem cerimônia o domínio familiar.

Se aparecia como um tosco e troncho menino, por que esperar o abrandamento dos demais? Seria impossível, um desconchavo, ficaria uma desgraça. E concluía:

– Eu tenho lá problema com ninguém. (RAMOS, 1992, p. 26)

Esta a forma desabusada de Graciliano dar o testemunho de sua profunda crença na independência do artista que, pela força do dizer, instaura uma nova dimensão do procedimento ético.

O sonho da razão produz monstros, litogravura da série *Caprichos*, de Goya, poderia figurar como um arquétipo com relação ao convívio entre arte e sentimento.

Na verdade, o repouso atormentado do indivíduo que ali aparece expressa o fato de que é difícil ao homem fugir ao pesadelo representado pelo caótico mundo das emoções.

A arte nas suas variadas formas de expressão se deu o desafio de abrir janelas que configurassem o *pathos* da existência humana.

Em *Infância*, por exemplo, o medo aparece como causa e também consequência da violenta forma de afirmação do sentido de autoridade. “Batiam-me porque podiam bater-me, e isto era natural.” (RAMOS, 1961, p. 61) Natural. Como a passagem dos dias.

73

Como foi afirmado, porém, a respeito da autobiografia de Graciliano, da parte dos fortes há um mundo de debilidades a esconder, e os gritos e outros maus-tratos são punhados de areia, lançados aos olhos dos que não têm o direito de encarar a realidade.

A maturidade, no entanto, reordena os dados do real, até os do já vivido e, mesmo *as dores da alma demorando a passar*, (Hélio Pellegrino) surge, com o tempo, uma nova forma de interpretação dos variados temores do passado.

Não se pode negar a vocação catártica de *Infância*. Por isso não se poderia esperar aqui um processo de “desemocionalização da narrativa”, como assinalado por (Holanda, 1992, p. 37), a propósito de *Vidas Secas*.

No entanto, mesmo aqui Graciliano se vale de um temor

prudente que protege o texto contra sua “anulação na pletora léxica” (Holanda, 1992, p. 37), já que o autor preza a coerência de seu projeto estético.

Sabe-se que as histórias que têm por tema os “cristãos miúdos” (RAMOS, 1961, p.161) podem mais facilmente levar a uma recepção norteadada pela pieguice.

É o risco da angustura a que se expuseram também os pais de Macabéa, de Biela, da velha Mãe Parker e da singela Felicidade, dentre outros. Portanto, não há distinção, neste sentido, entre não-ficção e ficção.

Em “Valores e Misérias das *Vidas Secas*”, Álvaro Lins afirma ter Graciliano encontrado “no gênero memórias uma forma de rara adequação para a sua arte de escritor, para o seu estilo”. (LINS, 1963, p. 157)

74 Entretanto, o autor não parece ter sido tão feliz ao afirmar em linhas anteriores do estudo: “Porque não se sentiu amado, nem teve uma infância de ternuras e afagos, o Sr. Graciliano Ramos reagiu com sentimentos de indiferença e desprezo em face de toda a humanidade.” (LINS, 1963, p. 157)

A intenção deste exercício de escrita foi exatamente tentar retirar de *Infância* um pouco do estigma de texto unicamente incriminatório, pois, apesar de o medo aí aparecer de forma compacta, não teve força suficiente para embotar a sensibilidade do narrador, que o faz repartir espaço, de vez em quando, com a energia balsâmica da comoção.

Em 1948, respondendo a Homero Senna, que lhe perguntara se ele acreditava na permanência de sua obra, Graciliano respondeu: “- Não vale nada; a rigor, até já desapareceu...” (SENNA, in: BRAYNER, 1978, p. 59)

Não pensa assim, porém, a crítica brasileira que o consagrou. E a modéstia do escritor é totalmente anulada pela atitude de seus inúmeros leitores e releitores que se prendem ao fascínio de

seu texto, embora algumas de suas obras já superem meio século de publicação.

Referências Bibliográficas

ASSIS, Machado de. “A Nova Geração”. In: _____. *Obra Completa*. Vol.3. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar LTDA., 1962.

DANTAS, Heloysa. “A Afetividade e a construção do sujeito na psicogenética de Wallon.” In: *Piaget, Vygotsky, Wallon: teorias psicogenéticas em discussão*. Yves de la Taille et al. São Paulo: Summus, 1992.

DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*. Tradução de Maria Lúcia Machado, tradução das notas Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FARIA DE, Octavio. “Graciliano Ramos e o sentido do humano”. In: BRAYNER, Sônia (Org.) *Graciliano Ramos- Fortuna Crítica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. P. 175-187.

FLAUBERT, Gustave. *Três Contos*. Tradução de Carlos Chaves. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

HOLANDA, Lourival. “Historicidade e Linguagem”. In: _____. *Sob o signo do silêncio: Vidas Secas e O Estrangeiro*. São Paulo: EDUSP, 1992.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975. .

LINS, Álvaro. *Os Mortos de Sobrecasaca*. Obras, autores e problemas da Literatura Brasileira. Ensaios e Estudos (1940-1960). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LINS, Osman. “Homenagem a Graciliano Ramos.” In: BRAYNER, Sônia (Org.): *Graciliano Ramos- Fortuna Crítica 2..*

ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 1997.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1961.

RAMOS, Ricardo. *Graciliano Ramos: retrato fragmentado*. São Paulo: Siciliano, 1992.

SENNA, Homero. “Revisão do Modernismo”. In: BRAYNER, Sônia (Org.) *Graciliano Ramos- Fortuna Crítica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 46-59.

76 VYGOTSKY, L. *A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores*. COLE, Michael et al (Org.). Tradução de José Cipolla Neto et al. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Graciliano Ramos e “os fuzuês de Rocambole”: Leituras sob o império da imaginação

Na *História de 15 dias*, de 1877, no Livro I, “Aleluia, Aleluia”, Machado de Assis faz *urbe et orbi* a confissão de um pecado. Essa confissão, na realidade, é dirigida, mais exatamente, “a todos os ventos do horizonte: eu (cai-me a cara ao chão), eu ... nunca li *Rocambole*, estou virgem dessa *Ilíada* de realejo”. O cronista prossegue enumerando uma série de outras “obras mágicas”, que, ao contrário, haviam sido objeto de sua leitura, para ao final, em tom bem-humorado, acrescentar: “... nunca jamais em tempo algum me lembrou ler um só capítulo do *Rocambole*. Inimizade pessoal? Não; posso dizer à boca cheia que não. Nunca pretendemos a mesma mulher, a mesma eleição, o mesmo emprego.” (ASSIS, 1982, p. 357) A título de remissão da aludida falta, o escritor carioca recorda-se da antiga encenação de um drama levado ao teatro por Furtado Coelho, onde pôde ver e ouvir: o ágil Rocambole, de uma agilidade próxima à ubiqüidade, – duvidar, quem há-de? – se não, como escapar ao emaranhado de aventuras, que lhe fartavam a trepidante existência?

77

O controvertido personagem prossegue em sua mira, na *História de 15 dias*, sendo assunto do Livro II, intitulado “Aquiles, Enéias, Dom Quixote, Rocambole” onde, numa comparação empreendida entre ele e os outros personagens igualmente dados a façanhas, o cronista, embora não conceda realeza a Rocambole, como aos dois primeiros, ou sublimidade, ainda que apenas nas intenções, como no caso do cavaleiro da triste figura, não lhe nega, contudo, importância, como se verifica no fecho da crônica: “Outrora excitavam pasmo aquelas descomunais lanças argivas. Hoje admiramos os alçapões, os nomes postiços, as barbas postiças, as aventuras postiças. Ao cabo, tudo é admirar.” (ASSIS, 1986, p. 358)

Ao se referir ao personagem folhetinesco e ao glosar o es-

pírito desse gênero de narrativa, tomando-os como assunto dessas saborosas notícias sobre o Rio de Janeiro de seu tempo, a *nonchalance* de Machado de Assis abre espaço para uma reflexão acerca das relações entre Literatura Comparada e Historiografia Literária.

É, portanto, o bom, velho e dissimulado Machado de Assis – quem é capaz de garantir que todo esse vácuo quanto às *páginas recolhidas* via leitura não passa de mais um de seus logros? – que aqui mediará a abordagem da questão. O ângulo preferencial desta análise será o protocolo de leitura que o herói criado por Ponson du Terrail, (Montmaur, 1829 - Bordeaux, 1871), desencadeará em Graciliano Ramos (Quebrangulo, AL, 1892 - Rio de Janeiro, 1953), não porém no escritor consagrado, e, sim, no Graciliano menino que se iniciava no universo da leitura.

78 Registrando a presença do personagem francês no gosto literário de sua época, Machado de Assis empreende uma ponderação de delineamento historiográfico, na medida em que deixa entrever a compreensão das narrativas literárias como histórias de muitos portos – do Havre ao porto do Rio de Janeiro, por exemplo, por quantos lugares não passara o irrequieto Rocambole? Esse aspecto marca a dinamicidade do fenômeno ficcional, e assinala igualmente a flexibilidade da compreensão da Historiografia Literária, na medida em que a ela se agrega o influxo irradiador comparatista. Uma viagem dos livros, então, poderia ser uma primeira fórmula para se pensar a Literatura, nessa conjunção entre historiografia e comparativismo.

Como se sabe, cabe ao historiador literário o papel de ordenador das experiências estéticas de um determinado povo, e, no desempenho de sua tarefa, não poderia prescindir de um critério de ação. Que critério adotar, então? A questão não é simples, pois são inúmeras as variáveis envolvidas nessa que é indubitavelmente uma cartografia intrincada.

A pergunta de Yves Chevrel: “Será possível escrever uma

história da literatura européia?” (CHEVREL, 2004, p. 55) concentra um debate problemático, o qual, ainda que, em menor escala, está presente na raiz de indagação semelhante: Será possível escrever uma história da literatura brasileira? Materialmente, a resposta é positiva e boas histórias circulam nas mãos de quem se interessa por esta sorte de estudos. O que se quer colocar aqui, partindo das observações de Chevrel é que, de uma maneira geral, a historiografia tem-se apegado à noção de organicidade, buscando precipuamente ser fiel à linha do tempo em que se inserem autores e obras. O estudioso assinala em seguida que “para integrar a história das criações literárias numa história que não seja uma sucessão de notícias individuais, o historiador de uma literatura nacional faz apelo a grandes conjuntos, delimitados por referências à vida política e social do país em causa”. (CHEVREL, 2004, p. 66-67) E fornece como exemplos a tendência à sucessividade dos séculos adotada pela literatura francesa, a vinculação aos reinados na da Inglaterra e a ligação a eventos significativos, do ponto de vista literário, na Alemanha, a qual toma como baliza a morte de Goethe.

79

Em “O lugar do leitor: do texto aberto aos protocolos de leitura”, chama-se a atenção para o fato de que a seleção de obras e autores com fins didáticos, que redundam na constituição de escolas e de estilos, dá-se “posteriormente à elaboração das obras em si e que ela tem caráter precário e provisório”. (PINTO, 2004, p. 56)

Pelo que se percebe, então, é necessário cautela a fim de não deixar prevalecer para a historiografia unicamente um padrão de linearidade, como o sugerido pelo crivo temporal, do contrário, muitas questões permanecerão em aberto, principalmente as relativas à intervenção do leitor como um novo regente no que toca a uma re-organização do campo literário, re-organização sugerida por uma série de aspectos, inclusive os ditados por sua subjetividade. Tratando a questão de forma mais específica: Como explicar momentos fulgurantes da presença de Rocambole em nosso siste-

ma literário – como no caso de Graciliano Ramos – tendo por base uma historiografia de feição periodológica?

Sabe-se que o auge da fortuna da personagem corresponde à voga do romance-folhetim, principalmente à época de nosso Romantismo.

No entanto, proclamando sua paixão pelo personagem, já em pleno século XX, na medida em que a elege como indutora de maravilhamento, Graciliano Ramos implanta uma dupla sinuosidade no traçado historiográfico brasileiro: em primeiro lugar, pela reinstalação do personagem em lugar de destaque no sistema literário, e, em segundo, por alocá-lo como material de evasão a ser fruído pelo público infantil, quando antes fora ele mais legitimamente fonte de leitura de adultos. Fica assim mais um questionamento: como situar Rocambole face à historiografia literária infantil brasileira? Em outras palavras, o que liam nossas crianças nesse período?

Como se verifica, torna-se pertinente, nesse sentido, entender o fenômeno historiográfico a partir da dimensão comparatista, pelo viés de uma história da leitura, a qual também se escreve pelo registro do efeito catártico decorrente do convívio com a dimensão fantasiosa da ficção.

A esse propósito, retomando o meta-discurso em que Machado discorre sobre as diferenças entre o outrora e o contemporâneo de sua época, no que diz respeito ao “excitar pasmo”, vê-se aí colocada em evidência a necessidade humana, demasiadamente humana, de fuga ao ordinário, aspecto que remonta às ponderações platônicas, que detectavam na evasão provocada pela arte um descaminho para a harmonia da alma. Essa discussão, por direito, também inclui Aristóteles, que, em desacordo com seu mestre, enxergava nessa espécie de desvio uma das fórmulas de conquista dos leitores das epopéias ou dos espectadores das encenações dramáticas.

Mario Vargas Llosa, por sua vez, em *A verdade das mentiras*, coloca a ficção como o fator de homeostase engendrado pela imaginação para acomodar elementos tão discordantes como a limitação da realidade e a desmedida da vida imaginária. Ao mergulharmos na ficção, diz ele: “Nela nos dissolvemos e nos multiplicamos, vivendo diversas outras vidas além da que temos e das que poderíamos viver se permanecêssemos confinados no verídico, sem sair do cárcere da história.” (LLOSA, 2004, p. 25)

Todas essas observações revelam-se pertinentes, na passagem do Rio de Janeiro do século XIX, à Alagoas do princípio do século XX, onde é possível agora, como já se sabe, encontrar o mesmo Rocambole, bem situado no mapa das leituras de formação de Graciliano Ramos, que não quis repetir o “pecado” de seu antecessor. Em seu caso, aliás, se houvesse culpas a confessar iriam elas exatamente na direção oposta.

Se a recepção das mirabolâncias envolvendo o personagem chega a bouleversar o futuro escritor, é bem o caso de se perguntar em que condições ocorreu esse contato, tomando essa circunstância de leitura como um elemento a mais no entendimento da historiografia pela visada comparatista. 81

A resposta à pergunta comporta uma retrospectção acerca dos primeiros anos de Graciliano relatados em *Infância* os quais dão conta de um indivíduo totalmente acachapado por temores. É um massacrado narrador retrospectivo que, por exemplo, afirma a certa altura do texto: “Eu vivia numa grande cadeia.” E agudiza ainda mais a afirmação, desdizendo-se, ato contínuo, por meio da retificação amesquinhante: “Não, vivia numa cadeia pequena, como papagaio amarrado na gaiola.” (RAMOS, 2006, p. 220-221)

Nesse sentido, esse livro de memórias tem o poder de um libelo ao expor cruamente as agruras sofridas pelas crianças em geral e pelo narrador em particular, agruras decorrentes do atraso reinante, no interior do Brasil, nesse período, no tocante à qualida-

de das interações interpessoais, ao modelo dos rituais de entrada no universo das letras e ao desconhecimento da criança como um ser idiossincrático.

Essas experiências primordiais trouxeram como consequência muitos transtornos até que o menino conseguisse se desembaraçar das dificuldades encontradas na elucidação dos “cipóais escritos” e da “confusão de veredas espinhosas”. (RAMOS, 2006, p.132) Esses sintagmas traduzem à perfeição a condição de seu contato inicial com o mistério das letras, colocando, inclusive, num mesmo patamar de aridez, elementos distintos como natureza e cultura. Por que a forma de se abeberar do conhecimento deveria necessariamente reproduzir a secura da caatinga, com sua vegetação pouco veludosa? Mas, superado o temor dos hieróglifos esfingéticos, e alcançada a decifração dos caracteres antes esotéricos, dá-se uma metamorfose: a criança é tomada por uma febre de
82 leitura, o que também se encontra anotado nas páginas de reminiscências.

Eu precisava ler, não os compêndios escolares, insossos, mas aventuras, justiça, amor, coisas até então desconhecidas. Em falta disso, agarrava-me a jornais e almanaques, decifrava as efemérides e anedotas das folhinhas. Esses retalhos me excitavam o desejo, que se ia transformando em idéia fixa. (RAMOS, 2006, p. 229)

Onde, entretanto, encontrar livros de verdade, naquele meio tão acanhado? Audálio Dantas, biógrafo do Graciliano menino, descreve-o passeando pela calçada da casa do tabelião Jerônimo Barreto, “espichando os olhos para a sala onde uma grande estante exibia encadernações coloridas.” (DANTAS, 2005, p. 26)

Alimentando-se dos intercâmbios entre sistemas artísticos, a Literatura Comparada ampara-se enormemente na noção

de “mediador”, noção duplamente conotada, pois reúne “tudo o que condiciona as transferências, quer se trate de suportes materiais ou da ação de personalidades”. (CHEVREL, 1989, p. 54) Ao confiar seu patrimônio literário, ao ávido leitor, Jerônimo Barreto transforma-se em um dos elos dessa cadeia que liga as literaturas de línguas irmãs. Barreto faria o papel de alguém encarregado de entregar o bilhete de viagem ao passageiro, prestes a se lançar no mundo aventureiro.

No caso de Graciliano, a referência às capas coloridas dos livros do tabelião contrasta vivamente com a descrição material do breviário infantil da época, o livro do Barão de Macaúbas: “Um grosso volume escuro, cartonagem severa. Nas folhas delgadas, incontáveis, as letras fervilhavam miúdas, e as ilustrações avultavam num papel brilhante como rasto de lesma ou catarro seco.” (RAMOS, 2006, p. 129)

Não por acaso, o autor do breviário, Abílio Borges (1842-1891), fundador do Colégio Abílio, e considerado o protótipo para o Aristarco de *O Ateneu*, romance de Raul Pompéia, publicado em 1888, inspirou ao velho Graça uma crônica nada edificante, transcrita na secção de *Linhas tortas*, denominada “Traços a esmo”, onde o autor, sob o pseudônimo de J. Calisto, vocifera: “Voto ao muito ilustre educador Abílio Borges uma profunda aversão. Nunca perdoarei àquele respeitável barbaças as horas atrozés que passei a cochilar em cima de um horrível terceiro livro que uns malvados me meteram entre as unhas.” (RAMOS, 2005, p. 94.)

Depois de relatar minuciosamente, em todas as suas estações, o calvário das crianças, que tiveram que se submeter a tais padecimentos, o cronista conclui: “Os livros infantis! Que livros! São paus de sebo a que a menina é compelida a trepar, escorregando sempre para o princípio antes de alcançar o meio, porque afinal aquilo é um exercício feito sem o menor interesse de chegar ao fim.” (RAMOS, 2005, p. 94.)

A comparação de Graciliano remete, por contraste, à idéia da leitura como algo indutor de prazer, aventura espontânea e não exercício compulsório e sensaborão como o há pouco descrito. Seria preferível, então, retomar a potência da idéia de viagem para espelhar sua nova forma de relacionamento com os livros, relacionamento mediado pelos encantos da fantasia. A viagem, trazendo em si a noção do abandono ao estático, revela, com precisão, o sentido de dinamicidade, de troca, de convívio com o diferente, aspectos tão caros à Imagologia, um dos pilares da Literatura Comparada.

Como tal, é possível pensar, neste segundo momento, nas viagens realizadas pelo leitor através das histórias que vão sendo absorvidas por seu imaginário.

84 No caso de Graciliano, na faixa dos dez anos de idade, a revelação de outras realidades vai sendo feita, pouco a pouco, pelo próprio Jerônimo Barreto, que inicia sua cruzada literária através do empréstimo de obras do Romantismo, como *O Guarani*, embora Alencar não chegue exatamente a empolgar o leitor principiante. Depois: histórias do Macedinho, e, em seguida, Jules Verne. Na realidade, contudo, o *frisson* em seu estado mais vivo coincidirá com o sôfrego virar de páginas em busca dos inumeráveis “e depois” que são a própria essência da vida da personagem de maior apelo de Ponson du Terrail.

É um narrador, distanciado do terra-a-terra de seu cotidiano, que registra em *Infância*: “Nesse tempo eu andava nos fuzuês de Rocambole. E as aventuras de tirar o fôlego eram sorvidas “em folhetos devorados na escola, debaixo das laranjeiras do quintal, nas pedras do Paraíba, em cima do caixão de velas, junto ao dicionário que tinha bandeiras e figuras.” (RAMOS, 2006, p. 232)

O discurso reiteradamente hiperbólico da afirmação de Graciliano vem ao encontro do entendimento da leitura como “uma viagem, uma entrada insólita em outra dimensão que, na maioria das vezes, enriquece a experiência”. A complementação desse pen-

samento reside na afirmação de que “o leitor que, num primeiro tempo, deixa a realidade para o universo fictício, num segundo tempo volta ao real, nutrido da ficção” (JOUVE, 2002, p. 108)

No caso de Graciliano, a evasão como uma experiência nutridora da psique pode ainda ser aferida pela valorização do indivíduo: essas leituras vão representar uma prática balsâmica, um pilar na constituição de um novo sujeito.

Se, anteriormente a essa experiência, o menino constrangia-se com o pouco caso em que era levado na escola e em casa, agora conhecia o valor da solidão produtiva, ou melhor, reconhecia que se evadir das pessoas em função de uma boa narrativa isso, sim, era compensador.

Quando tomei pé na Europa, eles exploravam outras partes do mundo. Surdo às explicações do mestre, alheio aos remoques dos garotos, embrenhava-me na leitura do precioso fascículo, escondido entre as folhas de um atlas. Às vezes procurava na carta os lugares que o ladrão terrível percorrera. E o mapa crescia, povoava-se, riscava-se de estradas por onde rodavam caleças e diligências.

85

Conheci desse jeito várias cidades, vivi nelas, enquanto os pequenos em redor se esgoelavam, num barulho de feira. O rumor não me atingia. Em vão me falavam. Sacudido, sobressaltava-me, as idéias ausentes, como se me arrancassem do sono. (RAMOS, 2006, p.233)

Em histórias de leitura de literaturas de outras procedências também é possível deparar com passeios pelos bosques da ficção, em registro semelhante ao de Graciliano, em que a solidão, longe de estorvar, aparece regida pela plenitude.

Esse é um novo eixo que se apresenta para a correlação Historiografia *versus* Literatura Comparada, sendo, então, interessante lembrar, a respeito, os depoimentos de Marcel Proust

e de Jean-Paul Sartre, colhidos em livros que remetem às suas memórias infantis.

Em *Sobre a Leitura*, é transcrito o comentário que se segue: “Talvez não haja na nossa infância dias que tenhamos vivido tão plenamente como aqueles que pensamos ter deixado sem vivê-los, aqueles que passamos na companhia de um livro preferido.” (PROUST, 1989, p. 6)

No depoimento de Sartre, o que parece ser uma declaração de não-infância, a princípio, fica patenteado, ao final, como uma vivência em pleno reino do *ludus*.

As densas lembranças, e a doce sem-razão das crianças do campo, em vão procurá-las-ia, eu, em mim. Nunca esgaravatei a terra nem farejei ninhos, não herborizei nem joguei pedras nos passarinhos. Mas os livros foram meus passarinhos e meus ninhos; meus animais domésticos, meu estábulo e meu campo; a biblioteca era um mundo colhido num espelho; tinha a sua espessura infinita, a sua variedade e a sua imprevisibilidade.

(SARTRE, 1978, p. 14)

86

Infância, como se verificou, dá ainda a conhecer a rusticidade dos lugares das práticas leitoras de então, dando margem a um cotejo com outra experiência de leitura no caso, agora, a de um escritor brasileiro, o próprio José de Alencar. Já se tornou lugar comum em nossa história social a referência ao “leitor da família”, como ele se auto-intitula em *Como e por que sou romancista*. Para ele, esse cargo era uma honraria da qual se orgulhava, como nunca acontecerá depois no magistério ou no parlamento.

Ao se reportar aos hábitos culturais no ambiente doméstico brasileiro no século XIX, Leila Mezan Algranti relaciona a leitura em voz alta ou silenciosa ao gozo da intimidade dentro dos lares, o que é atestado, segundo ela, pelo achado fortuito de livros nos

inventários paulistas e mais ainda no das famílias ilustradas do Rio de Janeiro e de Minas Gerais. A estudiosa, afirma, contudo que: “Não era, todavia, hábito muito difundido, tomando-se em conta, inclusive, o fato de grande parte da população ser iletrada até o início do século.” (ALGRANTI, 1997, p. 115)

Se Graciliano não experimenta a liberdade de leitura de Proust e Sartre, inclusive na facilidade de posse dos livros, nem o destaque de Alencar, junto aos familiares, sabendo-se que os seus eram, quase sempre, desapegados dos livros, em compensação, depois de adentrar o mundo ficcional, fica difícil pensar, ainda, no “papagaio preso na gaiola”, tristemente agarrado à sua prisão? O arrebatamento provocado pela leitura, a satisfação colhida na viagem através dos livros, revela agora alguém presa dos encantamentos, das seduções das histórias cheias de idas e vindas dos personagens, num movimento frenético que ultrapassa as páginas dos folhetos, vindo reverberar no arrebatamento feliz de quem empreende a descoberta de outros mundos.

87

Daí por diante, o novo leitor redesenha os contornos de uma realidade, que não esboça nenhuma resistência ao seu comando, ao contrário dos ásperos acontecimentos do mundo empírico. Nesse sentido, é cabível falar na experiência do *gaudium*, assim definida por Barthes: “prazer que a alma experimenta quando considera a posse de um bem presente ou futuro como assegurada; e possuímos tal bem quando ele está de tal forma em nosso poder que podemos usufruir dele quando queremos.” (BARTHES, 2003, p.47)

As leituras francesas do Graciliano criança, particularmente as de Ponson du Terrail, são elementos importantes para o desenho de um diagrama do trânsito dos livros no circuito Europa/Brasil, na passagem do século XIX para o século XX, diagrama que, se não repercute o gosto literário da época em nosso país – o Rocambole do bulício da Corte já não causa tanto furor no Rio de

Janeiro republicano dos marechais – pelo menos o faz com relação à pacata localidade em que vivia o escritor, aqui plasticamente descrita por Audálio Dantas: “O Morro do Pão-sem-miolo é um dos muitos que rodeiam a cidade de Viçosa, em Alagoas. A cidade sobe por ele, espicha-se em ruas compridas, enrola-se em becos, as casas humildes mal enfileiradas.” (DANTAS, 2006, p. 17)

Cabe então uma pergunta: Por que as aventuras do herói de Ponson du Terrail, Rocambole, deixava os leitores, crianças e adultos nesse estado de sofreguidão?

Herdeiras do espírito frenético dos romances barroco e gótico, suas narrativas transformaram-no, segundo Patrice Soler, em um “mito da literatura popular”. (SOLER, 2001, 380) Nos folhetins em que figurava, reinava a pletora de incidentes dramáticos, nelas desfilando vampiros, castelos, príncipes, testamentos. Aliás, o tema da herança é praticamente onipresente, dando a Rocambole a oportunidade de exercer ações que empurravam com todo vigor a narração para os caminhos sem fronteiras da inverossimilhança.

Reprisando, mais uma vez, a idéia de viagem, flagra-se agora o próprio criador como um *flanêur*, e dessa *flanêrie*, criam-se novas circunvoluções no terreno da arte literária, a viagem que os escritores empreendem a um sítio comum, patrimônio sedimentado no fluxo leitura/impregnação/reescrita. O sentido da viagem encontra assim equivalência na noção de intertextualidade, definida por Tiphaine Samoyault como “*mémoire de la littérature*”. (SAMOYAUULT, 2001, p.1) Tendo em vista a super utilização do termo intertextualidade, a autora adverte sobre o atual emprego de expressões menos pontuais para dizer da presença de um texto em outro. Assim é que se reporta a “*tissage, bibliothèque, entrelacs, incorporation ou simplement dialogue*”. Chama ainda a atenção para o fato de que: “*La littérature s’écrit certes dans une relation avec le monde, mais tout autant dans une relation avec elle-même,*” (SAMOYAUULT, 2001, p. 5)

Como tal, é importante grifar a observação de Soler sobre a presença nos *Dramas de Paris*, de Ponson du Terrail, de autores franceses como Eugène Sue, Balzac e Victor Hugo, dentre outros. No caso, então, Rocambole teria em suas veias o sangue de “Rodolfo, de *Os Mistérios de Paris*, de Monte-Cristo, de Dumas, de Valjean e de Vautrin”. (SOLER, 2001, 380) Soler atualiza o personagem fazendo-o próximo de uma versão masculina de Zazie, a Zazie de *Zazie dans le métro*, de Raymond Queneau (1959), que se apresentará em um outra roupagem, no filme de Louis Malle, de 1960.

Como se vê, as aproximações entre Historiografia e Literatura Comparada, com a abertura da última rumo ao mundo da leitura pôde revelar produtividade ao se pensar questões como a existência ou não de um cânone da literatura infantil no começo do século XX, nas regiões interioranas do Brasil. O fato de Graciliano leitor ter-se iniciado por obras da literatura adulta tem algo a nos inquirir. Outro aspecto importante é sua confessada predileção pela literatura de folhetim, inscrita mais freqüentemente no rol da chamada paraliteratura. Graciliano, que em sua atividade de escritor se firmou como um esteta, apresenta essa faceta de descompromisso com um rigor de elaboração textual em seus momentos de formação. O que só vem a demonstrar que as respostas para tanto se encontram em aliar-se Historiografia e Literatura Comparada, e, ambas, investigando as condições de leitura do escritor, facilmente vão descobrir na soltura do folhetim a descompressão psicológica buscada pelo menino alagoano.

89

As notícias biográficas relacionadas a Graciliano Ramos costumam registrar 1952 – o ano anterior à sua morte – como o de sua visita à França, convidado para assistir às comemorações do sesquicentenário de Victor Hugo, viagem essa que compôs o roteiro europeu, cujo ponto mais alto seriam os festejos de 1º de maio, em Moscou.

Em *Mestre Graciliano, confirmação humana de uma*

obra, Clara Ramos assinala o pouco entusiasmo do pai com relação a deslocamentos, informando que, nessa circunstância, o velho Graça “é outra vez viajado”, (RAMOS, 1979, 232) acrescentando, contudo que, em Paris, o escritor brasileiro “dá longas caminhadas pelo cais Anatole, ruelas e avenidas, examinando as caixas dos alfarrabistas, ‘como um basbaque, interrogando sem-cerimônia a gente da rua.’” (RAMOS, 1979, 232)

Na realidade, pelo que foi visto, Graciliano, de um outro modo, já desfrutara daquelas paisagens, não exatamente as mesmas, porque o progresso, marca registrada da passagem do século XIX para o XX, encarregara-se de atapetar a bela cidade de exuberantes jardins, dotando-a, também, de grandes bulevares, mais apropriados à circulação fervilhante de pessoas e automóveis, pois, como se sabe, a palavra da moda, de há muito, vinha sendo *velocidade*.

90

Com relação à França, no entanto, o viajante já experimentara outras sensações de espanto, pois o leitor Graciliano antecedeu o escritor, na realização de freqüentes e estimulantes viagens àquele país, viagens por ele mesmo buscadas, proporcionadas por um outro grande leitor, Jerônimo Barreto, e que tiveram como guias habituais Ponson du Terrail, sob cuja sombra transpareciam, Balzac, Dumas, Eugène Sue, Victor Hugo e tantos outros adoráveis mentirosos.

Referências Bibliográficas

ALGRANTI, Leila Mezan. “Famílias e vida doméstica”. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.) *História da vida privada no Brasil 1. Cotidiano e vida privada na América portuguesa*. MELLO E SOUZA, Laura. (Org.) São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRUNEL, Pierre & CHEVREL, Yves. (Org.) *Compêndio de Literatura Comparada*. Tradução de Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

CHEVREL, Yves. *La Littérature Comparée*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

DANTAS, Audálio. *A Infância* de Graciliano Ramos. São Paulo: Callis, 2005.

JOUBE, Vincent. *A Leitura*. Tradução de Brigitte Hervot. São Paulo: UNESP, 2002.

LLOSA, Mario Vargas. *A Verdade das mentiras*. 3. ed. Trad. Cordélia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

PINTO, Júlio Pimentel. *A Leitura e seus lugares*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. Tradução de Carlos Vogt. Campinas, SP: Pontes, 1989.

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

RAMOS, Graciliano. *Infância*. 38. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *Linhas Tortas*. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. *As Palavras*. Tradução de J. Guinsburg. Rio de Janeiro: DIFEL, 1978.

SOLER, Philippe. *Genres, formes, tons*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.

Das muitas mortes que experimentamos: criança e animal em Graciliano Ramos

No grande teatro da representação literária, de há muito, os animais vêm sendo chamados a contracenar com os humanos e, nessa convivência, transcrita nos jogos da criação artística, são freqüentemente colocados em evidência traços de comportamento de ambos os personagens. Uma das situações freqüentes dessa interação diz respeito ao convívio criança *versus* bicho de estimação, o que dá oportunidade a que sejam exploradas diversas dimensões relacionadas aos elos afetivos que unem esses personagens.

Em “Minsk”, um dos contos de *Insônia* (1947), o escritor brasileiro Graciliano Ramos (Quebrangulo, AL, 1892 – Rio de Janeiro, 1953) apresenta a história de Luciana e seu animal de companhia: um periquito, o qual dá título à história. A essa narrativa de contornos líricos alia-se uma elevada carga dramática, em função de a criança figurar, ao mesmo tempo, como agente e paciente da morte do ser amoroso. De símbolo de vida, a ave passa então a incorporar a imagem do luto, a idéia de existência como enfrentamento do vazio. Esse aspecto torna-se mais contundente uma vez que, nesse conto, a associação criança-animal é perpassada pela noção de potência contida na designação selvagem, que os identifica constantemente. Busca-se com o presente trabalho verificar como a noção de animalidade pode despertar a discussão acerca do relacionamento humano, particularmente o da criança com os outros bichos, e, em que sentido, ambos são tomados como selvagens, numa sociedade que se quer cada vez mais racional e pragmática. Animal, criança, selvageria, afetos. Pergunta-se, então: como podem se entrelaçar essas categorias no esforço de construção de nossa humanidade? A hipótese básica do trabalho é a de que no tocante à qualidade da interação entre crianças e animais, a arte tem se antecipado a outras formas de percepção do mundo, inclusive

a das ciências comportamentais, que elegeram como pares preferenciais para a criança: a família e as outras crianças de seu entorno, esquecendo-se de que ela também podia ser vista, em pleno exercício da afetividade e da apreensão dos sentidos do mundo, a partir do relacionamento com a fauna doméstica composta por alguns mamíferos, aves e até pequenos répteis, para falar somente nos mais costumeiros.

Ao longo da história tem variado fortemente a maneira de os humanos se colocarem face aos outros animais, o que suscitou a seguinte tipificação de teor diacrônico por parte do especialista em Etologia Humana, Boris Cyrulnik:

94

À l'époque où nous considérons les animaux comme gibier nous nous sommes comportés comme des chasseurs; quand nous les avons considérés comme des représentants du diable, nous nous sommes comportés comme des sorciers; quand on en a fait des outils, nous nous sommes comportés comme des industriels; et aujourd'hui que nous découvrons qu'ils possèdent un monde mental d'images et de sensorialités avec lesquels nous pouvons entrer en relation, nous nous comportons comme des explorateurs de l'âme. (CYRULNIK, 2009. p. 11-12)

Tomando como base o pensamento de Cyrulnik, é possível dizer que Graciliano Ramos procede então como um “explorador da alma” do periquito, aparentando-o à criança, enquanto seres da natureza, fugindo, assim, das primazias antropocêntricas, como se verá a seguir.

A relação de Luciana com a avezinha que um dia ganhou de presente foi, desde o começo, mediada pela estupefação. Assim que a recebeu: “abriu muito os olhos espantados estranhou que aquela maravilha viesse dos dedos curtos e nodosos de tio Severino, deu

um grito selvagem, mistura de admiração e triunfo”. (RAMOS, 2008, p. 61)

Não houve manifestação de agradecimento formal. Desabalada, a menina saiu para mostrar o troféu à irmã e à empregada, que, aliás, não fizeram a menor festa ao recém-chegado à casa.

Em seguida, Luciana pensou de imediato em um nome com que pudesse se dirigir ao companheiro. Ainda sob efeito do alumbramento, que a novidade lhe causara, trazia na cabeça, como informa o narrador, a idéia de “batizar o animalzinho”, (...) e para isso andava a esmo “combinando sílabas, tentando formar uma palavra sonora”. Começa então o seu exercício de expressar o indizível, de transpor o lugar-comum, pois ele “não era um cara-suja ordinário, de uma cor só pequenino e mudo. Era um periquito grande, com manchas amarelas, andava torto, inchado e fazia: - Eh! Eh! (RAMOS, 2008, p. 61)

Talvez Luciana tenha achado muito acanhado seu vocabulário pequenino, justamente para dar nome a quem, tão desenvolto, se exprimia com tanta vivacidade. E, assim, o periquito, por artes do acaso, terminou batizando a si mesmo, ao se deter numa cidade da Bielo-Rússia, e aí fazer pouso, tendo antes viajado, com vagar, por rios, terras e mares, todos eles criptografados nas linhas contorcidas da página de um atlas que a menina abrira na tentativa de dar tempo à inspiração que tardava a chegar.

Tendo o periquito pousado em um lugar de nome Minsk, assim passou a chamar-se o animal!

Que palavra esquisita! Talvez a irmã, Maria Júlia, que fora consultada, também ela, como Luciana, não estivesse bem segura da pronúncia correta. Mas, com o aval da mãe, a avezinha teve confirmado seu nome de batismo.

Esta narrativa do escritor alagoano é uma crônica sobre a amizade entre Luciana e Minsk, amizade, que, tendo começado sob o signo da geografia, nele persiste, pois aí se esboça toda uma car-

tografia do desejo, no sentido de marcar o anseio de proximidade um do outro.

A exposição destes dados, em outras palavras, a apresentação do cenário e dos principais atores do relato, sugere uma questão que interessa a esta breve análise: o porquê ou porquês do animal de estimação como desencadeador de uma vivência amorosa tão profunda na época da infância. Que elementos ligados à qualidade da interação, cercam, por vezes, de magnetismo esse gênero de encontros? Em contrapartida: o quer dizer de outras trocas, no interior da família, no circuito com outras crianças?

A menina desta história, Luciana, como se sabe, é personagem-título de um conto anterior de Graciliano, também transcrito em *Insônia*. Houve uma vez, então, uma outra Luciana, antes de Minsk. Quem seria essa outra, portanto?

96 Pode-se falar nela como uma Luciana des-locada, a-tópica. Se, em casa, limitada pela configuração espacial que reserva a sala para os pais e as visitas importantes, como tio Severino: “homem considerável, senhor da poltrona.” (RAMOS, 2008, p. 53)

Resta-lhe a fuga para a rua, outro território proibido, lugar de moleques, de conversas impróprias, interditas para o terreno familiar. Impossível irromper na sala, com frases apanhadas no espaço público, interrompendo a sensata conversa dos mais velhos. Se isso acontece, abracadabra! Uma sentença arreesada para decifrar: “Esta menina sabe onde o diabo dorme.” Quem a profere? Tio Severino, o senhor da poltrona! Tio Severino fala de um jeito, que parece até que a admira, mas como entender um elogio com o diabo pelo meio? As palavras que saem da boca das pessoas grandes são complicadas de compreender, às vezes: a gente olha, olha e parece que elas têm direito e avesso ao mesmo tempo.

Talvez fique mais fácil assim: transformar-se em outra pessoa, sem ultrapassar o espaço de si mesma. Luciana e seu avatar: Dona Henriqueta da Boa-Vista. Por que a mudança, por que

não ficar nos limites de si mesma? O território da infância é espaço minado pelo desapareço dos adultos:

Luciana estirou-se, ganhou pelo menos cinco centímetros. Moça moça completa, inteiramente. D. Henriqueta da Boa-Vista.(...) Piscou o olho para tio Severino, convenceu-se de que ele também piscava o olho e a considerava D. Henriqueta, séria, vagarosa, aprumada.

Encostou-se à parede, enrugou a testa, alongou o beijo inferior, descansou as mãos na barriga. Assim, adquiria muitos anos e inspirava respeito. (RAMOS, 2008, p. 56)

A assimetria da relação adulto-criança levou, certa vez, Marie-José Chombart de Lauwe a afirmar: “Ser levada a sério é de fato uma das ambições da criança.” (CHOMBART DE LAUWE, 1991. p. 207). Pode-se, como tal, pensar nos avatares como táticas de descentramento do sujeito na tentativa de ter seu “eu” reconhecido. 97

Já sobre os jogos simbólicos próprios da idade infantil, Piaget fala de “combinação lúdica complexa”, quando se refere a duas situações distintas: o jogo com bonecas e a invenção de personagens imaginários. Para ele, os personagens fictícios têm a existência validada funcionalmente pelo motivo de estes companheiros servirem de “ouvintes benévolos ou de espelhos para o eu.” (PIAGET, 1990. p. 170)

A qualidade amorosa da interação da criança com os animais é um *topos* clássico das artes, particularmente da literatura, a tal ponto que, em seu tratado sobre o tema, Marie-José Chombart de Lauwe remete a obras em que chega a haver uma superposição das imagens da criança e do animal, levando a autora a escrever,

que esta possibilidade de enquadramento de ambas as figuras reforça a “representação da criança autêntica, primitiva, próxima da natureza, diferente dos adultos, e misteriosa, ferida pela sociedade que não a compreende e quer modelá-la sem levar em conta seus gostos, sua natureza própria”.

Em “Minsk”, a geografia da percepção supera o traçado mecânico da linha reta. Graciliano Ramos aposta na força desviante da piscada de olho. O mundo dos adultos também pode ser sinuoso. É só observar o caso de Tio Severino: pois não é que ele é um ser contorcido, ambíguo? Do alto de sua poltrona, soube intuir o espaço vazio, a falta de interlocução na vida da menina que sabia onde o diabo dorme e trouxe-lhe a ave falante.

98 Aqui, o escritor revela-se, mais uma vez, um mestre em avizinhar a criança e o animal, por força da descrição dos ímpetos de ambos. A criação de um efeito de similaridade, em outras palavras, a derrubada das diferenças é efetuada pela colocação no discurso da partícula denotadora de inclusão: “Minsk era também um ser disposto às aventuras e à liberdade.” (RAMOS, 2008, p. 64) Para além disso: os dois são selvagens, sem limites, irrefreáveis, avessos à domesticação. A qualidade de selvageria de Luciana já foi aqui transcrita; a relativa a Minsk surge quando o narrador, após descrever as peripécias do animal, complementa: “Satisfeitos estes ímpetos de selvagem, regressava, pulava dos galhos, pezunhava no chão, doméstico e trôpego.” (RAMOS, 2008, p. 65)

Interessa aqui assinalar as construções civilizacionais que aproximam crianças e bichos, como adverte Gail Melson, estudioso da família e do desenvolvimento da criança: “Depuis un siècle au moins, les images culturelles tissent les enfants et les animaux dans la même étoffe. Comme les animaux, les enfants représentent le sauvage et le non-socialisé au sein de la famille ‘civilisée’”. (MELSON, 2009, p. 38)

Gilbert Bosetti, por sua vez, em *Le Mythe de l'enfance dans*

le roman italien contemporain, aludindo a Jung, Freud e Rank, diz que: “o estudo da infância individual, tal como ela se manifesta no imaginário desenvolveu uma reflexão sobre as origens da humanidade, onde a criança e o primitivo se encontram no coração de uma nova antropologia”. (BOSETTI, 1987. p. 82)

O conto em exame aponta para essa comunhão de primitividade, para uma fraternização efetiva, uma vez que Maria Júlia restringe-se a manejar “bonecas, sossegadinha, no corredor e na sala de jantar”, e os outros habitantes da casa consideram Luciana um ser excêntrico e de atitudes fora de propósito. (RAMOS, 2008, 59)

Depois de Minsk, quem ainda se lembra de D. Henriqueta da Boa-Vista, caminhando toc-toc-toc dentro de casa, ou escapulindo para ver o mundo lá fora e quem sabe até descobrindo onde o diabo dorme? A criança experimenta um novo ânimo/animado depois do intercâmbio com seu companheiro: “penas verdes e amarelas que enfeitavam uma vida trêmula”. (RAMOS, 2008, 61)

O narrador pinta uma outra Luciana, apoiado em vários traços, desnudando-a da personagem postiça, por ela incorporada, vinda do país da fantasia.

99

De repente, um abre-te sésamo, o qual representa a linha de força da história, o elemento perturbador: a felicidade da criança não vem mais do mundo do faz-de-conta: esse o grande desvio.

Luciana inventou seu destino, contra o qual as palmadas, os gritos, não têm a menor ressonância. Tudo adquire a consistência do *nonsense*, diante do seu direito de guiar sua vontade.

perdeu o costume de andar assim, ganhar cinco centímetros apoiando os calcanhares nos tacões inexistentes de D. Henriqueta da Boa-Vista, esqueceu as escapadas, as aventu-

ras na carroça de Seu Adão. Agora Luciana se escolhia pelos cantos, vagarosa, Minsk empoleirado no ombro. Sentia-se novamente miúda, quase uma ave, e tagarelava, dizia as complicações que lhe fervilhavam no interior, coisas a que de ordinário ninguém ligava importância, repelidas com aspereza. (RAMOS, 2008, p. 63)

E o narrador carrega a verticalidade da experiência até ao transporte entre espécies: ela agora “era quase uma ave, e tagarelava”, como é costume entre os seus.

100 Do contraste entre o andar desempenado e a atitude de encolher-se ressalta igualmente um novo posicionamento frente à interlocução. De um ser solitário, (Luciana/D.Henriqueta da Boa-vista) passa a menina a outro, Luciana ela-mesma, modelada agora no aconchego da intimidade. Em um dos trechos da história, sobressai a imagem do ninho, sugerindo o encantamento de uma fraternidade feliz: “Os braços magros de Luciana curvavam-se sobre o peito chato, formavam um ninho. E os dois cochilavam um ligeiro sonho doce.” (RAMOS, 2008, p. 64)

Essa passagem traz à mente a riqueza de sugestões psicológicas irradiada da forma ninho, contemplada por Gaston Bachelard, em *A Poética do devaneio*. Em um capítulo a ela dedicado, o filósofo introduz o tema falando em “dinamismos do retiro”, quer dizer, “imagens do movimento animal, dos movimentos do encolher-se que estão gravados nos músculos”. Em seguida refere-se a uma série de verbos de ação que se aconchegam a essa idéia, como: retirar-se, esconder-se e entocar-se a que se poderia acrescentar o curvar-se, transcrito há pouco. Bachelard encontra na concavidade do ninho a figura capaz de dar significado a estas formas de retração, caracterizando-as como “imagens primordiais, (...) imagens que despertam em nós uma primitividade.” (BACHELARD, 1996.

p.104)

No prefácio de *A Amizade, na sua harmonia, nas suas dissonâncias*, Sophie Jankélévith expõe seu entendimento sobre o “verdadeiro amigo”, afirmando que “o amigo íntimo é aquele ao qual se pode dizer tudo, mas também aquele que o compreende por meias palavras, porque o silêncio da intimidade tem a eloquência da palavra”. (JANKÉLÉVITCH, 2002, p.13)

Na conversa entre amigos é como se eles compartilhassem um reservatório de palavras recolhidas em uma arca, algo cavo para acolher a preciosidade dos tons de cada elocução; desde o amálgama de significações expressas até à persuasão do silêncio. A autora finaliza suas ponderações com a observação de Siegfried Kracauer, que detecta na palavra amizade uma assimetria entre o signo e o sentimento representado: “uma palavra fraca para um conteúdo transbordante.” (KRACAUER, 2002, p. 14)

O restante do texto ficcional, em causa, é escrito sob o prisma da ruptura, a começar pelo modelo do andar de Luciana, que rompe a regularidade do caminhar em direção à frente: “o mau vez de andar com os olhos fechados e de costas”. (RAMOS, 2008, p. 65) 101

O esmagamento de Minsk seria a imagem mais completa da idéia de quebra, por abarcar, de uma só vez, o evento concreto, que redundava na morte da ave, e a dissolução da simbiose do par, esboçada no extremo da empatia: “Parecia que era ela que estava ali estendida no tijolo, verde e amarela, tingindo-se de vermelho. Era ela que se tinha pisado e morria, trouxa de penas ensangüentadas.” (RAMOS, 2008, p. 66)

A essencialidade do relacionamento é mostrada pela cisão no ordenamento lógico do pensamento da criança, que adquire circunvoluções labirínticas por meio das interrogações que se desenham em sua mente. O final da história revela seu aturdimento diante da míope pedagogia dos adultos, desatenta à gradação dos

sofrimentos. “Por que não lhe tinham dito que o desastre ia suceder? Não tinham. Ameaças de pancadas, quedas, esfoladuras, coisas simples, sofrimentos ligeiros que logo se sumiam sob tiras de esparadrapos. O que agora havia se diferenciava das outras dores.” (RAMOS, 2008, p. 67)

A crônica da amizade ou a história de muito amor entre Luciana e Minsk pode ser vista como uma fábula sobre a dura apreensão, por parte da criança, do que significa o sofrer. “Horrível semelhante enormidade arrumar-se no coração da gente.” (RAMOS, 2008, p. 66)

A ruptura vida morte transparece no final do relato através do esmaecimento da exuberância de cores identificadora da ave: “as penas amarelas, verdes, vermelhas, esmoreciam por detrás de um nevoeiro branco”. (RAMOS, 2008, p. 66)

102 Vê-se, assim, que a noção de amizade entendida como fusão de almas é trabalhada até o desfecho do conto, pois, nele, a lição sobre a fragilidade do viver se escreve no próprio corpo do objeto da afeição, e se reescreve na leitura feita por entre lágrimas. Pode-se dizer então que o “nevoeiro branco” representa o elo final da cadeia sintagmática, apoiada na seqüência cromática e, concomitantemente, na noção de tremura. O narrador parece unir, desta maneira, o começo e o término da história, em um duplo contorno semântico que, abstratamente, atinge a noção de instabilidade, de tão árida decifração para a criança.

Mas essa união é mais um desconcerto trazido a essa história cujo poder de imantação é exatamente desdenhar do previsível. Pois o que dizer do último gesto? “A mancha pequena agitava-se de leve, tentando exprimir-se num beijo:

- Eh, eh!”

A Literatura, na sua refinada captação das sutilezas dos mistérios do existir, faz de Minsk o protagonista de uma tocante e sempre viva cerimônia de adeus.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A Poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CHOMBART DE LAUWE, Marie-José. *Um Outro mundo: a infância*. Tradução de Noemi Kon. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

CYRULNIK, Boris. “Préface”. In: MELSON, Gail F. *Les animaux dans la vie des enfants*. Tradução do Inglês (Estados Unidos) de Françoise Bouillot. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2009.

JANKÉLÉVITCH, Sophie & OGILVIE, Bertrand (Dir.) *L’Amitié: dans ses harmonies, dans ses dissonances*. Paris: Autrement, 2002.

MELSON, Gail F. *Les animaux dans la vie des enfants*. Tradução do Inglês (Estados Unidos) de Françoise Bouillot. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2009.

103

PIAGET, Jean. *A formação do símbolo na criança: imitação, jogo e sonho, imagem e representação*. Tradução de Álvaro Cabral e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1990.

RAMOS, Graciliano. *Insônia*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

A criança e o mundo: a infância em Fran Martins

“É talvez a infância o que mais se aproxima da verdadeira vida.”

André Breton

“Era uma rua como todas as outras, apenas nela passei a minha infância”

Fran Martins

O escritor Fran Martins nasceu com a vocação do contador de histórias. No encantar com palavras, que era seu ofício, utilizou múltiplas formas de narrar como o conto, o romance, a novela e a crônica.

105

O escritor sempre gostou de contar histórias que tinham como cenário sua região natal: o Cariri. Isso desde o começo. É o caso de *Manipueira*, contos do Juazeiro do padre Cícero (1934), um livro que não deixa dúvida quanto ao sabor localista de sua concepção, já a partir do título. Em primeiro lugar pela referência a manipueira, que Leonardo Mota, no prefácio da obra, ensina ser o suco leitoso da mandioca ralada, obtido por compressão, e que contém o veneno da planta, acrescentando, ainda que, ao fogo ou ao sol, faz-se desse líquido o conhecido molho denominado tucupí. O autor cria um liame entre natureza e cultura, ao vincular a planta ao padre Cícero: figura icônica quando o assunto é Cariri.

Fran Martins só voltaria aos relatos breves, com a publicação de *Noite Feliz*, em 1946. Antes disso, sua pena se inclinou para a experiência romanesca, escrevendo *Ponta de rua*, em 1937, narrativa que vem repassada de crítica à ideologia capitalista, repre-

sentada na ascensão social de Zéclementino. Três outros romances se seguiriam: *Poço de Paus* (1938), *Mundo Perdido* (1940) e *Estrela do Pastor* (1942). No último, o mundo passa a ser visto por meio de um particular ângulo de observação, que se tornará recorrente na obra de Fran: a rua da Vala. Em seu percurso o escritor prosseguiria alternando quer a escrita de contos: *Mar Oceano* (1948), *O Amigo de Infância* (1960), e *A Análise* (1989) quer a de romances: *O Cruzeiro tem cinco estrelas* (1950), *A Rua e o mundo* (1962), *Nós somos jovens* (1997). *Quadrilátero* (1983) é um romance compósito, assinado em parceria com três dos companheiros do Grupo Clá: Eduardo Campos, Jáder de Carvalho e Moreira Campos. Em 1966, surge um de seus livros mais conhecidos a novela *Dois de ouros* e, postumamente, foi publicado um seu volume de crônicas: *Pireu ida e volta*.

106 O inventário temático da obra desse escritor revela uma especial predileção pelo mundo infantil, e, por intermédio dele, o ficcionista constrói inúmeras imagens da criança, tanto aquelas em que ela figura sozinha, como habitante de um mundo novo que lhe cabe apreender, como outras em que, no quadro, se emolduram grupos de meninos, partilhando uma decifração coletiva da existência.

Para Fran Martins, a infância seria, podemos dizer, um dos “temas de cabeceira”, pois é uma de suas mais constantes escolhas como matéria de ficção, espalhando-se em três dos gêneros que cultivou: romance, conto e novela. A questão que começa a ser tratada em *Estrela do Pastor* faz-se presente, episodicamente, em vários livros de contos, tornando-se o centro da fabulação em *A Rua e o mundo*. Por fim, a novela *Dois de Ouros*, um de seus textos de maior êxito junto ao público e à crítica, igualmente está centrada em um acontecimento ligado à infância de dois dos principais protagonistas: o cangaceiro que dá título ao livro e o cabo Firmino.

O interesse central desse breve ensaio, contudo, é a per-

cepção da figura da criança esboçada em *A Rua e o mundo*, uma das obras do autor em que o universo infantil aparece como referencial mais expressivo.

A Rua e o mundo é a história de um grupo de crianças, Cleto, Maria Helena, Pipiu, Alírio, Berenice, Sálvia, Sílvia, Ricardo, e até Pirolito, de apenas quatro anos: os meninos da rua da Vala, no Crato. Isso no começo do romance. Ao findar a narrativa não se pode mais falar em crianças: os que sobrevivem na trama são pessoas amadurecidas pelos próprios embates da existência, curta, porém intensa. Em *A Rua e o mundo*, tem-se nitidamente o perfil de um “romance de educação”. De maneira sintética, Claude Burgelin assim define essa modalidade romanesca. “Emprega-se o termo romance de educação (*Bildungsroman*), para designar todos os relatos que descrevem as peripécias que experimenta um herói em sua aprendizagem do mundo e que mostram as lições que daí são tiradas” (BURGELIN, 1997, p. 656-658) São muitos os exemplos dessa forma narrativa, mas aqui interessa ressaltar um tipo especial: o que traz a criança como herói, e que veio a se implantar efetivamente no sistema literário ocidental, a partir do século XIX. Os protagonistas dessas histórias poderiam ser enquadrados em uma categoria específica: a da criança como um ser sofredor. Sofredor, principalmente, por não poder atinar com os motivos que levam a família, a escola ou outras instâncias sociais a proceder com menosprezo com relação a elas.

Razões de ordem histórica justificam a concentração de textos dessa natureza à época do romantismo, período de intensa vocação reivindicatória. Seria o caso de se falar nos heróis de Charles Dickens: David Copperfield e Oliver Twist, nos de Victor Hugo: Gavroche e Cosette, no Petit Chose de Alphonse Daudet, no Poil de Carotte, de Jules Renard, e nos protagonistas de obras como *Sans Famille*, de Hector Mallot e *L’Enfant*, de Jules Vallès, dentre outras. Nesse particular, portanto, o texto de Fran Martins seria

herdeiro dessa tradição narrativa, e, mesmo superada a motivação ideológica própria à época do século XIX, encontra justificativa na medida em que a infância como etapa da vida apresenta-se como um torvelinho de signos a serem desembaraçados, colocando, assim, a criança na condição de aprendiz, presa, como tal, de surpresas e interrogações.

Na Literatura Brasileira, a galeria de tipos infantis também é pródiga, bastando, para efeito de exemplificação, referir Lucrecia, criação de Machado de Assis, em “O caso da vara”, os filhos de Manuel de Freitas em *A Fome*, de Rodolfo Teófilo, e ainda o Negrinho do pastoreio de Simões Lopes Neto, a Negrinha, de Monteiro Lobato e o menino Paulino de “Piá não sofre? Sofre”, de Mário de Andrade. Emoldurados em grupo, apareceriam Gaetaninho e seus companheiros das *Novelas Paulistas*, de Alcântara Machado, os capitães de areia, da narrativa homônima, de Jorge Amado, e, 108 encolhidinhos a um canto: o menino mais velho e seu irmão, o menino mais novo, filhos de Fabiano e Sinhá Vitória, personagens de Graciliano Ramos, em *Vidas Secas*.

Como o título mesmo sugere, no romance em exame, a rua será preferencialmente um espaço de embate, a estreita via que determinará a passagem da ignorância para o conhecimento do mundo. Conhecimento que não servirá como garantia de compreensão, vindo, as mais das vezes, repassado da qualidade torturante do enigma. Muito da dramaticidade dessa narrativa decorre exatamente da tensão criada entre espaços fechados e espaços abertos, configurada no confronto casa x rua.

Esse é um confronto que vem de muito longe. Philippe Ariès assinala que Herondas, poeta grego da antiguidade, narra uma história em que uma mãe se queixa ao mestre do mau comportamento de seu filho que, na rua, convive com desocupados e joga com eles, talvez até a dinheiro. Ao jogo de cartas, é contraposto o jogo de bilas, que não mais satisfaz a criança, segundo relata a

exasperação da mãe aflita. (ARIÈS, 1993, p. 234).

Quantos adultos, não conservam, nos ecos da memória, o tom imprecativo de palavras, que mesmo a distância do tempo não consegue despojar inteiramente de uma capa de aspereza! “Venha já pra casa, menino (a)!” Já chega de ficar na rua!” Dirigidas às crianças “rueiras”, essas fórmulas de interdição buscam trazê-las para o abrigo da casa, tolhendo a infância em sua convivência com a enciclopédia do mundo. Esses são elementos que podem subsidiar uma História Cultural da infância, ou seja, uma interpretação dos “*verdes anos*”, a partir da visão do adulto. É pertinente observar que a rua como espaço de encenação da narrativa, na criação do autor de *Dois de ouros* – fala-se, particularmente, da rua da Vala – não é exclusiva de *A Rua e o Mundo*. Alguns estudiosos de sua obra já se pronunciaram sobre o assunto, como Braga Montenegro, que, nesse sentido, também destaca *Estrela do Pastor*, ligando os dois livros através da

109

constante temática da existência de uma certa Rua da cidade do Crato, na qual os meninos e adolescentes, de ambos os sexos, construíram um mundo mítico, uma sociedade sem código em que os indivíduos, dentro da moldura confinada de uma via pública, enfrentam os problemas de uma precocidade complexa, pois são crianças na condição biológica, mas arrostam os percalços que esta situação lhes insinua.

(MONTENEGRO, 1966, p. 253)

Carlos Eduardo Bezerra, pesquisador da literatura cearense e biógrafo de Fran, por seu turno, acerca-se mais proximamente do assunto, ao pintar a Rua da Vala, em *Estrela do pastor*, como a representação da “viva e animada infância dos meninos do interior

com suas brincadeiras e brinquedos que muito revelam a relação do homem com a natureza. Acrescenta ainda o estudioso que, ali, “o rio e a enchente servem de brinquedo, a mata de esconderijo para as danações censuradas, as “brincadeiras” entre meninos, como era o caso de Alfredo e Rodolfo, e entre meninos e meninas como Fernando, Elsa, Marta e Alzira” (BEZERRA, 2004, p. 34)

Para a leitura do romance em pauta, interessa grifar o fato de ser a fragilidade uma das qualidades mais encarecidamente vinculadas à criança, daí decorrendo inúmeras imagens de proteção que compõem a representação da figura materna. Por efeito de transferência, o par casa/família expande a significação da figura da mãe, passando a reforçar a noção de nicho, onde tudo acontece ao abrigo das asperezas do mundo.

110 A ficção, porém, guiada pelas incoerências da vida, expõe as contradições dos espaços de interação, em outras palavras, põe a nu as fraturas da convivência entre adultos e crianças.

Daí, no caso de *A Rua e o mundo*, ser o espaço público o gerador de laços afetivos entre os meninos, suplantando em vínculo emocional a frouxidão dos laços familiares. O leitor do romance toma conhecimento, então, da existência de uma família vicária para essas crianças, constituída por meio da ideia de grupo.

Se por um lado, evidencia-se, algumas vezes, por parte da criança uma tendência ao solipsismo – e a Literatura é pródiga nessas situações – não se pode esquecer o avesso dessa imagem, o que corresponde à exibição da criança como ser gregário. A ideia de grei, como se sabe, traz embutida a noção de comando, o sentido hierárquico fazendo-se presente, portanto, no mundo da criança, microcosmo social que reproduz práticas de convivência da sociedade adulta.

Para os meninos da Rua da Vala, Cleto é o comandante, o mentor de suas ações, bússola que marca a inclinação dos desejos do grupo. Nem sempre fora assim, porém. Os “meninos da Rua da

Vala”, antes de Cleto, eram outros. Sua entronização como chefe decorreu, exatamente, do desalojar de antigos comandantes de outros bandos de crianças. A questão da rua, portanto, aponta para a emulação entre grupos de desafetos, habitantes do mesmo chão. Reforça-se aqui mais uma vez a ideia do jogo de poder, co-natural ao intercâmbio entre indivíduos, algo que se evidencia igualmente no confronto entre ruas rivais. No caso em questão, a heroicidade de Cleto provém da supremacia obtida com relação à Rua do Fogo.

Vitorioso, Cleto voltou para a rua da Vala e em breve estava deitado na areia, cercado pelos companheiros, discutindo a luta. Sua voz adquirira timbre diferente – agora era a voz do comandante, voz que não admitia contradição. (MARTINS, 1962, p.23)

Esse aspecto da fabulação no romance em exame remete, especialmente, a uma outra história em que as crianças têm papel de relevo: *Os Meninos da Rua Paulo*, do escritor húngaro Ferenc Molnár. Nela, também, a exploração do viés gregário do universo infantil faz com que circulem, nos meandros da história, valores como amizade, capacidade de liderança, solidariedade, enfim, diversos aspectos que revelam o exercício da afetividade nos primeiros anos. A condição de pertencimento à rua não é tomada em termos absolutos nesses modelos de narrativa. Dentro dela desenham-se redutos de significação edênica para os meninos: são eles locais de auto-segregação; a “caverna” em *A Rua e o mundo* e o “grund”, espécie de terreno baldio, em *Os Meninos da Rua Paulo*. Ambos lugares de encontros: o quartel-general das deliberações. A caverna, por exemplo, traz, desde a denominação, um elo com o universo onírico “Nas fitas de cinema costumavam ver os bandidos escondendo-se em lugares que chamavam de caverna. Por isso quando descobriram aquele local abandonado, batizaram-no

assim.” (MARTINS, 1962, p. 18) Para os personagens de Ferenc Molnár, o “grund” significava: “a sua planície, a sua estepe, o seu reino; é o infinito, é a liberdade”. (MÓLNAR, 2005, p. 35) (grifos nossos!)

No caso de Fran Martins, particularmente, a “caverna” agrega ainda um valor de refúgio, ela é, na realidade, uma forma de fugir à hostilidade das famílias, das instituições oficiais: a Igreja e o Estado, na medida em que relegam a criançada da rua à condição de marginalidade.

112 Estudando as relações da infância com os quadros sociais, Marie-José Chombart de Lauwe comenta que a favorabilidade dos quadros urbanos a esse faixa etária está associada à questão da livre circulação, vinculando-se a dois elementos especiais: o contato com a natureza e o brinquedo. Para a pesquisadora, no entanto, de um modo geral, a cidade se torna “a antinatureza, o anonimato, o mundo inquietante e impositivo, hostil à criança”. (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 310)

Interessa também observar em *A Rua e o mundo* a maneira como o narrador vai construindo a face das crianças, face que contempla a um só tempo as idiossincrasias de cada membro; e como essas particularidades repercutem na consolidação do sentido de coletividade. Maria Helena, por exemplo, possui uma força particular de liderança, expressa pela capacidade de deslocar os meninos do mundo da rua para o mundo da imaginação. É ela a contadora de histórias, - repartindo assim, junto com Cleto, o direito de se apropriar da imaginação das crianças, pois o *chefe* também se valia dessa prerrogativa. A partir dos relatos dos dois, a palavra se faz fantasia, no que se configura uma sutil forma de dominação: as crianças tornam-se cativas, pelo menos por instantes, do mundo da irrealidade. Tal como se dava, aliás, com relação a uma outra paixão dos meninos: o cinema, o que os levava até a roubar pequenos objetos para ter o direito de ver/viver a luta en-

tre mocinhos e bandidos. Ou melhor, para se travestirem em mocinhos, transformando-se em heróis de si mesmos. Se passagens como essas demonstram a familiaridade do autor com um de seus temas de eleição, em muitas outras circunstâncias Fran Martins esquadrinha a mente de suas personagens infantis e detecta os momentos-chave de seu percurso: como a descoberta da sexualidade, os primeiros encontros com a morte, e muitos outros lutos que vão manchando estrada afora o caminhar desse grupo rumo à maturidade. Mais comovente, ainda, para o leitor, é detectar o ritual de despedida das personagens que migram da infância para a adolescência, o que vale como uma forma de perda de um mundo inaugural. O que não é possível ao leitor detectar, entretanto, é o desligamento desses meninos, das recordações da rua da Vala, na medida em que esse lugar, por seu valor de encantamento, cobre-se com as vestes do tempo - metamorfoseando-se no próprio sentido da infância. Daí ser imperecível.

113

Referências Bibliográficas

ARIÈS, Philippe. *Essais de mémoire. 1943-1983*. Paris: Éditions du Seuil, 1993.

BEZERRA, Carlos Eduardo. *Fran Martins*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2004.

BURGELIN, Claude. “Roman d’éducation”. In: ABIRACHED, Robert et al. *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris: Albin Michel, 1997.

CHOMBART DE LAUWE, Marie-José. *Um outro mundo: a infância*. Tradução de Noemi Khon. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1991.

MARTINS, Fran. *A Rua e o mundo*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.

MOLNÁR, Ferenc. *Os Meninos da rua Paulo*. Tradução de

Paulo Rónai. São Paulo: Cosac Naify, 2005..

MONTENEGRO, Braga. “A Rua e o mito”. In: _____. *Correio Retardado*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1966.

Órfãos do Eldorado: infância e memória na cidade encantada

Órfãos do Eldorado, novela de Milton Hatoum, publicada em 2008 pela Companhia das Letras, é uma reescrita do mito do lugar marcado pelo encantamento e pela inacessibilidade, presa, como tal, da magia do futuro. O autor dá-lhe uma inflexão particular ao correlacioná-lo às noções de infância e memória, alguns dos elementos definidores de sua poética de fabulação.

Assim, principia-se por uma indagação: Uma viagem real, para longe de si mesmo, seria uma aventura possível para o ser humano? Conseguiria alguém esconder-se inteiramente por trás de uma partida? A depender do julgamento de Arminto Cordovil, protagonista e um dos narradores desse rio-mar de histórias, a resposta parece ser negativa. “Deixei tudo na casa: os móveis, as louças, o relógio de parede, até os lençóis de cambraia. Só não deixei a memória do tempo em que morei lá.” (HATOUM, 2008. p.79) 115

Da afirmação pode-se deduzir que a impossibilidade de um efetivo despojamento do eu pela presença pregnante da memória criaria, então, para o indivíduo uma condição semelhante à enunciada por Álvaro de Campos, no verso “Na véspera de não partir nunca” (CAMPOS, 1977. p. 393) o que, de certa maneira, nos leva ao encontro de Sísifo.

Assim, para Arminto, a impossibilidade de estancar o ir-e-vir das recordações equivale à inutilidade do esforço de movimentar uma pedra montanha acima.

O patrimônio de reminiscências faz, portanto, do personagem um cativo de suas lembranças. São lembranças que se vão ancorar nos longes da infância, e que ganham vida, novamente, pelo sopro renovador da narração. É, à sombra de um jatobá, árvore de fruta mística para os índios, que um Arminto velho, contador de sua história, entrelaça mitos pessoais a mitos do imaginário co-

letivo, moldando-os numa só argamassa que remete a um lugar e a um tempo encantados: seu tempo de criança, em uma Manaus antiga, que lhe ressurgiu, porém, intacta, refeita pelos cristais de sonho transportados do ontem.

Cabe ao leitor partilhar ativamente desse mundo, a começar pelo título do livro, em que os dois elementos, órfãos e eldorado, já bastante significativos isoladamente, ganham ainda mais em expressividade, quando unidos, uma vez que revelam uma semântica de elevada tensão que se espraia por todo o texto.

116 A imagem da capa, *Janela em Marabá*, de Luiz Braga, composição de 2005, encima o nome do autor e o título do livro, e é uma bela paisagem crepuscular, em que tons azulados do céu e da água do rio são enquadrados por uma janela, cuja madeira, da cor quase da noite, deixa-se dourar por feixes de luz lançados do lusco-fusco do fim do dia. Da janela, pende uma cortina de filó rendado, cuja tessitura revela guirlandas entremeadas por flores, num desenho diáfano que retoma o amarelo ouro. A cortina, já de si aberta, como também pela porosidade do tecido de que é feita, encobre mal e mal a paisagem distante, numa figuração plástica de que as lonjuras do passado, muitas vezes, é mesmo, distante do tempo antigo, que gostam de alojar.

Órfão de mãe, Arminto encontra companhia junto a uma série de personagens ficcionais, que também perderam um dos pais ou mesmo os dois. Basta lembrar-se da profusão deles, pertencentes ao universo da literatura infantil, cujos relatos de vida valem como um libelo contra o desrespeito à dignidade da criança, servindo, inclusive, para reforçar o estereótipo da madrasta como um ser cruel. Do mundo maravilhoso dos contos de fadas, a personagem da criança órfã migra para a narrativa romanesca, atingindo um ponto de destaque no século XIX, por ocasião do Romantismo, que, realçando a condição da infância explorada, ajuda a fixar o órfão como um tipo literário, o qual, mais que um tipo social, como

o retirante, o tipógrafo ou a prostituta, dentre tantos, tem preferencialmente nos dados de sua subjetividade um perfil de definição.

Um exemplo clássico da condição de assujeitamento, decorrente da orfandade, é encontrado na pequena Cosette, de *Os Miseráveis*, de Victor Hugo. Na literatura inglesa do mesmo século, essa situação de privação afetiva é recorrente em Charles Dickens, levando-se em conta as biografias de Oliver Twist, David Copperfield e a de Philip Pirric, o Pic, de *Grandes esperanças*.

Também a literatura brasileira vem apresentando, ao longo do tempo, crianças órfãs como protagonistas: Raimundo, de *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, o Bentinho machadiano, e ainda o Carlinhos, de *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego, para citar apenas uns poucos.

Em *Um outro mundo: a infância*, Marie-José Chombart de Lauwe observa que o embate das personagens crianças com o sofrimento, com a morte e com as grandes dores da vida é idêntico ao dos adultos, mas, nessas circunstâncias, o “horror pela condição humana aparece mais brutalmente porque a personagem a percebe pela primeira vez, ou seja, ela é frágil, inocente, não pôde ainda se endurecer”. (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 425)

117

A estudiosa desmistifica a condição da criança como alguém limitado a emoções rasas, podendo-se ainda acrescentar que cada vivência do luto comporta sutilezas próprias.

Sobre Cosette, Chombart de Lauwe assinala que a pequena, apesar de ter apenas oito anos, de tanto sofrer, apresentava uma fisionomia envelhecida, e mostrava-se como que alheada da realidade. No caso em questão, a orfandade redundará mais perceptivelmente na exploração social, pois ela é o que se pode chamar de burro de carga, fazendo todo o serviço da casa dos Thénardier, sem cogitar em brincadeiras ou descanso.

Já o menino de engenho, recebe a notícia da morte da mãe, por volta dos quatro anos de idade, e este fato tem para ele a for-

ça do impacto que mais tarde poderá testemunhar no ímpeto destrutivo das águas que a cheia dos rios lança nas plantações.

As recordações de Carlinhos remontam a um tempo edênico: “Ela passava o dia inteiro comigo. Era pequena e tinha os cabelos pretos. Junto dela eu não sentia necessidade dos meus brinquedos.” (REGO, 2002, p. 36.) Na parte final da afirmação revela a dimensão da lacuna trazida pela ausência materna, já que, como se sabe, para as crianças, os brinquedos configuram um talismã. Na *Poética do devaneio*, Gaston Bachelard assinala: “Do familiar amado ao sagrado pessoal não há mais que um passo. Logo o objeto é um amuleto, ajuda-nos e protege-nos no caminho da vida.” (BACHELARD, 1996, p. 34-35)

118 Apesar de todo o desamparo, Carlinhos, ao contrário de Arminto, é visto como alvo do *pathos*: ele é o ser que sofre, uma vez que o desequilíbrio do pai é o que leva ao assassinato do ser de desejo. Arminto, porém, é tomado como o próprio agente do luto: “Tua mãe te pariu e morreu.” A frase vale como uma dupla sentença de morte, em primeiro lugar para Arminto: “Até hoje recordo as palavras que me destruíram.” (HATOUM, 2008, p. 15) Na mesma circunstância, para o pai, Amando, cuja morte simbólica é decretada pelo filho, através da recusa em aceitar os dizeres acusatórios, palavras instauradoras da culpa.

Órfãos do Eldorado correspondem a uma litania que tem no abandono o seu refrão; assim, nessa história de pessoas fadadas ao desencontro, a ideia de orfandade pode ser lida em toda a sua potência. Amando, por exemplo, não vê na sobrevivência do filho nenhum consolo com relação à falta de Angelina, sua mulher, cuja fotografia na parede rende um permanente ritual de reverência, em contraposição ao desaparecimento para com o filho configurado no gesto mecânico da pergunta de todos os dias. “Eu esperava Amando na banqueta do piano. Uma espera angustiada. Queria que ele me abraçasse ou conversasse comigo, queria ao menos um olhar, mas

ouvía sempre a mesma pergunta: Passearam? Aí ele se aproximava da parede e beijava a fotografia de minha mãe.” (HATOUM, 2008, p. 16)

A anulação simbólica por parte de Arminto de seu pai, Amando, gera uma enorme distância entre ambos e o interior desse vácuo abrigará a subversão de um projeto de continuidade da linhagem familiar que, iniciada por Edílio, vai desmoronar pela transgressão de Arminto, cuja indiferença ao acúmulo de bens materiais faz do Eldorado, por ele construído, um lugar cheio de miragens, porém reveladoras de outros tesouros. “Amendo Cordovil seria capaz de devorar o mundo. Era um destemido: homem que ria da morte. E olha só: a fortuna cai nas tuas mãos, e uma ventania varre tudo. Joguei fora a fortuna com a voracidade de um prazer cego. Quis apagar o passado: a fama do meu avô Edílio.” (HATOUM, 2008, p. 16)

Pai e filho se digladiam em torno de duas imagens divergentes do Eldorado: uma a da construção da fortuna de forma arrebatada; a outra, igualmente voraz, centrada na sede de destruição.

119

Que vozes antigas, ecos vetustos da tradição, teriam, primordialmente, proferido essa história sobre esse lugar de puro maravilhamento?

No verbete “Eldorado”, do Dictionnaire des lieux imaginaires, Alberto Manguel e Gianni Gaudalupi identificam-no como um reino situado em algum lugar entre o Amazonas e o Peru. Etimologicamente, o nome remete à celebração de um costume local em que, uma vez por ano, o rei era untado de óleo e coberto de pó de ouro. Manguel e Guadalupi informam ainda que, contraditoriamente, os habitantes do lugar se revelavam desprendidos dos valores materiais, pois, para eles, “o ouro, que serve unicamente para embelezar os palácios e os templos, é julgado inferior ao alimento e à bebida”. (MANGUEL; GUADALUPI, 1998, p.159)

As regras de cortesia desse povo levavam os visitantes do

lugar a serem convidados a degustar finas iguarias, mas tornavam-se alvo de brincadeiras zombeteiras dos nativos se concentrassem seu interesse nos objetos preciosos, ignorados pelos autóctones como artigos de luxo.

Pierre Brunel, por sua vez, inscreve o mito do Eldorado na literatura europeia a partir de Voltaire, tanto através da ironia contida no *Ensaio sobre os costumes*, como por meio da mordacidade veiculada em *Cândido, ou o otimismo*. Brunel inventaria as fontes de Voltaire, situando-as em textos de caráter histórico surgidos entre os séculos XVI e XVII. Exemplos deles seriam então: *Comentarios reales de los incas* (Inca Garcilaso de la Vega, dito o “Príncipe de los escritores del nuevo mundo” (1586-1605), *Historia del descubrimiento y Conquista de la Provincia del Perú* (Agustín de Zarate, 1555) e *Crónica del Perú* (Pedro Cieza de Leon, 1553) (BRUNEL, 1997, p. 315-318) Todos esses cronistas são unânimes em enxergar os olhos delirantes de cobiça dos exploradores espanhóis, voltados para as riquezas do Novo Mundo.

Voltaire reporta-se igualmente ao Homem Dourado. Cabe perguntar, então, como se deu, nesse relato, a passagem do mito de indivíduo para o mito geográfico. O mais plausível é que, de tanto os íncolas açularem o desejo do estrangeiro, afirmando que os espanhóis, a bem dizer, só haviam retirado a menor das pepitas de ouro e que o grande cabedal de riquezas permanecia intocado e secreto, mesmo para os índios, o homem coberto de ouro passa a ser simplesmente uma representação da riqueza e deixa de ter tanta importância: a extensibilidade das riquezas faz a volúpia de posse do explorador ter agora como mira um lugar mítico, o Eldorado.

Corroborando a ideia de que os primitivos habitantes desse reino não se compraziam com o acúmulo de haveres, Voltaire relata a estupefação de Cândido e de Cacambo, ao presenciarem crianças, quando chamadas pelo preceptor, deixar largados ao léu ouro, rubis e esmeraldas com que se divertiam no jogo de pate-

la. Sensação semelhante é experimentada pelo preceptor, quando Cândido lhe dá a entender que as crianças haviam esquecido o seu ouro e as pedrarias. “O mestre-escola, sorrindo, jogou fora tudo aquilo, olhou muito surpreendido para o rosto de Cândido e continuou seu caminho.” (VOLTAIRE, 1983, p. 190)

Em *El-Dorado, episódio histórico*, Paulo Setúbal retoma a palavra do conquistador inglês Walter Raleigh, para relatar: “Os castelhanos contaram-me coisas muitíssimo maravilhosas da cidade de Manoa, que eles chamam de “El-dorado” ... Esse nome de El-Dorado, tão largamente famoso, vinha do rei que reinava naquela terra. Rei tão poderoso, tão opulento, que, todas as manhãs, fazendo-se untar o corpo de preciosíssimas gomas perfumadas, mandava que os seus escravos, com um tubo, lhe assoprassem por cima densas nuvens de ouro em pó. Cobria-se inteiro, dos pés à cabeça, com esse custoso manto dourado. À noite, antes de deitar-se, o rei chamava de novo os escravos: os escravos lavavam todo aquele pó e lançavam-no fora. No outro dia, conforme o uso, recomeçava-se tudo outra vez...” (SETÚBAL, 1950, p. 22-23)

121

Pelo que foi observado nas diversas narrações em torno do Eldorado, esse é um mito que aponta para o futuro, situando-se na potencialidade do que vai ser conquistado.

A leitura de *Órfãos do Eldorado*, como foi aqui sublinhado, deixa perceber que Arminto quebra a ciclo de cobiça que vinha sendo encadeado por seu avô e por seu pai, criando para si um outro Eldorado, cujo balizamento é o tempo passado, o reviver da infância.

Sua Manoa também é uma cidade encantada, habitada por sortilégios: “Na tarde úmida, um arco-íris parecia uma serpente abraçando o céu e a água.” (HATOUM, 2008, p.11) O motivo maior do encantamento para Arminto, porém, é o de fazer ressoar em sua memória as histórias de lugares e seres imaginários, como o fundo das águas do rio, para onde um ser encantado arrastou certa vez

uma tapuia para quem o Eldorado era a distância da solidão.

As lendas amazônicas chegavam a Arminto transmitidas pelos avós das crianças índias: a história do homem da piroca comprida, a da mulher seduzida por uma anta-macho, a da cabeça cortada. Nesta última, o corpo de uma mulher viaja sozinho, procurando comida em outras aldeias, enquanto a cabeça se gruda no ombro do marido. E depois? “Aí, de noite, quando um pássaro canta e surge a primeira estrela no céu, o corpo da mulher volta e se gruda na cabeça. Mas uma noite, outro homem rouba metade do corpo. O marido não quer viver apenas com a cabeça da mulher, ela a deseja inteira. Passa a vida procurando o corpo, dormindo e acordando com a cabeça da mulher grudada no ombro.” (HATOUM, 2008, p.13)

122 Todas as narrativas são cheias de assombro, perpassadas pelo desejo, pelo inconformismo, dominadas por uma outra regência de tempo: o tempo cíclico que dá voltas em torno de si mesmo.

Assim, revendo, pela janela da memória, o que foi sua vida, o protagonista vê-se imerso em uma cidade encantada, num tempo encantado, de histórias encantadas: sua idade de ouro. É no viver o onírico que Arminto suplementa o espaço da perda, num processo vicário em que a pretensa irrealidade da vida imaginária dá consistência à rarefação da realidade.

Discorrendo sobre o sentido do mito da idade de ouro, Jean-Jacques Wunemberger contempla-o como um lugar compensatório, e de onde as pessoas não conseguem se arredar: “A Idade de ouro encaminha a um mundo longínquo, afastado no espaço e no tempo, que não figura em nenhum mapa, que não foi descoberto por nenhum historiador, mas que, ao mesmo tempo, nos é muito próximo em nosso imaginário; um mundo que conhecemos bem no fundo de nós mesmos, para onde nos dirigimos frequentemente pela imaginação, sempre que estamos cansados ou deprimidos pela vida ou pela história, sempre que sonhamos com um mundo

melhor.” (WUNEMBERGER, 2001, p. 127)

Ligado ao tempo dos começos, sendo, inclusive referido por Hesíodo em *Os Trabalhos e os dias*, como uma época de plena abundância, a idade de ouro enlaça-se à infância exatamente pelo fato de ser esse período da vida humana o tempo em que o indivíduo é capaz de, por um sábio manejo da matéria do sonho, construir tesouros de que a passagem do tempo mais e mais lhe autentica a propriedade.

O cromatismo luminoso que correlaciona ambos os mitos fornece lampejos de compreensão para uma história familiar em que o breu do silêncio enovela-se com as fulgurações douradas. E a vida saberia fazer diferente?

Referências Bibliográficas

CAMPOS, Álvaro de. Ficções do Interlúdio. In: PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

BACHELARD, Gaston. *A Póetica do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CHOMBART DE LAUWE, Marie-José. *Um outro mundo: a infância*. Tradução de Noemi Kon. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1991.

HATOUM, Miltom. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MANUEL, Alberto et GUADALUPI, Gianni. *Dictionnaire des lieux imaginaires*. Traduit de l'anglais par Patrick Reumaux et al. Paris: Actes Sud, 1998.

REGO, José Lins do. *Menino de Engenho*. 84. ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 2002.

SETÚBAL, Paulo. *El-Dorado, episódio histórico*. São Paulo:

Saraiva, 1950.

VOLTAIRE. “Cândido ou o otimismo.” In: *Contos*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

WUNEMBERGER, Jean-Jacques. “Le mythe de l’âge d’or, fondement et limites de la raison politique.” In: PEYLET, Gérard (Org.) *Études sur l’imaginaire: mélanges offerts à Claude-Gilbert Dubois*. Paris: L’Harmattan, 2001.

Música tierna del pasado: notas de leitura sobre Pedro Páramo

¿Por qué no simplemente la muerte y
No esa música tierna del pasado?

... la vida no es una secuencia.

Juan Rulfo

Quando se fala em narrativa hispano-americana contemporânea, reserva-se um lugar de relevo para um criador cuja obra de ficção literária não vai além de dois títulos: a coletânea de contos *El Llano en llamas* (1953) e o romance *Pedro Páramo* (1955).

Ao escrever, em 1985, uma espécie de prólogo para os *Cuadernos Hispanoamericanos*, “*Pedro Páramo treinta años después*”, o autor dos livros citados, Juan Rulfo, (Jalisco, 1917-México, 1986) revela seu aturdimento quanto ao fato de o personagem-título de seu romance ter sido incorporado ao imaginário literário de turcos, gregos, chineses e ucranianos, uma vez que confessa: “Cuando escribí Pedro Páramo sólo pensé en salir de una gran ansiedad. Rulfo finaliza o artigo com outra confissão não menos intrigante:

125

En lo más íntimo, Pedro Páramo nació de una imagen y la búsqueda de un ideal que llamé Susana San Juan. Susana San Juan no existió nunca: fue pensada a partir de una muchachita a lo que conocí brevemente cuando yo tenía trece años. Ella nunca lo supo y no hemos vuelto a encontrarnos en lo que llevo de vida. (RULFO, 1985, p.7)

Não se pretende aqui entrar no mérito de uma questão tão intrincada quanto a da motivação do ato criador. Sabe-se que, nes-

se tocante, há mesmo autores que se comprazem em criar armadilhas que desnorteiam o leitor, ao ensombrecerem o caminho que levaria à elucidação textual.

Aliás, a esse respeito, Compagnon (1999) menciona Wimsatt e Beardsley que, em *Intentional Fallacy* (1946), “julgavam que a experiência do autor e sua intenção, objetos de interesse puramente históricos, eram indiferentes para a compreensão do sentido da obra.” (COMPAGNON, 1999, p. 80)

Apesar das pistas sugeridas por Rulfo, sua obra, com destaque para o texto romanesco, que alcançou uma apreciável fortuna crítica, tem sido vista referencialmente a partir de dois ângulos. O primeiro resulta em um enquadramento histórico, através de seus vínculos com a revolução mexicana e o segundo a relaciona com a carga mítica de que seria portadora.

126 Este ensaio pretende ser uma breve reflexão sobre o papel desarticulador do texto rulfiano, dentro do que se convencionou chamar “romance da revolução mexicana”.

Para isso serão observados alguns aspectos da construção de seu romance *Pedro Páramo*, que o desvinculam do cultivo do *sensu do real* (Zola) e o fazem enveredar por caminhos que culminam no mundo interior das personagens. Daí emerge farto conteúdo memorialístico, mas aqui apenas serão afloradas reminiscências que remetam ao mundo infantil. Pretende-se, com isso, realçar mais este aspecto *sui generis* de uma história que, nos escombros de uma cidade-fantasma, deixa entrever cores, sons e odores de um tempo que rivaliza com a perenidade da morte.

Quando Juan Rulfo começou a escrever, já havia uma tradição em seu país: a de se contarem histórias que reviviam os fatos da Revolução Mexicana (1910-1920).

Mariano Azuela seria um típico representante desta atividade, iniciada a partir da composição de *Andrés Pérez, maderista* (1911) e, mais tarde, com a de *Los de abajo* (1915), cujo subtítulo é

Escenas y cuadros de la Revolución Mexicana.

A obra de Rulfo, no entanto, vai afirmar-se dentro do sistema literário mexicano, como uma oposição ao realismo tradicional o qual costumava encarecer o teor documental da ficção.

Esta oposição esconde atrás de si uma questão mais ampla: o convívio entre estética e ética, em lugares em que se exige do artista uma maior atenção aos problemas sociais.

Em “La Ficción de Juan Rulfo: nuevas formas del decir”, Norma Klahn estabelece uma analogia entre a sensibilidade ética do criador de *Pedro Páramo* e a de missionários como Bartolomé de las Casas e o Padre Sahagún.

Já Subirats (1992) chama a atenção para o ingênuo brevíário por que se pautava a missão catequista de las Casas, recortando, como prova disso, um trecho de seus *Tratados*.

Porque para receber nessa santa fé, se requer naqueles que a aceitarão e receberão uma total liberdade de vontade, porque Deus deixou na mão e arbítrio de cada um o fato de querer ou não recebê-la. [...] E se não sai da vontade espontânea e livre, e não forçada, dos próprios homens livres aceitar e consentir qualquer prejuízo à sua mencionada liberdade, tudo é força e violência, injusto e perverso e, segundo o direito natural, de nenhum valor e importância, porque é mutação de estado de liberdade para o de servidão. (SUBIRATS, 1992, p. 404)

127

A *lógica da colonização* era orientada por um ideal que visava bem mais que o apagamento das fronteiras geopolíticas entre o Velho e o Novo Continente. Calcado no desconhecimento da alteridade, o projeto civilizatório do europeu julgava-se, antes de tudo, emancipador. A proposta era realizar, na América, uma nova cruzada que libertaria o indígena do exotismo de seus rituais e crenças e o elevaria ao privilégio da razão bem-pensante.

Se o missionário e o escritor estão próximos, apesar das lonjuras dos séculos, é sinal de que ainda há aspectos da realidade a merecerem censuras.

Rulfo, contudo, é partidário de outra retórica expressando sua crença no dizer, a partir da própria elaboração artística que, para ele, tem raiz nos dados da imaginação. Em entrevista a Leo Gilson Ribeiro, o autor fala de suas reminiscências sobre a construção do *rencor vivo*, que, durante muito tempo, tiranizou Comala. Mostra também a soberania da arte com relação ao tempo, na medida em que ora o aproxima ora o distancia da precisão factual, fazendo-o, ainda por vezes, resvalar para os confins do sempre:

128

Imaginei o personagem, eu o vi. Depois, ao imaginar o tratamento, logicamente, me deparei com um povoado de mortos. (...) Mas não usei nem uma data. Remexi os fatos históricos, de tal forma que não se sabe se coincidem com o século passado ou um século três vezes anterior. E quando eu não me recordava, pois vamos ver, que vamos pendurar nessa história? Jogar com fatos verdadeiros e fictícios até se saber se o fictício desvirtua a História ou se é o contrário. Eu tenho o palpite de que a ficção vai ganhar porque ela é mais real... (RIBEIRO, 1988, p. 175)

Neste depoimento o escritor assinala alguns pontos-chave de sua poética narrativa, deixando claro que a feitura de sua obra envolve aspectos teóricos, no próprio sentido da contemplação dos processos utilizados na busca da produção do sentido.

A ênfase na linguagem, característica marcante da arte no século XX, nasceu também da compreensão, por parte de formalistas e estruturalistas, de que sua função “dans une oeuvre d’imagination ne consiste pas dans la transmission mais dans la formation de la matière romanesque”. (SOUILLER, 1997, p. 606)

Pode-se ainda lembrar que o século XX vai optar, preferen-

cialmente, pela narração de experiências psicológicas, da ordem da subjetividade profunda. Estas experiências têm como suporte o tempo, aferido agora a partir de uma mecânica das sensações, daí sua tradução discursiva tender, muitas vezes, à fragmentação.

Traçando-se um quadro diacrônico do romance da Revolução Mexicana, de Azuela a Rulfo, verifica-se um progressivo afastamento da reprodução fidedigna do real. Mesmo Azuela que, segundo Marta Portal, “Desde el primer momento de su incorporación a las tropas villistas, como médico (...), pensó em escribir sobre la Revolución”, mesmo ele, evitou a reprodução exata dos fatos de que fora testemunha próxima. (PORTAL, 1988, p. 24)

Norma Klahn, no já mencionado ensaio, esquadrinha os procedimentos discursivos que em alguns autores mexicanos conduzem o texto no sentido contrário ao da ilusão da representação mimética: “Empieza a desaparecer el narrador omnisciente dado que el género del testimonio o la crónica exigían necesariamente el uso de la primera persona”. (KLAHN, 1996, p. 525) Neste trabalho comenta ainda a estudiosa que a quase concomitância dos eventos vividos com sua transcrição diegética trazia como resultado a inexistência de uma conclusão única para os relatos. Os textos colocam-se, assim, sob o signo da abertura, alcançando então o leitor uma posição mais que determinante no processo de leitura, que se imporá de forma bastante incisiva como atividade recriadora. Esta compreensão da dinâmica textual já autorizava, portanto, para o leitor “une posture d’auteur interprète travaillant à une émergence de sens”. (JORRO, 1999, p. 49-50)

129

Quem lê *Pedro Páramo* é convidado a realizar um exercício de articulação entre os vários fiapos de vozes que se entrelaçam no texto, dando origem a uma história esgarçada quanto à lógica causativa.

A exemplo de Susana San Juan, em *La Andrómeda*, também o leitor, neste livro, empreende uma descida. Esta o levará

a penetrar no mundo onírico das personagens, o qual, de forma obsessiva, apresenta o fantasma da memória como seu habitante preferencial.

Neste momento interessa assinalar a relação que se estabelece no romance entre a memória efetiva e o tempo da infância.

Sabe-se que a infância é um tema recorrente nas artes de uma maneira geral e na leitura em particular, situando-se no rol de assuntos que compõem “as expériences humaines qu’on peut considérer comme universelles: la naissance, l’amour, la mort, le rêve la guerre”. (DE GRÈVE, 1995, p. 16) Esta é a classificação adotada por Claude De Grève que, por sua vez, expande a de Philippe Chardin sobre os “universaux thématiques”. (DE GRÈVE, 1995, p. 15)

130 A literatura vem anotando, ao longo do tempo, as variações colhidas no imaginário dos escritores, relacionadas ao início da vida: lúcidas, encantatórias, nostálgicas e atemorizantes. Da mesma forma, em *Pedro Páramo*, o mito da infância se refrata em imagens diversificadas, embora, de uma maneira ou de outra, tenham elas por base os sentimentos conservados pela memória.

Em “Los cuentos de Juan Rulfo”, Salvador Reyes Nevárez afirma: “Rulfo tiene una tendencia pocas veces abandonada hacia los temas dolorosos...” (MARTIN, 1996, p. 581) Isto que foi atribuído às suas histórias curtas, pode igualmente aplicar-se ao romance. O que não quer dizer, entretanto, que não ocorram, vez por outra, em *Pedro Páramo*, cujo tema subjacente é a infância, notações nas quais é possível detectar o colorido e a vivacidade do mundo da criança.

O povoado de Sayula aparece no início da história como uma espécie de antecâmara do mundo dos mortos. Colocado no texto como contraponto a Comala, sua lembrança fixa-se na memória de Juan Preciado pela exuberância de vida do universo infantil ali entrevisto:

Era la hora que los niños juegan en las calles de todos los pueblos, llenando com sus gritos la tarde. (...) Al menos eso había visto em Sayula, todavía ayer a esta misma hora. Y había visto también el vuelo de las palomas rompiendo el aire quieto, sacudiendo sus alas como si se desprendieran del día. Volaban y caían sobre los tejados, mientras los gritos de los niños revoloteaban y parecían teñirse de azul en el cielo del atardecer. (RULFO, 1996, p. 183)

Nos dois últimos períodos citados, o narrador apóia-se no semema *criança*, como expressão de liberdade e vida. Apresenta, então, uma explosão de movimentos, assinalada, inclusive, pela invasão de fronteiras dos sentidos no lírico registro sinestésico. Acrescente-se, também, que o dinamismo plástico da descrição ganha em vigor, considerando-se a circunstância *del atardecer*.

131

A similitude entre criança e vida é novamente destacada, logo adiante, ainda que por efeito da antífrase: “Y aunque no había niños jugando, ni palomas, ni tejados azules, sentí que el pueblo vivía.” (RULFO, 1996, 184)

Uma outra passagem em que a infância é vivenciada à ludicidade é a que se segue, relacionada a Fulgor Sedano. A leveza e a inocência do espírito infantil nele são destacadas, o que traz para a personagem a força desviante da ambiguidade, o que acentua pela razão de ela mais parecer já ter nascido adulta. Ao se reportar neste sentido à figura do capataz de Pedro Páramo, o narrador cria uma atmosfera de inspiração fenomênica. Ao nível do discurso, a inteireza da imagem é garantida por meio do apelo a vários signos, os quais, conjuntamente, remetem à ideia de distensão, como no caso de pássaro, chuva e riso.

Al amanecer, gruesas gotas de lluvia cayeron sobre la tierra (...) Um pájaro burlón cruzó a ras del suelo y gimió imitando el quejido de um niño (...) Fulgor Sedano sintió el olor de la tierra y se asomó a ver cómo la lluvia desfloraba los surcos. Sus ojos pequeños se alegraron. Dio hasta tres bocanadas de aquel sabor y sonrió hasta enseñar los dientes. (RULFO, 1996, p. 239)

O clímax distensivo transparece nas notas de afetividade quase amorosa com que a personagem se aproxima da chuva, ressaltando-se que a disposição anímica revelada no trecho que se segue assemelha-se às burlas frequentes no pensamento mágico da criança. “¡Vaya! – dijo –. Otro buen año se nos echa encima.” Y añadió: “Ven, aguita, veni. Déjate caer hasta que te canses! Después córrete para allá, acuérdate que hemos abierto a la labor toda la tierra, nomás para que te des gusto. (RULFO, 1996, p. 239)

132

Um dos aspectos responsáveis pela dramaticidade do romance de Rulfo é o sentimento de inconformismo que domina muitas de suas personagens. Dolores Preciado, por exemplo, insiste em recobrar o tempo de sua meninice, mas não apenas através de sua própria memória. Daí não julgar perdidos os passos do filho que, vicariamente, a reconduzirão a sua Comala: “Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche.” (RULFO, 1996, p.180)

A telemaquia, propósito sugerido para a viagem, é mencionada por Dolores muito poucas vezes, enquanto que o tom elegíaco de suas recordações ressoa, obsessivamente, nos ouvidos de Juan, à maneira de uma litania.

... Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Um pueblo que huele a miel derramada ...”“... No sentir otro sabor sino el del azahr de los naranjos en la tibieza del tiempo.” (RULFO, 1996, p. 195)

Pode-se, então, dizer que a força mítica da idade infantil cristaliza o tempo, daí o fato de ele, em muitas circunstâncias, ser atrelado a representações idílicas como a da *idade do ouro*.

É em *Pedro Páramo* que este recurso de composição faz-se sentir de forma mais incisiva, levando-se em consideração o caráter atribiliário da personagem. O sentido de comoção do leitor (aqui, a ideia de comoção é tomada em termos etimológicos; *comovere*, sair de si em direção ao outro), é ativado, minimizando a truculência da personagem. Rulfo superpõe-lhe um recorte lírico tramado pelo entrelaçamento das variáveis infância e amor, que se consumam na imagem de Susana San Juan. É famoso o excerto do romance de que desprendem, em um rasgo de memória, os *recuerdos* a que Pedro Páramo é docemente arrastado, como “el hilo de cáñamo (...) por el viento”. (RULFO, 1996, p. 188) “El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro.”

133

Susana San Juan suscita a compreensão do romance, por meio de um silogismo de matiz afetivo. Se, para Pedro Páramo, o vínculo com ela corresponde ao vínculo com a infância, pode-se dizer que, mesmo para alguém com sua natureza, a infância persiste como tempo primordial, com poder, até, de adelgaçar a densidade sombria do reino da morte. “Él creía conocerla. Y aun cuando no hubiera sido así, ¿ acaso no era suficiente saber que era la criatura más querida por él sobre la tierra? Y que

además, y esto era lo más importante, le serviría para irse de la vida alumbrándose con aquella imagen que borraría todos los demás recuerdos.” (RULFO, 1996, p.273)

Julio Cortázar, que, da mesma maneira, que Rulfo, gostava de conversar sobre seu ofício, entrevistado, certa vez, por Omar Prego, afirmou, quando perguntado sobre um assunto costumeiro no mundo da criação artística da América Hispânica: a questão do compromisso do escritor.

Quando me aparece a ideia de um conto que faça referência ao problema dos desaparecidos na Argentina, escrevo-o com o mesmo critério literário e a mesma absorção literária com que posso escrever qualquer conto puramente fantástico, digamos ‘La isla a melodía’. (...) Se consigo escrevê-lo da mesma forma que escrevo os contos puramente literários, satisfaz-me pensar que vai chegar a muitos leitores e que, além do efeito literário, terá um efeito político. (PREGO, 1991, p.122-123)

134

Sentimento semelhante tem-se após a leitura deste *Pedro Páramo* que consegue envolver a gravidade do sentido ético com o encanto do apelo estético. Ressalte-se, ainda, a profunda consciência do autor na utilização de processos que trazem ao texto a exata medida do que se pretende provocar no leitor. Do traçado resultante desta *filosofia da composição* ressaltam personagens cuja coerência é fruto direto de seu caráter ambíguo.

Além disso, é digno de nota assinalar a capacidade inventiva de Juan Rulfo quanto ao jogo de oposições criado a partir do tratamento de temas díspares: amor/ódio; vida/morte; segura/enternecimento; infância/decadência, dentre outros.

Pedro Páramo configura uma sucessão de viagens guiadas direta ou indiretamente pela memória as quais, ao término, trazem para o viajante uma compreensão mais clara de seu próprio íntimo

e isto o aproxima dos grandes trajetos realizados pela Literatura desde a época de Homero. Estes e outros pontos marcam a maturidade de um romance que, ambientado no México, aponta para a universalidade do comportamento humano.

A época do aparecimento deste romance coincide com uma maior argúcia, por parte do intelectual do México, no entendimento de sua própria identidade, o que se explicou por meio de uma produção de ensaios de índole mais crítica, como fosse uma viagem em busca dos próprios arcanos.

Vêem-se, assim, arte e pensamento empenhados em retomar uma tradição milenar: a mesma que impulsionou os astecas na busca da águia, símbolo do deus Huitzilopochtli, que lhes ordenaria a fundação de Tenochtitlán (lugar dos frutos de cacto), atual cidade do México.

Referências Bibliográficas

135

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

DE GRÈVE, Claude. *Éléments de Littérature Comparée: II. Thèmes et mythes*. Paris: Hachette, 1995.

JORRO, Anne. *Le lecteur interprète*. Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

KLAHN, Norma. “La Ficción de Juan Rulfo: nuevas formas del decir”. In: RULFO, Juan. *Toda la obra*. Coordinador Claude Fell. São Paulo: ALLCA XX, 1996.

MARTIN, Gerald. Vista Panorâmica. In: RULFO, Juan. *Toda la obra*. Coordinador Claude Fell. São Paulo: ALLCA XX, 1996.

PORTAL, Marta. Génesis, descubrimiento y repercusión de Los de abajo. In: AZUELA, Mariano. *Los de abajo*. Madrid: Cátedra, 1988.

RIBEIRO, Leo Gilson. Juan Rulfo: o México trágico e místico. In: _____. *O continente submerso: perfis e depoimentos de grandes escritores de Nuestra América*. São Paulo: Editora Best Seller, 1988.

SOUILLER, Didier. (Dir.) *Littérature comparée*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

SUBIRATS, Eduardo. A lógica da colonização. In: NOVAES, Adauto. (Org.) *Tempo e história*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura: Companhia das Letras, 1992.

PREGO, Omar. *O fascínio das palavras: entrevistas com Julio Cortázar*. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

RULFO, Juan. Pedro Páramo. In: *Toda la obra*. Coordenador Claude Fell. São Paulo: ALLCA XX, 1996.

Conversas com “dear Mimmy”: imagem da criança escritora na contemporaneidade ou a difícil tarefa de entender a guerra

Dentre algumas possíveis respostas à pergunta “como se constrói a imagem de um escritor?”, certamente a ideia de memória estaria presente em muitas circunstâncias. Por diversas vezes, o trabalho recapitulativo do artista funciona como uma argamassa, que finda por lhe fornecer uma identidade. A tarefa de colecionar fatos dos dias idos e vividos pode, por sua vez, ser materializada em práticas escriturais antigas e variadas, que compõem uma ampla rede textual, onde o mundo das experiências é reencenado através da linguagem. Assim, do ponto de vista dos gêneros, poderíamos falar em memórias, autobiografias, confissões, diários, cartas, auto-retratos, cada uma dessas formas guardando uma série de peculiaridades de composição, mas, todas elas encaminhando o escritor para um inventário de lembranças, que serão reelaboradas por leitores de tempos próximos ou distantes ao de quem rememora, criando, portanto, pontos de inflexão distintos para o ato da leitura. E o que dizer, em termos de escrita, da caixa de guardados do tempo da infância? Dito de outra maneira, como a idade pueril concorre para a composição de um quadro de representações da figura do escritor? No caso da criança, a caixa de guardados metafórica pode ganhar materialidade através da geometria do caderno de anotações, fechado a sete chaves, o qual recebe as marcas das histórias narradas no escaninho do sigilo.

137

Ao escrever sobre o nascimento do diário íntimo, Pierre Pachet (2001) identifica esta modalidade de escrita por meio do belo e sonoro título: “Os barômetros da alma”. De fato, dentre os relatos em que a necessidade do registro de dados leva a memória afetiva a conduzir imperiosamente a pena do escritor é, talvez, nele, que se tornam mais perceptíveis as pressões vividas por quem se ocupa

em organizar (ou tenta, pelo menos) as lembranças dos episódios vividos, acompanhando quase que, *pari passu*, o tempo cronológico, no intuito de flagrar a instantaneidade do presente.

Nesse sentido, o esquema temporal do diário diverge do da autobiografia, que não se preocupa em buscar “o passado dentro do passado pelo passado, ídolo inacessível, pois não se ressuscitam os mortos; ela evoca o passado para o presente e dentro do presente”, de acordo com o pensamento de Georges Gusdorf (apud LAHOUATI, 1999, p.187).

Para delinear de forma mais precisa este jogo entre passado e presente, o qual eventualmente pode vir a colocar em xeque a segurança da voz autoral, cabem também as palavras de Philippe Lejeune (1998, p.36) que, em “*A Infância fantasma*”, discutindo as peculiaridades do “relato de infância”, diz que este se apresenta:

138

[...] muitas vezes como uma procura iniciática, da qual se põem em cena as dificuldades. A memória é fragmentada, as lembranças flutuam, são raras a princípio, depois uma trama chega a religá-las, mas a dúvida persiste sobre as circunstâncias ou os pormenores. O autobiógrafo vai exprimir seus escrúpulos.

Lejeune chega a incorporar à discussão o expressivo sintagma “tremor da memória”, considerando, entretanto, que a oscilação presente neste tipo de discurso não interfere na fidedignidade da lembrança. Atribuindo seu formato lacunar à distância existente entre o vivido e o resgatado pela memória, o ensaísta corrobora seu pensamento, valendo-se de uma meta-enunciação colhida em *Minha infância é de todos* (1947), de René-Guy Cadou (apud LEJEUNE, 1998, p.37, tradução nossa): “As nuvens da infância são de tal forma, que não se percebem, senão por intermitência, algumas estrelas, ainda que elas se encontrem bastante distanciadas”.

Retomando a imagem de Pachet (2001) acerca do diário,

fica evidenciada a natureza fremente desse tipo de registro, jorros de confiança com o ímpeto de raios, enquanto que, para a autobiografia, a mediação do tempo entre o vivido e o narrado pode tornar baça a atmosfera da confissão, o que não significa atenuar a densidade dessa escritura em tempo pretérito.

Pachet (2001), que se propõe a realizar um inventário dos primórdios dessa prática discursiva, ao longo da história da literatura no Ocidente, toma como autores paradigmáticos para o gênero, entre outros: Benjamin Constant, Stendhal, Michelet, Hugo, Vigny e Amiel. Um traço de união entre eles diz respeito à faixa etária em que todos se devotam a esse exercício aut meditativo: a idade adulta. Na sequência de escritores citados, outro elemento agregativo é ainda assinalável: o de possuírem como marcos biográficos o século XIX, período considerado por Peter Gay (1989, p.132) como “uma época de Hamlets”, afirmativa justificada através da alegação de que a preocupação desse tempo com “o ‘eu’ era intensa, chegava à neurose” (GAY, 1999, p.11, v.4). Assim, o mergulho introspectivo desse “século psicológico por excelência” (1989, p.132) revela um sem número de retratos que tinham por tônica o autodesvendamento, tomando o autor inicialmente a página em branco como confidente preferencial, numa espécie de rito de intimidade.

139

Jacques Lecarme e Éliane Lecarme-Tabone (1999, p.243), por seu turno, estabelecem uma semântica da intimidade ao esquadriharem a gama de temáticas passíveis de ser exploradas nessa forma de escrita, regida pela privacidade, trazendo para o diário um caráter idiossincrático, o que torna mais nítidas as variadas imagens do escritor que dele podem derivar.

Fala-se frequentemente de jornal íntimo. Mas a noção de íntimo, com o que ela comporta de interior e de profundo, varia consideravelmente de um escritor a outro: o íntimo é para este o sentimental e o sexual, para aquele o espiritual e o metafísico, para

um, suas leituras, para outro, suas escrituras, para tal, o político, para um seguinte, o financeiro. Cada um percebe, segundo o dispositivo do calendário, o que lhe parece mais importante e, sobretudo, o mais memorável, pois o exercício do jornal é, antes de tudo, luta contra o esquecimento, a distração e a erosão. Seria necessário substituir a expressão ‘jornal íntimo’ pela fórmula ‘jornal pessoal’.

Importa observar que a índole narcísica do escritor é ela mesma responsável pela transformação do isolamento do monólogo, em diálogo potencial, uma vez que essas reminiscências serão reelaboradas pelo leitor, avaliado por Anne Jorro (1999, p.12) como “autor-intérprete”. Importa lembrar, ainda com apoio em Lecarme e Lecarme-Tabone (1999, p.244), que, em contrapartida, “Durante muito tempo, o diário pessoal, longe de visar à publicação, devotava-se ao segredo e excluía a ideia de divulgação ou de comunicação.”

140

Essas observações abrem espaço para a problematização do presente ensaio: teria o diário, na evolução de sua *performance* no sistema literário, persistido em seu vínculo com a maturidade? Ou, dito de outra forma, em que medida a criança poderia ser inserida na formulação de uma poética sobre essa espécie do gênero memorialista, espécie reveladora da construção da subjetividade como categoria de compreensão do real? A questão encontra respaldo no fato de que, se, por um lado, do ponto de vista das interações pessoais, existe uma representação vigorosa da criança como sujeito de práticas gregárias convencionais, o mais das vezes vinculadas à ludicidade, não se pode negar que a infância cultiva igualmente uma sorte de gregarismo introspectivo, habitando o território do segredo, haja vista a invenção de amigos fictícios. Um exemplo famoso nesse tocante é o do menino Fernando Pessoa, que, adulto, confessaria a seu amigo, Adolfo Casais Monteiro:

Tive sempre, desde criança, a necessidade de aumentar o mundo com personalidades fictícias, sonhos meus rigorosamente construídos, visionados com clareza fotográfica, compreendidos por dentro das suas almas. Não tinha eu mais que cinco anos e, criança isolada e não desejando senão assim estar, já me acompanhavam algumas figuras do meu sonho – um capitão Thibeaut, um Chevalier de Pas – e outros que já me esqueceram, e cujo esquecimento, como a imperfeita lembrança daqueles, é uma das grandes saudades da minha vida. (PES-SOA, 1966, p.18)

Na tentativa de deixar mais claros os contornos da questão, apresenta-se, neste ensaio, a seguinte hipótese: o sistema literário ocidental do século XX acolheu experiências de escrita intimista por parte de crianças, mas a recepção entusiasta não se prendeu particularmente à figura da criança como detentora de uma autoridade. Sua autenticação como escritor demandou uma chancela do tema, que deveria imprimir gravidade ao texto. Ratificando a questão da postura circumspecta do relato, seria o caso de se pensar nos diários de Anne Frank (Frankfurt am Main, 1929 - Bergen-Belsen, 1945) e Zlata Filipović (Sarajevo, 1980), cujas páginas iniciais talvez fossem despercebidas – historietas do cotidiano de meninas argutas – até o momento em que passaram a compartilhar fragmentos da História com as pessoas adultas.

141

Devido à alentada fortuna crítica do diário de Anne Frank, preferiu-se dar ênfase ao de Zlata, sendo que o primeiro diário será aqui tomado preferencialmente como referência intertextual. Estudando as múltiplas faces do fenômeno da intertextualidade, por ela denominado de “memória da literatura”, Tiphaine

Samoyault (2001, p.5) utiliza uma metáfora vegetal para chamar a atenção para a forma como repercutem os ecos da criação artística:

Se cada texto constrói sua própria origem (sua originalidade), inscreve-se ao mesmo tempo em uma genealogia que ele pode fazer a parecer mais ou menos. Isso compõe uma árvore com numerosas ramificações, na realidade um rizoma mais que uma raiz única, em que as filiações se dispersam e cujas evoluções são tanto horizontais quanto verticais.

142 No *Diário de Zlata*: a história de uma menina na guerra, a par do frescor de sua formulação enunciativa, reverberarão registros genésicos da experiência da escrita de diários, a exemplo dos de Marie Bashkirtseff (1860-1884) e de Anne Frank (1929-1945). A primeira, que se tornará famosa como escritora e pintora, cultivará, desde os treze anos até sua morte, o hábito da escrita pessoal, tendo o início de seu diário um cunho mais intimista, uma vez que antecede a entrada da autora em um circuito de intensa sociabilidade. Num segundo momento, é dessa vida cosmopolita em vários centros europeus, onde pode conviver com os grandes nomes das artes desse tempo, de que a escritora russa se porta-voz.

Já Anneliese Marie Frank teve a circunstância da guerra e da perseguição nazista contra os judeus como entorno ao texto que produziu e que se tornou famoso, um *uber best-seller* no gênero. Anne Frank intensifica uma conversação regular com Kitty, uma amiga imaginária, a partir da conclamação do ministro Bolkesteyn, que visava reunir, após a guerra, uma coleção de diários e cartas que testemunhassem a vida sob a sombria atmosfera do *front*. Lejeune (1999, p. 333, tradução nossa), que faz minucioso estudo sobre a construção do diário dessa adolescente, lembra ter ela recebido, ao completar 13 anos, no dia 12 de junho de 1942, dentre outros presentes de aniversário, um “‘álbum de poesia’ com capa de xadrez vermelho e branco, no qual ela começa a escrever seu diário”. A leitura do diário de Anne Frank vai além do rastreamento

da percepção de uma adolescente face à dureza do fardo existencial. A narrativa revela uma situação de amadurecimento forçado em companhia do medo, o que não impede que aqui e ali possam se entremear esparsas fagulhas de esperança do desembarque das tropas aliadas. Apesar da tensão do relato, demonstrada inclusive pelos questionamentos sobre que tipo de ética sustenta a guerra e o anti-semitismo, a força da voz da adolescente, enquanto elaboração de um pensamento problematizador, é abafada por um evento de insuplantável proporção do ponto de vista de uma postura humanista: sua prisão pela Gestapo e conseqüente morte.

Passando-se a Zlata Filipović, a pequena cidadã da Bósnia – flagrante em uma Sarajevo destruída por bombardeios das forças contrárias aos movimentos nacionalistas, que buscavam a separação da antiga Iugoslávia – no alto da primeira página de seu diário vê-se a data: 2 de setembro de 1991. Uma segunda-feira. Tudo parecia normal. Um começo de semana que abria também o começo de um novo

143

ano escolar e a vida seguiria sem atropelos: “Estou contente, a gente vai poder falar outra vez da escola e dividir nossas pequenas desgraças e grandes alegrias.

Mirna, Bojana, Marijana, Ivana, Maša, Azra, Mirela, Nadža – estamos de novo todas juntas.” (FILIPOVIĆ, 1994, p.19).

Os segredos partilhados por Zlata e os eus invisíveis que habitavam as páginas de seu livro de registros poderiam ter continuado a ser exatamente isso: segredos entre uma menina comum e seu diário, algo assemelhado a um bichinho de estimação ou uma espécie de *alter ego* da criança se se preferir. A intenção da escrita de Zlata a princípio não ultrapassava os limites da vida privada. As conversas partilhadas,

no entanto, tornaram-se cada vez mais densas e tensas em função do desenrolar de uma guerra, predatória em todos os sentidos, inclusive no de eliminar das crianças o direito à fruição da

infância.

Quando Zlata tinha apenas doze anos escreveu as palavras abaixo que poderiam figurar como uma súmula de seu livro:

Quem pode gostar de guerra, desejar a guerra? Não há nada mais horrível.
Fico pensando naquela passeata, em que eu também entrei. Era maior, mais forte que a guerra.  por isso que as pessoas vão vencer. Elas  que têm que vencer, não a guerra, porque a guerra não tem nada de humano. A guerra  uma coisa estranha ao ser humano. (FILIPOVIĆ, 1994, p.46).

Essas palavras foram, por sua vez, dirigidas a um destinatário especial: Mimmy, ou melhor, Dear Mimmy, receptor das anotações, no período compreendido entre escrito 30/03/92 a 17/10/93. Nesse caso deve-se dizer que Mimmy, o nome escolhido para o diário, foi uma homenagem a um seu peixinho de estimação que morreu.

Importa assinalar a variedade de formulações que expressam sua afetividade para com Mimmy: “Sua Zlata”, “Zlata que ama você”, “Mimmy, eu amo você”, esparsamente dispostas ao longo do texto, sem falar na entrega confiante contida na sentença: “Mimmy, estou com medo da GUERRA!” (FILIPOVIĆ, 1994, p.44).

Situando-se na esfera da subjetividade, mais que muitos outros gneros textuais, o diário habitualmente acolhe um discurso de índole intimista. São confissões, desabafos, queixas, manifestações de índole catártica, que denotam a existência de uma cumplicidade, que se cria entre o “ser de papel” – que ganha, na sensibilidade da criança, foros de pessoa com existência real – e a remetente das mensagens. A cumplicidade, nesse caso, encontrar

sua formulação mais dramática no trecho seguinte: “Enfim, sei lá, tudo isso é muito chato; vamos Mimmy, venha cá, vamos nos matar.”, enunciada em 1993, quando a exaustão do sofrimento já se fazia sentir. (FILIPOVIĆ, 1994, p.148)

Se, de hábito, tem-se na interrogação o substrato do discurso infantil, a circunstância da guerra intensifica o teor de averiguação, reiteram-se os questionamentos, sendo que as perguntas já trazem embutidas as respostas, na medida em que têm por propósito evidenciar o *nonsense* do comportamento adulto. Desse *nonsense*, gera-se um dos aspectos que podem ser considerados um dos *Leitmotif*, do diário da garota da Bósnia, ou uma de suas imagens obsessivas. O livro, iniciado na perspectiva de um relato de *flashes* do cotidiano de uma criança otimista, aberta para a experiência do viver sua condição de menina, em diversos âmbitos: as brincadeiras, a vida em família, a partilha com as amigas do mundo em perene descoberta, a escola, entre outros aspectos, vê-se, de súbito, invadido pelos terrores da guerra, desencadeando em Zlata esse medo primordial: o temor de não mais poder recobrar a “instantaneidade” do que deveria ser a vivência de algo precioso e inviolável: o tempo da infância, entendido em uma dimensão idílica. As constantes repetições acerca da meninice roubada pela conflagração em andamento são inscrições materiais nas páginas do diário, revelando-se, contudo, preferencialmente, como ranhuras, fundos sulcos que trazem a marca de um processo que redundava na progressiva extinção do prazer no cotidiano, daí a elevada voltagem emocional que se depreende do livro, a cada página que se vira. Isso se revela para a criança com a consciência de uma nova identidade, a percepção de uma máscara que lhe foi colada à face como um apêndice terrificante. Esse aspecto chega ao paroxismo no registro do dia 29 de junho de 1992, onde aparece uma série de autodefinições ditadas pelo sentido deletério do não:

Uma estudante que não tem mais escola, que não tem mais nenhuma alegria, nenhuma emoção de estudante. Uma criança que não brinca mais, que ficou sem amigos, sem sol, sem pássaros, sem natureza sem frutas, sem chocolate, sem balas, só com um pouquinho de leite em pó. Uma criança que, em resumo, não tem mais infância. (FILIPOVIĆ, 1994, p.71)

Zlata, por ela mesma, ou traduzida para Mimmy, transporece agora na cristalização expressa no sintagma: “Uma criança da guerra.” (FILIPOVIĆ, 1994, p.71). Uma afirmação em espelhamento com a anterior assevera que: “A guerra parece tudo, menos uma brincadeira”. (FILIPOVIĆ, 1994, p.49)

146 Pelo fato de ser tratada, por uma criança, a guerra ganha uma contundência particular levando ao surgimento de uma tensão, fundada no confronto carência *versus* excesso, estando o primeiro elemento voltado para as subtrações de toda ordem, vivenciadas pela população: mortes, fugas, auto-exílios, confinamento, desabastecimento de água, gás, alimento, subtrações que criam uma contabilidade dolorosa de sinal positivo: todas as facetas do medo, da tensão, do mal-estar.

São, portanto, muitas as perdas a contabilizar. Aqui cabe uma referência ao aspecto semiótico do texto, onde é frequente a colocação de expressões e frases em caixa alta, denotando o aumento da voltagem psicológica da narrativa, assim, pode-se dizer que o excesso invade o espaço da página e reverbera na sensibilidade visual e auditiva do leitor: “UM DIA PAVOROSO. IMPOSSÍVEL DE ESQUECER. QUE HORROR! QUE HORROR!” (FILIPOVIĆ, 1994, p.62) Na conversa com Mimmy, datada de 15/03/1993, lê-se o que se segue:

Não há mais árvores que a primavera desperta, não há

mais pássaros, a guerra destruiu tudo. [...] Não há gritaria de criança, não há mais brincadeiras. As crianças não parecem mais crianças. Tiraram a infância delas, e sem infância não há crianças. (FILIPOVIĆ, 1994, p.67).

Essa é uma passagem que se torna mais contundente ainda por discrepar bastante da atmosfera idílica do avant-guerre, como se lê no registro de 13 de outubro de 1991:

Que bela estação é o outono! Na verdade todas as estações têm seus encantos, só que na cidade eu não me dou conta disso. Só desfruto a natureza e sua beleza em Crnotina. Lá a natureza tem um cheiro bom, me acaricia, me chama para me embalar em seus braços.” (FILIPOVIĆ, 1994, p.22)

A linguagem do diário que, como pôde ser visto, se mostra solar, a princípio, na descrição das paisagens, e reflete a perspectiva de um presente apetecível a todos os sentidos resvala para a apreensão de uma atmosfera sombria, em que a linha do horizonte representa um traçado negro, o futuro feito em cacos, semelhando os escombros do ordinário da vida do hoje.

No caso de Zlata, algumas reflexões aí contidas ultrapassam as margens desse tipo de texto ligado à personalidade. Em outras palavras, através do singelo traçado de sua caligrafia, pode-se entrever quer o desenho de uma cartografia geo-política onde se esboçam conflitos étnico-sociais, quer posicionamentos de ordem ética embutidos na interpretação da guerra que ela fornece a seus leitores. Para Zlata, a guerra foi uma situação que invadiu repentinamente sua rotina.

Assim, como veículo de interpretação, o diário consegue mostrar uma criança em elucubrações consigo mesma, e dessas

elucubrações apreende-se uma forte agudeza de percepção com relação ao real. Pode-se dizer, em acréscimo, que a escrita autobiográfica de Zlata, que toma como veio principal a questão da guerra face ao impedimento do direito de viver a própria infância, pode ser útil à reflexão sobre o sentido atual dessa idade nos tempos pós-modernos. Com amparo nestes argumentos, pode-se assinalar a capacidade da linguagem artística de fazer deslizar, por entre as malhas do tecido textual, algo que faça o leitor meditar sobre o componente ético subjacente às falas que rompem o silêncio, metamorfoseando-o em ressonâncias que atingem sensivelmente a reflexão do receptor desses discursos. Nesse sentido, todos os mecanismos de construção textual utilizados por Zlata: o sentido do jogo presente na interação com o diário, principalmente após a metamorfose do caderno de anotações em “Dear Mimmy”, as repetições, as letras em destaque a serviço do *pathos* do relato, 148 intensificam o efeito que o texto pode causar nos leitores e auxiliam no desvendamento dos meios que levam à construção de sentidos, com relação a um tema grave, quando a autoria se vincula a alguém de tenra idade.

A UNICEF foi um agente ativo no palco da guerra e entendeu ser oportuno ter um retrato do confronto captado pelo olhar infantil. Daí a publicação das conversas de Zlata com Mimmy, a princípio em servo-croata. Depois o texto obteve tradução no mundo todo: a edição brasileira, por exemplo, já conta com quinze reimpressões. Para além do efeito da globalização, responsável pela informação em cadeia – todos nós vivenciamos um pouco o cotidiano dos habitantes da Bósnia, naquele momento - o que justifica o interesse pela divulgação do trabalho, na confiante expectativa de um êxito editorial, resta dizer que se esse diário é um *best-seller* hoje, isso se deve, sem dúvida, a uma nova compreensão vigente na atualidade acerca da criança. Vale dizer: ao reconhecimento da autoridade do discurso infantil, com destaque para alguns nichos

culturais, como é o caso da linguagem artística.

Em *O Desaparecimento da infância*, Neil Postman (1999) defende a ideia de um encurtamento temporal para a vivência da meninice, pela indistinção de hábitos entre os sujeitos sociais crianças e adultos, observação endossada pelo presente ensaio. No caso em questão, ocorre um amadurecimento precoce de Zlata, à maneira dos *puer senex*, e, curiosamente, há diversas passagens no livro em que os donos da guerra, os pretensamente adultos, são por ela denominados de “moleques”, num discurso avaliativo, que realça a capacidade da criança de se situar face ao que não deveria ser seu domínio de atuação.

Zlata, a Anne Frank de Sarajevo, que, como já se afirmou, tem seu diário selecionado para publicação pela UNICEF, uma instituição internacional que se propõe a zelar pelo bem-estar da criança, funcionando como um fórum de discussão de seus problemas. Outro aspecto significativo da questão é a modalidade de recepção que o livro teve. A palavra da criança é tomada como um depoimento consistente e não como se seu diário fosse um mero álbum de curiosidades, afirmações trêfegas ditas por uma menina. Acrescente-se que a edição brasileira contém fac-símile de seis páginas do diário, destacando-se nele, além da exploração do arranjo semiótico da caligrafia, a colagem de figuras coloridas – expressão de ludicidade, apesar do cinzento que por vezes permeia o relato. Outro componente da ilustração são os retratos familiares, espécie de crônica visual da trajetória de Zlata da meninice à adolescência.

149

Em um cotejo entre a condição das duas garotas, Anne e Zlata, pode-se, felizmente, dizer que, no caso da última, nenhum fato tragicamente bombástico como a morte, por exemplo, teria servido de estímulo à publicação e à grande divulgação da obra. Isso reforça, então, a hipótese com que se trabalha neste ensaio: a de que na contemporaneidade têm surgido clareiras por onde penetra o sopro revigorante da fala infantil com seus códigos bem

particulares de decifração do mundo. Outro ponto assinalável é o de que, por ocasião da 2ª guerra, a ideia era fazer uma coleta o mais ampla possível do impacto do confronto na vida das pessoas

de qualquer idade, impacto registrado através dos espasmos de sua sensibilidade, nas páginas de diários e em papéis de carta.

No prefácio ao diário da garota bósnia, o jornalista Leão Serva, que esteve no palco dos combates, chega a escrever:

Zlata se adapta às condições da guerra. No Natal de 1992, ela passeia pela cidade e vê pela primeira vez alguns antigos pontos de referência, agora destruídos. Ela descreve a jornada como uma criança de outro país falaria de um domingo no parque. Qual é o segredo de seu ânimo inescrutável? É o mistério que o leitor deve perseguir. Não só ao longo do livro ou enquanto durar a guerra da Bósnia, mas como uma possível chave para uma vida mais feliz. (FILIPOVIĆ, 1994, p.14).

150

A partir das palavras do prefaciador e ao longo da leitura do livro depreende-se que o discurso de Zlata desconstrói a equação criança = aprendiz – entendendo-se a palavra aprendiz como negativamente conotada do ponto de vista semântico – pois não só contém lições de uma sabedoria “de experiências feitas”, como também representa uma fórmula de sobrevivência para as situações de luto, condição intrínseca ao indivíduo, em todos os tipos de guerra a suportar. O leitor do diário acompanha o percurso da guerra e o percurso do envolvimento da criança com os fatos. É certo que aí está presente uma viva consciência acerca dos acontecimentos,

mas uma das características de seu texto é não resvalar para a vitimização pura e

simples, tentando, pelo contrário, compreender o momento político para em seguida poder intervir na realidade. E que melhor fórmula de intervenção que essa leitura sutil do mundo a qual permeia as páginas de “Dear Mimmy”?

Como já foi assinalado, esse é um diário que aponta para uma consciência de cidadania na criança da atualidade, que se auto-determina como agente da História. É o que se pode verificar, por meio das anotações de 5 de março de 1992. Aí Zlata faz referência a Zdravko Grebo, professor da Faculdade de Direito de Sarajevo e diretor da estação de rádio independente ZID, que afirmara “que a história estava

sendo escrita” (FILIPOVIĆ, 1994, p.39) observação que dias depois encontra ressonância no protesto da criança contra a atitude de pseudo-proteção da família: “Papai e mamãe não querem que eu assista o noticiário na televisão, mas não podem esconder da gente, das crianças, todos os horrores que estão acontecendo.” (FILIPOVIĆ, 1994, p.41).

151

Na capa da edição brasileira de “Dear Mimmy”, feita por Hélio de Almeida, a partir de fotos de Alessandra Boulat, tem-se uma montagem em que Zlata conversa com um soldado da força de paz da ONU, embora entre os dois haja as frias farpas de uma cerca de arame. A montagem sugere um retrato rasgado, seccionando em dois blocos as figuras da menina e do soldado. O espaço em branco entre as duas imagens denota uma zona de silêncio. O diário da menina faz esmaecer, porém, esse vácuo, na medida em que desencadeia reverberações do conflito despertando o sentido de uma nova ética entre os povos.

Neste caso, a criança nos ensina a relativização do pensamento como uma saída para a sobrevivência dos povos, inclusive do ponto de vista de uma ética interpessoal, do contrário de que

adiantaria, permanecer na Terra, numa busca, obcecada do si mesmo, sem o “si mesmo” abrigar o sentido reconfortante da outriedade?

Esta a lição dessa criança. Ainda bem que, de alguma maneira, vivemos tempos menos intolerantes para que entre o som de risos e da feliz algazarra pueril possa haver espaço para essas sábias ponderações. Com a leitura de *O Diário de Zlata: a vida de uma menina na guerra*, viu-se de que modo a linguagem estética, mais especificamente a literatura, traduz essa nova forma de cidadania cultural, levando-nos a nos situar de forma mais arejada diante das contradições ditadas pelo critério etário, em um mundo que se reconfigura continuamente.

152 Em 2008, Zlata Filipović, juntamente com Melanie Challenger, publicou *Vozes roubadas*, catorze diários de conflitos, todos escritos por crianças ou jovens, que representam uma saga de depoimentos contundentes da Primeira Guerra Mundial à mais recente invasão do Iraque, visitando também a conflagração do Vietnã, a Intifada e retratando diversos momentos da Segunda Guerra Mundial. A recente publicação do estudo de Francine Prose (2010), *Anne Frank: A História do Diário que comoveu o mundo*, que estabelece um estudo sobre as várias versões do diário, os bastidores de sua escritura, bem como os formatos em que em sido divulgados vem corroborar a atualidade do gênero diário, a predileção por eles revelada pelos escritores crianças e adolescentes, e ainda um incremento na escuta da voz infantil, principalmente quando as agruras da vida revestem-se da capa da dissensão.

Referências Bibliográficas

FILIPOVIĆ, Zlata. *O diário de Zlata: a vida de uma menina na guerra*. Tradução de Antonio de Macedo Soares e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GAY, Peter. *A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud: o coração desvelado*. Tradução de Sérgio Bath. São Paulo: Companhia das Letras, 1988-1990. v.4.

_____. *Freud: uma vida para o nosso tempo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo:

Companhia das Letras, 1989.

JORRO, Anne. *Le lecteur interprète*. Paris: PUF, 1999.

LAHOUATI, Gérard. L'Invention de l'enfance: le statut du souvenir d'enfance dans quelques autobiographies du XVIIIe siècle. In: BERRIOT-SALVADORE, Évelyne; PÉBAY-CLOTTES, Isabelle. *Autour de l'enfance*. Biarritz: Atlantica, 1999. p.163-190.

LECARME, J., LECARME-TABONE, É. *L'Autobiographie. 2^{ème}* éd. Paris: ArmandColin, 1999.

LEJEUNE, Philippe. *Les brouillons de soi*. Paris: Seuil, 1998.

PACHET, Pierre. *Les baromètres de l âme: naissance du journal intime*. Paris: Hachette, 2001.

153

PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Edições Ática, 1966.

POSTMAN, Neil. *O desaparecimento da infância*. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.

PROSE, Francine. *Anne Frank: a história do diário que moveu o mundo*. Tradução de Maria

Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

SAMOYAL, Tiphaine. *L Intertextualité: Mémoire de la Littérature*. Paris: Nathan, 2001.