

**Imagens da Infância
em Graciliano Ramos e
Antoine de Saint-Exupéry**

Fernanda Coutinho

**Imagens da Infância
em Graciliano Ramos e
Antoine de Saint-Exupéry**

Coleção Textos Nômades nº 6

Fortaleza
Banco do Nordeste do Brasil
2012



Presidente:

Ary Joel de Abreu Lanzarin

Diretores:

Fernando Passos
Luiz Carlos Everton de Farias
Manoel Lucena dos Santos
Nelson Antônio de Souza
Paulo Sérgio Rebouças Ferraro
Stélio Gama Lyra Júnior

Ambiente de Gestão da Cultura

Alcino Carvalho Brasil (Tibico)

Coordenadora da Coleção Textos Nômades

Jacqueline Rocha Lima Medeiros

Ambiente de Comunicação Social

José Mauricio de Lima da Silva
Editor: Jornalista Ademir Costa
Revisão Vernacular: Sânzio de Azevedo
Normalização Bibliográfica: Paula Pinheiro
Capa e Diagramação: Wendell Sá

Mais informações

SAC Banco do Nordeste
0800 728 3030
www.bnb.gov.br/faleconosco

Depósito Legal junto à Biblioteca Nacional, conforme Lei nº. 10.994,
de 14 de Dezembro de 2004 Copyright© 2007

C871i Coutinho, Fernanda.

Imagens da infância em Graciliano Ramos e Antoine de Saint-Exupéry
/ Fernanda Coutinho. - Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2012.

276 p. : il. (Série Textos Nômades; 6)

ISBN: 978-85-7791-188-2

1. Literatura. I. Título.

CDD: 800

PALAVRAS QUE DIZEM GRATIDÃO

Este livro tem, na origem, minha tese de doutoramento em Teoria da Literatura, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, em 2004. Gostaria de deixar, por escrito, meu agradecimento ao professor Sébastien Joachim, pela preciosa orientação e pela abertura de tantos caminhos na área do saber; ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco; a todos os seus professores e aos funcionários Diva e Eraldo; aos meus professores e colegas de curso. Destaco, especialmente, os professores Maria da Piedade Moreira de Sá (*in memoriam*), Lourival Holanda, Ângela Freire Prysthon e Edilene Queiroz, pela criteriosa leitura do texto e pelas ricas sugestões no sentido de seu aprimoramento. Do ponto de vista institucional, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela concessão de bolsa do Programa de Incentivo de Capacitação Docente e Técnica (PICDT)/Universidade Federal do Ceará (UFC); bem como ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo apoio ao estágio de Doutorado-sandwich, com pesquisa realizada na Bibliothèque Nationale de France - Paris. Por fim, meu reconhecimento ao Banco do Nordeste do Brasil (BNB), pelo trabalho incansável de valorizar e divulgar a cultura de nossa região, inserindo, inclusive, este livro na coleção, Textos Nômades, o que muito me honra.

OFERENDA

(Porque os livros, como as pessoas e a própria vida, não são intransitivos.)

Que livro poderia ter a pretensão de ser de seu autor por inteiro?
Não saberia dizer.

Sei que este pertence, antes de tudo, a Alceu, meu pai, cuja saudade me acompanhará por toda a vida: uma lembrança terna, profunda e benfazeja, como um raio de sol do céu da infância, *in memoriam*.

E ainda:

A Luci, minha mãe, a quem devo o bem mais precioso, o gosto pela leitura. Ou será melhor dizer: a quem devo a vida duas vezes?

A meus irmãos Rui, Helder e Alceu Filho, e a Martha, minha irmã, primeiros companheiros nas aventuras da fantasia, todos juntos, pela estrada afora.

Ao Sânzio, meu marido, que esteve junto a mim, página por página.

A Tibé, minha tia, sempre pertinho, desde minha infância, por vibrar com este trabalho, como se fosse algo dela mesma.

E ainda a Dóris Cunha, Pedro Salgueiro, Zirá e a todos os meus amigos, minha outra família.

Um agradecimento, cheio de admiração, à historiadora e escritora Mary Del Priore, cuja chancela ao livro, pela assinatura no prefácio, é para mim uma distinção intelectual, repassada pela dádiva da amizade.

Fernanda Coutinho

“A verdade nunca foi olhada nua. Ficção, fábula, conto, mito, eis os disfarces sob os quais os homens sempre a conheceram.”

Anatole France

“As perguntas realmente sérias são aquelas – e somente aquelas – que uma criança pode formular. Só as perguntas mais ingênuas são realmente sérias. São as interrogações para as quais não existe resposta. Uma pergunta sem resposta é um obstáculo que não pode ser transposto. Em outras palavras, são precisamente as perguntas para as quais não existem respostas que marcam os limites das possibilidades humanas e que traçam as fronteiras de nossa existência.”

Milan Kundera

“... e eu invento o que escrevo escrevendo para me inventar e tudo me adormece porque tudo desperta a secreta voz da infância”.

Mia Couto

SUMÁRIO

PREFÁCIO	13
APRESENTAÇÃO	15
1 - FIGURAÇÕES DA INFÂNCIA.....	21
1.1 - A Construção da Infância como Categoria Histórica	21
2 - REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS EM TORNO DA CRIANÇA.....	47
2.1 - A Criança na Literatura Francesa.....	47
2.2 - A Criança na Literatura Brasileira	71
2.3 - A Infância na Ótica de Graciliano Ramos	93
2.3.1 - São Bernardo	95
2.3.2 - Angústia	109
2.3.3 - Vidas secas	129
2.3.4 - Infância.....	141
2.3.5 - Histórias curtas: Luciana, Minsk, A terra dos meninos pelados.....	171
2.4 - A Visão da Infância em Antoine de Saint-Exupéry	188
2.5 - Graciliano Ramos e Saint-Exupéry: a Infância em Contraponto.....	222
CONSIDERAÇÕES FINAIS	243
REFERÊNCIAS	248

PREFÁCIO

Para muita gente, a história da infância foi por longo tempo uma história sem palavras. Mas, ao mesmo tempo, expressões como “criança” e “mãe”, assim como as noções de infância e família estão solidamente ancoradas em nossas tradições e sentimentos. E se falamos em sentimentos, dizemos literatura: esta porta aberta para todos eles. Sabia-o bem mestre Gilberto Freyre, que quis fazer uma história dos meninos. E sabia-o duplamente, pois não quis fazer a história de qualquer menino. Mas a do “menino triste”. E triste, porque brasileiro. Porque introduzido na vida adulta precocemente, sem brinquedo e sem carinhos. O mesmo que José Lins do Rego magistralmente retratou, crescendo num engenho. O dos seus avós.

A literatura, e nela a linguagem, oferece a cientistas sociais e escritores um novo índice de compreensão ou de interpretação do contexto sociocultural de uma época. E a ficção produzida a partir dos anos 20 e 30, no Brasil, convida-nos a ler o mundo pelos olhos das crianças em inúmeros exemplos: O Quinze, Vidas Secas, Negrinha, entre tantos outros nítidos instantâneos de nossa infância à luz dos trópicos.

É evidente que, nessas obras, a literatura nos dá respostas sobre tantas vidas vividas na discrição e no silêncio. Mas ela contribui também para sublinhar as manifestações de emotividade afetiva de uma época frente à vida familiar, as mentalidades e o cotidiano. O historiador Georges Duby foi o primeiro a insistir sobre a importância do vocabulário usado por escritores como fontes documentais para tais análises. E fontes ricas e difíceis de explorar, pois as palavras são envelopes cujo conteúdo se modifica de acordo com quem os manuseia e com o tempo no qual estão inscritos.

No excelente ensaio realizado por Fernanda Coutinho, “a varinha de condão” do comparatismo nos conduz,

em meio à complexidade, à profundidade histórica e aos sentidos das múltiplas nuances que compõem duas visões de infância: a de Graciliano Ramos e a de Antoine de Saint-Exupéry. Ambos falam de si pela voz das crianças. Sabendo emprestar a escuta a línguas cujo ritmo a autora bem conhece, ela cultiva a precisão das palavras para reconstituir os quadros de existências tão específicas. Uma cheia de pessimismo, outra plena de esperança. Debruçada sobre estas memórias que são também histórias, Fernanda analisa os detalhes mais preciosos ou mais insignificantes dos textos, verdadeiros marcos entre os fatos que compõem o mosaico das realidades históricas e sociais em que estão inseridos, juntamente com seus autores.

No Brasil arcaico e rural que viu crescer Graciliano, multiplicam-se expressões de dor, sofrimento, indiferença e mesmo diabolização da criança. Petizes magros, de pernas e braços finos, boca aberta de fome ou de choro, ouviam “Anda diacho!”. Tais crianças são o resultado de séculos de incúria e negligência das instituições de poder, de desamor na família, de abandono e pobreza, de falta de escola. Neste país a infância é vulnerável.

Tanto o menino que cresceu em Graciliano é, como deseja a autora, o mediador entre o regional e o universal, quanto o Pequeno Príncipe, de Saint-Exupéry, encarna o porta-voz do aprendizado da criança no mundo dos adultos. E de criança que viaja a lugar nenhum ou “ao país do nunca” com o objetivo de ultrapassar inúmeras provas. E de vencê-las. Do ponto de vista de Saint-Exupéry, a infância é – ao contrário do que pensa Graciliano – invulnerável. Nele, o indivíduo pode perder as asas, cair num deserto, falar com as flores. No reino do maravilhoso, com a ajuda de raposas, carneirinhos e rosas, nada lhe acontecerá.

À sua maneira, cada autor fala da infância que é angústia, insegurança e solidão. E que é simultaneamente aprendizado, esforço e fantasia. E ambos se encontram na questão de fundo que é o destino trágico da humanidade. Num livro claro, denso e preciso, Fernanda Coutinho sabe como ninguém abrir o envelope das palavras, dando-lhes vida. Mais do que um ensaio sobre literatura comparada, esse livro é uma meditação. Merece estar nas mãos de todos que se preocupam com a infância, real ou imaginária, no Brasil.

Mary Del Priore
Historiadora

O tema da infância situa-se, de uma forma global, em um quadro mais amplo: o das idades, entendidas como etapas da vida do indivíduo, cada uma delineando a sua maneira uma forma de estar no mundo.

O imaginário infantil tem sido presença constante na história do pensamento. Além das especulações

APRESENTAÇÃO

efetuadas pelas disciplinas antropológicas, as artes em geral e a literatura em particular têm na infância um tema preferencial.

A literatura vem anotando, ao longo do tempo, as inúmeras variações existentes, relativas ao alvorecer da vida. Assim, sobre o assunto já se compôs um vasto acervo em que aparecem ocorrências lúdicas, encantatórias, terríficas e nostálgicas, dentre outras.

Caracterizado pela versatilidade, o discurso sobre a criança apresenta fisionomias múltiplas, expressando-se, no caso da Literatura, através de gêneros distintos como, por exemplo, o romance, o conto, o poema, o relato de memória e o texto teatral.

Além destes aspectos, deve-se ressaltar que o tema em foco não se apóia exclusivamente no vigor do *mythus* que, desde os ensinamentos da Poética, aparece como elemento fiador do pacto de leitura. Por seu caráter dinâmico, ele se abre para a investigação de conceitos de significação abstrata, tais como: liberdade, ingenuidade, opressão e leveza, o que corresponde a uma outra maneira de lançar a questão de base: afinal, o que vem a ser infância?

Neste ensaio a noção de infância é tomada tanto de um ponto de vista concreto, atendo-se a faixa etária do início da vida, quanto em uma formulação de ordem abstra-

ta, que engloba uma série de atitudes comportamentais, as quais podem, inclusive, ultrapassar a baliza cronológica, atingindo outros momentos da existência, como conceitua Bachelard (1996).

Os *corpus* da literatura brasileira e da literatura francesa enfeixam um alentado número de obras que falam sobre os primeiros anos, situando a criança no centro da cena diegética.

A infância é, por exemplo, um dos suportes temáticos da obra de Graciliano Ramos (Quebrangulo, AL - 1892, Rio de Janeiro, RJ - 1953) e, como tal, dela se depreendem múltiplas facetas desta idade. Em Graciliano Ramos este tema se desdobra em duas visadas: a dos personagens de criança que interagem na fabulação e a dos adultos cuja memória se volta ao passado e recria a estação pueril, lembrando-se, neste particular, a autobiografia do próprio autor.

No que tange à literatura francesa, também a obra de Antoine de Saint-Exupéry (Lyon, 1900 - Córsega, 1944) constrói uma série de representações sobre a infância, particularmente em *O Pequeno príncipe* (1943), cujo protagonista pode ser tomado como um personagem-építome dessa época da existência. De sua obra romanesca, *Terra dos homens* (1939) e *Piloto de guerra* (1942) trazem, ainda que de modo assistemático, reminiscências da época infantil do autor, o que se pode encontrar igualmente em alguns trechos de cartas suas dirigidas a mãe.

Dando sequência a esses escritores, muitos outros, em ambos os espaços literários citados, revisitaram o tema, o que denota sua inesgotabilidade, graças ao dom inventivo dos artistas da palavra.

Isto reforça a constante atualidade do assunto, devendo-se ressaltar que, sendo a infância uma categoria histórica, é, de sua parte, estabelecido um fluxo interativo com muitas variáveis socioideológicas. Partindo desse pressuposto, tem-se como certo que a leitura de ambos os autores, aqui selecionados, acerca da infância, não se furtará aos desdobramentos concernentes a uma ancoragem de suas produções ficcionais em tempolugares distintos.

A proposta do presente trabalho é estabelecer um contraponto entre as poéticas de Graciliano Ramos e a de Antoine de Saint-Exupéry, por

intermédio de um ângulo específico da obra dos dois escritores: o que se liga ao tratamento da temática da infância.

A ideia que norteará o trabalho é verificar o rendimento hermenêutico do tema, através do contraste entre a visão crítica de Graciliano Ramos, da qual ressalta uma negativização do homem e do mundo, e a de Saint-Exupéry, cujo idealismo desemboca no retrato de uma infância modelar.

O estudo em foco firmando-se, portanto, na possibilidade de criar um nexos de significação entre realidades culturais distintas, encontra respaldo nas ponderações da Literatura Comparada, tal como enunciadas, dentre outros, por Chevrel (1989); Claudon e Haddad-Wotling (1992); Pageaux (1994) e Souiller e Troubetzkoy (1997), as quais fornecerão o substrato do trabalho comparatista.

Tratando-se de um estudo centrado no texto literário, as técnicas referentes a sua construção, utilizadas por Graciliano Ramos e Saint-Exupéry, são examinadas com o auxílio da escola francesa de análise do discurso, na linha de Genette (1972, 1987) e Maingueneau (1996a, 1996b).

A fortuna crítica dos autores embasa o referencial teórico, considerando-se esta tarefa de revisão bibliográfica um suporte substancial para posteriores tomadas de posição interpretativas.

O ensaio se compõe de quatro secções, sendo que o primeiro se subdivide em dois tópicos: mostram-se, inicialmente, alguns aspectos da problemática da infância na História, desde a Antiguidade clássica até o século XX, o que se tornou possível pelas leituras empreendidas, neste último século, acerca dessa temática, que é um dos itens que alimentam a vocação universalista da Nova História. (LE GOFF; CHARTIER; REVEL, 1998; BURKE, 1992). Sabendo-se que o reconhecimento das idiosincrasias da idade infantil foi alvo de um lento processo de assimilação por parte do mundo adulto, optou-se, a princípio, pela retomada diacrônica da infância como categoria histórica. A investigação apoiou-se principalmente nas observações de Ariès (1981), que grifam o momento em que se configura uma nova mirada em direção à puerícia, por parte do conjunto das forças sociais. Também Becchi e Julia (1998a, 1998b) serviram de subsídio para a feitura deste capítulo, em virtude de nesta

obra percorrerem as etapas-marco que delinham a formação de uma história da infância no Ocidente.

Ainda no mesmo capítulo, examina-se de que maneira o universo da arte incorporou a ideia de infância, tomando-se por padrão, notadamente, algumas representações literárias havidas em torno da criança, no domínio da civilização ocidental. A intenção precípua é investigar a forma de o texto literário captar e transfigurar os sinais da apreensão, pela História, do cruzamento de olhares entre adultos e crianças. Trata-se, mais especificamente, das formas de inserção da temática infantil nos sistemas literários, francês e brasileiro, em épocas anteriores à presença dos dois autores cotejados neste estudo. Na realidade, para se chegar à literatura francesa, recua-se às suas matrizes greco-latinas, de conformidade com o entendimento da arte da palavra, entendida como uma rede de textos que se interligam na cadeia temporal, reconectados que são pelo fenômeno da leitura.

Prosseguindo a discussão analisa-se com base em que registros imagéticos o texto de Graciliano Ramos elabora o tema da infância. Passa-se, então, a observar de que forma na obra do escritor brasileiro a dialética das relações sociais, consignada, principalmente, em uma dialética das idades, concorre para a construção da subjetividade dos que experimentam os primeiros passos na vida, isso em ambientes preferenciais como a família e a escola.

Pensou-se inicialmente em estabelecer o recorte das imagens da infância em *Caetés*, *São Bernardo*, *Angústia*, *Vidas secas*, *Infância*, *Insônia*, *Alexandre e outros heróis* e *Memórias do Cárcere*. Ao final, foram suprimidos o romance de estreia de Graciliano, *Caetés*, e as *Memórias do Cárcere*. O primeiro, em virtude do irrisório aporte das imagens relativas à questão, tendo em vista as poucas referências à criança, no enredo, além do inexpressivo volume de reminiscências dos personagens adultos sobre a época de sua meninice. O mesmo pode ser dito acerca das *Memórias do Cárcere* que, como se sabe, tratam de uma experiência pontual da maturidade do escritor.

Em seguida é examinada a visão da infância na produção literária de Antoine de Saint-Exupéry, a qual se mostra, em primeiro lugar, emol-

durada no projeto filosófico do escritor, que se prende a uma concepção idealista da existência. O ponto capital do desenvolvimento de uma reflexão poética sobre a idade infantil encontra-se em *O Pequeno príncipe*, obra que resulta na construção de uma personagem-simbólica da idade infantil. (CHOMBART DE LAUWE, 1991). A estratégia de abordagem busca captar o significado da infância para Saint-Exupéry e ressaltar que a qualidade dos rituais de entrada no mundo está condicionada a um sábio manuseio, por parte dos adultos, das características que desenham um paradigma do que é ser criança. O livro é tomado como uma metáfora do mundo pueril, o qual, algumas vezes, é sujeito a interpretações simplistas, em contraposição ao pensamento de estudiosos, como Montandon, para quem o relato é uma epopeia esotérica da aventura humana.

A última secção trata do cotejo entre as imagens da infância em Graciliano Ramos e Saint-Exupéry, as quais serão analisadas à luz de uma fenomenologia dos sentidos.

Através da exposição ou rememoração de experiências táteis, auditivas e olfativas, são, então, colocadas em confronto imagens que espelham a infância, num caso como uma situação terrificante, e noutro como uma situação idílica.

Com base nessa poética comparativa, pretende-se demonstrar a possibilidade de construir novas significações para a infância, entrelaçando-se experiências estéticas, que, diferindo quanto ao projeto enunciativo e filosófico, tomam a criança como uma representação mesma da aprendizagem, ritual inerente ao exercício de viver.

1.1 – A Construção da Infância como Categoria Histórica

Quando se reflete sobre a infância, um grande número de imagens salta à mente, concorrendo, por sua natureza cambiante, para expressar a dificuldade de se dar corpo a esta noção, de índole marcadamente polissêmica.

1 – FIGURAÇÕES DA INFÂNCIA

No imaginário das idades da vida, a infância marca a importância da origem, a arché dos gregos, e ultrapassa a representação do indivíduo, recobrando tanto a ideia da criança em si mesma quanto a de um período primordial: o tempo da infância do mundo. Em

Aspectos míticos da memória, Jean-Pierre Vernant lembra que este período é rememorado por Mnemósine na Teogonia, revelando-se, aos olhos da deusa, como um tempo remoto: com seu conteúdo e suas qualidades próprias: a idade heróica ou, para, além disso, a idade primordial, o tempo original. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1991, p. 18).

A linguagem do mito denominará Idade de Ouro o tempo feliz da infância da humanidade. Apesar de muito antigo, já existindo há 4000 anos na Suméria, o mito só irá surgir, com esta denominação, na Roma do século I a. C.

Convém assinalar, no entanto, a inscrição deste topos na cultura ocidental, efetuada por Hesíodo, no poema didático Os Trabalhos e os dias, embora este não seja ponto pacífico entre os estudiosos do assunto. Williams (1989, p. 65), por exemplo, em O Campo e a cidade na história e na literatura, defende a concepção de que uma Idade de Ouro entre os homens só irá aparecer com Virgílio, nas Geórgicas, visto que, para Hesíodo, os homens “vivem como os deuses”. (WILLIAMS, 1989, p. 65)

Hesíodo assim celebra este tempo:

Se queres, com outra estória esta encimarei; / bem e sabiamente
lança-a em teu peito! / [Como da mesma origem nasceram deuses
e homens.] / Primeiro de ouro a raça dos homens mortais/ criaram
os imortais/ que mantêm olímpias moradas./ Eram do tempo de
Cronos, quando no céu este reinava; / como deuses viviam, tendo
despreocupado coração, / apartados, longe de penas e misérias; nem
temível / velhice lhes pesava, sempre iguais nos pés e nas mãos, /
alegravam-se em festins, os males todos afastados, / morriam como
por sono tomados; todos os bens eram / para eles: espontânea a terra
nutriz fruto/ trazia abundante e generoso e eles, contentes, / tranqui-
los nutriam-se de seus pródigos bens. (HESÍODO, 1996, p. 31).

A explicação para a harmoniosa plenitude vivida por esta raça de ouro estaria na essência mesma do mito, através, como lembra Bénéjam-Bontems (1997, p. 474-475), dos três mitemas que o constituem: “a vida em comum dos deuses, a abundância e a justiça”.

Deve-se observar, todavia, que, acerca da abundância, caracterizada principalmente pela descrição de lugares paradisíacos, a tradição greco-latina remonta a Homero. Na “Rapsódia V” da *Odisséia*, retrata-se a paisagem que rodeia a gruta de Calipso, o que suscita o seguinte comentário do poeta: “Até um Imortal, que ali entrasse, se quedaria embevecido e seu coração se comprazeria em contemplar o espetáculo.” (HOMERO, 1979, p. 52). Ainda em seu acidentado périplo, de retorno a Ítaca, depara Ulisses com “os dons magníficos dos deuses no palácio de Alcino”, os quais amenizam as terríveis visões de monstros e de locais tenebrosos por ele enfrentadas em sua *odisséia*. (HOMERO, 1979, p. 57).

Na transposição do tema da literatura grega para a literatura latina, a palavra “genos”, geração ou raça, como ensina Howatson (1993, p. 16), foi traduzida por “saeculum” e, por efeito de uma inflexão de sentido, “genos” passou a significar, também, idade ou período longo. Horácio refere-se a um “tempus aureum”; Virgílio, porém, na “IV Bucólica” celebra a “gens aurea”. Em “As Quatro idades”, Ovídio segue a inovação latina, definindo a “aurea aetes” como o período anterior à precipitação de “Saturno no tenebroso Tártaro, quando, por sobre a terra, ainda cor-

riam rios de leite, corriam rios de néctar, e o dourado mel escorria da verdejante azinheira”. (OVÍDIO, 1983, p. 13).

Por sua vez, Klibansky; Panofsky e Saxl (1989) apontam para um esquema de correspondências, possivelmente de origem pitagórica, entre as quatro estações do ano e as idades do homem: primavera/infância, verão/juventude, outono/maturidade e inverno/velhice. Os autores referem-se ainda a um liame entre os quatro humores (sangue, bÍlis amarela, bÍlis negra e fleuma) e, mais tarde, os quatro temperamentos (sanguÍneo, colÍrico, melancÓlico e fleumático) e as quatro fases da existÍncia humana: “liame que persistiu por todo tempo e que iria ter uma incidÍncia fundamental, de forma conjunta, sobre o desenvolvimento da filosofia especulativa e sobre o das representaçÓes figuradas”. (KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, 1989, p. 40).

Ao falar da vida de antigamente, AriÈs assinala ser esta:

a continuidade inevitável, cÍclica, às vezes humorística ou melancÓlica das idades, uma continuidade inscrita na ordem geral e abstrata das coisas, mais do que na experiÍncia real, pois poucos tinham o privilégio de percorrer todas essas idades naquelas épocas de grande mortalidade. (ARIÈS, 1981, p. 39).

A profusa iconografia relativa às várias fases da existÍncia humana, no entanto, surge como um desmentido à precariedade de sobrevivÍncia no perÍodo. O historiador registra a presença dessa iconografia a partir do sÉculo XII, ressaltando, todavia, a fixaçÓo de seus traços essenciais somente duzentos anos mais tarde, e sublinha ainda sua quase inalterabilidade até o sÉculo XVIII.

Destas figuraçÓes artísticas, de cunho descritivo, inspiradas pelo cotidiano, brotam os estereÓtipos das idades, inscritos na sequÍncia dos papéis sociais a serem encenados, de acordo com AriÈs:

Primeiro, a idade dos brinquedos: as crianças brincam com um cavalo de pau, uma boneca, um pequeno moinho ou pássaros amarrados. Depois, a idade da escola: os meninos aprendem a ler ou seguram um livro e um estojo; as meninas aprendem a fiar. Em seguida, as idades do amor ou dos esportes da corte e da cavalaria: festas, passeios de rapazes

e moças, corte de amor, as bodas ou a caçada do mês de maio dos calendários. Em seguida, as idades sedentárias, dos homens da lei, da ciência ou do estudo: o velho sábio barbado vestido segundo a moda antiga, diante de sua escrivaninha, perto da lareira. (ARIÈS, 1981, p. 39).

É sabido que as representações sobre as idades da vida abarcam vários troncos míticos, possibilitando, inclusive, a mescla de tradições sagradas e profanas, nas criações artísticas. É o que acontece em *A Vida da humanidade*, quadro de Gustave Moreau (1826-1898), que corresponde a um dos elementos em que se apoia Pierre Brunel, para refletir sobre a tópica das idades do mundo. Neste trabalho de Moreau, um imenso políptico composto de três segmentos, subdivididos em nove painéis de 33 x 55 cm, estão expostas algumas das idades míticas: ouro, prata e ferro; os tempos da natureza: manhã, tarde e noite e, por último, as fases da vida: infância, juventude e idade adulta. Esta narrativa pictural, de tríplice geometria, relata os percursos existenciais de Adão, Orfeu e Caim, figuras consideradas pelo pintor como exemplares das etapas da vida há pouco aludidas. No retábulo, Adão traz em si a simbologia do princípio, da infância da humanidade, pela expressão das qualidades inaugurais da vida, que seriam, segundo o artista: “ingenuidade, candura, pureza”.

Pierre Brunel observa que em *A Vida da Humanidade* a infância, a juventude e a maturidade não podem ser apreendidas em sentido estrito. Para ele “cada uma dessas idades é uma duração, uma jornada que é representada, mas no sentido amplo do termo, por seus três momentos, que podem eles mesmos ser tomados como metáforas da vida”. (BRUNEL, 1996, p. 258-259). Adão é ali o centro de uma micronarrativa, balizada pela noção do tempo como aprendizagem. Três dos nove painéis lhe são dedicados e neles é mostrada uma sequência de experiências-marco (a prece ao amanhecer, o passeio no Paraíso ou o êxtase da natureza e, por fim, o sono de toda a natureza), as quais delineiam o alvorecer da vida, como uma sucessão de momentos de passagem rumo à descoberta do mundo.

A preocupação com a origem, evidenciada nas transcrições artísticas, não significou, entretanto, a valorização da infância individual, que somente passa a ser considerada, por volta do século XVIII, principalmente no âmbito das práticas sociais.

Para esta demora concorreu, sem dúvida, a acolhida da figura infantil no pensamento grego. Platão, por exemplo, via com bastante reserva o universo infantil, como se verifica no livro VII de *As Leis*: “Dentre todos os animais, o mais difícil de manejar é a criança; devido à mesma excelência desta fonte de razão que há nela, e que está ainda por disciplinar, ressalta ser uma criatura ríspida, astuta e a mais insolente de todas”. (PLATÓN, 1990, p. 1402-1403).

Por esta razão, caberia ao Estado ideal uma prática pedagógica de teor coercitivo, e, assim, a *pólis* platônica só adotará a criança como base, em função da necessidade de moldar-lhe o caráter. Já em *A República*, o modelo educacional segregara-a do convívio dos demais, salvo dos preceptores, na intenção de fazê-la alcançar o reto caminho do Bem, da Verdade e da Justiça. Esclarecedor a este respeito, no livro citado, é o trecho do diálogo com Gláucón em que Sócrates enuncia sua proposta para a obtenção da cidade perfeita. A prescrição consiste em enviar: “ao campo [...] quantos haja na cidade que contem mais de dez anos, encarregando-se de seus filhos, subtraindo-os aos costumes atuais, semelhantes aos dos pais deles, educando-os, em troca, de acordo com seus costumes e suas leis, tal como anteriormente se indicou”. (PLATÓN, 1990, p. 795).

Como tal, observa-se que, se a criança foi distinguida nas cidades de Platão, não seria o caso de se falar em infantocracia, já que ali ela foi tomada como instrumento para a implantação de uma nova *paideia*, mola mestra do projeto regenerador da política grega na época. Prova disso é o fato de Sócrates acatar até mesmo a burla da fábula, aceitando a possibilidade de difundir o mito do surgimento de uma cidade em que todos eram irmãos, sendo que da composição de uns faria parte o ouro - os que deveriam exercer o mando -, de outros, a prata - seus auxiliares - e de outros, ainda, o ferro e o bronze - os artesãos. Para ele, de um pai de ouro poderia nascer um filho de prata, e vice-versa. Por conseguinte, os pequenos deveriam ocupar a escala social a partir de rígidos critérios de origem, como sugere o mito:

A divindade prescreve de maneira primordial e principalíssima aos governantes que exerçam sua vigilância como bons guardiões com respeito ao metal que entra em composição nas almas dos meninos,

com o objetivo de que se alguns deles, incluindo seu próprio filho, contem na sua com parte de bronze ou de ferro, não se compadeça em absoluto, e sim que o relegue ao estado que lhe convém, seja este o dos artesãos ou o dos lavradores. E ordena-lhes igualmente que se nasce destes um filho cuja natureza contenha ouro ou prata, prodiguem-lhe a educação que corresponde a um guardião no primeiro caso ou a que se dá aos auxiliares no segundo, visto que, segundo a predição de um oráculo, a cidade será destruída quando for vigiada por um guardião de ferro ou de bronze. (PLATÃO, 1990, p. 720-721).

Também para Aristóteles a educação da criança do sexo masculino deveria requerer um esforço substancial do Estado, uma vez que na concepção do filósofo a infância é vista sob o signo da precariedade, por não conseguir realizar ações típicas da idade adulta. Para ele, a criança “é assimilada ao animal e à mulher, declarada incapaz e aproximada do escravo”. (BECCHI; JULIA, 1998a).

Na Ética a Nicômacos, reforça-se o sentido de incapacidade atribuído à infância, pela razão de ela não dispor de meios que a conduzam à excelência moral, por ele preconizada. Ali o infante vai ser mostrado na mesma escala dos animais inferiores, ressaltando-se a circunstância de ambos serem “capazes de ações voluntárias, mas não de escolha”. (ARISTÓTELES, 2001, p. 52). Como se sabe, a escolha, para Aristóteles, consiste na sabedoria em discernir os meios adequados para atingir os bens a que se aspira. Reforçando a natureza didática do texto organizado a partir da compilação das notas de aulas ministradas pelo pai/filósofo ao filho/discípulo, Aristóteles esclarece sua argumentação, dizendo: “aspiramos a ser saudáveis, mas ‘escolhemos’ atos que nos tornarão saudáveis”. (ARISTÓTELES, 2001, p. 53). Verifica-se, portanto, que, ao tentar superpor as imagens da criança e do adulto, o pensamento do filósofo grego finda por superestimar esse último com relação à primeira, impedindo, como tal, a expressão dos traços diferenciais das idades.

O mundo infantil assim percebido é incorporado ao pensamento de Santo Agostinho, pensamento que regerá muitas interpretações sobre o tema, mesmo passada a Idade Média.

Observe-se, no entanto, que a visão negativa da infância foi deixada de lado, em algumas situações, como no caso da compreensão dos es-

tóicos, que exaltaram a bondade natural da criança, opinião assimilada, posteriormente, pelo pensamento romano, através de Cícero e mesmo de Sêneca. Cícero, por exemplo, alertava para a importância da observação das diversas etapas da apreensão do mundo pelo infante, índices que poderiam ser buscados com esta ainda no berço. A atitude de simpatia do erudito latino para com as pessoas no começo da vida é resumida por Neraudau da seguinte maneira: “Aos defeitos, como a inconstância e a irascibilidade, misturam-se, pois, qualidades como o instinto de ação, a sociabilidade e a generosidade.” (NERAUDAU, 1998, p. 85)

Importa ainda salientar mais um comentário deste historiador, quanto a uma outra recepção positiva, por parte da civilização latina, no que toca à idade pueril, ao afirmar que: “Virgílio a definiu de maneira poética pondo o período sob a proteção do menino da quarta égloga das Bucólicas, o qual toma conhecimento da ternura e da alteridade pela proximidade deslumbrante do sorriso materno”. (NERAUDAU, 1998, p. 70).

Como se vê, se a “IV Bucólica” magnifica a figura infantil ao torná-la um ideal de promessa, ao mesmo tempo apresenta-a em ponto pequeno, instalando-a no espaço da intimidade, lugar de preferência das trocas afetivas. A inclusão da figura materna humaniza o quadro e deixa entrever a densidade emocional da relação mãe-filho: “Começa, pequena criança, a reconhecer tua mãe pelo sorriso (os dez meses trouxeram longos incômodos a tua mãe); começa, pequena criança; aquele a quem os pais não sorriram, os Deuses não o consideram digno de sua mesa nem as Deusas de seu leito”. (VIRGÍLIO, 1992 apud NOVAK; NÉRI, 1992, 60-61).

Na civilização latina, o lado escuro da luminosa imagem da criança virgiliana transparece no inventário dos filhos abandonados pelos pais, ainda em tenra idade. Várias situações tornavam o infante passível de ser deixada à própria sorte. Não apenas motivos de ordem financeira que incapacitavam as famílias de prover à sobrevivência de seus rebentos, em geral numerosos, eram responsáveis por esta prática. Também nas famílias abastadas o costume era corrente e, às vezes, circunstâncias tão banais quanto o desinteresse pelo sexo da criança eram o suficiente para determinar o desprezo de seus parentes.

Veyne (1990, p. 23) afirma ser o nascimento de um romano mais que um mero fato biológico “Em Roma um cidadão não ‘tem’ um filho: ele o ‘toma’, ‘levanta’ *tollere*; o pai exerce a prerrogativa, tão logo nasce a criança, de levantá-la do chão, onde a parteira a depositou, para tomá-la nos braços e assim manifestar que a reconhece e se recusa a enjeitá-la”.

Este tipo de prerrogativa paterna valeu pelo menos até o século II d.C., quando a parentela agnática, fundada no poder ilimitado do *pater familias*, divide o comando da progênie com a parentela *cognatio*, calcada no matriarcado.

Carcopino observa que no século II caem por terra as leis das Doze Tábuas e outras tantas julgadas régias que transformavam o exercício da paternidade em missão autocrática. Mesmo assim, o pai

ainda possui a horrível faculdade – que só lhe será retirada em 374 d. C., sob a benfazeja influência do cristianismo – de abandonar seus recém-nascidos nos monturos públicos, onde morrem de fome e de frio, quando a piedade de um transeunte, mensageiro e instrumento do favor divino, não os recolhe, salvando-os a tempo. (CARCOPI-NO, 1990, p. 100).

No século V, nas páginas de louvor que são as Confissões, Santo Agostinho (354-430) deixa transparecer um pensamento depreciativo com respeito à idade infantil, dissociando-a tanto da noção de inocência, a ponto de não mostrar hesitação em questionar o habitual sentido do célebre texto bíblico a ela dedicado, ao contra-argumentar: “Por conseguinte, apenas louvastes, ó nosso Rei, na estatura das crianças o símbolo da humildade, quando dissestes: ‘Delas é o reino dos céus.’” Santo Agostinho julga, porém, digno de exaltação o amor divino, ainda que Deus não o fizesse viver “além da infância”. No “Magnificat” que encerra o Livro Primeiro, o memorialista chega a salvaguardar a imagem da criança, não por suas qualidades intrínsecas e sim pela generosidade de Deus: “Portanto, é bom Aquele que me criou. Ele mesmo é o meu bem, e eu louvo-O com alegria por todos os bens que eu tinha até mesmo na infância.” (SANTO AGOSTINHO, 2002, p. 44). São Bernardo (1090-1153) demonstra concepção semelhante, ao interpretar o primeiro choro como sinal da presença mais ou menos intensa da marca original, atitude ainda

vigente no outono da Idade Média: “trata-se de um grito de angústia, de um apelo a Deus, como um pedido de batismo. A intensidade do grito é proporcional ao peso do pecado. É raro que os futuros santos nasçam chorando. Em contrapartida, as crianças fortemente marcadas pelo pecado uivam”. (LETT, 1997, p. 23)¹

Em compensação, o culto da figura do Cristo menino, principalmente, às vésperas da Renascença, possibilita uma apreciação menos severa da infância e, por este tempo, até mesmo uma aura mítica, de inspiração sapiencial, lhe é conferida, como no caso da representação do *puer senex*. De acordo com uma afirmação de Curtius o *topos* vulgarizou-se no Ocidente por meio da grande fortuna que teve a Vida de São Bento, de Gregório o Grande, que começava com a aclamação: “*fuit vir vitae venerabilis [...] ab ipso suae pueritiae tempore cor gerens senile*”, cuja tradução seria: “Foi homem de vida venerável ... trazendo desde o tempo de sua meninice coração de velho.” (CURTIUS, 1957, p. 104).

Examinando em “A Descoberta da infância” os testemunhos iconográficos que marcam a passagem de uma visão piedosa para uma visão profana da vida das crianças, Ariès reporta-se ao aproveitamento, ao redor do século XIII, da imagem de um adolescente para a representação de um anjo. Fala, ainda, da ligação da idade pueril com a imagística da Sagrada Família, ressaltando que o processo de humanização da figura de Cristo é a tônica das criações artísticas à medida que os séculos avançam em direção à Renascença. Por volta do século XIV, por exemplo, a auréola divina do Cristo cede lugar a cenas descritivas que expressam sua mansuetude e humildade. Na dinamicidade dos quadros, ficava também registrado o reconhecimento de um mundo dotado de uma lógica particular, que se ia construindo através dos pequenos atos do dia a dia:

No grupo formado por Jesus e sua mãe, o artista sublinharia os aspectos graciosos, ternos e ingênuos da primeira infância; a criança procurando o seio da mãe ou preparando-se para beijá-la ou acariciá-la; a

1 Um comentário destoante no que se refere ao assunto é o de São Boaventura, que, no século XIII, afirmava: “Somente as crianças podem entrar pela porta estreita.” (LAHARIE, 1999, p. 20).

criança brincando com os brinquedos tradicionais da infância, com um pássaro amarrado ou uma fruta; a criança comendo seu mingau; a criança sendo enrolada em seus cueiros. (ARIËS, 1981, p. 54).

O espectador, por sua vez, pela singeleza que tinha agora diante de si, era presa mais fácil do enternecimento quanto ao mundo e aos seres retratados, ou seja, uma fusão do estereótipo do menino-Deus, com a figura do menino comum.

Simplificando o problema, inegavelmente complexo, pode-se centrar a visão da Idade Média com relação à infância no paradoxo de uma avaliação positiva ou negativa do sentido de inocência: desta semântica dupla poderia ser extraída quer a noção de imperfeição, quer a de pureza e ingenuidade. Com esta ambiguidade, começava-se a perceber a realidade infantil como um quebra-cabeças a desafiar a compreensão dos adultos.

Na passagem da Idade Média para o Renascimento e durante este último, Becchi atesta uma antecipação do convívio do ser infantil situações ou instituições mais afeitas ao mundo adulto. Para ele, no período em questão, tinha-se “uma infância sobre a qual pesa sempre, com todo o seu peso, o mundo dos adultos, com os modelos de futuro que ele propõe ou impõe”. (BECCHI; JULIA, 1998a, p. 164). Este vezo de precocidade deslocava a criança dos cenários que deveria fruir neste momento da vida, como demonstração de uma mentalidade da qual ainda não fazia parte o respeito às diferenças.

Uma apreciação mais específica do mundo infantil, na realidade, vai-se concretizar – ainda que não em sua plenitude – no século XVIII, motivada pela valorização do indivíduo na ótica burguesa.

Ao discorrer, porém, sobre “A Individualização da Criança”, Gélis recorta para sua análise o período entre a Renascença e o Século das Luzes, no qual, segundo ele, o indivíduo em tenra idade experimenta diferentes formas de convivialidade, em função da alternância de ocupação de lugares públicos ou privados. Para ele, isto corresponderia ao resultado da metamorfose de uma “consciência ‘naturalista’ da vida e da passagem do tempo” (GÉLIS, 1991, p. 311) para uma “consciência linear, mais segmentária da existência.” (GÉLIS, 1991, p. 317). A concepção “naturalista” toma

a Terra por manancial e estabelece uma analogia entre o ciclo das estações e a sequência das gerações. Tal como a mudança das estações gestava o tempo, assim, cada membro da família trazia em si o germe da descendência. Cabia, portanto, a todo indivíduo o cuidado com seu corpo, visando à perpetuação da linhagem. Tem-se, por conseguinte, o entendimento do corpo como instrumento da prole, e não como elemento de autorreferência. Nesta linha de raciocínio, a criança não se singulariza: é um elo entre tantos na progressão familiar. Ainda de acordo com esta maneira de ver o mundo, sua socialização era forjada à custa de rituais públicos. Do nascimento aos primeiros passos, todos os seus atos são presenciados pelos pais, parentes e vizinhos. “Era ainda um ritual público que assinalava o início de uma relativa autonomia da criança. Esses primeiros passos tranquilizavam os pais e provavam aos olhos de todos a continuidade da linhagem.” (GÉLIS, 1991, p. 313-314) São rituais, portanto, que ratificam a legitimidade do clã e em que a criança é tomada como objeto, e não como sujeito de sua própria inserção no mundo.

Por outro lado, a autovalorização do indivíduo, encetada pelo Renascimento, prossegue levando mais e mais o homem a uma atitude hedonista e pragmática da existência. Como tal, ele parte para experiências mais pontuais, valorizando os frutos que nasciam de si próprio, no calor da convivência, e não apenas como uma semente de futuro por que expectava, sem ter certeza de que dela seria espectador. A família nuclear tem aí o seu nascimento, e, neste espaço de aconchego, a criança passa a despertar nos pais uma afetividade particular, oriunda de sua própria personalidade. A intimidade do *foyer* entreabre, todavia, uma porta, permitindo a saída da criança para um novo espaço público, a escola, que, com a família, dividirá a responsabilidade por sua formação.

Em uma perspectiva de crescente afirmação rumo à conquista de um lugar menos difuso na ordem social, pode-se destacar a gradativa presença de textos que gravitam em torno da criança. Em “Da literatura popular à literatura infantil e juvenil no século XVII”, ao esboçar uma tipologia do universo bibliográfico no período, Denise Escarpit denomina-o “pré-história da literatura de infância e de juventude”. (ESCARPIT, 1991, p. 11). Nesta fase, segundo ela, havia livros especialmente destina-

dos à criança, visando a sua educação e instrução, como também textos de natureza variada que, embora não tivessem o público infantil, como objetivo, exclusivo, eram por ele lidos.

Em 1762, é publicado *Emílio ou da educação*, obra em que Rousseau (1712-1778) expõe amplamente suas ideias sobre o tratamento a ser dado aos seres em formação, através do roteiro pedagógico criado para seu “aluno imaginário”. (ROUSSEAU, 1999, p. 28). É sabido que a preocupação didática não era novidade em seus escritos, tendo estado presente em *Júlia ou a nova Heloísa*, romance de 1758, no qual, em uma das cartas de Saint-Preux, os conselhos a respeito da educação dos filhos de Júlia são um prenúncio do *Emílio*. O tema retornará em *Sofia ou os solitários*, obra inacabada que fora projetada pelo autor como uma continuação romaneada de seu tratado de educação. “Tudo vai bem quando sai das mãos do autor das coisas, tudo degenera entre as mãos do homem” (ROUSSEAU, 1999, p. 7) é o axioma de abertura do *Emílio* e princípio condutor da “educação negativa”, que, segundo o filósofo, “visa a aperfeiçoar os órgãos, instrumentos de nossos conhecimentos, antes de nos dar os conhecimentos e [...] prepara a razão pelo exercício dos sentidos”, conforme explicou a seu detrator, o arcebispo Christophe de Beaumont. (ROUSSEAU, 1999 apud FABRE, 1999, p. 97) Assim, seriam os pequenos apartados do convívio da civilização, o maior tempo possível, sem que isso redundasse em prejuízo, no entender de seu preceptor, já que, conforme acentua no *Emílio*, “nossos primeiros mestres de filosofia são nossos pés, nossas mãos, nossos olhos”. (ROUSSEAU, 1999, p. 141). Na mesma carta ao citado religioso, condena o filósofo o que chama de “educação positiva”, uma vez que “tende a formar o espírito antes da idade, e a dar à criança o conhecimento dos deveres do homem”. (ROUSSEAU, 1999 apud FABRE, 1999, p. 97). Isto vale como uma petição de direito ao pleno gozo da meninice, o que, nas palavras de Rousseau, corresponde a “dar à infância o tempo de amadurecer”. (ROUSSEAU, 1999, p. 110). Esta reflexão é recorrente ao longo do *Emílio*. Com esta obra de Rousseau, não somente a infância conquista o direito à alteridade, como se instaura uma nova *epistémê* com relação às etapas do viver.

No livro II vale-se o escritor da imagística das estações do ano, para transformar a infância do indivíduo, relacionada à primavera, em

um tempo idílico: “vejo-a ardente, viva, animada sem preocupações, sem uma longa e penosa previdência, inteiramente entregue a seu ser atual, gozando de uma plenitude de vida que parece querer estender-se para fora dela”. (ROUSSEAU, 1999, p. 193) Desta forma transfere o filósofo o mito da Idade de Ouro, antes aplicado à vida da humanidade, para a vida do homem.² Na verdade, Bosetti esclarece que, para Vico, “A infância da humanidade era já, à imagem da infância individual, a idade da “poesia”, mas de uma poesia depreciada como forma inferior do conhecimento.” (BOSETTI, 1987, p. 7). Rousseau (1999), contudo, hipostasia de tal maneira o início da existência, que abre caminho para o nascimento do mito literário da infância, a ser explorado pelos pré-românticos e mais ainda pelos autores do Romantismo.

A estética romântica dará ainda maior consistência ao mito da infância, lendo poeticamente a figura pueril como pura energia integrativa, tal como o fizera com a natureza. No poema “My Heart Leaps Up”, aqui na tradução de Paulo Vizioli (“Eu sinto o coração bater mais forte”), Wordsworth (1988) revela o estatuto ontológico a ela atribuído 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).

No verso “O menino é pai do homem”, Wordsworth (1988) configura um ideal: a permanência do espírito infantil, entendido como seiva vital, capaz de proporcionar a comunhão anímica com o cosmos. Ressalte-se a mensagem do sexto verso (“*Or let me die!*”, no original) ratificando a intenção de que a busca do poeta se liga à plenitude, uma vez

2 Para ele, a infância seria “a idade de ouro da bondade natural e da felicidade primordial”. (ROUSSEAU, 1999 apud FABRE, 198, p. 7).

que não a atingindo através da verdadeira vida, ou seja, da magia infantil, é preferível a morte, que, como se sabe, representa outra forma de vida para o romântico. A compreensão romântica da infância, como ligada à inteireza do ser, vem ancorada na ideia de inteireza do tempo. Novalis concluiria: “Tudo é semente”. (WORDSWORTH, 1988, p. 159). Esta concepção obteria reforço no comentário deste poeta-pensador acerca da possibilidade de apreensão absoluta de uma coisa:

Sentido é um utensílio – um meio. Um sentido absoluto seria meio e fim ao mesmo tempo. Assim, é cada coisa o meio mesmo para conhecê-la – para experimentá-la, ou atuar sobre ela. Para portanto sentir e conhecer completamente uma coisa, eu teria de fazer dela meu sentido e meu objeto ao mesmo tempo – eu teria de vivificá-la. (NOVALIS, 1988, p. 147).

A reflexão de Novalis revela-se uma maneira similar de traduzir a “lição de coisas” rousseauiana, ou seja, a apreensão da vida ditada pela sensibilidade. O mesmo Novalis, em outro de seus fragmentos, afirma: “Onde há crianças, ali é uma idade de ouro.” (NOVALIS, 1988, p. 91).

A formulação infância/Idade de Ouro é também encontrável em Hölderlin, quando o poeta relembra a comunhão panteísta experimentada pelo eu-lírico em um tempo no qual os seres se reconheciam, e de onde jorravam emoções intocadas, como é possível observar nos versos de “À Natureza”:

No tempo em que meu coração ainda se voltava para o sol
como se ele pudesse ouvir minha voz,
quando eu reconhecia entre os astros meus irmãos,
e na primavera a voz melodiosa de Deus;
quando, logo que um sopro agitava o bosque,
eu sentia teu espírito, o espírito mesmo da alegria,
despertar na comoção silenciosa de meu coração,
oh! Era para mim a idade do ouro. (HÖLDERLIN, 1985, p. 47).

Tem destaque no texto o sentido de fraternidade entre todos os seres da natureza, com a qual Deus entra em comunhão anímica. O mito da Idade de Ouro assim enunciado traduziria a noção romântica de caos, que, para os alemães, significava potência criadora. Não por acaso existe

uma afinidade do Romantismo germânico com esta fase da vida que guarda em si o germe da renovação, o que lhe dá um destino de perenidade.

Quando Jean-Paul afirma, em *Levana*, serem as crianças os únicos indivíduos que “podem entrever o futuro através do cristal mágico”, o escritor alemão acena para o entendimento romântico da criança como alguém dotado da capacidade de vislumbrar mundos, por meio da força da imaginação, e, assim, solidifica a similitude desta com a figura do artista. Relembre-se, aqui, a fórmula *puer ut poeta*, de que tantas vezes se lançou mão no período. *Levana* é um tratado pedagógico, que, diferentemente de tantos, inverte os termos habituais de uma proposição canônica, ao afirmar: “A vida suscita a vida, e, melhor que todos os educadores, as crianças educam os educadores.” (JEAN-PAUL, 1963 apud BECCHI; JULIA, 1998b).

Na sequência de eventos relacionados à formulação de um conceito mais abrangente sobre a infância, no decorrer do século XX, aparece a Psicanálise, ciência sistematizada por Sigmund Freud (1873-1939), que enfatiza a importância da idade infantil dentro do quadro geral de desenvolvimento do indivíduo, realimentando a concepção da sobrevivência do infante no adulto. Freud vinha se dedicando à Psicanálise desde o final do século XIX, mas a repercussão de seu trabalho somente foi perceptível nas primeiras décadas do século posterior, gerando controvérsias a respeito da criança, por adotar concepções inusitadas quanto ao mundo infantil, as quais durante muito tempo parecerão aberrantes. O cientista, que já havia colocado em xeque o domínio da realidade pela mente humana, ao dar mais visibilidade ao papel decisivo das forças do inconsciente no comportamento do indivíduo, quebra um tabu de relevo ao abolir o mito da assexualidade infantil.

Situando a questão da pesquisa sobre a mente do homem no contexto do século XIX, Gay (1999, p. 11) afirma que a preocupação deste século com “o ‘eu’ era intensa, chegava à neurose”.³ O mergulho introspectivo neste “século psicológico por excelência” (GAY, 1989, p. 132) dá vazão a um sem-número de retratos que tinham por tônica o autodes-

3 Para ele, um dos marcadores desta obsessão seria a promessa feita por Edgar Allan Poe “de glória instantânea a quem escrevesse um livro bem pequeno: Meu coração desvelado. (GAY, 1999, p. 11).

vendamento e se apresentavam em formatos variados, tais como, dentre outros: o diário íntimo, as memórias e os romances autobiográficos. O que se verifica, neste momento, portanto, é uma exacerbação da vocação confessional do homem, a qual, notadamente a partir de Rousseau, é responsável por obras que se desvencilham da História, preferindo concentrar-se na epopeia pessoal do memorialista. Sobre o tempo de Poe, Peter Gay concluiria: “foi uma época de Hamlets”. (GAY, 1989, p. 32).

Herdeiro desta tradição hamletiana, em *A Interpretação dos sonhos* (1900), Freud elege o mundo onírico como via de acesso ao inconsciente. Nesta obra, o sonho é colocado sob o prisma de uma dupla constituição: a do conteúdo manifesto e a dos pensamentos latentes. Segundo sua opinião, o primeiro era recuperado pela memória do sonhador, ao acordar, ainda que sob a forma de fragmentos. Já os pensamentos latentes careciam de interpretação, e serviriam de trilha para as zonas de tensão da psique, de onde brotariam os conflitos, sob o disfarce onírico.⁴

Foi da figura infantil que Freud partiu para elaborar a equação sonho = desejo, tendo por base a constatação de que “Os sonhos de crianças de pouca idade são, amiúde, puras realizações de desejos e são, nesse caso, inteiramente desinteressantes em confronto com os sonhos de adulto.” Acrescentava ainda que seu interesse maior residia no fato de “provar que, em sua natureza essencial, os sonhos representam realizações de desejos”. (FREUD, 1969a, p. 136). O esquema de composição dos sonhos infantis, de acordo com ele, reproduziria, de uma maneira geral, uma relação de causa e efeito tendo por apoio acontecimentos colhidos no cotidiano.⁵ Além disso, Freud adverte que, ainda quando o

4 Recorde-se a propósito o peso simbólico da representação dos sonhos, na mitologia grega. Reconhecidos ora como filhos da Noite, ora como filhos do Sono, eram apresentados com grandes asas de morcego.

5 Tal pode ser visto no relato do cientista sobre uma de suas filhas, a qual, à época, tinha três anos e meio: “ela atravessara o lago pela primeira vez, e, para ela, a travessia fora muito curta; quando alcançamos o ponto de desembarque, não queria deixar o barco e chorara amargamente. Na manhã seguinte, disse ela: ‘Ontem à noite passeei pelo lago.’” (FREUD, 1969a, p. 139).

efeito de gratificação do sonho da criança não é tão explícito, sempre se pode inferir dele a realização de um desejo.⁶

Geralmente, à medida que se afasta da infância, o sonho do indivíduo vai-se tornando hermético. “As categorias dadas como certas na vida desperta não cabem num sonho; ele desconhece a causalidade, a contradição, a identidade”. (GAY, 1989, p. 120). Freud (1969a) estudou os mecanismos que conduzem ao hermetismo, tais como a condensação e o deslocamento. A partir daí, relacionou a tortuosa narratividade da construção onírica, apoiada no artifício do mascaramento, a eventos da vida infantil, considerados transgressores pela ordem social, com destaque para o complexo de Édipo. As observações sobre a sexualidade infantil serviram ainda de elemento de sustentação para a sua teoria da libido e para a compreensão da etiologia dos comportamentos neurótico e psicótico. Os segredos da infância representaram para a Psicanálise a possibilidade de desvelamento da intimidade da mente, dando condição a que, desta zona de sombras, transparecesse uma face mais clara do ser humano, tal como ocorrera na tragédia de Sófocles, em que Édipo consegue se enxergar de corpo inteiro, unicamente na noite da cegueira.

Em contrapartida, a etapa primeira da vida vai-se despidindo, cada vez mais, de uma função propedêutica com relação às fases posteriores da existência, passando a ser valorizada no conjunto de suas singularidades.

No início do segundo dos Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905), aparece a seguinte afirmação:

Uma característica da ideia popular sobre o instinto sexual é que ele está ausente na infância e só desperta no período da vida descrito como puberdade. [...] Um estudo completo das manifestações sexuais da infância provavelmente revelaria os caracteres essenciais do instin-

6 A propósito, narra o episódio: “Meu filho mais velho, com então oito anos, já tinha sonhos de suas fantasias que se concretizavam: sonhou que viajava numa carruagem com Aquiles e que Diomedes era quem dirigia a mesma. Como se pode ter imaginado, ele ficou excitado no dia anterior por um livro sobre as lendas da Grécia que fora presenteado à sua irmã mais velha.” (FREUD, 1969a, p. 139).

to sexual e nos mostraria o curso de seu desenvolvimento e a maneira pela qual ele se consolida a partir de várias fontes. (FREUD, 1969b).

A partir desta constatação, é facilmente depreensível que para o imaginário judaico-cristão, fortemente atrelado à vinculação sexo-pecado, é, de fato, um duro choque a perda da aura angelical da criança. Ao longo desta exposição foram mostradas várias situações em que o indivíduo na puerícia é rotulado, de forma negativa, mas nenhuma, certamente, com o impacto da “revolução” freudiana.

Ainda no tópico inicial do capítulo “Esquecimento do fator infantil”, presente nos Três ensaios..., surge a crítica de Freud à exagerada atenção concedida pelos estudiosos à hereditariedade, na tentativa de esclarecer as “características e reações do adulto”, em detrimento de um “outro período primitivo, que se situa dentro da vida do próprio indivíduo”. (FREUD, 1969b, p. 177) Ou seja, a infância.⁷

Freud, como não se desconhece, valeu-se insistentemente da argamassa estética para a estruturação de sua teoria psicanalítica. Paul-Laurent Assoun transcreve uma frase do cientista em que está presente o aqui já reproduzido verso de Wordsworth: “A psicanálise foi obrigada a derivar a vida psíquica do adulto da vida da criança, a levar a sério a proposição: o menino é o pai do homem”. (ASSOUN, 2002, p. 89). O cunho paradoxal desta assertiva incute em Freud não uma ideia de caráter poético, mas científico, o que resulta, conforme Assoun, em “fazer derivar a vida psíquica do adulto da criança, colocando a criança, assim concebida, como ‘aquela que concebe’ o adulto”. (ASSOUN, 2002, p. 89). A magnitude da inversão provocada pela Psicanálise freudiana a respeito da organização das faixas etárias é apreendida com argúcia pelo ensaísta, sendo expressa através do seguinte comentário-síntese: “Dito de outra forma, desde Freud, devo, eu, que me considero como um indivíduo autônomo e adulto, conceber-me, com relação a meu estatuto de sujeito inconsciente como filho (filha) da Criança que fui e que codetermina meu ser”. (ASSOUN, 2002, p. 90-91).

7 Por sinal, em nota de rodapé à edição de 1915, Freud acrescentaria: “Nem é possível apreciar corretamente o papel desempenhado pela hereditariedade até que o papel desempenhado pela infância tenha sido avaliado.” (FREUD, 1969b, p. 177).

Deve-se acrescentar, no entanto, que o projeto psicanalítico de Freud sofre uma dissensão importante com a formulação da Psicologia Analítica, por parte de Carl G. Jung. Um dos principais pontos de discordância entre os dois, como se sabe, envolve a extensão do papel da libido relativamente à homeostase psíquica. Jung entende esta energia como uma força de natureza acentuadamente expansiva, e assim a liberta da conotação marcadamente sexual adotada por Freud. Os recalques do inconsciente pessoal acumulados, segundo Freud, durante a época infantil, vão constituir outro item de discordância, visto que, para Jung, não seriam elementos exclusivos para o deslindamento dos processos psicológicos do adulto.

A Psicologia Analítica destaca ainda na dinâmica da psique o papel do inconsciente coletivo, por ela considerado como um substrato comum a toda a humanidade, capaz, portanto, de ultrapassar barreiras raciais e de cultura.

É interessante ressaltar, no entanto, que, mesmo sendo mais propensa a se utilizar das mensagens do inconsciente pessoal, para a explicação do comportamento dos indivíduos, a Psicanálise freudiana não deixa de apontar a funcionalidade do inconsciente coletivo, tal como se observa em alguns trechos de *A Interpretação dos sonhos* e em *Totem e tabu*.

No entender de Jung, por sua vez, este traço comum valeria como uma identidade da espécie humana, daí a possibilidade de tradução universal de mitos e símbolos. Da estrutura do inconsciente coletivo fariam parte os arquétipos, espécie de condutores da imaginação, submetidos a ordenações oriundas do inconsciente. A representação dos arquétipos transpareceria nos patrimônios simbólicos, particular e geral, através de mitos, ritos, fantasmas ou sonhos, demonstrando como tal os vínculos existentes entre o mundo psicológico individual e o coletivo.

Na definição do próprio Jung, o arquétipo “representa ou personifica certos dados instintivos da alma primitiva obscura, das raízes reais, mas invisíveis da consciência individual”. (JUNG; KERÉNYI, 1974, p. 117). A noção de arquétipo assim entendida revela-se operatória no sentido de evidenciar, no imaginário, uma estrutura dotada de normas intrín-

secas de funcionamento, o que inibe mais ainda a crença na soberania da subjetividade.

Para a Psicologia Analítica, a ligação dos arquétipos com o mundo infantil dá-se, em primeiro lugar, pela eleição da criança como representativa de um dos mais importantes dentre eles. “Ela personifica as forças vitais que residem além do círculo limitado da consciência, as vias e as possibilidades que a consciência ignora em sua parcialidade, um Todo que encerra as profundidades da natureza.” (JUNG; KERÉNYI, 1974, p. 130).

Meletinski (1998, p. 41) apresenta um viés diferente do parentesco estabelecido por Jung entre os arquétipos e a figura da criança, a partir da visão jungiana de organização do mundo. O autor refere que este modelo pode ser interpretado pelo mito da criação e também por sua variante, o mito escatológico, “apenas o mito da criação pelo avesso”. Aos dois primeiros, agrega os mitos das estações “nos quais a morte temporária da natureza, muitas vezes personificada por um deus que morre e ressuscita como herói, serve bem à sua renovação cíclica”. Ao final, estabelece uma ligação entre o esquema iterativo dos mitos das estações e os ritos de passagem a que são submetidos os seres em seu processo de individuação e de socialização: “o primeiro [...] é o da iniciação que transforma a criança – graças a uma morte ritual temporária e a diversas provações – em membro válido da tribo”. (MELETINSKI, 1998, p. 41).

Importa assinalar que Ruthven recorda ter Arnold van Gennep mostrado em *Os Ritos de passagem*, de 1909, que “o padrão do nascimento, da morte e do renascimento da vegetação era imitado em termos humanos, nos rituais pelos quais as crianças são submetidas a mortes simbólicas antes de renascer como adultos”. (RUTHVEN, 1997, p. 50).

Os elos estabelecidos por Jung entre imaginação e ancestralidade vão repercutir nas reflexões de uma ciência que buscava um novo embasamento teórico durante as primeiras décadas do século XX: a Antropologia. Não se pode esquecer, no entanto, que Freud (1969a apud BOSETTI, 1987, p. 14) já ressaltara a ancianidade dos mitos ao vinculá-los aos “sonhos seculares da jovem humanidade”.

Todos estes aportes de conhecimento são oportunos para a constatação de discursos com estrutura análoga, tais como os dos relatos

mágicos de que o conto de fadas seria um exemplo. As narrativas maravilhosas têm, na maior parte das vezes, o motivo da viagem como elemento desencadeador da metamorfose operada na personagem o que, de imediato, coloca o texto sob o efeito de um tríptico modelo: aventura/desventura/ventura.

Em “A Saga do herói”, Campbell escolhe a figura de Telêmaco como referencial do drama iniciático, ao falar no mito do ‘Jovem, vá em busca do seu pai’, assim explicado: “Na Odisséia, Telêmaco vive com a mãe. Quando completa vinte anos, Atena chega até ele e diz: ‘Vá em busca do seu pai’. Este é o tema, em todas as histórias. Às vezes é um pai místico, mas às vezes, como na Odisséia, é o pai físico.” (CAMPBELL, 1990, p. 147)⁸.

O comprometimento com a aventura subjaz ainda a um tipo de narrativa suplementar: o romance de aprendizagem, o qual estabelece um vínculo de similaridade com os relatos mágicos, através do par formação/trans-formação. Também nestes a viagem (trans-lado) funciona como veículo para a ultrapassagem dos embaraços que impedem a “eliminação do ego infantil.” (CAMPBELL, 1990, p. 147).

O que importa observar é que, quer se trate dos contos maravilhosos, quer se trate da ficção romanesca de feição instrutiva, vê-se uma estreita aproximação com os estágios experimentados pela criança no processo de decifração dos seres e das coisas.

É possível então inferir que a construção da personalidade só se realiza à custa do domínio de tudo o que opõe resistência à força de penetração na realidade, espaço de turvas imagens que cumpre à criança elucidar.

Como reforço à compreensão de que o entendimento da mente humana pressupõe o dos aspectos formativos da mente infantil rumo à constituição da personalidade, merece destaque o trabalho de três estudiosos do século XX: Henri Wallon, Jean Piaget e Lev Vygotsky, os quais, por diferentes veredas, vislumbram, no final do caminho, a imagem da criança.

8 Independentemente da proteção oferecida por Atena aos gregos, em sua contenda contra os troianos, importa destacar-lhe a imagem de mentora no que se refere a alguém que deve ser guiado pelo caminho da sabedoria, atributo maior da deusa.

A Psicogenética walloniana propõe o estudo do desenvolvimento integrado da criança, através de variáveis como: afetividade, motricidade e inteligência. Tal estudo, para Wallon, entretanto, só teria sentido na medida em que houvesse a inserção da criança em seu meio. O procedimento metodológico, para tanto, seria o da observação, não esquecendo, porém, o estudioso de alertar para o risco de seus resultados serem impregnados pela subjetividade do observador. Um dado a ser levado em conta, com toda a cautela, seria a não tomada do adulto como parâmetro de análise, hipótese em que a criança surgiria como mera caricatura do homem desenvolvido e não como um ser em processo, pleno, todavia, em cada um de seus momentos. De acordo com sua maneira de pensar, o desenvolvimento infantil tem no conflito um de seus elementos propulsores. Cada nova etapa enfrentada pela criança seria marcada por crises que alteram seu comportamento. Percebe-se, assim, que, por conta de sua avaliação dialética, ele foge de uma apreensão linear das etapas a serem ultrapassadas pela criança, preferindo colocá-las em meio a focos de tensão gerados tanto pelos embaraços decorrentes da assimilação de dados culturais, quanto pelo estágio de maturação nervosa por ela experimentado. Como é sabido, a importância da fisiologia nervosa é ponderável em suas percepções a respeito das várias passagens vivenciadas pelo indivíduo rumo à maturidade. Wallon, assim, escolheu como ambiente de atuação “o contexto da psiquiatria, do desconcerto mental, da patologia, e enfocando o organismo indefeso, vibrante e expressivo da criança pequena, [...] problematizou a relação entre emoção e consciência”. (SMOLKA, 2002, p. 115).

Na linha da Psicologia do Desenvolvimento aparece a contribuição de Jean Piaget, que teve no aspecto cognitivo o ponto fulcral de sua formalização. Em função da ênfase dada às operações que envolvem o ato de aprender, foi-lhe cobrada uma maior atenção quanto à importância dos fatores sociais no desenvolvimento do homem. Talvez uma leitura apressada tenha levado determinados críticos a esta interpretação errônea, pois nos Estudos Sociológicos encontra-se a observação que se segue:

Se tomarmos a noção do social nos diferentes sentidos do termo, isto é, englobando tanto as tendências hereditárias que nos levam à vida

em comum e à imitação, como as relações ‘exteriores’ (no sentido de Durkheim) dos indivíduos entre eles, não se pode negar que, desde o nascimento, o desenvolvimento intelectual é, simultaneamente, obra da sociedade e do indivíduo. (PIAGET, 1973, p. 198).

O que ocorre em Piaget, na verdade, é uma flexibilização do entendimento do homem como ser social: “O homem normal não é social da mesma maneira aos seis meses ou aos vinte anos de idade, sua individualidade não pode ser da mesma qualidade nesses dois diferentes níveis.” (PIAGET, 1973, p. 198).

La Taille dá grande destaque, na teoria piagetiana, à preocupação com o teor ético das interações, tanto no âmbito dos contatos adulto/criança, para cuja elucidação Piaget desenvolve as noções de “coação” e de “cooperação”, quanto no trato exclusivo entre crianças. (LA TAILLE, 1992, p. 58-63). Sobre o último ponto, vale lembrar a reflexão sobre o julgamento moral da criança, atitude inescapável no convívio com as normas do jogo social.

O trabalho de Vygotsky (1998), por sua vez, enquadra-se na chamada Psicologia Sócio-histórica, que apreende o indivíduo e sua realidade psíquica como decorrência da construção histórica e social da humanidade.⁹

Seus estudos sobre o desenvolvimento cultural da criança nasceram em um espaço e em um tempo bem estimulantes neste particular: a Rússia pós-revolução de 1917, que buscava, naquela circunstância, uma nova ordem social, tendo na educação um de seus mais importantes pilares. Das considerações de Marx e Engels acerca do trabalho humano, Vygotsky (1998) apanha a noção da transformação social como resultante da interação homem/natureza, mediada pelo instrumento. Esta dialética da natureza é por ele expandida para a utilização de sistemas de signos: linguagem, escrita, numeração. Em “A Interação social e a transformação da atividade prática” afirma que o ápice do desenvolvimento intelectual ocorre por ocasião da convergência entre fala e atividade prática. É por isso que a infância será o centro de suas observações, exatamente pelo

9 Para Cole e Scribner, ele foi o primeiro psicólogo moderno a sugerir os mecanismos pelos quais a cultura torna-se parte da natureza de cada pessoa. (VYGOTSKY, 1998, p. 8).

motivo de representar o estágio da vida humana em que surge o uso de instrumentos e em que se desenvolve a capacidade da fala.

“A fala da criança é tão importante quanto a ação para atingir um objetivo. As crianças não ficam simplesmente falando o que elas estão fazendo; sua fala e ação fazem parte de uma mesma função psicológica complexa, dirigida para a solução do problema em questão”. (VYGOTSKY, 1998, p. 34).

Para ele, tanto os instrumentos como os sistemas sógnicos são formas que o homem inventou para intervir na realidade e dela apropriar-se. A eficácia dos sistemas sógnicos, todavia, seria superior à dos instrumentos pela razão de os primeiros promoverem alterações ao nível do comportamento, enquanto que o manuseio dos instrumentos não ultrapassaria o limite da materialidade. Jobim e Souza recapitula o pensamento de Vygotsky (1998), apontando para dois de seus mais sólidos apoios: primeiro, a tomada da linguagem como condição *sine qua non* para o “desenvolvimento das estruturas psicológicas superiores (a consciência) da criança”. E, em segundo lugar, a noção de que “O conteúdo da experiência histórica do homem, embora esteja consolidado nas criações materiais, encontra-se também generalizado e reflete-se nas formas verbais de comunicação entre os homens sobre esses conteúdos”. (JOBIM E SOUZA, 1994, p. 125).

No domínio da História, o quadro de imagens relativo ao mundo infantil, no século XX, amplia-se, sensivelmente, não só por conta de o infante figurar como ramo de inúmeros troncos temáticos que atraíram o olhar da Nova História, como porque o novo tempo, em que esta se baseia, tem a medida do cotidiano. Assim, os registros das interações da criança no corpo familiar, ou longe dele, para os sem-família; na escola, ou fora dela, no lazer ou no trabalho, na cidade ou no campo, dentre outras ocorrências, valem como um grande afresco em que seriam mostradas ocorrências de vida que decalcam os múltiplos traços do sistema cultural.

Burke afirma que “os historiadores, assim como os antropólogos sociais, tentam agora pôr a nu as regras latentes da vida cotidiana (a ‘poesia’ do dia-a-dia, como a expressou o semiótico russo Juri Lotman)”. (LOTMAN, 1984 apud BURKE, 1992, p. 23).

As situações de vida há pouco mencionadas naturalmente seriam permeadas por uma gama de emoções dolorosas: medo, ansiedade, culpa e também por sentimentos gratificantes, aqui resumidos pelo amor, resultantes, todos eles, da forma de acolhida reservada à criança, nas várias instâncias do corpo social. A psicologia histórica tem na qualidade do convívio um de seus elementos de interpretação da cultura, por meio da transcrição de mensagens provenientes do mundo dos afetos.

Acentuando-se o interesse, na contemporaneidade, pela vida privada, é permitido esquadrihar o avesso das instituições que regem a vida em sociedade. Este percurso é balizado por índices que reorientam a compreensão sobre o indivíduo. Decorre daí uma relativização da História e um investimento na re-significação da vida, entendida agora, preferencialmente, como uma nova atitude diante dos seres e dos objetos. Isto é uma maneira diferente de dizer que a complexidade do mundo também pode advir das lições de humanidade contidas no:

cheiro pelo qual uma criança se apega a seu cobertor, uma peça de roupa, um ursinho de pelúcia, seja lá o que for. Roupa que pode ser colocada na boca, mastigada, qualquer coisa, menos lavada. [...] Roupa que se deteriora: um braço do ursinho que se parte, a bainha que se torna puída. Roupa que dura e conforta, roupa que, como qualquer criança sabe, é particular. (STALLYBRASS, 1999, p. 15).

2.1 – A Criança na Literatura Francesa

A inscrição da criança nos domínios da História, por volta da segunda metade do século XVIII, vem acompanhada de um expressivo incremento nos registros artísticos que a tomam como sugestão temática.

Deve-se dizer, contudo, que, quanto à cultura ocidental, a relação infância-arte já aparecera desde a tradição grega, repercutindo, mais tarde, em seus vários renascimentos.

2 – REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS EM TORNO DA CRIANÇA

Em “A Criança, ponto de partida ou ponto de chegada do herói”, Henriette Mathieu observa que “o interesse

pela criança na mitologia grega diz respeito unicamente à sua sorte trágica: alvo do ódio dos adultos, objeto de sua violência apontada para ela, castigo da impiedade deles”. (MATHIEU, 1992, p. 16).

Como resultado de o interesse centrar-se neste ponto específico, surge o mito da “criança maldita”, pon-do em relevo as trocas simbólicas havidas entre o panteão mitológico helênico e a Literatura.

Situando este sintagma na dinâmica da civilização grega, Jouan enxerga nele a estrutura do oximoro, de tal forma “é grande no espírito desses homens a preocupação – que se transforma às vezes em obsessão – de deixar após si um ou muitos filhos legítimos que assegurarão a continuidade da cadeia familiar”. (JOUAN, 1992, p. 31).

A força do mito expõe, assim, a crueza do contraste ou a trágica distância entre o filho gerador de famílias e o destruidor de clãs, ou, dito de outra maneira: a impotência do *ethos* diante do *dáimon*.

Para Jouan, as histórias de Perseu, Édipo, Páris e Télefo conteriam os elementos-chave que estruturam este relato mítico, a saber: 1) revelação divina do poder destruidor da criança com relação à família ou até à própria cidade, 2) decisão de extermínio da criança pelo chefe do clã, 3) ignorância dos parentes sobre sua sobrevivência e 4) conquista da dignidade real, fato desencadeador da morte de um dos membros do grupo familiar, ou até da derrocada de sua raça ou nação.

Homero e os tragediógrafos gregos fixaram a máscara adulta destas personagens na memória do sistema literário, não sem deixar implícito, no entanto, que o peso de sua dramaticidade advém, em primeiro lugar, das sombras que lhes rondam o berço.

Embora se deva a Sófocles a transposição literária do mito em Édipo-Rei, que veio a se tornar a mais famosa destas crianças, Deforgue, a exemplo de outros helenistas, reconhece em Eurípides “o Trágico das crianças”. (DEFORGUE, 1992, p. 111).

A constância da presença infantil na obra de Eurípides leva o ensaísta a verificar suas variadas funções na economia textual. Para tanto, desenvolve um esquema analítico que dimensiona o *pathos* da peça, em função da densidade dramática impingida à personagem infantil. O grau extremo, “o cúmulo do horror” (DEFORGUE, 1992, p. 118), seria o caso em que o filho perece pelas mãos do pai ou da mãe, como ocorre, respectivamente, em Hércules e Medeia. Mais do que participante da trama, portanto, a criança concorre, no jogo cênico, para a obtenção de um dos efeitos dramáticos mais encarecidos por Aristóteles: o patético.

Vista a criança habitualmente como um ser em formação, não falta à representação infantil uma gama de situações em que o *puer* desponta como alguém dependente de nutrição, quer do corpo, quer do espírito.

A mitologia da Grécia fornece os protótipos da figura do pedagogo, através de Quíron e de Mentor. Embora o primeiro tenha distribuído seus ensinamentos a príncipes e heróis como Céfalo, Esculápio, Meléagro, Teseu, Ulisses e Jasão, entre outros, importa salientar, no momento, sua ligação com Aquiles, ao lado de quem já aparecera em uma “série de vasos do período arcaico”, de acordo com Mathé (1992).

É o próprio Peleu quem entrega seu filho ao centauro, após a dissolução do casamento com Tétis. Mathé registra ainda a antevisão de Quíron, a propósito do rol de qualidades a ser exibido pelo futuro herói, na medida em que o faz se alimentar “da carne dos leões e da medula dos ursos”, ritual, que, em si, já indica um “programa educativo”. (MATHÉ, 1992, p. 49). No mesmo ensaio são aludidas as observações de Paul Demont, sobre um verbo grego, cujo espectro semântico se estende de “fazer coalhar o leite” a “educar”, tendo como elemento aglutinante o sentido de transformação. Partindo daí, a autora relaciona a ideia de mudança sugerida pelo processo educativo a um dado da biografia de Quíron: a serena aceitação da morte. Sabe-se que ele abriu mão da imortalidade, cedendo-a a Prometeu, após ser acidentalmente ferido por uma flecha, quando lutava contra os centauros filhos de Íxion. Relembrando que, dos vários rituais de passagem, a transposição vida-morte é um dos de mais penosa assimilação, a atitude de Quíron é tomada como um grau extremo de autodomínio. Isto induziria à confiança na eficácia de sua pedagogia, pois, neste caso, a saída em direção ao outro teria a autodescoberta como respaldo. É a partir desse argumento que a autora dá fecho às suas reflexões: “Não é em torno dessa noção de além, além da morte possível do recém-nascido, além da infância rumo à adolescência, além da própria vida, que se resume o papel de Quíron?”¹⁰ (MATHÉ, 1992, p. 62).

10 Em “*Khirôn*”, presente nos *Poèmes antiques*, Leconte de Lisle discorre longamente sobre a trajetória do centauro. Aqui são transcritos dois trechos do poema, um em que é patente sua forte ligação com Aquiles e outro, da parte final, que vale como uma derradeira lição de sabedoria. “*Viens! ô toi, le dernier des nourrissons sublimes / Que mes bras paternels berceront sur ces cimes, / O rejeton des Dieux, ô mon fils bien aimé! / Toi qu’aux mâles vertus tout enfant j’ai formé, / Et qui, de mes vieux jours consolant la tristesse, / Fais mon plus doux orgueil et ma seule richesse / Fils du brave Pélé, Achille au pied léger, / Puisse ton coeur grandir et ne jamais changer!*” (DE LISLE, 1948, p. 212).

“*Enfants, soyez heureux! / Pasteurs adolescents, vierges chastes et belles, / Salut! Puisse vos coeurs être forts et fidèles! / Bienheureux vos parents! Honneur de leurs vieux jours, / entourez-les, enfants, de pieuses amours! / Et que les dieux, contents de vos vertus naissantes, / Vos prodigent longtemps leurs faveurs caressantes!*” (DE LISLE, 1948, p. 220).

Também Mentor confunde-se com a noção de *logos*, até pelo fato de ser a deusa Atena quem toma seus traços na empreitada junto a Telêmaco.¹¹

Se, em uma das mais significativas representações gregas sobre o *puer*, cabe-lhe a transposição de um arco que leva da maldição à heroicidade, tal não ocorre na arte latina, principalmente por conta da obra de Virgílio. Pode-se afirmar que o trabalho do poeta, tanto nas Bucólicas, quanto na Eneida, elege a figura infantil como signo da reabilitação da história humana.

Na “IV Bucólica” é nítido o tom epicizante utilizado para saudar a chegada do menino, devido a quem “a época de ferro desaparecerá / e a geração de ouro surgirá no mundo.” (VIRGÍLIO, 1992, p. 53). Abandonando a singeleza de composição das églogas restantes, nesta, em particular, o poeta propõe às musas a elevação do tema. Fiel à vocação campestre do texto, Virgílio estabelece uma analogia botânica para marcar o novo diapasão poético: “Ó Musas da Sicília, cantemos coisas mais elevadas. / Os arbustos e os humildes tamarindos não agradam a todos. / Se cantamos florestas, que sejam as florestas dignas do cônsul.” (VIRGÍLIO, 1992, p. 53).

O eu-lírico vê em tudo um cenário de pacificação e de abundância, após a chegada da criança e, ansiando por louvá-la, não hesita em sobrepor-se desafiadoramente a entidades arquetipais do canto poético, ao afirmar: “O trácio Orfeu não me venceria com suas canções / e Lino também não, embora a mãe assista àquele e o pai a este: / Calíope, a Orfeu; o formoso Apolo, a Lino.” (VIRGÍLIO, 1992, p. 57).

A respeito do tom solene empregado na “IV Bucólica”, observe-se que os idílios, com que as églogas têm estreito parentesco, teriam sido delineados por Teócrito “com relação ao gênero nobre por excelência, a epopéia”. (SOLER, 2001, p. 251) “‘Pequenas formas’, os Idílios são ‘epopéias em miniatura’.” (SAÏD, 1990 apud SOLER, 2001, p. 251).

11 Se Telêmaco não é exatamente uma criança, vive, todavia, seu primeiro grande momento de afirmação perante o mundo.

Embora já tenha sido demonstrada a inspiração pagã do poema, a associação da nova Idade de Ouro à vinda do Messias, feita por Lactânncio, apologista cristão que viveu entre os séculos II e III, e principalmente por Santo Agostinho, repercutirá na Idade Média através do culto da criança salvadora.¹²

Na Eneida, a imagem da criança redentora é reutilizada por Virgílio, explorando-se agora a dimensão temporal. Cabe ao pequeno Ascânio, filho de Enéias, a missão de anular as qualidades malélicas de seu ancestral, Páris, inaugurando uma nova era para sua raça. Néraudau vislumbra neste menino “a única razão de não desesperar e a única justificativa para que seja a epopéia e não a tragédia que inaugure a história romana”. (NÉRAUDAU, 1998 apud BECCHI, 1998a, p. 92). A predição feita a Enéias pelo “deus daquelas paragens, o risonho rio Tibre” afirmava:

[...] hás de encontrar [...] uma grande porca com trinta leitões, branca, estendida no solo, e os filhos brancos em redor das tetas. Este será o lugar da cidade, este o termo final fixado aos teus trabalhos, naquele local, ao cabo de três vezes dez anos, Ascânio fundará Alba, de cognome claro. (VIRGÍLIO, 1992, p. 158).

Nem tudo, porém, é idealização no tocante à infância na latinidade. Ao pequeno menino fabuloso de Virgílio opõe-se um outro, trazido para os meandros da ficção, a partir de sinais emanados da realidade empírica, como se pode verificar na questão do abandono infantil. Sobre o assunto, Boswell registra um dado curioso, qual seja: a reiterada ocorrência, no texto ficcional, do salvamento de crianças por pastores, a respeito do que o ensaísta oferece a seguinte argumentação: “é mais do que evidente que esses relatos se inspiram no arquétipo mítico de Édipo ou de Rômulo e Remo”. (BOSWELL, 1983, p. 75).

Pelo menos no caso de Rômulo, pode-se dizer que, lançada à água, a sorte dos pequenos reveste-se do movimento oscilatório próprio deste meio. Reiterando a crença na cegueira do destino, Boswell lembra que:

12 Ressalte-se a ambivalência do papel de Santo Agostinho quanto à imagem da criança. Se, por um lado, como já foi aqui comentado, ele a entrevê como portadora da culpa original, por outro, instala a devoção do Cristo infante no pensamento da Idade Média, tomando como ponto de partida a natureza profética da “IV Bucólica”.

“Os cursos de água, que se encontram frequentemente nos relatos de abandono, simbolizam talvez a ambivalência da situação da criança entregue a seu destino: ou a água a engole ou a água a transporta para uma vida mais feliz”. (BOSWELL, 1983, p. 98).¹³

É sabido que os gêmeos romanos foram recuperados pelo pastor Fáustulo que os entregou a Aca Laurência, sua esposa, para que os criasse. Não se ignora também que, antes deste encontro, os gêmeos tiveram na célebre loba, enviada por Marte, a “criatura-abrigo”, [...] a “criatura-nutrição” (BACHELARD, 1998, p. 121), daí a notável fixação deste animal no imaginário do povo latino.

No prefácio composto para Dáfnis e Cloé, Longo (século II d. C.) toma como inspiração para sua narrativa a visão de um quadro captado “no bosque sagrado das ninfas”, em Lesbos. Ao descrever a cena pastoril, afirma ele que “na imagem havia mulheres dando à luz, outras cingindo bebês, criancinhas abandonadas, animais que as alimentavam, pastores que as recolhiam, jovens trocando juras [...]” (LONGO, 1990, p. 5).

Vê-se, portanto, que Longo (1990) não esconde os elementos que comporão a cena literária, uma vez que o paratexto serve de moldura ao bucólico retrato do romance entre os jovens pastores. Ambos os personagens-título fazem parte da galeria de crianças abandonadas que movimentam a ficção latina. Nesta história, passada em Mitilene, por duas vezes é exposta a tríade: criança desprezada – animal nutriz – pastor. A sutil diferença reside no tipo de animal que vela pelos meninos. Acerca de Dáfnis diz o narrador que, certa vez, “Lamon, que estava apascentando seu rebanho, encontrou um pequenino aleitado por uma de suas cabras”. (LONGO, 1990, p. 7).

O leitor é ainda informado de que, passados dois anos do primeiro episódio, o pastor Drias foi surpreendido ao se deparar com uma “ovelha que, como faria uma mulher, dava seu peito a uma criança, para que ma-

13 A mística judaica tem em Moisés uma condição análoga à de Rômulo, no sentido de que, inicialmente conduzido pelas águas (no seu caso, as do Nilo “um rio de vida, verde claro, não um rio negro de morte”. (OSTRIKER, 1995, p. 56), ultrapassa este estágio, e transforma-se em condutor dos destinos de seu povo.

masse a grandes sorvos, e a criança, sem chorar, levava avidamente ora a uma teta, ora a outra, sua boca limpa e asseada”.

A ficção do período e esta novela em particular baseiam-se na realidade, para anotar a precaução tomada pelos pais, quanto a uma futura identificação (a *anagnorisis* grega) dos filhos, no caso de eles sobreviverem. Junto ao infante colocavam-se os objetos de reconhecimento que, por seu valor material, eram índices de sua extração social. Próximo a Dáfnis foram encontrados “um pequeno manto de púrpura, com uma presilha de ouro e uma pequena espada com punho de marfim”. (LONGO, 1990, p. 8).

A narrativa de Longo estabelece um confronto entre valor material e moral, ao fazer o pastor Drias ser tentado a tomar para si os objetos, ignorando a necessidade de amparo da criança. O árbitro da disputa, no caso, é a desprendida atitude do animal, que faz o guardador de rebanhos se envergonhar “de não demonstrar tanta humanidade como uma cabra [...]” (LONGO, 1990, p. 8).

No caso de Dáfnis e Cloé e de muitos outros textos da época, constata-se que, versando sobre o abandono infantil, a literatura exhibe, de permeio, a face acolhedora dos pseudolares, que se revelam propícios a um fluxo de simpatia entre pessoas que se irmanam por outros elos que não o do sangue.

A revisão que vem sendo feita sobre o reconhecimento da presença do ser pueril no mundo medieval tem encetado uma série de descobertas, muitas delas forjadas por meio da criação ficcional.

Reportando-se especialmente à fase final da Idade Média, Berriot fala sobre a expectativa dos casais, a propósito da chegada do filho, fruto de uniões tanto legítimas quanto adúlteras, o que é, segundo ele, detectável em autores como Chrétien de Troyes (1135-1183) e Marie de France (1154-1189). O ensaísta considera o enternecimento para com a criança uma continuação do sentimento amoroso vivenciado pelo casal, o que transparece no romance da época. Registra ele que em Enéas, adaptação da Eneida, de autor desconhecido, fato nada incomum por este tempo, surgida por volta de 1160, “a dor infinita dos familiares depois da morte

do herói adolescente Pallas, e as lamentações do pai e da mãe, assim como as exéquias solenes que eles dedicam ao corpo de seu filho desaparecido ocupam um lugar privilegiado na obra”. (BERRIOT, 1999, p. 33).

As relações familiares na Idade Média foram também encenadas, em meio à veia satírica do Roman de Renart, composto presumivelmente entre 1174 e 1202. O título deste relato remete, de maneira dupla, a elementos arcaicos, em princípio, porque, como se sabe, a palavra *roman* é aí empregada não no sentido da forma narrativa e, sim, evidenciando a antiga língua romance na qual foram redigidos os episódios envolvendo os animais. Já o substantivo *renart* liga-o à tipologia do bestiário, traço de um folclore de base universal, retomado de forma bastante frequente na pele de tantos heróis dos contos maravilhosos.

Berriot vê em várias personagens deste texto compósito, assentado em contos, antigas fábulas e *fabliaux*, mostras da interação afetiva entre pais e filhos. Para efeito de confirmação, relembra que a relação adúltera de Renart com a esposa do lobo Ysengrin é colocada pelo último em um patamar de menor valorização que o mau tratamento infligido por Renart a seus *louviaux*. O comportamento condenável de Renart, contudo, isenta seus próprios filhos, para quem ele reserva outro modelo de atitude, como se observa no seguinte quadro familiar:

enquanto a raposa Hermeline, grávida ou tendo dado à luz, dorme, e os pequenos sentem frio e fome, Renart toma sucessivamente seus filhos nos braços, acalenta-os, canta e reza por eles, chamando-os ‘finos corações de rei’; depois ele parte, pelo mundo hostil, a fim de encontrar alimento para eles. (BERRIOT, 1999, p. 33).

Como se vê, o extravasamento de ternura traduz-se na invasão do espaço materno, expressando-se na assimilação das tarefas de reconforto não apenas físico, através da nutrição, como também do reconforto afetivo, traduzido pelo acalanto e pela prece.¹⁴

Contraditória por natureza, a personagem-título é igualmente capaz de agir “com uma crueldade e um cinismo inauditos” (BERRIOT,

14 Levando-se em consideração a época retratada, fica clara a incorporação de realidades típicas do *métier* feminino.

1999, p. 33), quando, por exemplo, devora os pardaizinhos de Droin, que lhe haviam sido confiados pelo pai, a quem Renart ainda trata com derrisão. Droin, inconformado, concebe uma vingança, no melhor estilo crime e castigo. Depois de algumas peripécias, Renart sente, ele também, a dor de se ver afastado de seu filho mais velho, para cuja libertação não mede esforços, experimentando, então grande alegria. O final da história reafirma a força dos nós emocionais entre pais e filhos, pois Renart, que tinha na capacidade de contornar obstáculos uma de suas principais características, sucumbe à morte de seu filho caçula.

Também no final da Idade Média novamente o teatro aparece como veículo de difusão de histórias, que trazem a criança para o centro da encenação. Neste sentido, em meio à grande quantidade de formas literárias cultivadas no período medieval, destaca-se o mistério, modalidade de peça que contribuiu para aprofundar a mística cristã no período.

Deve-se observar, todavia, que a mentalidade coletivista da Idade Média vai instilar no mistério o elemento profano e, assim, assuntos que se acomodariam muito bem no recolhimento das igrejas saltam para a amplidão das praças, encontrando aí uma forte cumplicidade por parte do público, denotada inclusive pela paciência em seguir extensíssimos relatos, como o da história da humanidade, o qual se iniciando *ab ovo* prosseguia até o Juízo Final. A natureza sequencial do mistério, como se vê, marca a distância entre o teatro do tempo da Idade Média e o da Antiguidade clássica, pela razão de jogar por terra o princípio de obediência à convenção aristotélica que preconizava para as fábulas das tragédias “uma extensão que a memória possa abranger inteira”. (ARISTÓTELES, HORÁCIO; LONGINO, 1990, p. 27).

Dentro do monumental *corpus* dessa liturgia dramática, pode-se dizer que, a par da motivação hagiográfica, o mistério recorria muitas vezes ao Antigo Testamento, para mostrar a vinda ao mundo dos patriarcas da fé católica.

Hélène Charpentier, em “A Criança em alguns milagres e mistérios dos séculos XIV e XV”, fornece alguns esclarecimentos sobre o papel do *puer* nestas manifestações. Segundo a medievalista, era, pela ausência, que a criança se fazia notar, sendo frequentemente trazida ao palco pela

voz dos pais que ecoava seus desgostos íntimos: “as mulheres receiam ser estéreis ou evocam seus ‘partos’, os homens têm a obsessão da ‘linhagem’ a perpetuar”. (CHARPENTIER, 1999, p. 45).

Dando sequência a seus comentários a autora adverte, porém, que a transposição teatral dos relatos fundados na tradição hebraica exigia, por vezes, a presença, em cena, da criança: “sejam bebês, mostrados logo após seu nascimento (Isaac, Esaú e Jacó, Benjamim), sejam, de maneira mais interessante, seres capazes de falar e de raciocinar”. (CHARPENTIER, 1999, p. 52). Como exemplo desse tipo de prática teatral, é referido o Mistério do Velho Testamento “obra anônima e sem dúvida coletiva”. (CHARPENTIER, 1999, p. 52), que é, de fato, uma coletânea de mistérios, cada um deles enfocando um acontecimento particular dos primórdios do mundo hebraico. Um desses eventos seria a dramática prova a que foi submetido Abraão, por meio da pretensa imolação de seu único filho legítimo, Isaac.

Prosseguindo na genealogia do povo hebreu, o Mistério do Velho Testamento contempla um episódio vivido por descendentes, em terceiro grau, de Abraão e Sara: os filhos de Jacó e Raquel.

O livro do Gênesis 30:1 ensina que, na história de Raquel, a oposição vida/morte tem como sucedâneo a oposição: infertilidade/fertilidade: “Dá-me filhos, disse ela ao seu marido, senão eu morro.” Após ter concebido José, Raquel morre ao dar à luz uma segunda criança, a quem denomina: “filho da minha dor”, expressão que corresponde ao antropônimo Benoni.

Em “O Sonho de grandeza de Raquel”, Pardes (1995, p. 48-49) acrescenta que:

a morte de Raquel, talvez mais ainda que sua vida, encapsula seus desejos não satisfeitos, seu exílio trágico. Ela morre na estrada – não longe de Efrata, mas sem chegar lá. O local de seu túmulo não deixa de ter importância. Este lugar limítrofe indica que chega às portas da cidade real (Efrata é Belém) mas não recebe permissão para entrar.

O recém-nascido Benoni é rebatizado por Jacó como Benjamim (“filho da minha direita”), com isso desejando, o pai, talvez, protegê-lo de

um nome tão sombrio, talvez na tentativa de atenuar a dor que caracterizou a vida de sua amada, ou possivelmente como uma promessa à agonizante Rebeca que pelo menos no caso de seus filhos (apesar dos filhos de Lia), o mais jovem triunfaria, assim como a mão direita é mais importante. (PARDES, 1995, p. 49).

No ensaio de Charpentier (1999, p. 45-66), há pouco mencionado, são transcritos dois trechos do aludido mistério: o primeiro, a cerimônia de adeus de Raquel a seu filho José: “Eu morro ao dar à luz teu irmão; / Beija-me na partida, / Pois sinto bem a morte amarga.” No fragmento seguinte, é descrita a reação da criança diante da dificuldade em lidar com o inapreensível: o mistério da morte, a ausência da mãe. “Ó morte, cheia de malefício, / É direito que, por teu ofício, / Me deixes órfão tão jovem?” (CHARPENTIER, 1999, p. 45-66).

Em algumas situações, os autores medievais lançaram mão do Novo Testamento para criar suas produções teatrais. Havia, por exemplo, os “mistérios da paixão”, que, contrariando a denominação, muitas vezes evocavam a vida de Cristo, já a partir da natividade. É o que acontece, em uma célebre composição escrita por volta de 1450, da autoria de Arnoul Gréban. Este texto mostraria a dubiedade da situação de Nossa Senhora, por causa da coexistência das naturezas divina e humana em Jesus. A obra apresenta dois discursos subsequentes, enunciados pela Virgem Maria, após o nascimento de seu filho. O primeiro, de feição laudatória, é dirigido ao menino enquanto Deus, ao passo que no segundo, transcrito logo a seguir, a mãe da criança envolve-a, de início, em um jorro de ternura, para, só depois, revelar a onipotência do recém-nascido.

Meu querido menino, [...] minha tenra flor que nutri com meu sangue e carreguei nove meses, virgem te concebi, virgem recebi em mim teu corpo humano e virgem te dei à luz sem dor, tu, que me deste a fé e a esperança de que eras Todo-poderoso. E por isso te adoro, meu doce menino, e proclamo que és meu verdadeiro Deus e meu pai. (CHARPENTIER, 1999, p. 61).

Um dos pontos altos da obra de Gréban é o que se baseia na célebre discussão que teve Jesus, aos doze anos, com os doutores do templo

de Jerusalém. A profundidade de suas argumentações e a agilidade de seu raciocínio causaram estupefação aos sábios, como se sabe. Ao ser interpellado por São José e Nossa Senhora a respeito de sua demora em retornar a casa, a criança responde: “Por que me procuráveis? Não sabeis que devo ocupar-me das coisas de meu Pai?” (Lucas, 2:49) E, neste momento, ao privilegiar em si a natureza divina, o Cristo criança protagoniza um ritual de despedida de sua própria infância. Mais do que a representação de uma sabedoria própria de sua idade, este quadro destaca no Jesus menino as qualidades do *puer senex*.

Com as leituras que se fazem, na atualidade, de espécies do teatro medieval, tais como o mistério, fica ainda mais clara a relação de proximidade desta cultura com o mundo infantil, ainda que trazido à cena por meio de empréstimos tomados à tradição das Sagradas Escrituras.

Na transposição da Idade Média para o Renascimento um elemento em especial adentra a cena literária, o que exprime um reforço para o processo de singularização do mundo infantil: o brinquedo.

Neste tocante, Manson retoma um poema de Renclus de Moiliens, “Miserere”, escrito por volta de 1190, para explicitar o vínculo existente entre eles e a criança, na Baixa Idade Média. De acordo com o poema, Deus recusaria oferendas da parte de Caim, por ter este um coração traiçoeiro, ao passo que aceitaria o cordeirinho de Abel, pela sua simplicidade de alma. E o poeta concluiria: “Dieus ne resanle pas l’enfant,/ Ki s’apaie por le juel.”, ou seja: “Deus não é nenhuma criança a quem se acalme dando um brinquedo.” Este relato dá margem à seguinte reflexão do ensaísta: “Se o brinquedo parece aqui um objeto absolutamente sem utilidade, o adulto reconhece porém o desejo da criança de possuí-lo e sua alegria quando ela recebe um de presente de seus pais.” (MANSON, 2001, p. 29). Em seu trabalho o estudioso dá como o marco inicial da entrada dos brinquedos na literatura a tradução feita por Guillaume Michel de Tours da Vida dos doze césares, de Suetônio, “que enuncia as regras do ‘castelo de noz’, com o qual brincava o imperador Augusto com seus filhos pequenos e descreve uma *popine* que, diz ele, é uma ‘pequena imagem de menina’”. (MANSON, 2001, p. 51).

Apesar da minúcia desta informação, Manson reconhece em Rabelais o mérito de ser o escritor francês “a quem se deve o primeiro panorama detalhado dos brinquedos de menino”. (MANSON, 2001, p. 51). No capítulo “Dos cavalos factícios de Gargantua”, encontra-se o excerto transcrito a seguir: “Depois, para que durante toda a sua vida fosse bom cavaleiro, fizeram-lhe um belo cavalo de madeira, que ele fazia cabriolar, saltar, rodopiar, dar coices e dançar, ao mesmo tempo, marchar, trotar, galopar, andar, correr, disparar [...] (RABELAIS, 1965, p. 113).

Neste excerto a tendência à enumeração, aí aparece revelando o à-vontade da criança com o mundo fantasioso que cria à volta de si mesma. Assim é que ela não encontra nenhuma dificuldade em eliminar a artificialidade do artefato brinquedo, o que consegue por meio de sua metamorfose em um ser animado.

Prosseguindo seu relato, o narrador expõe o vínculo de intimidade criado entre o indivíduo que brinca e o companheiro por ele engendrado, em sua imaginação. É pertinente recordar a significação original de companheiro: o que come o pão junto, o que denota, portanto, de maneira clara, a cumplicidade afetiva.

Ele mesmo fez, de um carro grande, um cavalo para a caça; de um fuste de moenda fez outro para todos os dias, e de um grande carvalho uma mula com arreios para montar dentro do quarto. Ainda tinha de reserva dez ou doze deles, além de sete cavalos de muda para viajantes. E a todos punha para dormir perto de si. (RABELAIS, 1965, p. 113).

A obra de Rabelais, pelo que se viu, coloca em destaque um objetualismã para a criança, no caso, o brinquedo. Assim, ratifica a ludicidade como uma dimensão preferencialmente infantil, o que equivale a esboçar limites mais precisos no recorte de um território para a criança.

A literatura do século de Luís XIV, de uma forma geral, vai tratá-la com maior reserva. Garrette estabelece um paralelo entre a dramaturgia de Racine e a de Molière, tomando a criança como termo de comparação: “é necessário esperar em um caso e no outro a última peça, o último golpe do gênio, anulando-se, em seguida, na morte ou no silêncio, para

que seja suscitado o advento de uma palavra da criança no teatro”. (GARRETTE, 1991, p. 67).

Racine, é certo, retoma-a como personagem, entretanto a mais notável de suas figuras infantis não é uma criança comum e sim uma “criança real”, Joas, centro da intriga em *Athalie*, de 1691.

Mais uma vez, a dramaturgia se vale do motivo do massacre de inocentes, originário do Antigo Testamento. A história fonte do texto trágico remonta à cisão do povo judeu, havida no século IX a. C., a qual dá margem ao surgimento dos reinos de Israel e de Judá. Israel, na ocasião, abandona o culto a Jeová, lançando-se à adoração de deuses estrangeiros como Baal, por exemplo, para quem Acab, pai de Atália, constrói um templo em Samaria. Os dois reinos se digladiam e, em uma emboscada, Acazias, filho de Atália e pai de Joas, é morto. Após a morte de seu filho, Atália ordena o extermínio de toda a descendência real, não estando em seu plano poupar nem mesmo seu neto, Joas. No entanto, a criança recebe a proteção de uma tia, que a recolhe e leva-a ao Templo, onde será educada em segredo. Sete anos depois, Joad, chefe do sacerdócio de Jerusalém, promove uma insurreição contra Atália, condenando-a à morte e promovendo a destruição de ídolos por ela adorados. Durante a coroação, Joas recebe o diadema e os pergaminhos da lei, o que está nas páginas do Livro dos Reis.

Esta tragédia, considerada por Voltaire como “a obra-prima do espírito humano” (VOLTAIRE, 1994 apud MENGES, 1999, p. 330), é uma peça que transfigura a crueza da narração bíblica, uma vez que, em um de seus pontos altos, a avó-rainha, diferentemente das Escrituras, deixa-se tocar pelo remorso. Para isso, concorre, sem dúvida, a majestade de espírito demonstrada pelo monarca-infante, o que foi encarecido por Menge (1999, p. 332): “Sua aparência inocente traduzida pelo hábito de linho acalma as desconfianças de Atália; suas palavras justas e sóbrias ressoam como a voz da consciência e arrastam a heroína rebelde para o remorso e a culpa.” Esta afirmativa é passível de comprovação no seguinte trecho de diálogo:

Atália:
Que vos diz esta lei?
Joas:
Que Deus quer ser amado
Que ele vinga cedo ou tarde seu santo nome blasfemado
Que ele é o defensor do órfão tímido
Que ele resiste ao soberbo, e pune o homicida. (RACINE, 1994
apud MENGES, 1999, tradução nossa).

A simplicidade de Joas, personagem que tangencia o mito do *puer senex*, concorre para evidenciar de forma mais contundente o desregramento das paixões em que está mergulhada Atália.

Em *O Doente imaginário*, de Molière, a veia cômica é permeada pelo registro gracioso que leva ao enternecimento, devido ao modo de interação flagrado entre pai e filha, Argan e Louison.

Philippe Ariès recorre ao diálogo, abaixo transcrito, para subsidiar sua noção de “mignotage” (paparicação), um dos alicerces de sua defesa sobre um “novo sentimento da infância”, surgido por volta do século XVII:

- Olha para mim, sim?
- Que é, papai?
- Aqui.
- O quê?

- Não tens nada a me dizer?
- Se quiserdes, eu vos contarei a história da Pele de asno, ou então a fábula do Corvo e da Raposa. (ARIÈS, 1981, p. 158).

acrescentando a seguir: “Um novo sentimento da infância havia surgido, em que a criança, por sua ingenuidade, gentileza e graça, se tornava uma fonte de distração e de relaxamento para o adulto.” (ARIÈS, 1981, p. 158). A citação de *O Doente imaginário* tem a justa medida do interesse do historiador, uma vez que traduz uma nova realidade, pois, segundo ele, “originariamente, esse sentimento pertencera às mulheres encarregadas de cuidar das crianças – mães ou amas”. (ARIÈS, 1981, p. 158).

O painel de imagens esboçado sobre a personagem infantil no século XVII francês estaria, porém, desfalcado sem Charles Perrault (1628-1703) e Jean de La Fontaine (1621-1695), exatamente os escritores a que indiretamente alude Louison.

Em *A Criança na literatura francesa: das origens a 1870*, J. Calvet faz o seguinte comentário sobre o fabulista: “La Fontaine, que as crianças tradicionalmente sabem de cor, a tal ponto que se poderia crer que ele escreveu para elas, olha-as pouco e sem prazer; ele não viu senão sua importuna leviandade e sua crueldade nascente.” (CALVET, 1930, p. 40).

Em “Os dois pombos”, por exemplo, La Fontaine pinta um retrato realista da criança no qual não hesita em colocar o risco sombrio da crueldade, o qual também aparece em “O Velho gato e o jovem rato”, só que desta feita atribuído à velhice: “A velhice é impiedosa”.

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,
Crendo 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, grifo nosso).

Discorrendo sobre a reelaboração feita por Perrault do conjunto de textos de que fazem parte “A Bela adormecida no bosque”, “Chapeuzinho vermelho”, “Barba azul”, “O Gato de botas”, “As Fadas”, “A Gata borralheira”, “Henrique, o topetudo” e “O Pequeno polegar”, revela Marc Soriano: “Este pequeno livro é o único clássico que cada um de nós sabe de cor antes de ir à escola, o único que é lido antes de se saber ler, o único também do qual cada um guardará a lembrança, mesmo se não ama a leitura e se não o relê.” (SORIANO, 1991 apud BENOIT, 1999, p. 123).

Isto é possível em função de as histórias de Perrault infundirem o maravilhoso em meio ao cotidiano das personagens. O escritor concorre também para a fixação de algumas imagens, em que uma das vertentes do espírito infantil é captada em plenitude. Seria o caso de relembrar a cena campestre de Chapeuzinho vermelho correndo atrás das borboletas.¹⁵

Outro elemento de aproximação entre as crianças e os seres da família perraultiana é a atitude de simpatia que sempre acompanha o descompasso entre ordens de grandeza antitéticas: o grande e o pequeno, o perverso e o gentil, o bonito e o feio. Não se trata, entretanto, apenas de uma redução maniqueísta, pois no caso do Pequeno polegar, por exemplo, como observa Calvet: “O que o caracteriza é que ele é desembaraçado e se adapta rapidamente às situações difíceis.” (CALVET, 1930, p. 54). O mesmo Calvet confessa que “De todos os pequenos personagens de Perrault, o mais decidido, o mais ativo, o mais francês é o Pequeno Polegar, este digno ancestral de Gavroche.” (CALVET, 1930, p. 53-54). Vale lembrar que tanto o Pequeno polegar quan-

15 A imagem que, em última análise, se reporta à ânsia da criança em abraçar o mundo já havia sido utilizada em obras anteriores como é o caso de Gargantua, em que o herói, na infância, aparece: “[...] correndo alegremente atrás das borboletas” (RABELAIS, 1965, p. 107) e terá uma assinalável fortuna intertextual, estando presente, dentre outras ocorrências, na poesia romântica brasileira de Casimiro de Abreu, em “Meus oito anos”. Neste poema, o eu-lírico lembra-se de quando era criança, a correr “Atrás das asas ligeiras / Das borboletas azuis.” (ABREU, 1961, p. 64).

to o Gavroche, definíveis pela conjugação debilidade / habilidade, remetem ao clássico enfrentamento de Davi e Golias.

O mito literário da infância corporificado no Romantismo mostrará esta idade não apenas por meio de um registro nostálgico, em que o eu-poemático se compraz na recomposição lírica de si mesmo. Sobre a criança vão incidir outras formas de valorização, tal como a constituição de um símile criança-anjo, decorrente de um neoplatonismo vigente na época, o qual lhe atribui um conhecimento superior, entendido como reminiscência da vida celeste.

Bethlenfalvay observa que: “As crianças não têm apenas a beleza e a pureza dos anjos, elas têm também a função de mensageiros e de intercessores entre Deus e os homens.” (BETHLENFALVAY, 1979, p. 210). Marceline Desbordes-Valmore e Victor Hugo são destacados por esta autora como representantes deste viés temático.

A identificação de Victor Hugo com o assunto em pauta também abrange sua obra romanesca, onde ocorre a heroicização da criança, como é o caso de Gavroche, que encarnará a mítica da transformação social, tão necessária, como aponta Hugo na mesma narrativa, tendo em vista, dentre outros aspectos, as condições desumanas do tratamento recebido por Cosette, na casa dos Thénardier. Em *Os Miseráveis* a fragilidade persiste como atributo infantil, tomando, porém, outro contorno, já que pode ser lida como uma mostra da criança na condição de herói de sua própria formação, em virtude do terreno coberto de asperezas em que se vai movimentar.

Também sobre o Gwynplaine de *O Homem que ri* pesa a crueldade social, ele que teve o rosto desfigurado por compradores de crianças, tornando-se vítima de seu ininterrupto riso. Em *Gwynplaine*, Hugo mescla elementos díspares como a beleza de espírito e a fealdade física, colocando em prática assim o culto do grotesco, por ele mesmo teorizado no prefácio do *Cromwell*, publicado em 1827.

Igual procedimento já é detectável em *Nossa Senhora de Paris*, de 1831, onde as feições teratológicas de Quasímodo encobrem um coração amoroso. Encontrado pelo padre da igreja junto aos pequenos abandona-

dos, nele desperta um sentimento de estupefação: “Quando ele tirou esse menino do saco, achou-o com efeito bem disforme. O pobre pequeno diabo tinha uma verruga sobre o olho esquerdo, a cabeça nos ombros, a coluna vertebral arqueada, o esterno proeminente, as pernas tortas.” (HUGO, 1975, p. 147). Claude Frollo teria, segundo o narrador, duas razões plausíveis para a escolha do nome Quasimodo: o achamento da criança no primeiro domingo após a Páscoa (la Quasimodo) ou o fato de este antropônimo demonstrar “a que ponto a pobre pequena criatura era incompleta e apenas esboçada. Com efeito, Quasimodo, cego de um olho, corcunda, cambaio, era apenas um quase”. (HUGO, 1975, p. 147).

No Realismo, vê-se, em linhas gerais, o sofrimento infantil ter ligação com o convívio familiar e com a vida na escola. Em muitas de suas obras desmitifica-se a correlação família-harmonia, e na memória dos protagonistas aflora todo um repertório de brutalidades por eles sofridas no tempo da infância que lhes foi negada. Em suas lembranças, compartilham ainda com o leitor a perplexidade por não conseguirem atinar com o motivo de tanta rejeição contra si.

Em *L'Enfant*, de Jules Vallès, obra de 1879, o libelo começa pela dedicatória:

A TODOS AQUELES
QUE ESTALARAM DE TÊDIO NO COLÉGIO
OU
AOS QUAIS SE FEZ CHORAR NA FAMÍLIA,
QUE, DURANTE SUA INFÂNCIA,
FORAM TIRANIZADOS POR SEUS MESTRES

OU
ESPANCADOS POR SEUS PAIS,

Dedico este livro.
JULES VALLÈS.

Os sofrimentos de que é vítima o personagem-narrador ganham em intensidade por partirem, principalmente, de sua mãe, cujo procedi-

mento sádico se mostra em toda a sua rudeza, logo no segundo parágrafo do livro: “Minha mãe diz que não se deve mimar as crianças, e me açoita todas as manhãs; quando não tem tempo de manhã, é à tarde, raramente depois das quatro horas.” (VALLÈS, 1999, p. 31).

A primeira das conclusões do romance remete a um acontecimento distante no tempo: “Minha primeira lembrança data portanto de um açoite.” (VALLÈS, 1999, p. 32) Como tal, o narrador faz a criança assimilar a noção de identidade através da ideia de espancamento. Numa ocasião seguinte, refina-se a crueldade, levando-se a criança a cogitar atônita sobre o significado do que é ser culpado.

O relato da segunda lembrança parece, a princípio, querer desmentir a atmosfera de violência. Ressalte-se o aspecto semiótico do espaço gráfico duplicado para marcar o isolamento de cada bloco diegético. O primeiro parágrafo, após o espaço, tem a leveza de um cromó e, além disso, faz com que o impacto da cena subsequente seja maior, pelo efeito do retardamento desta descrição:

Minha segunda é cheia de espanto e de lágrimas. É no canto do fogão de lenha, sob uma velha lareira; minha mãe tricota num canto; uma prima minha, que serve de criada na casa pobre, arruma sob tábuas gastas alguns pratos de grossa faiança com galos de crista vermelha e cauda azul. (VALLÈS, 1999, p. 32-33).

O pai fabrica para o filho “um carro com linguetas de madeira fresca” (VALLÈS, 1999, p. 32); o leitor fabrica em sua mente um primeiro indício de felicidade pueril, o qual é ratificado, logo em seguida, pelos “grandes olhos abertos”, que marcam o compasso da espera do brinqueado pelo personagem. Mas as expectativas se quebram: o pai se fere com a faca e sobrevém a frase ininteligível: “Foi por culpa sua que seu pai se feriu!” No presente da narrativa, aparece a interpretação para o que, na época, foi puro aturdimento: “Eu podia ter cinco anos e me considerava um parricida.” (VALLÈS, 1999, p. 33).

Poil de Carotte, de Jules Renard, publicado em 1894, representa outro romance autobiográfico, que está repleto de maus-tratos endereçados à criança. Narrado em terceira pessoa, a personagem-título faz o papel de bode expiatório da família, especialmente da mãe, Madame Lepic,

que o discrimina abertamente com relação aos outros filhos, embora Poil de Carotte seja o mais novo entre eles. Logo no primeiro capítulo, “As Galinhas”, observa-se que no ambiente familiar ocorre uma espécie de conjuração contra a autoestima da criança, que é colocada em uma situação incompatível com sua capacidade de enfrentamento. Para ela, isto resulta em ter, muito perto de si, o terror, como no caso em que, obrigada a ir fechar os abrigos das galinhas, “começa a tremer em meio às trevas”. (RENARD, 2001, p. 14).

A onisciência do narrador apreende a imaginação infantil em pleno ato de liberar os fantasmas nascidos do escuro, da noite, do medo: “As raposas, os lobos mesmo, não sopravam entre seus dedos, sob sua face?” (RENARD, 2001, p. 14).

Se o medo o faz sentir-se pequeno diante da imensidão da noite, ao retornar a casa percebe que é possível encolher ainda mais, ele, herói, tombado de súbito no aniquilamento:

Ele sorri, endireita-se em seu orgulho, espera as felicitações, e agora, fora de perigo, busca no rosto de seus parentes os vestígios das inquietudes que eles tenham sentido. Mas o irmão mais velho, Félix, e a irmã Ernestina continuam tranquilamente sua leitura e Madame Lepic lhe diz [...]. (RENARD, 2001, p. 15).

O episódio coloca em jogo parâmetros opostos como peso e leveza, que se alternam e imprimem movimento à narrativa. Cumprida a missão, Poil de Carotte sente “as pernas, os braços como alados”, o que sua sensibilidade capta como uma metamorfose: “parece-lhe que ele troca os trapos pesados de lama e de chuva por uma vestimenta nova e leve”. (RENARD, 2001, p. 14-15). À metamorfose, fundada nas mesmas categorias peso e leveza, segue-se a dura tarefa de assimilação de uma sentença pétrea: “Poil de Carotte, tu irás fechá-los todas as noites.” (RENARD, 2001, p. 15). Estas palavras fecham o primeiro capítulo. São palavras que metaforizam a vida da personagem, que, dela, somente conseguirá escapar, esgueirando-se mansamente pelo caminho da astúcia.

Em *Le Petit Chose* (1868), de Alphonse Daudet, o amesquinha-mento da personagem principal provém do meio escolar, como resultado

do comportamento dos colegas de turma e também do professor. No primeiro caso, uma nova variável se apresenta: a hostilidade da atitude infantil, agora abonada pela força do grupo.

No conjunto das narrativas literárias atinentes à infância, é célebre a entrada do Petit Chose, na sala de aula, e o achincalhe de que é alvo, por não se vestir de acordo com o padrão das famílias burguesas de Lyon. Vê-se, assim, a dificuldade das crianças, em lidar com a diferença, em exercitar a alteridade. Cabe neste momento uma alusão a uma cena clássica da literatura francesa, de teor semelhante: a introdução do novato Charbovari no ambiente escolar. Uma peça de seu vestuário, o boné, serve igualmente de motivo de zombaria. Sua descrição prefigura o acanhado desempenho na vida do futuro marido de Emma: “uma dessas pobres coisas [...] cuja feiúra muda tem profundidades de expressão como o rosto de um imbecil”. (FLAUBERT, 1993, p. 20).

No relato retrospectivo do Petit Chose, o personagem-narrador, como que intuindo a demonstração de desprezo a ser dada por seus colegas, afirma: “O que me impressionou logo, quando cheguei ao colégio, foi o fato de ser eu o único com uma camisa.” (DAUDET, 1985, p. 32). Segundo ele, somente “as crianças da rua” (DAUDET, 1985, p. 20) usavam este tipo de roupa. Por conta disso, a galhofa na acolhida: “Quando entrei na classe, os alunos caçoaram. Dizia-se ‘Vejam! Ele está usando uma camisa!’” (DAUDET, 1985, p. 32) O ato de indigitar o recém-chegado, expondo-o ao ridículo por uma pretensa falha, respalda-se na força da voz em uníssono, advinda do anonimato da ação grupal.

Da parte do professor, a recusa à interação com o Petit Chose é apontada como o ato seguinte à cena da entrada em classe da criança: “o professor fez uma careta e logo tomou aversão a mim. Daí por diante, quando ele me falava, era sempre apontando-me com os lábios, com ar de desprezo”. (DAUDET, 1985, p. 32).

No passo posterior, agudiza-se o fechamento em relação ao outro, pelo não reconhecimento de sua identidade: “jamais ele me chamou pelo nome; dizia sempre: ‘Ei! Você aí, Petit Chose!’ Entretanto, eu lhe dissera mais de vinte vezes que me chamava Daniel Ey-sset-te [...]” (DAUDET,

1985, p. 32-33). Mais uma vez ocorre o indigitamento que realça uma particularidade, no caso física, explorada como deficiência. Este indigitamento vai interferir em uma esfera vital: a da nomeação, o que leva o menino a experimentar ranhuras em sua autoimagem. É pertinente que se assinale, aqui, a reiterada presença do apelido, de conotação pejorativa, em histórias que envolvem crianças.

O Petit Chose, contudo, cresce diante de si próprio, pela tomada de consciência do esforço suplementar que lhe será exigido para continuar a existir sendo ele mesmo, o que pode valer como saldo deste perde-e-ganha doloroso: “Quanto a mim, compreendi que desde que se é bolsista, que se veste uma camisa, que se chama “Petit Chose”, é preciso trabalhar duas vezes mais que os outros para ser igual, e com efeito! o Petit Chose meteu-se a trabalhar com toda a sua coragem.” (DAUDET, 1985, p. 33).

Quanto ao Naturalismo, levando-se em consideração os critérios de sua doutrina que privilegiam a animalidade do indivíduo, exibindo-o degradado, na maior parte das vezes, deve-se dizer que não houve exceção no que concerne à idade pueril, que vai aparecer exposta sem retoques em sua vida instintiva.

De Émile Zola, pode-se dizer que o grande painel de costumes que é sua produção romanesca não poderia prescindir do concurso da criança, uma vez que ela será peça de relevo do determinismo fisiológico e social por ele defendido. Em *Do Romance*, Zola teoriza sobre a relação do artista com o mundo empírico e afirma: “O romancista parte da realidade do meio e da verdade do documento humano, se em seguida ele a desenvolve num certo sentido, já não é imaginação [...] é dedução, como entre os cientistas”. (ZOLA, 1995, p. 39).

É esta mentalidade dedutiva que vai utilizar a força do componente mesológico como elemento de prova da natureza boa ou má – geralmente má – dos caracteres dos adultos, talhados ainda na infância.

Marina Bethlenfalvay, no livro anteriormente citado, ressalta em Zola a diferenciação traçada entre os meninos da cidade e os do campo: “uns extraem da natureza a força e a saúde das plantas vigorosas, enquanto que outros sobrevivem adaptando-se ao seu terreno pobre e malsão”. (BETHLENFALVAY, 1979, p. 104).

Isto pode ser verificado desde Thérèse Raquin, obra que antecede em mais de dez anos o macrotexto que é o ciclo dos Rougon-Macquart. A personagem principal, de acordo com o narrador, seria originária da Argélia, região bem menos progressista que a cidade de Vernon, onde passa a morar com a tia e com o primo. Thérèse era saudável e se agastava em receber o mesmo tratamento meticuloso dispensado ao primo, Camille, pequeno franzino e doentio. Anos depois, é levada a casar-se com ele, e, em meio à relação adúltera com Laurent, tipo vigoroso e robusto, confessa ao amante: “É encontrei em meu marido o menino doente com quem eu já dormia aos seis anos. Ele continuava fraco, lastimoso e tinha sempre aquele cheiro enjoado de menino enfermo que outrora me repugnava tanto [...]” (ZOLA, 1995, p. 54).

Pelo que já foi assinalado nesta breve diacronia sobre a criança na literatura, particularmente a de expressão francesa, depreende-se que é grande a proximidade entre a infância e a evasão. Nesse tocante, pode-se dizer que, no século XX, muitos dos livros que tomam a criança como personagem promovem um esquadrinhamento do que se poderia chamar sua vida imaginária.

Tanto Bethlenfalvay (1979) quanto Chombart de Lauwe (1991) assinalam a tendência em Romain Rolland (Jean-Christophe, 1904-1912), Alain Fournier (Le Grand Meaulnes, 1914), Jean Giono (Jean le bleu, 1930), Jean Giraudoux (Les Aventures de Jérôme Bardini, 1932), para citar apenas alguns.

São livros que mostram uma interpretação do mundo a partir da percepção da criança, a qual extrai do devaneio, em muitas ocasiões, a matéria-prima para a significação do real. O devaneio de que se fala é o devaneio poético, como o entende Gaston Bachelard, que o considera como chave-mestra para a instauração do procedimento imaginativo. Assim deve ser entendido como um ato que traz em si um compromisso ontológico com o presente, procurando, diante disso, empreender uma galvanização do espírito. Isto seria viabilizado pela “polifonia dos sentidos que o devaneio poético escuta e que a consciência poética deve registrar”. (BACHELARD, 1996, p. 6).

Em 1945, foi publicado um livro de Antoine de Saint-Exupéry, *O Pequeno príncipe*, que adota este novo prisma de análise da vivência infantil, findando por apontar variáveis que serviriam de argamassa para a construção de uma criança simbólica. A simbologia contida em *O Pequeno Príncipe* expande as possibilidades de uma hermenêutica da infância, pelo motivo de transcender o aspecto cronológico a ela inerente, transformando-a, para, além disso, em uma modalidade de conduta existencial, como será anotado mais adiante neste trabalho.

2.2 – A Criança na Literatura Brasileira

São antigas as ligações da literatura brasileira com a temática da infância, embora uma presença da criança sob variadas feições somente vá ocorrer no Romantismo, momento fundador de nossas letras, o que coincide com a autonomia suscitada pelos movimentos de independência política do Brasil com relação a Portugal.

Em “Infância de papel e tinta”, Marisa Lajolo elege a Carta ao rei Dom Manuel, de Pero Vaz de Caminha, como o texto de batismo da entrada em cena da criança brasileira, recortando para tal a seguinte passagem do documento do escrivão: “Também andava lá, outra mulher moça, com um menino ou menina no colo, atado com um pano aos peitos e não lhe apareciam senão as perninhas. Mas as pernas da mãe e tudo, não trazia nenhum pano.” (CAMINHA, 1998, p. 33). Longe de ser um retrato de corpo inteiro, portanto, a primeira criança descrita é apenas entremostrada, “metonimicamente entrevista como só pernas [...] quase que apenas para realçar, por oposição aos panos que a recobrem, a nudez da mãe”. (LAJOLO, 1999 apud FREITAS, 1999, p. 230).

A esta seguiram-se outras imagens, obtidas quer pela focalização de personagens particularizados, quer pela construção de uma poética desta idade, apoiada na exploração de atributos, que ao longo do tempo vêm sendo considerados apanágio do mundo infantil.

Já no Arcadismo, em Basílio da Gama, a infância figura em pelo menos um soneto, “A Uma Senhora”, cujo subtítulo explica que o autor a conheceu no Rio de Janeiro e viu-a depois na Europa. Suas duas primeiras

estrofes dizem: “Na idade em qu’eu brincando entre os pastores / Andava pela mão e mal andava / Uma ninfa comigo então brincava / Da mesma idade e bela como as flores. // Eu com vê-la sentia mil ardores; / Ela punha-se a olhar e não falava; / Qualquer de nós podia ver que amava, / Mas quem dizia então que eram amores?.” (GAMA, 1993 apud RAMOS, 1964, p. 270).

Nessas estrofes, a infância é revisitada e o eu-poético estabelece um laço entre sua ingenuidade à época e a mansidão suscitada pela ambiência pastoril. O que se poderia chamar de ingenuidade, no caso, prende-se à faculdade da criança em vivenciar emoções em estado puro, livre da carga adicional da nomeação, a qual traz, junto consigo, o entrave do questionamento. Tem-se, assim, a costumeira aproximação arcádica sentimento/natureza efetuada pela recordação da puerícia, que é aí associada à dimensão idílica do *locus amoenus*.

No Arcadismo, a presença da criança é detectada ainda, de outra forma, por meio das Liras compostas por Dirceu para sua Marília. Já Antonio Candido afirmou que as liras de Tomás Antônio Gonzaga são “copiosas na celebração do lar, nos sonhos de vida conjugal” e que estas se tornam “mais belas e pungentes quando escritas na prisão - de onde imagina a vida junto à esposa, delineando a velhice tranquila”. (CANDIDO, 1981, p. 118). Nesta prefiguração do convívio doméstico, a criança aparece como o coroamento da idealização burguesa de família, a qual principiava a se incorporar à realidade do Brasil nos últimos tempos da era colonial. Nesse novo contexto, sobra espaço para a valorização da maternidade e para a revelação das idiosincrasias da ligação mãe-filho.

Em “O Cotidiano da criança livre no Brasil entre a colônia e o império”, Mary Del Priore destaca os testamentos como fontes documentais que realçam a proximidade mães-filhos, ao assinalar: “Não havia mãe que ao morrer não implorasse às irmãs, comadres e avós, que ‘olhassem’ por seus filhinhos, dando-lhes ‘estado’, ensinando-lhes ‘a ler, escrever e contar’, ou ‘a coser e lavar.’” (DEL PRIORE, 2000, p. 96). A historiadora ratifica sua afirmação observando o que se segue: “A expressão ‘amor materno’ pontua vários destes documentos, revelando a que ponto as mães, no momento da despedida, tinham os corações

carregados de apreensão, temerosas do destino de seus dependentes.” (DEL PRIORE, 2000, p. 96).

Fiel às convenções semânticas da poesia arcádica, Gonzaga faz a apologia da natureza, apontando a similitude dos elos mãe-filho no mundo animal e entre pessoas. Assim, a “Lira 39”, da edição do poeta feita por M. Rodrigues Lapa, depois de se referir ao carinho com que, no campo, cuida a vaca de seu novilho, e ao fato de a cadela permitir que o filhote lhe morda o corpo, bem como à ternura com que a ave aquece o filho entre as asas, assinala:

Que gosto não terá a esposa amante,
quando der ao filhinho o peito brando
e refletir então no seu semblante!
Quando Marília, quando
disser consigo: ‘É esta
de teu querido pai a mesma barba,
a mesma boca e testa’. (GONZAGA, 1957, p. 73-74).

Em outra passagem, o poeta arcáde inverte o eixo de observação e centra no pequeno a atitude amorável: “Quando Marília bela, / o tenro infante já com risos mudos / começa a conhecê-la!”¹⁶ (GONZAGA, 1957, p. 74).

Também no Romantismo brasileiro, vê-se essa quadra temporal desfrutar de uma aura idílica, o que transparece através de angulações poéticas diversas. Em “Minha vida e meus amores”, Gonçalves Dias reproduz o estado de exaltado encantamento em que se encontra a criança pela descoberta da vida junto à natureza: “Agora, logo, ali, além, notando / Uma pedra, uma flor, uma lindeza, / Um seixo da corrente, uma conchinha, / À beira-mar colhida!”. É com a memória da infância que o poeta exprime então o seu deslumbramento nesta confissão, que se inicia com a apóstrofe ao criador de tudo quanto o fascinava: “ - Meu Deus,

16 A descoberta da mãe natural ou postiça pelo filho frequenta o imaginário dos povos há bastante tempo, estando presente, inclusive, no *Traité des quatre âges d’homme*, escrito na Idade Média, onde Philippe de Novare menciona ter Deus concedido três dons à criança. O primeiro deles seria: “a criança ama e reconhece a pessoa que a alimenta com seu leite”. (NOVARE, 1888 apud CALVET, 1930, p. 14).

disse entre mim, oh! quanto é doce, / Quanto é bela esta vida assim vivida!” (DIAS, 1957, p. 134). Observa-se que, ao longo de toda a obra de Gonçalves Dias, a compreensão da infância como um tempo de fruição de prazeres tem como corolário a ideia de que ela representa a redenção do indivíduo, pois os versos finais de “A Um Menino”, por exemplo, carregam um sombrio vaticínio: “Serás homem – mal (sic) pecado! / Findará teu sonho então.” (DIAS, 1957, p. 121).

Álvares de Azevedo, cuja obra é de publicação póstuma, não fala muito da infância, mas, no poema “À Minha mãe”, a ela se dirige dizendo: “És tu, alma divina, essa Madona / Que nos embala na manhã da vida, / Que ao amor indolente se abandona / E beija uma criança adormecida.” (AZEVEDO, 1962, p. 331). O poeta vale-se aqui de uma analogia contrastiva para abordar os liames infância-maternidade. No caso, a ideia de fragilidade, característica da “manhã da vida”, sobrevaloriza o ritual de entrega amorosa da mãe, fonte de proteção, imagem reforçada pela alusão à Virgem Maria. Sabe-se que o processo de evasão rumo à infância traz, com frequência, a presença de figuras mitológicas do período, como, por exemplo, a mãe. Assim, transformando-a em destinatário intratextual, o poeta consegue o efeito de um diálogo *in absentia* com sua própria meninice.

Casimiro de Abreu, em suas *As Primaveras* (1859), único livro que publicou, compõe o que poderia ser considerado um hino da infância à brasileira: “Meus oito anos”. Fala-se em hino, em função da força impressiva do poema na memória de nosso sistema literário, principalmente pela primeira e pela última das oitavas que se iniciam pelos conhecidíssimos versos: “Oh! Que saudades que eu tenho / Da aurora da minha vida / Da minha infância querida / Que os anos não trazem mais.” Para a epígrafe de “Meus oito anos” é escolhido o verso inicial do poema IX de “*Pauca meae*” de *Les Contemplations*: “Oh! lembranças! primaveras, auras!” de Victor Hugo. (ABREU, 1961, p. 63).

É significativo o rendimento textual desta epígrafe que estaria entre as que têm sua função explicitada por Gérard Genette, do seguinte modo: “ela consiste em um comentário do texto, do qual acentua ou sublinha indiretamente a significação”. (GENETTE, 1987, p. 146). A epígrafe e o poema compõem um todo harmônico, com a primeira for-

necendo as palavras-esteio que levam à construção do sentido da composição. As palavras da epígrafe são, a bem dizer, um reforço triplo de uma ideia-núcleo, na medida em que se indiferenciam dentro de um mesmo espaço semântico. Uma expressão do “*Pauca meae IX*” de Hugo representaria uma súpula desta epígrafe e igualmente uma súpula do diálogo intertextual entre este escritor e o Casimiro de Abreu de “*Meus oito anos*”. Reportando-se ao passado mais que perfeito da infância dos filhos, Hugo exclama: “*Pura aurora!*”. (HUGO, 1996, p. 56).

No prefácio que escreveu para *As Primaveras*, o autor confessa: “a saudade havia sido a minha primeira musa”. (ABREU, 1961, p. 29). A saudade, na realidade, parece ter sido sua musa constante, e a saudade da infância, em particular, perpassa muitas de suas criações poéticas. A leitura do livro deixa entrever um esquema ternário no que concerne às idades da vida, como se verifica, dentre outras situações, em “*Risos*”: “*Como o dia, a nossa vida / Na aurora é – toda venturas, / De tarde – doce tristeza, / De noite – sombras escuras!*”. (ABREU, 1961, p. 253). A compreensão é a de que, após a infância, o caminho a seguir vai-se cobrindo, pouco a pouco, das ilusões perdidas; assim, deixa ele transparecer em seu trabalho poético uma espécie de *carpe diem* endereçado às crianças: “*Ri, criança, a vida é curta, / O sonho dura um instante. / Depois ... o cipreste esguio / Mostra a cova ao viandante!*”. (ABREU, 1961, p. 253).

Em “*Meus oito anos*” a ideia de liberdade da existência nos primeiros tempos vem associada ao voo das borboletas, como já foi assinalado neste trabalho. No poema narrativo “*No Jardim*”, Casimiro de Abreu transforma esta associação dos dois termos em equivalência, ao colocar um sinal de igualdade entre a “*flor dos ares*” e a criança. “*Iam, vinham, à roda das acácias, / Brincavam no rosal, nas violetas, / E eu de longe dizia: - Que doidinhas! / Meu Deus! Meu Deus! são duas borboletas!...*” (ABREU, 1961, p. 252).

A visão romântica da infância costuma filiá-la a mitos cronológicos, tal como o da “*idade de ouro*”, de onde, por sua vez, se irradiam *topoi* de nostálgico sabor: o do “*paraíso perdido*”, o do *ubi sunt* e ainda o do *carpe diem*. A poesia ingênua e sentimental de Casimiro de Abreu é arque-

típica, neste sentido, pois, nela, o eu-lírico enxerga tristeza no presente, contrastando com a doçura de viver antes experimentada: “Em vez das mágoas de agora, / Eu tinha nessas delícias / De minha mãe as carícias / E beijos de minha irmã!”. (ABREU, 1961, p. 64). Talvez, um dos sinais de nostalgia da infância mais veemente por parte do poeta esteja na décima estrofe de “No Lar”: “Eu me remeço recordando a infância, / E tanto a vida me palpita agora / Que eu dera oh! Deus! a mocidade inteira / por um só dia do viver d’outrora!”. (ABREU, 1961, p. 71).

Em Casimiro de Abreu encontra-se ainda um dos motivos peculiares à poética romântica: o da criança-anjo, observável em “No túmulo dum menino”: “Um anjo dorme aqui; na aurora apenas, / Disse adeus ao brilhar das açucenas / Sem ter da vida alevantado o véu / - Rosa tocada do cruel granizo - / Cedo finou-se e no infantil sorriso / Passou do berço p’ra brincar no céu!”. (ABREU, 1961, p. 229).

No “Cântico do Calvário”, que tem como subtítulo “À memória de meu filho morto a 11 de dezembro de 1863”, Fagundes Varela reafirma esta convicção, conferindo-lhe ainda dotes de portador da esperança. A criança-anjo viveria uma condição de eleito, gozando da proximidade divina: “Como eras lindo! / Nas rosadas faces / Tinhas ainda o tépido vestígio / Dos beijos divinais, - nos olhos languens / Brilhava o brando raio que acendera / A bênção do Senhor quando o deixaste!”. (VARELA, 1962, p. 298).

“Elegia das elegias, salmo dos salmos, [...] ponto máximo da sua obra, assim como a morte do filho foi a dor maior da sua vida”, é a definição de Cavalheiro (1962, p. 19) para esta oração fúnebre cuja pungência revela o desmoronar da esperança que foge juntamente com a imagem que significava a concretização dos sonhos: “Eras a estrela / Que entre as névoas do inverno cintilava / Apontando o caminho ao pegureiro [...] Eras a glória, - a inspiração - a pátria, / O porvir de teu pai!”. (VARELA, 1962, p. 293-294).

Hauser afirma: “A fuga para o passado é apenas uma das formas da irrealidade romântica”, e, mais adiante, complementa: “há também uma fuga para o futuro, para a Utopia”. (HAUSER, 1972, p. 819). Todos estes dados, enumerados nos versos, constituem sem dúvida aspirações

individuais do poeta enquanto pai, mas representam, igualmente, todos eles, parte do próprio ideal romântico.

Ainda no âmbito do Romantismo, a observação de Hauser (1972) é pertinente quando se pensa no romance-poema, escrito por José de Alencar: *Iracema* (1865). Narrado *in ultima res*, logo na primeira cena aparece a criança, filha da índia e do guerreiro branco, com sua dupla representação: por um lado, é a visão do futuro; por outro, faz evocar o passado, através da sonoridade nostálgica desencadeada pelo canto da jandaia. Isto demonstra o dinamismo da imagem da criança, que se alia a uma experiência circular da temporalidade, tal como inscrita na gramática narrativa da lenda cearense.

Antes mesmo do aparecimento de Alencar, dois romances de estreia vão marcar, cada um a seu modo, o Romantismo nacional, aí incluído o papel reservado à criança nas elaborações textuais. Joaquim Manuel de Macedo, com *A Moreninha* (1844), dá destaque à infância pelo motivo de o encontro havido nesta idade entre os protagonistas, Carolina e Augusto, estar na raiz da intriga amorosa deste romance sobre a descoberta do amor.

O segundo é de Manuel Antônio de Almeida, e apareceu, de início, de forma anônima, no suplemento dominical “A Pacotilha” do *Correio Mercantil do Rio de Janeiro* com o título de *Memórias de um sargento de milícias*, em 1852-3. A obra seria editada em dois volumes em 1854 e 1855, assinada por “Um Brasileiro”. O nome do autor só apareceria a partir de 1863, em edições póstumas.

A atmosfera de pândega que percorre todo o relato não poupa a personagem principal, cujo nascimento – efeito da pisadela e do beliscão que se tornaram famosos em nossa literatura – é assim descrito: “sete meses depois teve a Maria um filho, formidável menino de quase três palmos de comprido, gordo e vermelho, cabeludo, esperneador e chorão; o qual depois que nasceu, mamou duas horas seguidas sem largar o peito”. (ALMEIDA, 1969, p. 110). Tanto a descrição física do protagonista quanto a caracterização de seu comportamento induzem o leitor muito mais ao riso do que à comoção, nele despertando lembranças rabelaisianas. Na realidade, a quebra de expectativa com relação à imagem da criança atinge a própria ossatura do texto, como quando o narrador

ratifica o abandono da solenidade habitualmente conferida ao herói romântico, através da seca concisão do comentário metadiscursivo: “E este nascimento é certamente de tudo o que temos dito o que mais nos interessa, porque o menino de quem falamos é o herói desta história.” (ALMEIDA, 1969, p. 110).

No segundo capítulo do livro, “Primeiros Infortúnios”, é utilizado o recurso da anisocronia (GENETTE, 1972, p. 122-124) para saltar por cima dos sete primeiros anos do personagem, sendo o período sumariado em uma condensação de suas diabruras.

Digamos unicamente que durante todo este tempo o menino não desmentiu aquilo que anunciara desde que nasceu: atormentava toda a vizinhança com um choro sempre em oitava alta; era colérico; tinha ojeriza particular à madrinha, a quem não podia encarar, e era estranho até não poder mais. (ALMEIDA, 1969, p. 112).

Ainda aqui o coloquialismo que é marca importante da linguagem destas Memórias faz da hipérbole, de índole caricatural, o suporte desta construção paratática, dando-se, assim, cambalhotas por cima da criança idealizada por outras experiências românticas, aqui assinaladas. Este mesmo excerto pode ainda ilustrar a particularidade de que, com relação ao texto brasileiro da época, a obra em exame introduz uma abordagem inusitada da infância, quando escolhe o cotidiano como centro da ação da criança. Se cabe aqui a afirmação de que é perceptível a falta de simpatia do narrador pelo protagonista no tempo da meninice, tal não ocorre com o personagem na vida adulta, quando, para ele, é utilizada uma outra retórica discursiva: “Agora que o nosso Leonardo está instalado em quartel seguro”. (ALMEIDA, 1969, p. 114). O narrador, nesse momento, apela para a convivência do narratário, (BARTHES et al., 1976, p. 34) estabelecendo com este uma relação dialógica bem mais franca, aspecto, aliás, bem ao gosto do padrão romântico.

Em outro invulgar relato memorialístico - desta feita, uma “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, p. 526, v. 1). O capítulo que se intitula “O menino é pai do homem” remete ao verso de Wordsworth, já comentado neste estudo, só que lhe dando interpretação diversa da do

poeta inglês. Se em Wordsworth, a infância é tomada como incessante fonte de renovação da experiência adulta, Machado de Assis faz do verso uma leitura de sobrececho fechado, inoculando-lhe um pessimismo cáustico. O anúncio do nascimento do personagem-narrador (“Naquele dia, a árvore dos Cubas brotou uma graciosa flor.”) (ASSIS, 1986, p. 525) subverte a 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). O conteúdo irônico desta frase somente será plenamente apreendido pelo leitor no acerto de contas que é “Das Negativas”, capítulo final do livro, que se encerra com um “pequeno saldo” para o herói: não ter feito brotar de si nenhuma “graciosa flor”. (ASSIS, 1986, p. 639).

As Memórias Póstumas esboçam um diagrama do modelo de convivência entre as classes sociais, vigente na corte do tempo do rei. O narrador se utiliza da arrogância da criança abastada para exibir toda a prepotência de um sistema que ignora o sentido de humanidade. Pode-se pensar, neste particular, 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, p. 526). A animalização da criança vale como uma microcena do processo de anulação da dignidade dos indivíduos, subjacente à ordem escravocrata.

Em “O Caso da Vara”, um conto do mesmo autor, a situação é evidenciada, a princípio, no trato entre adulto e criança, essa última experimentando uma continuada sujeição ao medo: “Lucrécia, 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, Lucrécia receberia o castigo de costume.” (ASSIS, 1986, p. 578-579).

Num segundo momento, apela-se 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, p. 579). A descrição física de Lucrécia é o retrato vivo de seu aniquilamento. Embora nela seja utilizado apenas um adjetivo, magricela, todos os outros itens identificadores têm natureza valorativa e

dão conta de sua depreciação, o que se depreende da sequência de diminutivos que espelham sua existência lacunosa. A descrição, em seu final, aponta para um eu-adventício que se sobrepõe à sua identidade: “uma cicatriz na testa e uma queimadura na mão esquerda”. (ASSIS, 1986, p. 579, grifo nosso).

Nem todo o Realismo, todavia, apresentará uma interpretação negativa da criança. Dentro da poesia realista, deve ser assinalada a produção dos Cromos, de B. Lopes, “livro em que o Realismo agreste, no Brasil atingiu o ponto mais alto”. (RAMOS, 1969, p. 100).

Há vários cromos que pintam personagens infantis. De todos o mais gracioso e também o mais conhecido é o de número XXV, em cujos quartetos vê-se um moço doente, com a cabeça apoiada na perna da esposa, a qual insiste para que ele adormeça. A filha surge nos tercetos: “Vem uma loira figura / Com a colher de tintura, / Que ele recusa, num ai! // Mas o solícito anjinho / Diz-lhe com riso e carinho: / Bebe que é doce, papai!”. (LOPES, 1945, p. 41).

A ingenuidade do relato explícita, contudo, as manipulações do jogo doméstico, agora parodiado pela criança. Na VI secção de “Idade avançada e pouca idade misturadas” do livro *A Arte de ser avô* (1877) Victor Hugo relembra um episódio em que sua indulgência de avô o fizera levar doces para a neta Jeanne, posta de castigo pelos pais “a pão seco”. Recriminado pela atitude, ele baixa a cabeça:

E eu disse: - Nada tenho a responder a isto,
Estou errado. Sim, é com essas indulgências
Que sempre se conduzem os povos à sua perda.
Que me deixem a pão seco.
Você certamente o merece, E assim será.
Jeanne, então, de seu canto escuro,
Me disse baixinho, erguendo os lindos olhos,
Cheio da autoridade das meigas criaturas:
- Bem, eu é que te irei levar os doces. (HUGO, 1995, p. 84-85).

Este poema, que também teatraliza a inversão de papéis entre adulto e criança, faz pouco caso da severidade como proposta educativa, fazendo a autoridade defluir, afinal, da força espontânea do carisma infantil.

No Parnasianismo, a criança parece ocupar espaço através de um aspecto que seria mais consentâneo com a corrente romântica, a presença da morte. Do Romantismo restou a angelização da infância, como se verifica, por exemplo, em “Contraste” do livro *Meridionais* (1884), de Alberto de Oliveira: “Junto à pedra de estreita sepultura, / Onde o sono final agora goza / Seu anjo, a mãe, curvada, aflita e ansiosa, / As mãos torcendo, uma oração murmura.” O contraste de que fala o título refere-se ao fato de “a terra, a grande mãe”, desconhecer as dores de outra mãe, e como se está em maio, ela, a terra, “Em vez de em pranto abrir-se, abre-se em flores.” (OLIVEIRA, A., 1978, p. 86). Na 2ª série de *Poesias* (1906), em “Sob um salgueiro” o efeito poético é igualmente buscado na noção de perda pela mãe, “Do anjo gentil que este sepulcro encerra.” (OLIVEIRA, A., 1978, p. 139).

Olavo Bilac é autor, como se sabe, das *Poesias Infantis*, de 1904, não incluídas em sua principal obra: *Poesias*, em cuja 2ª edição, de 1902, persiste a identificação criança-anjo, no soneto “Ida”. Nele o argumento usado pelo poeta é cheio de originalidade: a criança morta rejeita a acolhida dos anjinhos “namorados dela”, em virtude de não se ter desligado “Da escura terra, onde, a sangrar sozinho, / Um coração de mãe desfaz-se em pranto!” Organizado a partir de eixos antitéticos: anjos/mãe, alacridade/silêncio e luminosidade/escuridão, o poema termina por uma antítese que é, na realidade, uma síntese: “Cerra-se a porta: os anjos todos voam... / Como fica distante aquele ninho, / Que as mães adoram [...] mas amaldiçoam!”. (BILAC, 1997, p. 161).

A insistência pelos parnasianos na temática da morte pode ser percebida em Raimundo Correia, que, em *Sinfonias*, de 1863, inclui um poema, “Mãe e Filho”, no qual surge a criança morta. É do mesmo livro uma abordagem curiosa sobre a infância, a qual aparece em “A Avó”, onde se mostra a rejeição da criança à degradação física nela estampada. O poema é todo ele uma interrogação dolorosa, que revela a inconformismo da avó com o repúdio da criança. “Este infante de olhar e faces inocentes / Me repele, e por que, quando me achego dele? / Quando com as mãos sem força, engelhadas e trementes, / O afago, por que chora e por que me repele!?” (CORREIA, 1961, p. 136). Por outro lado, os versos,

assumindo o discurso da velha avó, mostram a percepção que teria sido oferecida à criança através do estereótipo, segundo o qual a bondade se ligaria à beleza.

Já nas citadas Poesias Infantis de Bilac, pela própria motivação do livro, opta o autor pelo convencionalismo da imagem da avó. Em um texto de título idêntico, vê-se o bando de netos em torno dela recebendo carinho, sem atentar para sua decadência física. Ela “Chama os netos adorados, / Beija-os, e, tremulente, / Passa os dedos engelhados, / Lentamente, lentamente, / Por seus cabelos doirados.” (BILAC, 1935, p. 8).

No Naturalismo, através de Amâncio Vasconcelos, principal personagem de Casa de pensão (1884), de Aluísio Azevedo, pode-se ver a formulação determinista típica da corrente, em plena prática, uma vez que o narrador recolhe, na infância de Amâncio, todas as razões ou sem-razões de seu comportamento desregrado na vida adulta.

O modelo da formação pedagógica infantil é trazido à tona nesta obra de ficção que não dispensa o debate, a partir de uma abordagem que abarca, em um único conjunto, o trato familiar e o ambiente da escola, que lhe é coextensivo. Como resultado do propósito reformador do Naturalismo, Casa de pensão traz embutida a genealogia de uma moral, que norteará a conduta infantil, calcada na força paralisante da opressão. A origem do adulto dissimulado que se tornará Amâncio poderia ser explicada pela razão transcrita a seguir: “Todas as vezes que lhe aparecia um ímpeto de coragem, sempre que lhe assistia um assomo de dignidade, sempre que pretendia repelir uma afronta, castigar um insulto, o pai, ou o professor, caía-lhe em cima, abafando-lhe os impulsos pundonorosos.” (AZEVEDO. 1957, p. 29).

O leitor toma ainda conhecimento de que, na escola de Amâncio, todos os alunos abominavam o professor:

Nele enxergavam o carrasco, o tirano, o inimigo e não o mestre; mas, visto que qualquer manifestação de antipatia redundava fatalmente em castigo, as pobres crianças fingiam-se satisfeitas; riam muito quando o beerrão dizia alguma chalaça, e afinal, coitadas! iam-se habituando ao servilismo e à mentira. (AZEVEDO, 1957, p. 26).

Aluísio Azevedo, que já demonstrara simpatia pela causa abolicionista em *O Mulato* e em *O Cortiço*, reafirma seu pensamento no romance em apreço: “Os pais ignorantes, viciados pelos costumes bárbaros do Brasil, atrofiados pelo hábito de lidar com escravos, entendiam que aquele animal era o único professor capaz de ‘endireitar os filhos’.” (AZEVEDO, 1957, p. 26).

O Naturalismo será responsável ainda por outras formulações sobre a faixa etária em exame, como, por exemplo, no romance *A Fome*, de Rodolfo Teófilo, publicado em 1890, obra que se situa no que Tristão de Athayde denominou “Literatura das secas”. (TEÓFILO, 1922, p. 53). Neste romance é a situação mesológica que dará à criança a condição de vítima, já que as agruras da carência de água e de alimento expõem-lhe muito mais cruamente a fragilidade física que aos adultos. O desolamento da paisagem física, captado pelas frequentes descrições da vegetação esquelética, contamina a paisagem humana, e, no caso da criança, retira-lhe toda a vivacidade: “a mãe, [...] entregue a outros pensamentos, não via o ar desalentado das crianças pálidas como figuras de cera”. (TEÓFILO, 1922, p. 42). Em *A Fome*, o narrador, imbuído da visão do cenarista, marca os passos da migração do fazendeiro Manuel de Freitas e de sua família – a mulher e quatro filhos, três deles crianças – transformados em retirantes pela “seca grande”, a de 1877. À medida que a viagem avança, na fisionomia das crianças se entranham cada vez mais os efeitos deletérios da estiagem, o que semelha uma fusão entre ambiente e indivíduo. Há um momento na narração em que se fala em “crianças deitadas no solo, entorpecidas [...], com os olhos cerrados, imóveis, a boca aberta”, da mesma maneira que aberta estava a boca da terra, nas gretas dos torrões de barro calcinados pelo sol. Logo a seguir, o narrador surpreende-as em condição mais desfavorável ainda: “A língua seca pendurava-se sobre a arcada inferior; assim exposta fendia-se com o calor da atmosfera e o hálito quente, que lhes saíra dos pulmões.” (TEÓFILO, 1922, p. 49).

Já no Simbolismo é bem outra a concepção acerca da criança. Cruz e Sousa, o maior nome do movimento no Brasil, inicia o livro póstumo *Faróis*, de 1900, com “Recolta d’estrelas”, cujos primeiros dísticos são: Filho meu, de nome escrito / Da minh’alma no Infinito. // Escrito a

estrelas e sangue / No farol da lua langue... // Das tuas asas serenas / Faz manto para estas penas.” (SOUSA, 1998, p. 7).

Em uma atmosfera etérea, e buscando a transcendência, o poeta atribui ao filho poderes divinos: “Como outro Jesus bambino, / Esclarece-me o Destino.” Cumpre assinalar a importância do jogo cromático, bem típico, aliás, da corrente, pela razão de o poeta ligar as alusões ao filho a elementos que sugerem luz, enquanto ele, o poeta, está no escuro. Além do dístico em que pede ao filho que esclareça o seu destino, há outros como: “Este peito acende, inflama / Na mais sacrossanta chama.” e “Dá-me um sol de estranho brilho, / Flor das lágrimas, meu filho.” (SOUSA, 1998, p. 8). Seria longa a lista de elementos luminosos ligados à imagem do filho, como, entre outros, “Constelação flamejada”, “Crisol” (SOUSA, 1998, p. 9) e “Rios de ouro”. (SOUSA, 1998, p. 10). Quanto ao sentido oposto, o de escuridão, aparece nos sintagmas “atro Inferno” e “ergástulos escuros”, (SOUSA, 1998, p. 11) que bem representam a soturnidade do ambiente em que o poeta se julga imerso.

Apesar do caráter elitista do Simbolismo, Cruz e Sousa não se omite diante do destino das crianças de sua cor. E entre os dispersos do poeta, há um longo texto intitulado “Crianças Negras” em que se chama a atenção para o abandono em que viviam as “crianças vergôntes dos escravos”. (SOUSA, 1993, p. 380). A composição é, de fato, um metatexto, e, ao expor sua poética, Cruz e Sousa exprime o desejo de buscar nas forças da natureza condições “Para cantar a angústia das crianças! / Não das crianças de cor de oiro e rosa, / Mas dessas que o vergel das esperanças / Viram secar, na idade luminosa.” (SOUSA, 1993, p. 379). Em outra modulação lírica, o coração é tomado como força de regeneração ética, por estender “a púrpura do amor [...] Sobre as crianças, para protegê-las”. Elas, “As pequeninas, tristes criaturas / E-las, caminham por desertos vagos, / Sob o aguilhão de todas as torturas, / Na sede atroz de todos os afagos.” (SOUSA, 1993, p. 380).

O sentido do último verso de “Crianças Negras”, aqui citado, permeia duas importantes narrativas sobre crianças, escritas no Pré-Modernismo.

A primeira delas, apanhada da tradição oral, é “O Negrinho do Pastoreio”, recriada literariamente por Simões Lopes Neto, em 1913. O ponto de vis-

ta adotado pelo narrador é o da criança negra “escravo, pequeno ainda, muito bonitinho e preto como carvão e a quem todos chamavam somente – o Negrinho”. (LOPES NETO, 1950, p. 329). Por isso, são apontadas as crueldades que sofre por parte do estancieiro de quem era propriedade, e ainda de seu filho, a outra criança da história, definido como um menino “cargoso” e “maleva”, termos gauchescos que significam, respectivamente, importuno e desalmado.

O encanto desta história provém, em grande parte, de uma alteração efetuada por Simões Lopes Neto, no texto de raízes folclóricas, com a inclusão de uma personagem feminina, Nossa Senhora, madrinha da criança, porque “madrinha de quem não a tem”. (LOPES NETO, 1950, p. 329). A partir deste procedimento, acentua-se o efeito de sortilégio do conto, que expõe, de um lado, o realismo da brutalidade contra a criança e, de outro, a evanescência do sobrenatural. Em um momento da narração, vê-se a confluência desta lenda brasileira com primitivas fabulações, como a história de João e Maria, dos irmãos Grimm, ambas explorando o motivo do objeto-lume para reconhecimento do caminho. Lá, os pedacinhos de pão, mais tarde comidos pelos passarinhos e, aqui, em perspectiva contrária: a vela benta que “ia pingando cera no chão: e de cada pingo nascia uma nova luz, e já eram tantas que clareavam tudo”.

A morte da criança no formigueiro, como se sabe, fecha um ciclo de maus-tratos e ao mesmo tempo põe “em relevo o sentido quase místico – a idealização da criança negra, vítima da escravidão”, como disse Miguel-Pereira (1950, p. 220).

A segunda história que se coaduna com “a sede atroz de todos os afagos” é “Negrinha”, de Monteiro Lobato, primeiro conto do livro do mesmo nome (1920). O que sobressai à flor do texto é sua forte carga irônica, que transparece na menção à conduta hipócrita da patroa de Negrinha: “gorda, rica, dona do mundo, amimada dos padres, com lugar certo na igreja e camarote de luxo reservado no céu”. (LOBATO, 1977, p. 3). E pouco adiante: “A excelente dona Inácia era mestra na arte de judiar de crianças.” (LOBATO, 1977, p. 4). No contraste entre a situação de privilégio da patroa e a de submissão da cria da casa fica demarcada a discrepância entre os pontos de inserção de ambas na vida social, o que já aparecera na descrição, ideologicamente marcada, da fisionomia da pequena: “Preta? Não, fusca, mulatinha escura, de cabelos

ruços e olhos assustados.” Se, por um lado, podese aludir a “lugar certo na igreja” e “camarote reservado no céu”, por outro, além do sadismo dos sofrimentos infligidos à criança e dos inúmeros apelidos que lhe davam: “diabo”, “coruja”, “barata descascada”, “bruxa”, entre muitos, nega-se a ela até mesmo a possibilidade de fruir uma nomeação insultuosa que sua audição ingênua captara como algo aveludado. No tempo da peste bubônica, “Negrinha viu-se logo apelidada assim – por sinal que achou linda a palavra. Perceberam-no e suprimiram-na da lista.” (LOBATO, 1977, p. 4).

O conto prossegue com a descoberta, pela menina, do encantamento do mundo de mentira do sonho, em que as bonecas figuram pequenas crianças delicadas. Foi quando lhe foi permitido brincar com as sobrinhas de dona Inácia. Após a partida delas, Negrinha foi meio esquecida, um objeto a mais largado na casa, nem mesmo “para um bom cocre” era lembrada. Por dentro, porém, sentia-se murcha, pois, da visita ao mundo do faz-de-conta, trouxera a posse da realidade de si mesma. “Brincara ao sol, no jardim. Brincara!... Acalentara, dias seguidos, a linda boneca loura, tão boa, tão quieta, a dizer mamã, a cerrar os olhos para dormir. Vivera realizando sonhos da imaginação. Desabrochara-se de alma.” (LOBATO, 1977, p. 8). O desenlace da história exhibe uma criança tristonha, de “olhos cismarentos”, em vez dos antigos olhos assustados, talvez aturdida, com a insignificância do mundo de verdade. A metamorfose completa-se no ato do delírio final, em que Negrinha borboleteia no espaço, igualada aos seres de sonho, que fazem de sua morte o clímax de sua experiência epifânica: “O delírio rodeava-a de bonecas, todas louras, de olhos azuis. E de anjos... E bonecas e anjos remoinhavam-lhe em torno, numa farândola do céu. Sentia-se agarrada por aquelas mãozinhas de louça – abraçada, rodopiada.” (LOBATO, 1977, p. 9).

São densos os liames entre criança e brinquedo como sugere a leitura do conto de Lobato, e os mesmos liames podem ser vislumbrados, mais uma vez, agora já no Modernismo, no poema “Balõesinhos” de O Ritmo dissoluto (1924) de Manuel Bandeira. No “círculo inamovível de desejo e espanto”, formado pelos menininhos pobres na feira-livre do arrabaldezinho”, lugar 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 balões muito redondos.” Bandeira denota o senso de integração da criança com as verdades que compõem seu mundo, o que é conseguido pela experiência afirmativa do contemplar. Somados a isto, os versos revelam o traçado afetivo da mente infantil:

Os meninos pobres não vêem as ervilhas tenras,
Os tomatinhos vermelhos,
Nem as frutas,
Nem nada.
Sente-se bem que para eles ali na feira os balões de
[cor são a única mercadoria útil e verdadeiramente
[indispensável. (BANDEIRA, 1976, p. 92).

A singeleza de “Balões”, nascida do perfeito equilíbrio entre miniaturização e magnificação de objetos e pessoas, reafirma uma nuance da obra do escritor pernambucano: o sentido de comoção perante o mundo, aspecto destacado por Lêdo Ivo, ao comentar dois versos de “Crepúsculo de outono” ainda no livro de estreia, *A Cinza das horas*: “Flocos, que a luz do poente extática semelha / A um rebanho infeliz de cordeirinhos mortos.” O crítico observa 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).

Seu sentimento de comoção 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*, em que o gesto de aproximação do poeta rende, como se vê, um retrato cruel, da mais gritante desumanidade. Nele, a selvageria da mãe (a madastra), demarcada pela carga iterativa do verbo esfregar, tem oposição na atitude de encantamento da criança diante do objeto desconhecido que insinua o mundo da maravilha:

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 madrasta) 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...
Uêêquitáua.
O ventilador era a coisa que roda.
Quando se machucava, dizia : Ai Zizus !. (BANDEIRA, 1976, p. 110).

Ainda na primeira fase do Modernismo, em *Os Contos de Belazarte* (1926), Mário de Andrade inclui o relato “Piá não sofre? Sofre.” M. Cavalcanti Proença esclarece a etimologia de piá: “nome tupi, usado para as crianças, corrente no Rio Grande do Sul. Literalmente, ‘coração’ ”. (PROENÇA, 1974, p. 39). A explicação etimológica aprofunda o sentido humano desta, que é a aventura de uma criança, tentando organizar uma cartografia de sentimentos, tentando se situar em um mundo em que, ela própria, é uma ilha, rodeada de perplexidades.

Sabe-se que, em Latim, *perplexu* congrega simultaneamente as dimensões de causa e efeito, ao significar, por um lado, emaranhado, e, por outro, indeciso. Um sentido adicional agrega-se aos dois primeiros, o que leva a palavra para o campo semântico do espanto e da admiração.

O abandono da criança, Paulino, quatro anos, “pequeninho, redondo, encolhido, talequalmente tatuzinho de jardim” (ANDRADE, 1956, p. 111),¹⁷ é plasmado em meio à miséria urbana de uma São Paulo que engatinhava no cosmopolitismo. Assim, a fome é onipresente no conto; primeiro a que dá oco no estômago, mas também a outra, que perfura a alma. A seqüência da mãe com a criança faculta a inclusão no texto de uma lição de amor:

17 Ainda de acordo com M.Cavalcanti Proença, a denominação tatu de jardim corresponde ao chamado “bicho-de-conta, onicida, crustáceo, geralmente azulado, que se enrola quando o tocam. Vive embaixo das pedras, nos lugares úmidos dos jardins”. (PROENÇA, 1974, p. 42).

E o Paulino faziam já quasi quatro anos, dos oito meses de vida até agora, que não sabia o que era calor de peito com seio, dois braços apertando a gente, uma palavra ‘figliuolo mio’ vinda em cima dessa gostosura, e a mesma boca enfim se aproximando da nossa cara, se ajuntando num chupão leve que faz bulha tão doce, o beijo de nossa mãe [...] (ANDRADE, 1956, p. 109).

Lição que é repetida na intrusão do narrador que auxilia o menino em seu desconcerto diante do aconchego:

- Pobre do meu neto! Com a mão grande e bem quente pegou na cabecinha dele, ajeitando-a no pescoço de borracha. Carregado gostoso naqueles braços bons, com o xale dando inda mais quentura pra gente ser feliz... E a velha olhou para ele com olhos de piedade confortante...Meu Deus! que seria aquilo tão gostoso!... É assomo de ternura, Paulino. A velha apertou-o no peito abraçando, encostou a cara na dele, e depois deu beijos, beijos, revelando pro piá esse mistério maior. (ANDRADE, 1956, p. 117).

As fomes se misturam e em seu raciocínio o aconchego vira coisa: “um canecão do tamanho da velha, cheinho de café com açúcar”. (ANDRADE, 1956, p. 117-118). De novo o aturdimiento: “Foi se rir pras duas lágrimas piedosas dela, porém bem no meio da gota apareceu uma botina que foi crescendo, foi crescendo e ficou com um tacão do tamanho da velha. “Diante disso, nova metamorfose: o canecão de café com açúcar transformado no “salto da botina” que encompridando enormemente “era a chaminé do outro lado da rua”. (ANDRADE, 1956, p. 118). Em seguida, a companhia da terra - “a boquinha terrenta, língua aparecendo até a raiz, todinha da cor do barro”. (ANDRADE, 1956, p.123).

Por fim, a doença, a renitência da tosse, e a necessidade de “criar força no medo” para tossir longe de casa e não sujar o chão, que lhe fora igualmente proibido de confeitar com os farelinhos de pão.

A última perplexidade: o fugaz reencontro com a mãe, bonita, enfeitada, “com um vestido azul claro mais lindo que o céu de abril” (ANDRADE, 1956, p. 125) e, ainda mais, amorosa: “correu ajoelhando a sedinha na calçada, e num transporte, machucando bem delicio-

so até apertou Paulino contra os peitos cheios”. (ANDRADE, 1956, p. 125). Ilusão de ótica? “Paulino de-pezinho, sem um gesto, sem um movimento, viu afinal lá longe o vestido azul desaparecer.” (ANDRADE, 1956, p. 126).

O conto termina apontando a “indiferença exausta” da criança diante da complexidade do mundo, e, por força desta atonia, “a gosma escorria da boca aberta na mão dele. Depois pingava na camisolinha. Que era escura para não sujar”. (ANDRADE, 1956, p. 126).

“Notícias de São Paulo” é o subtítulo que aparece na primeira edição de Brás, Bexiga e Barra Funda (1927), de Alcântara Machado, onde são enfeixados “acontecimentos de crônica urbana” “episódios de rua” em que contracenam garotos ítalo-brasileiros ou “mamalucos”, como diz o “Artigo de Fundo”, que faz as vezes de prefácio. Embora no artigo haja a advertência de ser pretensão do livro “tentar fixar tão-somente alguns aspectos da vida trabalhadeira, íntima e quotidiana desses novos mestiços nacionais e nacionalistas”, suas histórias conjugam a coloração localista a uma penetração no cerne da psicologia individual de onde são extraídos elementos que elucidam a vivência subjetiva da criança, como é o caso de “Gaetaninho”, conto de abertura do livro.

O que se tem aí efetivamente é a colocação em cena do bovarismo infantil, em sua incansável disposição de travestimento da realidade pouco grandiosa do dia a dia. Aqui, a transmutação utiliza o veículo do sonho, e dá conta de tortuosos mecanismos empregados na concretização onírica do desejo. Observe-se o trânsito entre realidade factual e ficção, na medida em que é trazido para o conto o efeito de fascinação dos automóveis, transformados em ícones da velocidade e do progresso.

Ao longo da narrativa, ressalta-se a emulação, conduta costumeira no relacionamento entre garotos, aqui configurada na ânsia de exibição: “O Beppino naquela tarde atravessara de carro a cidade. Mas como? Atrás da Tia Peronneta que se mudava para o Araçá. Assim também não era vantagem.” (MACHADO, 1981, p. 11). A cotidianização dos eventos diegéticos, própria do Modernismo, autoriza a inserção do elemento dramático em meio à situação mais comezinha: “Gaetaninho saiu correndo. Antes de alcançar a bola um bonde o pegou. Pegou e matou.” (MACHA-

DO, 1981, p. 13). Este conto a que não faltam notas humorísticas reserva para o desenlace a seca resolução da fria realidade, como um ponto final que encerra a disputa. No dia seguinte, Gaetaninho ia no carro “da frente dentro de um caixão fechado com flores pobres por cima. (...) Quem na boléia de um dos carros do cortejo mirim exibia soberbo terno vermelho que feria a vista da gente era o Beppino.” (MACHADO, 1981, p. 13).

Logo após a primeira fase do Modernismo, volta o Nordeste a aparecer como cenário ficcional, desta vez com maior repercussão do que antes: é o que ficaria conhecido como o “Romance de 30”, iniciado na verdade em 1928, com *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, a que se seguiriam *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, *Menino de Engenho* (1932), de José Lins do Rego, *Cacau*, de Jorge Amado, *Os Corumbas*, de Amando Fontes, e *Caetés*, de Graciliano Ramos, todos de 1933, além de muitos que viriam depois.

São vários os aspectos através dos quais a infância é mostrada em *A Bagaceira*. O que importa porém aqui é observar que a armação psicológica do personagem Lúcio é montada a partir de um jogo temporal em que o passado revela sua capacidade de impregnação na vida adulta. Apoderando-se das reminiscências de Lúcio, as quais acorrem como um “enxame assanhado”, o narrador retira, do baú de guardados da personagem, lembranças da rigidez esterilizante da vida escolar e até razões de mácula para seu perfil de criança: o encarceramento do “cãozito amarelo, com a cauda enroscada como um imbuá” (ALMEIDA, 1990, p. 9), largado uma semana sem comer, além de outros “malfeitos de menino arteiro”. (ALMEIDA, 1990, p. 10).

Na introdução feita por M. Cavalcanti Proença para *A Bagaceira* há um trecho em que ele se refere a Lúcio como “depaisado pelo colégio interno” (PROENÇA, 1990), condição que talvez pudesse ser estendida a toda sua existência e, em decorrência de que, a infância é revisitada em suas rumações: “Não gostava de ser menino. Minha vontade era ser homem feito. E agora, este buço parece o luto de minha infância que morreu.” (ALMEIDA, 1990, p. 11). Na contradição da referência ao buço é encontrada uma interpretação do dilema existencial da personagem, presa deste jogo de temporalidades e para

quem os desgostos da vida de adulto relativizam a amargura do mergulho retrospectivo rumo à infância.

Em *O Quinze*, são mostrados outra vez os sofrimentos infantis, aqui através do êxodo de Chico Bento, um vaqueiro, Cordulina, sua mulher, e seus cinco filhos. A narrativa é um relato sobre o processo de desumanização a que são submetidos os personagens, cujas vidas, por um longo período, transformam-se em uma renitente tentativa de escapar à morte.

Neste sentido é nítida a correlação entre a exacerbação da inclemência do tempo e a rudeza, decorrente do desespero, empregada no trato com as crianças, como se percebe neste excerto: “- Mãe, tou com fome de novo [...] -Vai dormir, dianho! Parece que tá espiritado! Soca um quarto de rapadura no bucho e ainda fala em fome! Vai dormir.” (QUEIROZ, 1981, p. 60).

Na linguagem tipicamente regionalista fica marcada a diabolização da criança, expressão recorrente no imaginário relativo à puerícia e que geralmente traz a conotação de menosprezo. Tratando-se, como se trata, de uma obra de enfoque realista, em *O Quinze* o processo de desumanização torna-se literal na contundência da descrição que fala de algo pavorosamente informe: “A criança era só osso e pele: o relevo do ventre inchado formava quase um aleijão naquela magreza, esticando o couro seco de defunto, empretecido e malcheiroso.” (QUEIROZ, 1981, p. 65).

O caráter reivindicatório do livro estimula a apresentação de mazelas sociais, como a utilização de “inocentes” de maneira a aumentar o ganho proveniente das esmolas. A coisificação da criança representaria um estágio final na perda da dignidade do indivíduo. A obra fala de uma retirante “alta e seca, com uns olhos grandes, amarelados, de expressão fugidia”, acrescentando que ela “trazia ao quadril o inocente, que lhe procurava encostar a cabeça à espádua; ela, porém, duramente o repelia, num seco encolher de ombros”. (QUEIROZ, 1981, p. 95).

A tragédia climática em *O Quinze* permite ao leitor ser testemunha da desagregação familiar - dos cinco filhos de Chico Bento, três ficaram

pelo caminho – e de toda a desordem afetiva daí resultante. Permite-lhe, ainda, observar o mundo infantil em contato com o lado duro da vida, mesmo que precariamente dotado da capacidade de resistir.

Em *Menino de Engenho*, José Lins do Rego atinge a infância pelo caminho da evocação, uma vez que a memória do personagem-narrador toma para si a tarefa de remoer os eventos-marco de sua história pessoal. Este roteiro de lembranças será pontuado pelo sentimento da perda, a começar pela da mãe, experiência inaugural e definitiva: “Eu tinha uns quatro anos no dia em que minha mãe morreu.” (REGO, 1971, p. 3). E mais adiante: “Junto dela eu não sentia necessidade de meus brinquedos.” (REGO, 1971, p. 6). Este primeiro evento concorre para a composição do semblante do personagem expresso em seu autorretrato: “Era um menino triste. Gostava de saltar com os meus primos e fazer tudo o que eles faziam. [...] Mas, no fundo, era um menino triste.” (REGO, 1971, p. 65) Da infância recomposta surgem ainda os “bichos infernais”: o lobisomem, o papa-figo; as madrastas cruéis das histórias da velha Totonha, esta uma “edição viva das Mil e uma noites”, tudo isso alicerçando antigos medos e espantos que teimaram em nunca se acabar.

O elo que une este escritor paraibano à idade pueril é assinalável, tendo ele recebido, inclusive, da estudiosa italiana Luciana Stegagno Picchio a denominação de “Proust rústico”, pelo fato de ouvir “por toda a vida as vozes longínquas de uma infância perdida”. (PICCHIO, 1997, p. 528).

O interesse deste trabalho prende-se, no entanto, de forma prioritária, ao papel da infância na construção textual de Graciliano Ramos, o que será motivo de análise em outra secção deste ensaio.

2.3 – A Infância na Ótica de Graciliano Ramos

O quadro de interpretação sobre a infância visado por este trabalho toma agora a obra de Graciliano Ramos em uma perspectiva de análise que pretende captar o trânsito entre os dados da feição regionalista, identificadora desta escrita, e a amplitude da universalidade por eles atingida.

Múltiplas facetas da infância depreendem-se deste projeto escritural, o que faz desta idade um de seus alicerces temáticos. O grande espaço a ela concedido dentro do projeto estético do escritor alagoano pode ser aferido tanto por intermédio da inclusão da criança como elemento ativo da trama, como por meio do inventário das antigas lembranças da meninice de seus personagens adultos, sem esquecer, neste sentido, as memórias do próprio autor.

O ponto de inserção mais remoto desta temática no conjunto de sua obra estaria no conto “Pequeno pedinte”, escrito por um Graciliano quase criança, e que, mesmo tendo sofrido modificações por parte de um seu mentor à época, Mário Venâncio, não conservando, portanto, a autoria plena do escritor em pauta, aqui vai transcrito mais a título de curiosidade bibliográfica.¹⁸

Seu primeiro romance, *Caetés*, contudo, não pode, rigorosamente, enquadrar-se nesta linha temática. Neste livro, acompanha-se o cotidiano de João Valério, o narrador-escritor que visava impressionar o público – pelo menos o de sua acanhada cidadezinha natal – com seus relatos sobre as peripécias daquela tribo de silvícolas, culminando com a deglutição do mais famoso bispo português entre nós. “Isto de selvagens e histórias velhas é com o Valério”, sussurravam as vozes dos conterrâneos em sua imaginação. (RAMOS, 1972, p. 67). Na *Palmeira dos Índios*, pasmacenta e incolor de João Valério, quase não se fala em crianças, e os adultos, diferentemente do que acontecerá em obras posteriores de Graciliano, não se reportam por meio de suas reminiscências a lembranças pueris.

18 “Tinha oito anos. A pobrezinha da criança sem pai nem mãe, que vagava pelas ruas da cidade pedindo esmola aos transeuntes caridosos, tinha oito anos. Oh! Não ter um seio de mãe para afogar o pranto que existe no seu coração. Pobre pequeno mendigo. Quantas noites não passara dormindo pelas calçadas exposto ao frio e à chuva, sem o abrigo do teto. Quantas vergonhas não passara quando, ao estender a pequenina mão, só recebia a indiferença e o motejo. Oh! Encontram-se muitos corações brutos e insensíveis. É domingo. O pequeno está à porta da igreja, pedindo, com o coração amargurado, que lhe dêem uma esmola pelo amor de Deus. Diversos indivíduos demoram-se para depositar uma pequena moeda na mão que lhes é estendida. Terminada a missa, volta quase alegre, porque sabe que naquele dia não passará fome. Depois vêm os dias, os meses, os anos, cresce e passa a vida, enfim, sem tragar outro pão a não ser o negro pão amassado com o fel da caridade fingida.” (MORAES, 1996, p. 18).

2.3.1 – São Bernardo

De acordo com artigo escrito por Graciliano Ramos a pedido de João Condé, São Bernardo foi “concebido em 1924” e “nasceu em 1932”. Da primeira tentativa de escrita em 1924 foi aproveitado apenas um esboço de retrato do rude e truculento fazendeiro que viria a ser Paulo Honório. (RAMOS, 1993, p. 204).¹⁹

Em 1932, o autor retomou a escrita do texto que teve seus dezoito primeiros capítulos elaborados “na sacristia da igreja enorme que o meu velho amigo Padre Macedo andava a construir”. O capítulo dezoito, no entanto, “feito à noite, com febre”, marcou a segunda suspensão do projeto de escrita, uma vez que o romancista fora acometido de uma doença que interrompeu suas atividades por cerca de quatro meses. Após a saída do hospital, o livro é finalmente concluído “em Palmeira dos Índios, na minha casa do Pinga-Fogo, ouvindo os sapos, a ventania, os bois de seu Sebastião Ramos”. (RAMOS, 1993, p. 206).

A publicação do livro ocorreria em 1934. Trata-se, portanto, da segunda experiência, na ficção romanesca, de Graciliano Ramos, e sua escritura abrirá “uma fenda no regionalismo romanesco dominante” (DIAS, 1992, p. 92) pela busca de apreensão do homem a partir de dados de sua interioridade, em detrimento, as mais das vezes, do condicionamento mesológico.

A propósito disso, afirma Coutinho (1978, p. 86): “Não é o mero ‘ambiente’ externo, desligado da ação concreta dos homens, que determina o universo e a problemática humana deste romance; é justamente enquanto reagem ao ambiente que os tipos criados se definem e modelam a sua personalidade”.

Essas observações ratificam o pensamento de Lins (1963, p. 145) que, em “Valores e misérias das vidas secas”, afirmou: “A ambiência é um acidente, o personagem é que é a vida romanesca. A paisagem exterior torna-se uma projeção do homem.”

¹⁹ As referências às obras de Graciliano Ramos aqui analisadas serão identificadas pelas seguintes abreviaturas: SB - São Bernardo, VS - Vidas Secas, A - Angústia, I - Infância, INS - Insônia, AOH - Alexandre e Outros Heróis.

A análise dos aspectos da infância presentes em São Bernardo impõe a reconstituição do gráfico de composição da obra que se vale, como é sabido, do artifício do romance dentro do romance.

Em *Ficção e Confissão*, Antonio Candido vê a narrativa como resultado da integração de dois movimentos:

um, a violência do protagonista contra homens e coisas; outro, a violência contra ele próprio. Da primeira, resulta São Bernardo-fazenda, que se incorpora ao seu próprio ser, como atributo penosamente elaborado; da segunda, resulta São Bernardo-livro de recordações, que assinala a desintegração de sua pujança. (CANDIDO, 1992, p. 29-30).

Lafetá (1985, p. 191), por seu turno, em “O mundo à revelia”, resalta a originalidade de composição do romance em apreço pela maneira como o leitor é diretamente inserido no torvelinho dos fatos, sem que haja, por parte do narrador, uma prévia ambientação para os eventos. Isso decorre, segundo ele, da energia da voz narrativa que galvaniza quem faz a leitura e “o resto também – os outros personagens e o projeto em execução.” O crítico corrobora o rendimento desta forma de apresentação, ao comentar que o narrador, Paulo Honório, “sem nos dizer nada explicitamente sobre si mesmo, fornece-nos no entanto sua imagem: um homem empreendedor, dinâmico, dominador, obstinado, que concebe uma empresa, trata de executá-la, utiliza os outros para isso e não desanima com os fracassos.” (LAFETÁ, 1985, p. 191).

São Bernardo é escrito em dois planos. O primeiro corresponde ao do eu-narrador e vincula-se ao presente do relato, como se vê nos dois primeiros capítulos, em que um Paulo Honório maduro intenta compor um livro de memórias, a princípio como resultado de uma soma de habilidades: Padre Silvestre (parte moral e citações latinas); João Nogueira (pontuação, ortografia e sintaxe); Azevedo Gondim (composição literária), restando para si o arranjo textual e contribuições nas áreas de agricultura e pecuária, além dos gastos e da assinatura da capa. “O mingau virou água” sintetiza o narrador, referindo-se à falência do projeto conjunto. (RAMOS, 1985a, p. 9).

Uma associação auditiva: “Na torre da igreja uma coruja piou” introduz na narração outra personagem de relevância: “Estremeci, pensei em Madalena”. (RAMOS, 1985a, p. 9). Em trecho logo a seguir, ainda na mesma página, aparece a repetição do vocábulo coruja: “mas um dia destes ouvi novo pio de coruja”, e esta, por sua vez, traz implícita uma referência a Madalena. Assim, é aceitável tomá-la como elemento desencadeador do desabafo memorialístico de Paulo Honório que, a partir da reiteração do pio da ave agourenta, dá início ao movimento de introspecção, que resultará em um ajuste de contas consigo mesmo e com seu passado.

Uma das postulações de Barthes et al. (1976, p. 30-36), para a noção de indício, dentro da análise textual, é a do elemento que tem valor de premonição no desenrolar da intriga romanesca. No caso em exame, a figura da coruja que já preenche o requisito, por encerrar em seu próprio significado a conotação aziaga, é ainda inscrita na notação metatextual, que anuncia os descaminhos existenciais que envolverão o casal: “ouvi novo pio de coruja – e iniciei a composição de repente”. (RAMOS, 1985a, p. 9).

O terceiro capítulo é o momento em que o personagem mergulha em suas reminiscências, desatando as relações com o presente a partir do seguinte comentário: “Quando me faltavam estas qualidades, a consideração era menor”, posto logo em seguida a uma auto-descrição que o define física e socialmente ao mesmo tempo: “Começo declarando que me chamo Paulo Honório, peso oitenta e nove quilos, e completei cinquenta anos pelo São Pedro. A idade, o peso, as sobranceiras cerradas e grisalhas, este rosto vermelho e cabeludo têm-me rendido muita consideração.” (RAMOS, 1985a, p. 12).

Cristóvão comenta a propensão do personagem a tudo coisificar, “a transformar as pessoas e os sentimentos em coisas mensuráveis, catalogáveis, sujeitas a valores de troca”, concluindo que: “Ele próprio tornou fácil entender o seu agir, pela apresentação do seu ser que se manifestava como catalogado, medido e avaliado”. (CRISTÓVÃO, 1998, p. 72).

A passagem em que o narrador confia ter-se imposto como meta a obtenção da fazenda São Bernardo: “O meu fito na vida foi apossar-me das terras de São Bernardo [...]” (RAMOS, 1985a, p. 11) é

acrescida dos meios empregados na conquista e em sua subsequente modernização. Estes aspectos são objeto dos capítulos terceiro a oitavo, que expõem, concomitantemente, as etapas de construção de uma personalidade, que desdenha dos inúmeros obstáculos lançados em seu caminho.

Nesta parte da obra, no segundo dos planos a que se fez referência, a enunciação prende-se fortemente ao tempo do enunciado, o que trará, inicialmente, à superfície, a imagem do Paulo Honório criança, imagem baça, em que despontam lacunas com relação à formação do conhecimento sobre si mesmo. A certidão de nascimento “menciona padrinhos, mas não menciona pai nem mãe. Provavelmente eles tinham motivo para não desejarem ser conhecidos. Não posso, portanto, festejar com exatidão o meu aniversário.” (RAMOS, 1985a, p. 12).

Miranda (1992, p. 47-48) registra

uma certidão que não certifica e que instaura a dúvida e manifesta uma falta. Ambas, dúvida e falta, são ilusoriamente compensadas pela aparência – o peso, o rosto, a estatura, as sobrelhas etc. – [...] que lhe propicia a ‘corporificação’ de uma identidade, evidentemente insatisfatória, já que o problema permanecerá como o elemento propulsor mais relevante do seu texto.

O leitor fictício – no caso de São Bernardo, mais de um, pois é usado o plural na interlocução –, leitor a quem o narrador se dirigirá em frequentes ocasiões e que figurará na história como um receptor privilegiado das confidências que brotarão da narrativa, vai deparar com uma rarefação de dados sobre a infância do protagonista, o que impediria sua materialização em um relato: “Se tentasse contar-lhes a minha meninice, precisava mentir. Julgo que rolei por aí à toa.” (RAMOS, 1985a, p. 12).

Reenquadrando-se a questão, pode-se falar do resgate, por meio das lembranças do protagonista, de uma não-infância, a qual se firma na ausência, para a criança, de um ponto de ancoragem, o que é agravado pelo vazio lúdico em que se vê envolta. Na estrutura frásica: “Julgo que rolei por aí à toa”, a ideia de abandono é denotada tanto pelo emprego do verbo rolar, como pela utilização da díade sintagmática “por aí à toa”, “dêiticos adverbiais ‘com estatuto de complementos circunstanciais’”.

(MAINGUENEAU, 1996a, p. 26). Nessa frase, a inexistência das marcas de pontuação vale como um reforço adicional para a composição do sentido de desamparo, de andar ao léu, que se quer veicular.

A recapitulação dos fatos leva o narrador-escritor ao restrito universo de convívio dos tempos de antes: “Lembro-me de um cego que me puxava as orelhas e da velha Margarida, que vendia doces.” (RAMOS, 1985a, p. 12). De maneira vicária, Margarida, para ele, vai exprimir sua não-exclusão do mundo afetivo, e esta lembrança da época de menino impedirá um total fechamento do personagem frente ao convívio. A mesma marca vai estar presente, ainda, na figuração icônica do tacho de doce como imagem-chave de sua infância: “Lembrei-me do tacho velho, que era o centro da pequenina casa onde vivíamos. Mexi-me em redor dele vários anos, lavei-o, tirei-lhe com areia e cinza as manchas de azinhavre – e dele recebi sustento.” (RAMOS, 1985a, p. 58).

O coração empedernido que, de hábito, o impede de compartilhar o que quer que seja com as outras pessoas sofre uma metamorfose ao demandar um reencontro com a mãe postiça. Reencontrando-se os dois, “na casinha cercada de bananeiras”, o duro Paulo Honório revive os antigos caminhos da infância, que lhe são trazidos de volta pelos sons trôpegos da voz da velha. (RAMOS, 1985a, p. 57).

Ao chegar perto dela: “Uma fraqueza apertou-me o coração, aproximei-me, sentei-me na esteira, junto dela.” (RAMOS, 1985a, p. 57), revela o destravamento de sua sensibilidade e a aparição de um indivíduo diverso do anterior, construído com outra matéria: a debilidade, e capaz de recusar, pelo menos momentaneamente, a “esfera ego-cêntrica”, ao divisar o outro como factível de busca. (MAINGUENEAU, 1996a, p. 26). A entrega do personagem é expressa pelas formas verbais aproximar-se e sentar-se junto que, num crescendo – forma verbal isolada, a princípio e modificada pelo advérbio, em seguida – denunciam seu estado de ânimo, a que se deve adicionar a tríplice incidência neste excerto do clítico “me”, que, remetendo a Paulo Honório, paradoxalmente, está a serviço da renúncia a si mesmo.

O destravamento da sensibilidade é depreensível também por meio da linguagem empregada com relação à Margarida. À sua observa-

ção, segundo a qual, estaria “cheia de pecados”, segue-se o comentário: “Pecados! Antigamente era uma santa. E agora, miudinha, encolhidinha, com pouco movimento e pouco pensamento, que pecados poderia ter?”. (RAMOS, 1985a, p. 57). Aqui o narrador impõe uma série de pequenas traições a seu discurso, ordinariamente áspero, o que transparece na textura afetiva dos diminutivos, além da natureza eufêmica das expressões “pouco movimento” e “pouco pensamento”. O que se extrai, ao final, do conjunto da descrição é o efeito de contraste, à custa da utilização dos diminutivos, o qual produz a magnificação do perfil da personagem, que ressalta quase deificada por Paulo Honório, numa conduta que foge ao procedimento habitual do fazendeiro.

Esta desposseção no e do tempo da infância poderia ser tomada como raiz remota do visceral “sentimento de propriedade”, que, “mais do que simples instinto de posse, é uma disposição total do espírito, uma atitude geral diante das coisas”. (CANDIDO, 1992, p. 28).

Nas leituras críticas dedicadas a esta obra de Graciliano Ramos é uma constante a associação da personagem principal aos ideais burgueses, o que é, aliás, sintetizado por Carlos Nelson Coutinho, como se segue: “A construção de um burguês: eis o conteúdo da primeira parte de São Bernardo.” (COUTINHO, 1978, p. 87). Sabendo-se, como se sabe, que uma ética utilitarista alimenta o pensamento desta corrente ideológica, ganha um valor especial a anuência de Paulo Honório ao desejo expresso por Margarida de possuir um tacho novo, embora ciente de que, agora, “decrépita não podia ser doceira, e aquele traste se tornava inteiramente desnecessário”. (RAMOS, 1985a, p. 58).

A intenção de ser pai, contudo, encerra o breve hiato de despojamento vivido junto à mãe adotiva, e recoloca-o na estrada dos passos bem calculados, bem medidos, sem direito aos atropelos trazidos pela comoção. “Preparar um herdeiro para as terras de São Bernardo”, além de significar a retenção dos bens dentro dos estreitos limites da consanguinidade, equivale também à ideia de uma instrução meticulosa a alguém sobre os códigos de dominação caucionadores da propriedade. Tal propósito condiciona o deslocamento, por parte do narrador, do foco que incide sobre a imagem de sua própria infância e proporciona a quem

o lê a possibilidade de filtração de seu pensamento, acerca da condição pueril. A nova imagem, moldada com os artefatos de uma mentalidade pragmática, prescindirá, em sua fabricação, do aparato da ternura.

A princípio, como ele mesmo enuncia, não se inclinava para nenhuma mulher em particular e, em seu esquema mental, chega inclusive a dispensar a existência de reciprocidade amorosa entre os parceiros: “- Qual reciprocidade! Pieguice. Se o casal for bom, os filhos saem bons; se for ruim, os filhos não prestam. A vontade dos pais não tira nem põe. Conheço o meu manual de zootecnia.” (RAMOS, 1985a, p. 87).

Esta avaliação de Paulo Honório leva Abdala Jr. a observar que: “A família, nos romances de Graciliano Ramos, tem a sua práxis modelada pela ideologia coercitiva da sociedade geral. As personagens já na infância têm os seus valores humanísticos alienados pela célula social familiar. Todas as suas ações giram em torno de suas posições diante do sistema produtivo.” (ABDALA JR., 1987, p. 404).

Em *Ficção e Confissão*, o autor faz sobre Paulo Honório a seguinte reflexão: “O seu caso é dramático porque há fissuras de sensibilidade que a vida não conseguiu tapar, e por elas penetra uma ternura engasgada e insuficiente, incompatível com a dureza em que se encouraçou.” (CANDIDO, 1992, p. 29). A “ternura engasgada” alcança o campo enunciativo manifestando-se na dominância dos diminutivos e no registro anafórico com que Madalena, a futura esposa, é descrita, descrição esta elaborada nos moldes da miniatura: “D. Marcela sorria para a senhora nova e loura, que sorria também, mostrando os dentinhos brancos.” (RAMOS, 1985a, p. 64). E, mais adiante: “A loura tinha a cabecinha inclinada e as mãozinhas cruzadas, lindas mãos, linda cabeça.” (RAMOS, 1985a, p. 66).

Paulo Honório, a partir deste ponto da história, enfrenta inquietações que lhe eram até então desconhecidas e alguns de seus atos destoam inteiramente da objetividade tão presente em sua vida de antes. Veja-se, para tanto, a anotação do narrador contida na página setenta: “Percorri a cidade, bestando, impressionado com os olhos da mocinha loura e esperando um acaso que me fizesse saber o nome dela.” (RAMOS, 1985a, p. 70). De um exame mais detido da frase emerge uma fratura no contorno psicológico da personagem, o que é expresso pelos verbos percorrer e

bestar. O primeiro poderia ter uma conotação objetiva, com o sentido de investigar, por exemplo, mas, contaminado pela vizinhança do verbo bestar, nordestinismo que quer dizer andar à toa, sem rumo, contribui para, juntamente com este, anular a firmeza de atitudes antes encontrada no fazendeiro, o que ainda é intensificado pela construção gerundial esperando, fundada sobre o aspecto durativo do verbo. Some-se a isso o teor aleatório do lexema acaso, em sensível discrepância com a disposição própria de um espírito calculista.

Mesmo que o interesse do personagem por Madalena reflita as chamadas “fissuras de sensibilidade”, o casamento assume ares de transação comercial. Em outras palavras, assegurada a conquista da fazenda, a reificação incidirá sobre a esposa, garantia, para ele, da posse do herdeiro que perpetuaria o patrimônio familiar. Acrescente-se ainda que, em seu caso, construir uma família é uma forma de legitimação social para sua condição de enjeitado. Assim, o valor simbólico concedido a São Bernardo-fazenda conjuga termos complementares como origem e continuidade.

A atitude de autocentramento de Paulo Honório vai destoar enormemente do comportamento de Madalena, o qual é orientado pelo desejo de partilha, motivação que a leva a querer estender às crianças, filhas dos trabalhadores, o direito à alfabetização. Enquanto ela intenta proporcionar dignidade às pessoas, o fazendeiro relativiza a vida humana, ao enxergar as crianças – “a molecureba” – apenas como projeção de futuros lucros. (RAMOS, 1985a, p. 77). Assim, o cenário quase edênico que serve de palco à realização do casamento contrasta vivamente com a falta de harmonia que reinará no relacionamento do casal. O início do capítulo dezessete é um dos momentos de maior distensão na narrativa, distensão obtida por meio de uma catálise, que abriga uma poética descrição, cujo efeito estilístico se amplia através do apelo ao processo de animização:

Estávamos em fim de janeiro. Os paus-d’arco floridos salpicavam a mata de pontos amarelos; de manhã a serra cachimbava; o riacho, depois das últimas trovoadas, cantava grosso bancando rio, e a cascata em que se despenha, antes de entrar no açude, enfeitava-se de espuma. (RAMOS, 1985a, p. 94).

Em “Paulo Honório historiador: o realismo mítico da vida privada”, Graça Paulino ressalta a anterioridade da práxis literária na exposição de paisagens domésticas, relativamente ao texto histórico e ao filosófico, que teria, pelo menos o primeiro, hesitado durante muito tempo “à soleira do privado”. (PERROT, 1991, p. 9). Em seguida, Paulino aponta a instauração, na narrativa, de descrições que recompõem o cotidiano familiar, informando que: “A partir do casamento, a personagem marca-se por ações típicas do ‘iniciador de uma família’. Almoça, janta, espera sobremesa, toma café, acende o cachimbo, conversa amigavelmente.” (PAULINO, 1992, p. 613).

A propósito, Lafetá (1985) já havia observado a mudança da convenção de escrita da segunda parte do romance, iniciada a partir do nono capítulo, em que o estrangulamento da diegese do bloco anterior, para o que se utilizara a técnica do sumário, seria desconsiderado, substituindo-se a sumarização dos fatos pela técnica da cena, o que teria como consequência uma desaceleração no ritmo do relato.

O retrato do filho vai aparecer no segundo segmento da transcrição memorialística, que narra os eventos relativos à sua desastrosa experiência conjugal, “fracasso do desejo de posse do enigma-Madalena”, (MIRANDA, 1992, p. 48) culminando com a morte desta e com o desespero final do protagonista que, de senhor poderoso, se transforma em um refém da própria solidão.

Todavia, em meio à inclusão de pormenores da privacidade familiar, pouco se comenta em São Bernardo sobre a socialização da criança. Observável é a construção de sua identidade apoiar-se em uma sucessão de negativas. De começo, surpreende nele a não adoção do prenome do pai. Ou, talvez, a omissão mascare a impossibilidade de este dar-lhe um sobrenome, fiador de uma linhagem inexistente. Aliás, o filho não é nomeado, sendo identificado por indicações vagas como “a criança”, “o pequeno”, “o menino”.

No caso presente, com o fracasso da união conjugal, cava-se uma distância entre pai e filho. Assim, na encenação ficcional do dia a dia da fazenda, quando a lembrança do narrador remete ao filho, sobressai da história um desenho tosco e ele é antes apresentado como um estorvo do que alguém imerso em um espaço de afetividade. À ordenação da imagística

sobre a infância em São Bernardo, soma-se um novo item, pois, do Paulo Honório enfeitado quando pequeno, passa-se ao filho que experimenta a rejeição familiar. Nesta exposição, a corriqueira expectativa social atrelada à criança, de esta representar o prolongamento do sentimento amoroso do casal, é quebrada, suprimindo-se do texto toda uma gama de componentes graciosos e amáveis que identificam a primeira infância.

No papel de fisionomista do filho que cabe ao personagem-narrador, só não aparece como resultado da tarefa uma criança sem rosto, pela razão de ele perscrutar o semblante do menino em busca do registro de outra paternidade.

Acocorava-me e examinava-o [...] Tinha os cabelos louros, como os da mãe. Olhos agateados. Os meus são escuros. Nariz chato. De ordinário as crianças têm o nariz chato. Interrompia o exame indeciso: não havia sinais meus; também não havia os de outro homem. (RAMOS, 1985a, p. 135).

O trecho destacado traz embutida a descrição da personalidade do narrador, com ambos os verbos, acocorar-se e examinar, convergindo para a esfera de significação da minúcia, e indicando a volúpia da apreensão, no exercício de fisiognomonía, de evidências do comportamento ilícito de Madalena.

Courtine e Haroche ponderam ser antiga a constatação de que “o rosto está no centro das percepções de si, da sensibilidade a outrem, dos rituais da sociedade civil”, condensando, em seguida, a afirmação na sentença aforismática: “o rosto fala. Ou de modo mais preciso: o indivíduo exprime-se pelo rosto.” (COURTINE E HAROCHE, 19~, p. 7-8). Pode-se ainda acrescentar que o rosto da criança seria a sede primária dos rituais de interação, que levam ao reconhecimento da alteridade. Os rituais de interação servem, assim, como veículo de uma linguagem do sentimento. Verifica-se, aqui, uma asfixia deste processo, pois Paulo Honório limita-se a registrar as reações da criança, sem esboçar um gesto de aproximação. A julgar pelas palavras do narrador, a indiferença para com a criança é extensiva a Madalena:

O pequeno berrava como bezerro desmamado. Não me contive: voltei e gritei para d. Glória e Madalena:

- Vão ver aquele infeliz. Isso tem jeito? Aí na prosa, e pode o mundo vir abaixo. A criança esgoelando-se. (RAMOS, 1985a, p. 123).

Optando pela narração em primeira pessoa em São Bernardo, Graciliano Ramos instala a dissensão no corpo mesmo do relato, criando uma tensão na leitura. Com isso conserva-se a ambiguidade do texto, pois o abafamento da voz da protagonista feminina cobre a narrativa de uma carapaça de não-ditos, que cabe ao leitor reintroduzir nos interstícios das rumações de Paulo Honório.

O fracionamento das descrições impede a feitura de um retrato de corpo inteiro do menino, filho de ambos, neste romance. Em fragmento posterior do texto, na crônica que o narrador elabora sobre o desenvolvimento físico do pequeno, este aparece por meio de recortes provenientes da metalepse:

E o pequeno continuava a arrastar-se, caindo, chorando, feio como os pecados. As perninhas e os bracinhos eram finos que faziam dó. Gritava noite e dia, gritava como um condenado, e a ama vivia meio doída de sono. Às vezes ficava roxo de berrar, receei que estivesse morrendo quando padre Silvestre lhe molhou a cabeça na pia. Com a dentição encheu-se de tumores, cobriram-no de esparadrapos: direitinho uma rês casteada. (RAMOS, 1985a, p. 136).

A primeira ocorrência da metalepse promove a redução da criança a “perninhas e bracinhos finos” e, em função da contiguidade com o verbo arrastar-se, esta é levada a sofrer uma transposição no reino zoológico, por sua metamorfose em um pequeno réptil destituído de agilidade. Na segunda, a metalepse entra em consonância com o feito naturalista da descrição e a relação todo/parte encontra correspondência no par criança/tumores. É apenas pelo aumento de volume decorrente da tumefação que se vê, nesta circunstância, a criança chamando a atenção, como já o fizera antes pelos berros que, mesmo de forma frouxa, inscrevem sua presença numa rede de interlocução que demanda a presença de outrem.

Apesar de ser enquadrada no campo visual do leitor, através de recortes, ocorre neste excerto o entrecchoque com uma dimensão outra, também aí presente: a do efeito hiperbólico, que se espria por todo o

trecho. A dimensão hiperbólica toma feições distintas, desde a obtida por intermédio do símile, (“pequeno [...] feio como os pecados”)²⁰ em que o ponto de contato semântico entre os termos enfatiza a subjetividade enunciativa, revelada no aviltamento do ser descrito. A seguir, observa-se uma intensificação do uso do diminutivo em *perninhas* e *bracinhos*. O verbo *gritar*, que, por si só, já exprimiria uma alteração para mais na esfera acústica, aparece conjugado à ideia de algo ininterrupto, e a construção anafórica “gritava como um condenado” efetua a interação de sentido com o lexema “pecados”, repisando a valoração do julgamento do sujeito enunciador. Na sequência tem-se a mostra da extensibilidade da ação *viver meio doida de sono*, com o aproveitamento, para este fim, do imperfeito do indicativo “*vivia*”. Pode-se ainda anotar a presença do sintagma “*roxo de berrar*”, em que o componente de exagero busca na linguagem das cores o veio axiológico, e, por fim, os verbos “*encher-se*” e “*cobrir-se*” dando conta os dois da magnitude do processo vivenciado pela criança.

Em sua *História das lágrimas: séculos XVIII e XIX*, Anne Vincent-Buffault decodifica a linguagem enunciada pelo choro infantil: “O menino pequeno exprime o incômodo por meio de signos, por uma língua que não é articulada [...] esta língua natural está na origem da linguagem.” (VINCENT-BUFFAULT, 2001, p. 79).

Assim como Margarida religou o menino que seria o proprietário de São Bernardo ao eixo das emoções, Casimiro Lopes evitará a formação de um fosso afetivo entre a criança de que se fala no momento e o mundo. Ao longo de todo o romance, este camponês bronco é pintado de maneira grotesca: “é coxo e tem um vocabulário mesquinho. Julga o mestre-escola uma criatura superior, porque usa livros, mas para manifestar esta opinião arregala os olhos e dá um pequeno assobio. Gagueja. No sertão passava horas calado, e quando estava satisfeito aboiava.” (RAMOS, 1985a, p. 56).

20 Para Dubois et al. (1974, p. 160), trata-se de uma comparação metalógica, e, para ele, o metalogismo possui estreita aproximação com a hipérbole, como se verifica no exemplo canônico: “rico como Cresus”.

Contribui ainda para o grotesco da caracterização da personagem o fato de ele ter sua imagem associada à de um cão: “Veio sentar-se num degrau da calçada. Picando fumo com a faca de ponta e preparando o cigarro de palha, deitava os olhos de cão ao prado, ao açude.” Este sertanejo que, conforme o narrador, era: “Calado, fiel, pau para toda obra”, chega a ser inteiramente identificado com o cachorro Tubarão: “Na casa-grande, que Tubarão e Casimiro Lopes guardavam, a vida era uma tristeza, um aborrecimento.” (RAMOS, 1985a, p. 133). Ocorre aí, simultaneamente, a animalização de Casimiro Lopes e a antropomorfização de Tubarão, processo que prenuncia a personalização da cadela Baleia em *Vidas secas*.

Casimiro Lopes é outra personagem que foge à univocidade, pois deixa à mostra o caráter dual de sua psicologia. Sua ferocidade de assassino implacável não o impede de compadecer-se do desprezo a que é relegada a criança mofina que é o filho de Paulo Honório e Madalena: “Casimiro Lopes era a única pessoa que lhe tinha amizade. Levava-o para o alpendre e lá se punha a papaguear com ele, dizendo histórias de onças, cantando para embalá-lo as cantigas do sertão.” (RAMOS, 1985a, p. 136).

Por seu intermédio, a criança se inicia nas experiências da proximidade, do toque, da troca afetiva. “O menino trepava-lhe às pernas, puxava-lhe a barba, e ele cantava: /Eu nasci de sete meses / Fui criado sem mamar / Bebi leite de cem vacas / Na porteira do curral.” (RAMOS, 1985a, p. 136). Como é perceptível, Casimiro Lopes vai alojar a criança no terreno da ludicidade e, da simplicidade dos versos matutos, emana a heroicização rústica do personagem da trova por ele cantada. A heroicização, como não se ignora, vai servir de base às experiências fantasistas, que, na mente infantil, têm o condão de reformular as imperfeições do mundo dito real.

Graciliano Ramos cerca o personagem do capanga de uma verdadeira iconografia animalista, o que torna ainda mais inusitada sua capacidade de chegar até a criança, e chegar de voz desatada, bem diferente dos tartamudeios de costume. Com isso, o comportamento do camponês reordena a circulação da palavra em São Bernardo, por conseguir trans-

formar a mímica de seu vocabulário em comunicação eficaz, tocando nas sensíveis cordas do imaginário da criança.²¹

Somente no capítulo final do livro, o de número trinta e seis, é que, acossado pela solidão, Paulo Honório pensa dar voz ao filho, reivindicando a suspensão de seu silêncio: “Se ao menos a criança chorasse... Nem sequer tenho amizade a meu filho. Que miséria!”. (RAMOS, 1985a, p. 188). A sinceridade do desafogo da personagem encerra o ciclo de incomunicabilidade que, salvo episódicas exceções, o manteve ilhado nos limites dos ecos de seus próprios gritos.

Sobre o aspecto prismático das ligações dentro da família, Javeau (1988 apud SEGALIN, 1999, p. 185-186) argumenta que:

A relação pais-filhos é múltipla e preenche numerosas funções. Quando a criança atinge a maturidade relativamente aos seus pais sociológicos, estes últimos ocupam os seguintes papéis: progenitor/progenitora, pater/mater, [...] pais provedores de alimentação, tutores no que concerne à transmissão de atitudes morais e de conhecimentos técnicos e, finalmente, transmissores do estatuto de adulto. [...] Esta distância antropológica recorda-nos que nada é mais socializado do que os processos que levam a criança dependente a adquirir a sua autonomia.

Pelo menos dois pontos desta reflexão sobre os laços familiares podem ser decalcados e transpostos para a configuração elaborada por Paulo Honório, com respeito ao ser infantil. Estes seriam o provimento de alimentação e o exercício da tutoria. “Levantar-se cedo todas as manhãs e sair correndo, procurando comida! E depois guardar comida para os filhos, para os netos, para muitas gerações.” (RAMOS, 1985a, p. 181). E em outra passagem: “E o pequeno que ali está chorando necessita que o encaminhe e lhe ensine as regras do bem viver.” (RAMOS, 1985a, p. 11). A consciência do personagem girando em torno destas preocupações coloca-o, afinal, como instância

21 O problema da absorção da verdade ficcional pelo pensamento da criança é apontado em outro esquema narrativo a que se faz alusão no romance. Após comentar acerca do relato de histórias de santos feito a crianças, o personagem-narrador observa: “É possível que nem todas as histórias fossem verdadeiras, mas as crianças daquele tempo não se preocupavam com a verdade.” (RAMOS, 1985a, p. 36).

detentora do poder/saber, enquanto que o ente frágil que é a criança é apreendido como um ser passivo, incapaz, por falta de estímulo, de tomar posse de sua autonomia.

Do ajuste de contas de Paulo Honório com o seu passado, objeto da escrita do livro, duas constatações são capitais: a primeira é a da descoberta de si mesmo como agente de sua própria destruição, por efeito da anulação de Madalena. A catarse por ele efetuada rende ainda como dividendo o retorno da imagem-matriz de sua vida: o tacho de cobre em que eram feitos os doces, no seu tempo de menino, que aparece aí como a representação de uma forma de estar no mundo, por quase cinquenta anos negligenciada.

“Se houvesse continuado a arear o tacho de cobre da velha Margarida, eu e ela teríamos uma existência quieta. Falaríamos pouco, pensaríamos pouco, e à noite, na esteira, depois do café com rapadura, rezaríamos rezas africanas na graça de Deus.” (RAMOS, 1985a, p. 183).

O mesmo trecho citado dá ensejo a que se observe a repetição quase literal das expressões “pouco movimento” e “pouco pensamento”, que enfeixam o elogio da “existência quieta” e que equivaleriam a um traçado tríplice, em que a figuração da infância aparece ao lado da mãe adotiva e de seu tacho de cobre.

Descendo ao fundo de si mesmo, o personagem emerge purificado, reduzido a sua essência, e o ressaibo nostálgico de seu pensamento tem o poder de fundar a infância como um tempo primordial capaz de superar a contingência do passar dos anos.

2.3.2 – Angústia

A contenção flaubertiana de Graciliano Ramos em São Bernardo de alguma maneira orientou a direção de leitura de Angústia, o terceiro livro do escritor alagoano, que, comparado ao anterior, foi tachado de “excessivo” (CANDIDO, 1992, p. 34), isto por conta do modo como o texto emaranha o tortuoso caudal de lembranças, oriundo da mente conturbada de Luís da Silva, o protagonista.

Outro aspecto da recepção desta obra tem a ver com o ânimo do leitor que “chega a respirar mal no clima opressivo” deste “livro fuliginoso e opaco”, tal como avalia Candido (1992, p. 34). Neste particular, pode-se dizer que, na criação do “personagem mais dramático da moderna ficção brasileira”, (CANDIDO, 1992, p. 34). Graciliano foi guiado por uma consciência de linguagem análoga à de Edgar Allan Poe, que, visando à “construção do efeito”, procurava enquadrar da forma mais conveniente as “combinações de tom e acontecimento”, como exposto em “A Filosofia da Composição”, a propósito da gênese de “O Corvo”. (POE, 1960, p. 501).

Fazendo a leitura de São Bernardo e Angústia, Lins (1963, p. 148) coteja os dois personagens-narradores dos livros, dizendo que: “Paulo Honório é a vida instintiva que se afirma; Luís da Silva, a vida instintiva que se dissolve.” Diante dessas formas de apresentação, que englobam o situar-se do personagem não apenas no contexto intratextual do romancista, como também dentro de uma linha específica da tradição romanesca brasileira, a de índole psicológica, é interessante relembrar sucintamente alguns dos fatores que determinariam o aspecto sombrio da atmosfera que o circunda. É na infância que começa a ser formado o “pobre doente da vontade” (MOISÉS, 1978, p. 222) para o que contribuem o ambiente familiar e o escolar, os quais inviabilizam a afirmação da criança como gerador de seu próprio destino. Os passos subsequentes conduzem-no do enfrentamento de situações humilhantes, como meio de garantia da sobrevivência, à mediocridade de um emprego insatisfatório: “As quatro paredes da repartição esmagavam-me.” (RAMOS, 1998b, p. 223). O interesse por Marina, sua vizinha em um bairro cujo acanhamento reproduz, na ordem espacial, o ramerrão do cotidiano sem brilho do personagem principal, trouxe-lhe a primeira possibilidade concreta de uma atitude afirmativa de sua parte, diante do exercício existencial. Contudo, a intromissão de Julião Tavares, personagem cuja história de vida leva ao desassombro diante dos acontecimentos, impede a realização do desejo do protagonista, uma vez que este é preterido por Marina, em favor do primeiro.

Do entendimento de sua vida como uma cadeia de frustrações, parte para o encontro de si mesmo, através da eliminação de Julião Tavares, que, como é voz corrente na crítica, encarna o rival amoroso, sim,

mas junto com ele todo um somatório de circunstâncias que impossibilitariam a vivificação do ego de Luís da Silva.²²

Ao tentar decifrar a significação das marcas apanhadas no decorrer da caminhada rumo à vida adulta, o personagem investe na atividade da escrita de teor memorialístico, a qual se deixa perceber, de forma confusa, no discurso indireto livre, em consonância com o delineamento de um espírito atormentado por rasgões interiores.

É valendo-se da análise deste feitiço de escrita que Miranda (1992, p. 50) cria uma distinção de ordem teórica entre as narrações confessionais transcritas em São Bernardo e em Angústia. Em conformidade com o ensaísta, “o texto de Paulo Honório se constitui por traços mais acentuados de índole autobiográfica, ao passo que o texto de Luís da Silva se especifica por certos procedimentos do autorretrato”. Calcado em Michel Beaujour, Miranda argumenta que “o autorretrato constitui-se segundo um sistema de recorrências, retomadas e superposições de elementos homólogos e substituíveis, resultando ser sua principal aparência o descontínuo, a justaposição anacrônica e a montagem”. (MIRANDA, 1992, p. 36). Após colocar como principal regra de contraste entre a autobiografia e o autorretrato a falta de unidade do segundo tipo de escrita, comparado ao primeiro, esboça Miranda a seguinte conclusão: “Assim sendo, o autorretrato não conta o ‘que fez’, mas tenta dizer ‘quem é’, embora sua busca não o conduza à certeza do eu, mas ao seu deslocamento através da experimentação da linguagem.” (MIRANDA, 1992, p. 36).

Se em São Bernardo o leitor é privado dos detalhes da infância de Paulo Honório, por não haver no livro uma referência a esse período, tal não ocorre com Angústia, onde as “ressurreições da memória” (Ricardo

22 Cf. Angústia, onde a relação sequencial desemboca no conteúdo recapitulativo do pronome indefinido, assim como a série de penas encontra sua definição na pretensa compensação catártica do crime: “Os mergulhos que meu pai me dava no poço da Pedra, a palmatória de mestre Antônio Justino, os berros do sargento, a grosseria de chefe da revisão, a impertinência macia do diretor, tudo virou fumaça. Julião Tavares estrebuchava.” (RAMOS, 1998b, p. 191). Sobre a motivação que ordena o encadeamento dos fatos neste romance, anota Cristóvão que a narrativa não trata “tanto da paixão de Marina e da morte de Julião Tavares, como da agitação tumultuosa das humilhações dum Luís da Silva que se confessa narrando o que motiva o seu estado de alma.” (CRISTÓVÃO, 1998, p. 83).

Ramos) dão oportunidade a uma reconstituição da vida infantil do protagonista-narrador. As reminiscências do personagem adulto, prostrado após assassinar o rival, Julião Tavares, desenham em sua mente o diagrama da árvore familiar, que, em muitas ocasiões, se deixa cobrir de galhos adventícios, correspondentes a outros seres que habitavam o espaço da família.

Um dos primeiros dados que se apanham da leitura deste romance, sem demarcação de capítulos, ou, como prefere Cristóvão, composto de “quadros-capítulos” (CRISTÓVÃO, 1998, p. 89), é a incapacidade de Luís da Silva com relação a fixar-se no concreto dos acontecimentos. Em outras palavras, custa-lhe a permanência no estado de vigília. Iniciando-se *in ultima res*, a história flagra-o em uma viagem de bonde, propícia ao devaneio: “Afasto-me outra vez da realidade [...]”. (RAMOS, 1998b, p. 11) que finda por se transformar em uma viagem ao passado: “Volto a ser criança, revejo a figura de meu avô, Trajano Pereira de Aquino Cavalcanti e Silva que alcancei velhíssimo.” (RAMOS, 1998b, p. 11).

Também Garbuglio opõe Luís da Silva a Paulo Honório, lembrando o “percurso ascendente” do último em dissonância com a derrocada do primeiro “desde a dissolução da grande família, comida pelo tempo e pela perda da fiança, até [...] a transformação do possante e sonoro nome do avô Trajano Pereira de Aquino Cavalcanti e Silva no vulgar e desenxabido Luís da Silva do descendente”. (GARBUGLIO et al., 1987, p. 378).²³

Entre as “sombras antigas” (RAMOS, 1998b, p. 12) divisadas pelo personagem, está Camilo Pereira da Silva, seu pai, entregue à inação fisi-

23 Sobre o valor da onomástica em Angústia, é pertinente lembrar o traço de latinidade dos antropônimos Trajano e Camilo, o pai da personagem de que se falará logo a seguir, a drástica diminuição do número de sobrenomes em Luís da Silva e a conotação plebéia do nome de família por ele herdado. Ver a propósito “Luto da família Silva” em que Rubem Braga diz: “Não é uma família ilustre; nós não temos avós na história. [...] Quando o Brasil foi colonizado, nós éramos os degredados. Depois fomos os índios. Depois fomos os negros. Depois fomos imigrantes, mestiços. Somos os Silva.” (BRAGA, 1979, p. 14). A mescla de raças como protótipo do povo brasileiro e ainda as relações de dominação existentes entre seus diversos componentes são apresentadas pelo próprio Luís da Silva, quando procura em si “os vestígios de duas raças infelizes”. Este personagem reporta-se a tempos historicamente distantes: “O chicote do feitor num avô negro, há duzentos anos, a emboscada dos brancos a outro avô caboclo, em tempo mais remoto [...]”, e vê nesta ancestralidade esmagada as primícias do desabono social em que se acha imerso. (RAMOS, 1998b, p. 157).

ca, inação que nele gera uma forte diferença com o febril trabalho da vida imaginária. O balanço da rede (“ficava dias inteiros manzanzando numa rede armada nos esteios do copiar”) (RAMOS, 1998b, p. 11) é o componente material que suscita sua entrada no âmbito da evasão, que se corporifica, quer nas lonjuras fantasiosas da gesta do Rei, quer nos miúdos eventos de sua gleba. É assim que, antes de empreender o balanço da ruína dos antepassados, o narrador amplia o perfil de Camilo, pela menção de sua leitura do Carlos Magno e a de seu sonho de vitória do partido político dos correligionários. O letargo sugerido pelo verbo manzanzar liga-o a uma cadeia sêmica que denota a corrosão patrimonial e social do clã. Esta cadeia, que engloba elementos como dissolução, decomposição e isolamento, traduz um vínculo de causa e efeito, estabelecendo o antagonismo entre a voracidade de seres deletérios, um exército de destruição, cuja presença é ali maciça, e o torpor reinante na atmosfera do lugar. Este é um local em que os sinais de vida e de movimento vêm por conta dos animais destrutivos, enquanto que o restante da paisagem compõe um cenário que reproduz um cortejo de moribundos.

“Dez ou doze reses, arrepiadas no carrapato e na varejeira; mouros do curral e linhas da casa devorados pelo cupim, chiqueiro povoado por alguns bichos, carro de bois apodrecido, catingueiras sem folhas”: este bem poderia ser o rol de haveres da família, em meio a que, a criança “andava no pátio, arrastando um chocalho, brincando de boi”. (RAMOS, 1998b, p. 11).

A história de Luís da Silva será escrita em grande parte como decorrência do cavalgamento entre realidade e irrealidade. Ao trecho em que é referida a brincadeira infantil, segue-se a alusão a outro jogo imaginativo: “Minha avó, sinha Germana, passava os dias falando só, xingando as escravas, que não existiam”, (RAMOS, 1998b, p. 11) verificando-se que o último dos jogos implica um acréscimo à cadeia sêmica há pouco mencionada.

Piaget (1990) menciona a absorção do símbolo pela criança, com base no raciocínio de que ele “implica a representação de um objeto ausente, visto ser comparação entre um elemento dado e um elemento imaginado, e uma representação fictícia, porquanto essa

comparação consiste numa assimilação deformante”. Piaget recorre ao exemplo da criança que arrasta uma caixa tomando-a por um automóvel, acrescentando que sua satisfação é garantida nesta situação, pois, na medida em que o automóvel é representado simbolicamente, “o vínculo entre o significante e o significado permanece inteiramente subjetivo”. (PIAGET, 1990, p. 146).

Este tipo de conduta infantil é, desde muito tempo, alvo do interesse da Pedagogia, tendo facultado a Froebel a enunciação da seguinte sentença: “Brincar e falar constituem os elementos pelos quais a criança vive.” (FROEBEL, 1912 apud KISHIMOTO, 1998, p. 69). Examinando o axioma de Froebel sobre estas formas de linguagem paralelas, Kishimoto refere-se ao período da meninice em que a criança “confere a cada coisa as propriedades da vida, do sentimento e fala”. (KISHIMOTO, 1998, p. 69). Ainda de conformidade com Froebel, por este tempo, “a criança começa a representar seu ser interno para fora” (FROEBEL, 1912 apud KISHIMOTO, 1998, p. 69) e neste processo não distinguiria entre si os elementos naturais, pertencentes a reinos diversos, enxergando-os como detentores de um mesmo estatuto fenomênico.

Refletindo igualmente sobre as trocas simbólicas características do imaginário infantil, Monteiro Lobato assinala: “As crianças desadoram os brinquedos que dizem tudo, preferindo os toscos onde a imaginação colabore. Entre o polichinelo e um sabugo, acabam conservando o sabugo. É que este ora é um homem, ora uma mulher, ora é carro, ora é boi – e o polichinelo é sempre um raio de polichinelo.” (LOBATO, 1920, p. 24).²⁴

24 Em “O mundo do menino impossível”, Jorge de Lima transcreve poeticamente a reflexão de Lobato, lembrando que a criança que destruiu todos os brinquedos sofisticados “brinca com sabugos de milho / caixas vazias / tacos de pau, / pedrinhas brancas do rio... / ‘Faz de conta que os sabugos são bois ...’ / ‘Faz de conta ...’ / ‘Faz de conta ...’ / E os sabugos de milho / mugem como bois de verdade ... / [...] E as pedrinhas balem! / Coitadinhas das ovelhas mansas / longe das mães / presas nos currais de papelão! / [...] É boquinha da noite / no mundo que o menino impossível povoou sozinho! [...] / O menino poisa a testa / e sonha dentro da noite quieta / da lâmpada apagada / com o mundo maravilhoso / que ele tirou do nada [...]” (LIMA, 1974, p. 73-74).

No caso particular da citação, que remete à brincadeira do Luís da Silva menino, o animismo ali apontado dá ensejo ainda a que se tome o brincar como uma atividade compensatória, no que toca ao mirrado desempenho locutório da criança, aspecto que encontra diversas abonações ao longo de sua história.

É o que acontece, por exemplo, quando o narrador reatiza lembranças como a de seu ingresso na vida escolar. Aí fica patente seu solipsismo, pois as afirmações: “Eu ia jogar pião sozinho, ou empinar papagaio. Sempre brinquei só” aparecem justapostas a “Saíamos em algazarra”, que pressuporia a continuidade de sua interação com outras crianças. (RAMOS, 1998b, p. 13). Na última frase transcrita, a qualidade cinética contida na assertiva indica a captação do espírito infantil, revelado na efervescência de vida apontada. O apelo sonoro e plástico da expressão “em algazarra” ecoa o alarido deste grupo que vale por uma multidão ruidosa. Seguindo-se a ela, a desaceleração abrupta tem o poder de congelar a cena e é um fator a mais para a evidenciação do antigregarismo do protagonista de Angústia.

Embora o antigregarismo em Luís da Silva possa ter condicionantes de temperamento, o avanço na leitura do romance autoriza sua compreensão como decorrência do autocentramento da família patriarcal, que veda a interação com pessoas alheias ao grupo, pelo temor da contaminação com valores estranhos à sua ótica. Experimentando o interdito com respeito à vida de relação, sacrifica-se ao menino toda a riqueza de sensações que se misturavam nas brincadeiras, as quais impeliam as crianças a suplantarem, via emulação, o medo, forte estímulo para o desbravamento do desconhecido, o que é bem da natureza infantil:

Lá estava novamente entrando no passado, torcendo-me como parafuso. - “Rei meu senhor mandou dizer que fossem ao cemitério e trouxessem um osso de defunto.” Quem tinha coragem? Os mais atrevidos chegavam até o muro de seu Honório, no fim da rua. Adiante o lugar era mal-assombrado e ninguém se aventurava por lá. Eu queria gritar e espojar-me na areia como os outros. Mas meu pai estava na esquina, conversando com Teotoninho Sabiá, e não consentia que me aproximasse das crianças, certamente receando

que me corrompesse. Sempre brinquei só. Por isso cresci assim besta e mofino. (RAMOS, 1998b, p. 116).²⁵

A algazarra, mencionada pela narração, quando colocada em confronto com o extrato frásico imediatamente anterior, “O professor dormia durante as lições. E a gente bocejava olhando as paredes, esperando que uma réstia chegasse ao risco de lápis que marcava duas horas”, (RAMOS, 1998b, p. 13) tem valor antitético. O alarido das crianças coloca novamente em marcha o tempo que a lentidão das horas sustinha no ar. Desta nuvem espessa de entorpecimento, abstrai-se uma imagem da escola em franca analogia com o espaço prisional. A indicação do ritmo temporal é dada por verbos que se conectam ao campo da inação como dormia e bocejava, e através deles é transmitida a força do hábito, configurando a rotina paralisante. Além dos verbos, a fixidez da atmosfera é acentuada pelo componente nominal, representado pelo coletivo a gente que, por seu sentido generalizante, torna indistintas as crianças, fazendo ainda mais empastada a sala que as empareda. É importante observar, também, a repetição do andamento gerundial – olhando e esperando –, nos dois casos, o que faz ressaltar, ainda mais, a lentidão reinante. Tratando-se do verbo olhar, um dos verbos que dão a tônica do mundo infantil, por carrear o entendimento de investigação da realidade, pode-se inferir que, aparecendo acompanhado de as paredes, além de intensificar a significação de enclausuramento, concorre ele para criar um fluxo dinâmico pelo entrechoque suscitado com base em ação e inatividade entediante.

25 Em “Canções infantis” García Lorca procede como fenomenólogo da imaginação, ao arancar do medo o aspecto terrificante que lhe é frequentemente atribuído, colocando-o, ao contrário, como indutor do equilíbrio psicológico necessário para a compreensão das nuances que perfazem a noção de realidade: “A força mágica do bicho-papão está precisamente em sua ausência de forma. Nunca pode aparecer, ainda que ronde os quartos. E o delicioso é que segue invisível para todos. Trata-se de uma abstração poética, e, por isso, o medo que produz é um medo cósmico, um medo no qual os sentidos não podem colocar seus salvadores limites, suas paredes objetivas que defendem, dentro do perigo, de outros perigos maiores, porque não têm explicação plausível. Mas não há dúvida que a criança luta para se representar nessa abstração. E é muito frequente que chame de bicho-papão as formas extravagantes que às vezes se encontram na Natureza. Após tudo, a criança está livre para imaginar-se. O medo que tiver depende de sua fantasia e pode, inclusive, tornar-se simpático.” (LORCA, 2000, p. 92).

Referindo-se à escola, o narrador libera significados desprendidos deste mundo inculto, acerca da criança que fora um dia. Essa visão é perceptível por força da impregnação, no vocabulário adulto, de realidades típicas do universo mental rural, o que tem como resultado a depreciação da pessoa humana. Para não citar o verbo *desasnar*, em que está presente o radical de *asno*, termo não muito afeito ao costume linguístico do Nordeste, que prefere a esse a forma *burro*, aqui, pode ser lembrado o epíteto *cavalo* aplicado à criança: “Meteram-me na escola de seu Antônio Justino, para *desasnar*, pois, como disse Camilo quando me apresentou ao mestre, eu era um *cavalo* de dez anos e não conhecia a mão direita.” (RAMOS, 1998b, p. 13).

Também no discurso insultuoso do padre da distante vila da infância do protagonista, evidencia-se o mesmo comportamento depreciativo, fundado na animalização de indivíduos: “Arreda, povo, raça de *cachorro com porco*.” (RAMOS, 1998b, p. 15). Se o processo de animalização em si visa, em diversas circunstâncias, a um objetivo de abastardamento, ainda mais neste caso em que o povo representaria o fruto de um cruzamento teratológico: “*cachorro com porco*”. O episódio poderia ser lido ainda como um eco da passagem bíblica, em que Jesus impreca os fariseus, chamando-os de “*Serpentes, raça de víboras!*” (Mateus, 23:33). No caso do Cristo, conhece-se perfeitamente a motivação das duras palavras: a hipocrisia farisaica. Em Angústia, o narrador não deixa claro o exato motivo do colérico *desabafo*, que representa uma adaptação do *bestiário* à realidade rural do Nordeste.²⁶

Ainda quanto a comparações envolvendo animais, a mente do narrador, enquanto criança, reelabora imagens inscritas em tradições milenares, como a da dinamicidade das formigas, criando um vínculo de similaridade entre esses *animaizinhos* e três mulheres, que cultivavam a terra, vislumbradas em uma casa fronteira à sua escola. De início, apa-

26 Cf. São Bernardo, quando Paulo Honório, de maneira inespecífica, universaliza a caracterização dentro de seu território de mando: “Bichos. As criaturas que me serviram durante anos eram bichos. Havia bichos domésticos como o *Padilha*, bichos do mato, como *Casimiro Lopes*, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos. [...] E os *bezerrinhos* mais taludos soletravam a cartilha e aprendiam de cor os mandamentos da lei de Deus.” (RAMOS, 1985, p. 182).

rece apenas o *símile*, aproximando o termo comparativo ao comparado: “Moravam ali três mulheres velhas que pareciam formigas.” Mais adiante, tem-se a *indistinção* entre nome e elemento nomeado: “Enquanto uma das formigas, de mangas arregaçadas, remexia a terra do jardim, podava, regava, as outras andavam atarefadas, carregando braçadas de rosas.” (RAMOS, 1998b, p. 16). Seguindo a terminologia de Dubois, pode-se afirmar que, no último caso, ocorre a *metáfora “in absentia”*, a *metáfora verdadeira*, de acordo com ele, enquanto que, no exemplo anterior, trata-se da *metáfora “in praesentia”*. (DUBOIS et al., 1974, p. 158).

Este desprender-se do personagem-narrador para a contemplação de coisas que se mexem fora de sua realidade escolar vem enfatizar o quanto esta mesma realidade se lhe afigurava um aprisionamento, com sua monotonia e com o aspecto mecânico de sua didática obsoleta. Com efeito, a rusticidade do meio escolar descrito em *Angústia* prende as atividades pedagógicas a antigos padrões, em que o recurso primeiro era a *mnemônica*, a qual era utilizada independentemente da distinção do conteúdo ministrado: “leitura, o catecismo, as conjugações dos verbos”, não se revelando um exercício atraente para a criança. (RAMOS, 1998b, p. 13).

Já o narrador das *Memórias de um sargento de milícias*, reportando-se a um tempo mais remoto, referia-se à “*tabuada cantada*”, prática que se valia da *cadência musical* na *facilitação da aprendizagem*, revelando, ele, surpreso, seu caráter prazeroso para o público nela envolvido: “Era uma espécie de *ladainha de números* que se usava então nos colégios, cantada todos os sábados em uma espécie de *cantochão monótono e insuportável*, mas de que os meninos gostavam muito.” (ALMEIDA, 1969, p. 157).

Falou-se há pouco nas *pistas deixadas pelo texto de Angústia*, *pistas que denunciam a vizinhança entre escola e prisão*, podendo-se ainda dizer que esta *vizinhança é validada pela aplicação de castigos corporais*, frequentes segundo um modelo pedagógico, cujas raízes penetram o tempo e alcançam o Brasil de antes da República. A colocação da escola como local de reprodução de práticas arraigadas à tradição coaduna-se com a *restrita circularidade do discurso pedagógico*, denotada por “um dizer institucionalizado, sobre as coisas, que se garante, garantindo a ins-

tituição em que se origina e para a qual tende”, tal como pensado por Orlandi (2001, p. 23).

Retomando o relato das Memórias de um sargento de milícias, uma trêfega aquarela sobre a corte – o Rio de Janeiro da época de D. João VI – vê-se o narrador abandonar, por momentos, o bulício das ruas e focalizar o espaço fechado da escola, local sobre o que fornece o seguinte depoimento:

As vozes dos meninos, juntas ao canto dos passarinhos, fazia uma algazarra de doer os ouvidos; o mestre, acostumado àquilo, escutava impassível, com uma enorme palmatória na mão, e o menor erro que algum dos discípulos cometia não lhe escapava no meio de todo o barulho; fazia parar o canto, chamava o infeliz, emendava cantando o erro cometido, e cascava-lhe pelo menos seis puxados bolos. (ALMEIDA, 1969, p. 157).

Entre as lembranças que traziam incômodos a Luís da Silva está a do contato inicial com as “primeiras lições do alfabeto, que [me] rendiam cocorotes e bolos”. (RAMOS, 1998b, p. 18). Isto demonstra a persistência do hábito dos açoites em pleno século XX, tempo em que se desfiavam suas recordações.

Se no caso de Luís da Silva, a escola não resiste a uma avaliação como espaço de acolhida, menos ainda a casa da infância, associada à brutalidade da imagem paterna. A brutalidade advém, principalmente, da transgressão do princípio básico que rege os rituais de aprendizagem: o pacto de confiança. Uma imagem obsedante na memória do narrador é a de uma situação vivida no “poço da Pedra”, contada como se segue: “Quando eu ainda não sabia nadar, meu pai me levava para ali, segurava-me um braço e atirava-me num lugar fundo. Puxava-me para cima e deixava-me respirar um instante. Em seguida repetia a tortura.” (RAMOS, 1998b, p. 15). Nesta pedagogia cruel, que infunde o medo, percebe-se a eliminação das etapas do processo de aprendizagem, visando-se, açodadamente, à concretização do objetivo, procedimento em que está embutida uma lógica de dominação, na medida em que a conduta de Camilo subverte a noção de amadurecimento gradual, dando-lhe como substituto o desejo de uma virilidade precoce. O pen-

samento obtuso do pai de Luís da Silva, forjado no ambiente árido e atrasado do sertão, não permite a existência de aberturas que abrigassem a criança como um ser idiossincrático.

Como já foi visto neste trabalho, para a compreensão da mundividência da criança necessita-se de sutileza de observação, tal como a codificada nas reflexões de Rousseau: “A humanidade tem seu lugar na ordem das coisas, e a infância tem o seu na ordem da vida humana: é preciso considerar o homem no homem e a criança na criança.” (ROUSSEAU, 1999, p. 69).

O episódio há pouco mencionado tem como consequência uma lição diversa da pretendida: a constatação de que a aprendizagem é, antes de tudo, um exercício de liberdade: “Com o correr do tempo aprendi natação com os bichos e livre-me disso.” (RAMOS, 1998b, p. 15).

Tendo em vista ainda o mesmo acontecimento, pode-se aquilatar sua repercussão na sensibilidade da criança, pelo motivo de contaminar o aspecto aprazível do local, que se turva pela lembrança funesta. O poço da Pedra aparece inicialmente na narração como sendo o desaguadouro de uma experiência de feliz integração com a natureza: a do convívio da criança com a chegada da chuva.

Eu tirava as alpercatas, arrancava do corpo a camisinha de algodão encardida, agarrava um cabo de vassoura, fazia dele um cavalo e saía pinoteando, pererê, pererê, pererê, até o fim do pátio, onde havia três pés de juá. Repetia o exercício cheio de alegria doida, e gritava para os animais do curral, que se lavavam como eu. Fatigado, saltava no lombo do cavalo de fábrica, velho e lazarento, galopava até o Ipanema e caía no poço da Pedra. (RAMOS, 1998b, p. 15).

O registro onomatopaico, oriundo da fusão de sons, a fala da criança com a imitação do galopar do animal fictício, sem esquecer a aspecto iterativo do verbo pinotear, marcam, ao nível da linguagem, a capacidade de o menino de entrar no próprio cerne da experiência. Por isso ficam bem delineadas as faces eufórica e disfórica dessa situação, que estabelece uma estreita e vital interação entre o sujeito e o espaço.

Após relatar o suplício a que era submetido pelo pai, no poço da Pedra, conta o narrador haver lido na escola “a história de um pintor e

de um cachorro que morria afogado”, e, tão fundo lhe havia marcado a memória o episódio referido, que ele transferia mentalmente a tragédia do relato para o mesmo lugar onde ocorrera a sua, infiltrando-se na peripécia ficcional: “Sempre imaginei o pintor com a cara de Camilo Pereira da Silva, e o cachorro parecia-se comigo.” (RAMOS, 1998b, p. 15).²⁷

Não é incomum a crueza do sofrimento engendrar situações que guardam proximidade com as distorções das imagens fantasmagóricas. Marie-José Chombart de Lauwe, em *Um Outro mundo: a infância*, tratando dos contatos entre a criança e o adulto, corrobora esta assertiva, ao transcrever um trecho de *O Ladrão*, de Georges Darien, no qual é visível a nota expressionista:

Os olhos de boi, dizem os camponeses, lhe mostram o homem dez vezes maior do que ele é; sem o que o boi não lhe obedeceria em absoluto [...] Pois bem! A criança que sofre tem estes olhos. Olhos que aumentam as pessoas que detesta; que, ampliando o que ela conhece de execrável neles, lhe fazem perceber de forma confusa, mas segura, as ignomínias que ela ignora neles. (DARIEN, 1897 apud CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 218-219).

Em Luís da Silva esta disposição deformante nada mais seria do que uma resposta à sua permanente desqualificação como sujeito do ato existencial, efetuada por Camilo Pereira da Silva. Decorre daí a assimilação do corpo do pai morto ao grotesco dos pés cheios de protuberâncias: “sujos, com tendões da grossura de um dedo, cheios de nós, as unhas roxas. Eram magros, ossudos, enormes”. (RAMOS, 1998b, p. 18).

27 Certamente a história que lera “na escola de mestre Antônio Justino” era o poema narrativo “Fiel”, do poeta português Guerra Junqueiro, texto que se encontra no livro *A Musa em férias* (1879). Os versos falam de um cão vadio, recolhido por um pintor pobre; durante algum tempo tudo corria bem entre os dois. O pintor, porém, subiu socialmente e, foi desprezando o cão que, envelhecendo e sofrendo maus-tratos, passou a viver segregado, e se foi enchendo de lepra. O pintor resolveu livrar-se dele e, atraindo-o, levou-o ao cais “depois subitamente / O artista arremessou o cão na água fria”. O ponto de entrelaçamento de ambos os entrecos é a perda de confiança, sendo que, no poema em pauta, alude-se, inclusive, à imagem-tipo da traição: o beijo de Judas. “E o rafeiro sublime, impassível, sereno, / Lançava o grande olhar às negras trevas mudas / Com aquela amargura ideal do Nazareno / Recebendo na face o ósculo de Judas.” (JUNQUEIRO, 1972, p. 735).

Também em *Angústia*, Graciliano Ramos demonstra predileção pelo retrato fragmentado, sendo que o fragmento – todo e parte que é, de forma concomitante – expande sua condição de invólucro físico e se transforma em uma representação do mundo interior das personagens. Neste ponto da narrativa é abordado um tema-tabu no universo das relações familiares: a falta de amor da criança aos pais, já que o sentimento amoroso faz parte do papel social a ser vivido por ela.

Na passagem em que se fala do velório de Camilo Pereira da Silva, cria-se um dilema para o menino: a necessidade de dramatizar emoções dolorosas, uma vez que a morte, por força das convenções sociais, comporta unicamente manifestações de sofrimento. Na inexistência do sofrimento genuíno, a criança se arrima na artificialidade do recurso a um repertório, este sim, pontuado de amargura, numa demonstração de que a brutalidade paterna repercute mesmo na imobilidade da morte. “Procurava chorar – lembrava-me dos mergulhos no poço da Pedra [...] Desejava em vão sentir a morte de meu pai. Tudo aquilo era desagradável. – ‘Isto é um cavalo de dez anos e não conhece a mão direita’.” (RAMOS, 1998b, p. 18). O eco das palavras do pai dimensiona o estado de ânimo do pequeno. Nesta última sentença é importante levar em consideração que, sendo o verbo *ser* desprovido de valor predicativo, a predicação, no caso, recairá sobre o substantivo *cavalo*, que exerce, de fato, a função de adjetivo. Tomando-se como parâmetro o quadro de classificação dos adjetivos de Kerbrat-Orecchioni (1980) seria possível situá-lo entre os adjetivos subjetivos, gozando ele de dupla natureza: afetiva e axiológica. O peso da avaliação negativa da sentença recebe ainda o incremento da seleção pronominal, com o dêitico aparecendo na forma neutra.

O “defunto enorme” contrasta com a insignificância do personagem-narrador, “um bichinho abandonado, encolhido na prensa que apodrecia”. (RAMOS, 1998b, p. 17). A autorreferência ligando-o à animalidade pode significar a assimilação, de sua parte, da inferioridade que lhe foi inculcada pela carência do afeto paterno. Essa entra em conjunção com um sentimento que lhe é antitético: a comoção de outrem pela situação de abandono em que se encontra a criança.

O texto de Graciliano vai se caracterizar pelo desconcerto dos sentimentos, pois, tal estado de coisas, que já aparecera em São Bernardo, veiculado pelo personagem Casimiro Lopes com relação ao filho de Paulo Honório e Madalena, como foi observado páginas atrás, tem sua réplica, ainda que atenuada, em Rosenda, criada da casa, cujo ato de oferecimento de uma xícara de café à criança, naquele momento de solidão e insegurança, seria magnificado pelo personagem de Luís da Silva, a ponto de ele dizer: “Mas até hoje, que me lembre nada me sensibilizou tanto como aquele braço estirado, aquela fala mansa que me despertava.” (RAMOS, 1998b, p. 19). Este gesto desencadearia de sua parte uma outra *mise en scène* no âmbito do sentir: “Corri para a sala chorando. Na verdade, chorava por causa da xícara de café de Rosenda, mas consegui enganar-me e evitei remorsos.” (RAMOS, 1998b, p. 19). As expressões “na verdade” e “enganar-me” encaminham a leitura deste excerto para o ato de mascarar-se. O espessamento da máscara, no caso em foco, dá-se notadamente através do autoengano, o qual, levando o menino a fugir de remordimentos, denuncia a complexidade do mecanismo das afeições dentro da criança.

Falou-se a princípio em galhos adventícios da árvore familiar, no tocante aos seres da infância de Luís da Silva e também no paradoxo de o clima de simpatia das inter-relações da criança se desenvolver fora do círculo da consanguinidade. Se em linhas anteriores foi feita uma aproximação entre a personagem Rosenda com Casimiro Lopes, mais forte ainda será a identificação de Casimiro com José Baía, personagem cujas histórias de onças fazem a criança Luís da Silva correr à solta no domínio da imaginação, o que revela a perícia deste contador de histórias em selecionar tema e linguagem, capazes de fazer o menino se enrodilhar nos logros da fantasia.²⁸ Contraditório como Casimiro Lopes, José Baía, ao mesmo tempo em que lhe dispensa atenção, representa na história o

28 Em A Literatura brasileira: origens e unidade, José Aderaldo Castello, ao falar da “criação de Fabiano”, diz ser ela “sem dúvida projeção do Casimiro Lopes de São Bernardo.” Realmente, se em ambos os personagens é notória a dificuldade de expressão, o que os situa de forma precária na atividade signíca que rege a existência, isto também é detectável em José Baía. Deve-se lembrar, no entanto, que, na comparação entre Casimiro Lopes e José Baía, há ainda a observar a similitude na maneira de abordagem do universo da criança e no tipo de ofício que praticam. (CASTELLO, 1999, p. 311).

braço servil da prepotência nas relações de mando em uma sociedade de base agrária, ainda que se trate de um latifúndio dizimado: “Se o velho quisesse extinguir um proprietário vizinho, chamaria José Baía, o camarda risonho que me vinha contar histórias de onças no copiar, ajustaria a empreitada por meias-palavras, dar-lhe-ia uma cédula.” (RAMOS, 1998b, p. 142). É interessante notar que as onças das histórias que contava são como da sua mesma espécie, tanto que os felídeos e o criminoso de aluguel se misturam num mesmo parágrafo: “As histórias do alpendre eram simples: as onças que armavam ciladas aos bodes não tinham ferocidade. José Baía, bom tipo. Quando passasse pela cruzinha de pau que ia apodrecer numa volta do caminho, rezaria um padre-nosso e uma ave-maria pelo defunto.” (RAMOS, 1998b, p. 189).

É a José Baía que Luís da Silva deve o reconhecer-se reconhecido como pessoa, daí a imagem do cangaceiro persegui-lo, no decorrer de sua vida, e seu continuado apego a ela, tal como um naufrago na busca de uma tábua em meio a suas inquietações.

Pelo que se mostrou até agora, exceto em raras situações, verifica-se que a descoberta do mundo para Luís da Silva vincula-se, preferentemente, à experimentação do medo.

Em sua História do medo no Ocidente, Jean Delumeau esquadrinha os labirintos da psique humana, constatando a peculiaridade de natureza de duas emoções aflitivas, o medo e a angústia: “O temor, o espanto, o pavor, o terror dizem mais respeito ao medo; a inquietação, a ansiedade, a melancolia, à angústia. O primeiro refere-se ao conhecido; a segunda ao desconhecido.” (DELUMEAU, 1989, p. 25). A ausência, pela morte, da fonte causadora do medo, o pai, determina na criança o surgimento da angústia, quer por conta da dúvida quanto ao futuro, quer pelo viés metafísico. No primeiro caso, interroga-se o narrador: “Que iria fazer por aí à toa, miúdo, tão miúdo que ninguém me via?”. (RAMOS, 1998b, p. 18). No segundo: “Passei a noite a um canto da sala de jantar, numa rede encardida, a cabeça debaixo do cobertor, com medo da alma de Camilo Pereira da Silva.” (RAMOS, 1998b, p. 19).

A relação disjuntiva entre pai e filho sedimenta-se com o corte da morte e dá oportunidade à explicitação de outras rupturas, sendo a

primeira delas a ultrapassagem da condição infantil: “Agora eu tinha catorze, conhecia a mão direita e os verbos.” (RAMOS, 1998b, p. 18). Além da mudança do perfil semiótico do texto, através da inclusão de um novo parágrafo, vê-se que, de forma suplementar, a dêixis, no extrato em exame, introduz o confronto deste com o enunciado nuclear da infância do personagem: “Isto é um cavalo de dez anos e não conhece a mão direita.”, confronto responsável, inclusive, por expectativas quanto a um gerenciamento positivo do ego da personagem, a partir de então.

As recordações da idade pueril do personagem-narrador em *Angústia* vão-se repetir por todo o livro, (“o passado da infância [...] parece acompanhá-lo subterraneamente” (VIDAL, 1993, p. 12)) sendo importante sua presença inclusive na forma de estruturação do texto a qual evoca o funcionamento de um objeto, por si mesmo definidor deste tempo: o brinquedo. Mais especificamente, o pião. O pião é um objeto piriforme, tendo na ponta um prego, “ferrão”, que gira impulsionado por um cordel nele enrolado. Sua força de impulsão provém, exatamente, da fieira, que é o cordão torcido com que as crianças lhe imprimem rotação. No caso da narrativa em foco, a fieira corresponderia aos momentos-chave da existência do personagem, os quais desencadeiam a experiência rememorativa. Sendo a infância o ponto de enclave da trajetória do personagem, é possível enxergar no esquema de reaproximação do passado a reprodução do *modus operandi* do artefato infantil, de onde se derivou a expressão “fazer pião em”, que significa: girar, apoiando-se em determinado objeto ou determinado ponto, ou tomando-o como referência.

Pelo fato de as lembranças da meninice de Luís da Silva pontuar o relato dos acontecimentos de sua vida adulta, constata-se a reiteração como marca substancial do programa narrativo do romance, o que, dito de outra maneira, corresponde à sua apreensão por intermédio de uma isotopia temática: a isotopia tempo, que globaliza os outros nexos de significação do romance. (GREIMAS, 1966, p. 69-98). Para a concretização da isotopia tempo, em *Angústia*, concorrem isotopias figurativas como a memória, calcada na infância, a mesmice do cotidiano e a insatisfação, marcada pela reverberação, na mente do narrador, da imagem de Julião Tavares, como símbolo do indivíduo vitorioso, apesar de repugnante.

Nesta retomada constante do passado distante imiscuem-se cenas de um tempo mais recente, pois, como já foi dito, a obra é calcada na analepse. Se o tempo da meninice corresponde ao recuo analéptico de maior anterioridade, no hiato que medeia entre ele e o presente da enunciação – ponto de fixação da coreografia temporal, que enfeixa os pensamentos da personagem após a perpetração do crime –, encaixam-se os eventos ligados a sua pós-infância, termo que, aqui, visa sugerir, apenas, a superação desta fase entendida como etapa cronológica.

Benveniste em “A Linguagem e a experiência humana” disserta sobre a categoria tempo, estabelecendo as coordenadas que definem tanto o tempo “crônico” quanto o linguístico. Com respeito ao primeiro, vincula-o à compreensão de três condições: a “estativa”, – o marco-zero da sequência de acontecimentos; o nascimento de Cristo, na civilização ocidental, por exemplo –, a “diretiva”, fundada na oposição antes/depois, a partir do marco-zero e, por último, a “mensurativa”, que expressa a condição intervalar, desde microunidades como o minuto até segmentos temporais mais dilatados como as estações. Na abordagem do tempo linguístico, Benveniste coloca o presente como o “fundamento das oposições temporais da língua”, já que ele

constitui a linha de separação entre dois outros momentos engendrados por ele e que são igualmente inerentes ao exercício da fala: o momento em que o acontecimento não é mais contemporâneo do discurso, deixa de ser presente e deve ser evocado pela memória, e o momento em que o acontecimento não é ainda presente, virá a sê-lo e se manifesta em prospecção. (BENVENISTE, 1989, p. 75).

O movimento da narrativa em *Angústia* poderia ser exemplificado com um trecho, que se desdobra em vários outros, denotando-se com isso a capacidade de sedimentação do tempo, deflagrada a partir do presente, marco que, segundo Benveniste, orienta os deslocamentos “Para trás e para frente, porque o homem vai ao encontro do tempo ou o tempo ao encontro dele, segundo a imagem que anima nossa representação.” (BENVENISTE, 1989, p. 75).

Em passagem ditada pelo registro temporal, diz o narrador: “Os defuntos antigos me importunam. Deve ser por causa da chuva.” Neste caso,

a chuva que cai naquele instante faz com que o personagem rememore as tardes que passava à porta de casa: “fiquei tardes inteiras olhando a rua que desaparecia debaixo de um lençol branco de água em pó”. (RAMOS, 1998b, p. 14). Logo em seguida, faz ele uma comparação daquela chuva da infância com o fenômeno de agora. E, partindo para um devaneio prospectivo, imagina Marina sob a chuva; apesar de menos denso o nevoeiro, do que no passado remoto, “continua a peneira que oculta o jardim da casa vizinha” (RAMOS, 1998b, p. 14), razão por que Luís da Silva, em seu sonho, pensa: “Se Marina tivesse a ideia de se banhar ali àquela hora da tarde, eu não lhe veria o corpo.” E o fato de imaginar a figura da moça, “despida, arrepiada, coberta de carocinhos”, faz com que ele retorne mais uma vez à infância: “Gostava de me lavar assim quando era menino.” (RAMOS, 1998b, p. 14). Percebe-se, por conseguinte, que o encaixe de tempos é de tal forma presente que ora a imagem atual desperta a do passado, ora ocorre o inverso. Como se sabe, a chuva é um dos fenômenos da natureza de mais fortes implicações no terreno da subjetividade. Neste ponto da história, também o tempo atmosférico concorre para aumentar em Luís da Silva a turvação do pensamento. A proximidade de expressões como “lençol branco de água em pó”, “nevoeiro” e “peneira” possui também efeito reiterativo, densificando o quadro onírico em que se acha imerso o personagem.

O girar sobre si mesmo, a partir da infância, justifica, inclusive, a transferência de sentimentos, de uma idade à outra, o que redundará numa troca de papéis, levando à constatação da incapacidade do narrador em dissipar seus fantasmas que também empreendem a viagem para a vida adulta. É a partir daí que se pode fazer uso do par euforia/disforia, duo de termos positivo e negativo, respectivamente, da categoria tímica (GREIMAS; COURTÉS, 1979), para tentar esclarecer os meandros do substrato afetivo do personagem. Tomando-se como eixo de análise a lembrança de quando o pai o atirava na água, situação disfórica para a criança, aparece na história uma referência ao pretense afogamento de Marina, por parte de Luís, em que se pode inferir uma transposição de papéis, uma vez que a vítima da primeira ação passa a ser algoz na segunda, pelo menos imaginariamente, condição que lhe proporciona a sensação eufórica. “Se eu pudesse fazer o mesmo com Marina, afogá-la

devagar, trazendo-a para a superfície quando ela estivesse perdendo o fôlego, prolongar o suplício por um dia inteiro [...]”. (RAMOS, 1998b, p. 15). Este esquema interpretativo pode ser expandido a outras sequências narrativas, incluindo a do assassinato de Julião Tavares em que se busca contornar a condição disfórica decorrente não apenas das injunções da vida da infância, mas também daquelas que a sucederam. Se a longa preparação do ato criminoso representa uma grande fonte de prazer para Luís da Silva, na medida em que ocorre a prelibação do estado eufórico, que a morte do rival proporcionaria, pode-se dizer que, ao fim e ao cabo, prepondera nele a condição disfórica decorrente do acúmulo de maus-tratos que o transformaram em um ser falhado diante da missão de resgate de sua própria dignidade.

À medida que o romance avança, mais nítida vai ficando a dilaceração interior de Luís da Silva e mais agudo o estado de obnubilação em que se encontra. Assim, as percepções do mundo físico nas cenas narradas vão ficando tão difusas, a ponto de o personagem tornar-se um avatar de si mesmo: ele, adulto, imergindo em seu corpo de criança. Tudo decorre, portanto, no diapasão da metamorfose, como o “som de uma vitrola” trazendo-lhe a momentânea ilusão do reencontro com a antiga melodia sem palavras do acalanto:

O som de uma vitrola coava-se em meus ouvidos, acariciava-me, e eu diminuía, embalado nos lençóis, que se transformavam numa rede. Minha mãe me embalava cantando aquela cantiga sem palavras. A cantiga morria e se avivava. Uma criancinha dormindo um sono curto, cheio de estremecimentos. Em alguns minutos a criancinha crescia, ganhava cabelos brancos e rugas. Não era minha mãe a cantar: era uma vitrola distante tão distante que eu tinha a ilusão de que sobre o disco passeavam pernas de aranha. (RAMOS, 1998b, p. 218-219).

No ensaio “Canções infantis” García Lorca discorre sobre a atmosfera diáfana criada pelo acalanto, o qual hipnotiza da mesma maneira como o fazem as histórias que se encarregam de trazer o sono para junto das crianças. O Sono, como entidade mítica, é bom lembrar, tem a papoula como um de seus atributos.

Para provocar o sonho da criança, vários fatores intervêm 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).

No delírio da personagem, de que trata o capítulo final do livro, é retomada a isotopia temporal, com a refiguração, através dos espasmos da memória, de pessoas e cenas que deram contorno à sua existência. Também a ideia de cristalização do tempo faz-se presente e é transmitida quer pelo caráter durativo que emana da frase: “Um disco a rodar sem interrupção a noite inteira”, (RAMOS, 1998b, p. 219) quer pelos lexemas marasmo e entorpecimento, que captam a coagulação da atmosfera do quarto. Por fim, a insatisfação transparece no texto pela série de verbos relacionados ao sentido de queda: escorregar, mergulhar, cair, tombar, descer, rolar, os quais sinalizam a trajetória descendente de Luís da Silva.

Angústia poderia ser lido, portanto, como a história de um personagem vivendo entre descensões. Começando pela derrocada do prestígio familiar e com a anulação, como pessoa, da criança, no interior deste grupo e na instituição escolar que o referenda, o personagem vai resvalando mais e mais para a anulação de uma autoimagem positiva. O delírio representa assim a descida ao âmago de si mesmo, de onde emerge, “figurinha insignificante” que se julga, em companhia de “milhares de figurinhas insignificantes”, (RAMOS, 1998b, p. 227) as quais, em grande parte, foram resgatadas do passado, com o fim de consolá-lo da solidão da infância.

2.3.3 – Vidas secas

Dois anos após a publicação de Angústia, a obra de Graciliano Ramos é acrescida de mais um título: *Vidas secas*, que, como não se desconhece, resultou da reunião de treze contos compostos de forma isolada e, só depois, enfeixados como romance.

A ordem em que estão arrumados os treze capítulos atende ao rigor interno da composição, planejada para unir princípio e fim da narrativa, por meio do áspero elo da seca, deixando para a parte central do livro o capítulo “Inverno”.

Em uma carta à sua mulher, datada de sete de maio de 1937, com o livro ainda em processo de composição, Graciliano Ramos fornece dele uma pista de leitura, através de uma radiografia sumária de seus personagens: “É a quarta história feita aqui na pensão. Nenhuma delas tem movimento, há indivíduos parados. Tento saber o que eles têm por dentro.” (RAMOS, 1992, p. 194).

A fabulação deste romance gira em torno de um êxodo de retirantes: Fabiano, um vaqueiro, sinhá Vitória, sua mulher, os dois filhos pequenos e a cachorra Baleia. A família percorre a caatinga desolada pela seca, encontrando, finalmente, uma fazenda abandonada, onde permanece, até que, acossada por idêntica razão, prossegue em seu périplo, rumo talvez a um caminhar contínuo, sem que uma existência condigna seja divisada no horizonte.

Embora o autor, nesta obra, não se utilize de um narrador em primeira pessoa, diferentemente das experiências ficcionais anteriores, a tentativa de saber o que os personagens “têm por dentro” (RAMOS, 1992, p. 194) faz com que adote como estratégia narrativa o emprego do discurso indireto livre, acompanhando, em boa parte, o relato em terceira pessoa.

Cristóvão tenta situar o livro dentro da perspectiva do romance nordestino da década de 1930, mas reconhece ser esta uma inclusão problemática, aspecto deflagrado já a partir do título:

Logo no título do romance as duas tendências se afrontam: o adjetivo secas, predicando vida, surpreende por só metaforicamente se justificar: vidas aponta para a psicologia, secas para a sociologia. Uma era a tendência do romance realista regionalista; a outra, do realismo psicológico. (CRÍSTÓVÃO, 1998, p. 38).

O crítico fecha suas considerações sobre o assunto, estabelecendo um cotejo entre propostas mais afeitas a um realismo mesológico, adotado por *A Bagaceira* e *O Quinze*, por exemplo, e o realismo subjetivista de *Vidas secas*, afirmando que “o caminho seguido em *Vidas secas* [...] se nota-

biliza pela fuga persistente ao documental, bem expressa na sobriedade das descrições de paisagem, na ausência de tons coletivistas e na concentração de atenções sobre a família de Fabiano”. (CRÍSTÓVÃO, 1998, p. 38).

Vidas secas é, de fato, uma narrativa em que é focalizada a família e onde são, inclusive, teatralizadas convenções de poder, a começar pela macroestrutura do texto. É o que se percebe através da existência de capítulos que destacam, em primeiro lugar, a figura paterna, “Fabiano”; a seguir, a representação da mãe, “sinha Vitória”, e, por último, os filhos. Quanto a estes, embora sua forma de apresentação se dê na sequência “O Menino mais novo” e “O Menino mais velho”, no decorrer da história, não passa despercebido um padrão hierárquico assentado na primogenitura. A leitura da história das crianças faculta, dentre outros aspectos, a visualização das relações de poder, relações que imitam as do segmento adulto, tendo por suporte o componente da emulação.

A rigor, dar a denominação de família para este grupo soa algo forçado, pois, na verdade, a carência verbal que os identifica aprisiona-os, como se fossem autistas, no isolamento da incomunicabilidade. O que fazem constantemente Fabiano e os seus é se perguntar: o que fazer com as palavras? Concomitantemente, fascinadoras e atemorizantes, elas permanecem petrificadas a maior parte do tempo, exceção feita aos momentos em que, por meio do devaneio, principalmente no caso de Fabiano, é possível domá-las, e assim prodigalizar para a família uma vida em tudo diferente da atual.

A constatação da parcimônia de vocabulário dos personagens de Vidas secas provocou o seguinte comentário de Pinto:

Como pouco se fala, a relação dos gestos enumerados, segundo uma ordem lógica, lembra a representação do cinema mudo. A falta de diálogos tem de ser compensada pela configuração exterior dos personagens, das suas ações, dos movimentos que suprirão as comunicações verbais. (PINTO, 1962, p. 47).

Não tem faltado ocasião neste trabalho para que se aponte o lugar destinado à criança, nas fronteiras da ordem doméstica, e este, na grande maioria das vezes, tem sido um lugar de subalternidade. No caso específico de Vidas secas, se os que detêm o poder, no espaço citado, já se

encontram em posição de subalternidade, para as crianças restará, consequentemente, uma exacerbação dessa mesma condição inferior.

No conjunto da produção romanesca de Graciliano Ramos, *Vidas secas* é a obra em que o escritor alagoano faz uma abordagem pontual da infância, nos dois capítulos reservados aos filhos de Fabiano, embora estes ainda sejam vistos aqui e ali, no correr da história. Os dois capítulos específicos, entretanto, empreendem, com maior agudeza, uma avaliação desta idade como um tempo fluido, em que diferentes estágios se sucedem, cada um deles obediente a uma determinada conformação do imaginário. A leitura desta narrativa leva à constatação de que o relato do êxodo dos retirantes também se escreve por meio dos motivos que levam ao retraimento dos meninos. A par disso, o texto reserva espaço para mostrar suas tentativas de escapar ao cerco do silêncio a eles imposto, e assim revela a expansividade que é inata à infância.

A história do retraimento infantil começa logo no primeiro capítulo do livro, “Mudança”, onde os maus-tratos se consubstanciam na linguagem agressiva utilizada nas práticas de conversação em que os pequenos são incluídos como atores. Trata-se, na verdade, de uma transferência, para eles, da rudeza da situação aflitiva vivida pelos pais. O grau de agressividade pode ser aferido pela qualidade dos epítetos dirigidos ao menino mais velho, que, cansado, se recusava a prosseguir viagem: “- Anda, condenado do diabo, gritou-lhe o pai.” (RAMOS, 1980c, p. 9). O processo de implícita diabolização da criança, reiterado na mesma microssequência narrativa: “Anda, excomungado” (RAMOS, 1980c, p. 10) indica o menosprezo, que, em alguns casos, caracteriza o tratamento dado às crianças pelo povo pobre e ignorante da região Nordeste.²⁹

Tomando-se a Pragmática como roteiro explicativo, é possível acrescentar, no tocante aos enunciados transcritos, que estes ultrapassam o mero conteúdo proposicional e exibem força ilocutória, a qual é aí conferida pelo sentido de ameaça que transmitem. Maingueneau,

29 Em condições de desfavorecimento climático semelhante, Cordulina, em *O Quinze*, antecipa o agravo proferido por Fabiano, ao se referir a um dos filhos em termos análogos. “- Vai dormir, dianho! Parece que tá espiritado!” (QUEIROZ, 1981, p. 60), trecho já anotado na página 82 deste trabalho.

baseado na convicção de que o valor de um enunciado reside menos na informação do que na capacidade de agir sobre o enunciatário, diz: “Na perspectiva pragmática, a interpretação dos enunciados não é considerada como uma disposição de unidades dotadas de sentido que bastaria identificar e combinar, mas antes como uma rede de instruções que permitem que o co-enunciador construa o sentido.” (MAINGUENEAU, 1996b, p. 21).

Ainda com respeito ao mesmo segmento narrativo, importa acrescentar que em “A Linguagem e a experiência humana” Benveniste (1989) fala da adequação do “aparelho das funções” da língua: formas lexicais, sintáticas, entonação, etc., ao tipo de enunciação pretendido. Benveniste elege para sua exemplificação duas situações enunciativas: a interrogação e a intimação, sendo que, nesta última, o uso apropriado do aparelho formal da língua leva à consecução de “ordens, apelos concebidos em categorias como o imperativo, o vocativo, que implicam uma relação viva e imediata do enunciador ao outro numa referência necessária ao tempo da enunciação”. (BENVENISTE, 1989, p. 86).

A hostilidade contida na cena, expressa na “intimação”, acentua-se com o componente gestual, pois, não conseguindo que o filho caminhasse, Fabiano “fustigou-o com a bainha da faca de ponta” (RAMOS, 1980c, p. 9) e completa-se quando o narrador denuncia a disposição volitiva do personagem adulto: “O pirralho não se mexeu, e Fabiano desejou matá-lo. Tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém pela sua desgraça.” (RAMOS, 1980c, p. 10). No tocante à sintagmática narrativa, cria-se no texto um incremento de sentido, pelo efeito de condensação que a contiguidade entre o falar, o agir e o desejar favorece.

Um modo de agir semelhante ao tratamento dado aos meninos é apontado em “Baleia”, quando sinha Vitória, devido à balbúrdia deles, “deixou escapar o mais taludo e soltou uma praga: ‘ - Capeta excomungado.’” (RAMOS, 1980c, p. 86).

Nesta narrativa a palavra capeta servirá ainda de indicação para mais um parâmetro de análise, quanto à efetuação dos jogos verbais entre os membros do grupo familiar. A insistência no uso da citada palavra vale simbolicamente como marca de um novo esquema de repetição, presente

no texto: o do refreamento da espontaneidade da criança, denotada no sentido de curiosidade, diante das dúvidas propostas pelo mundo. A prática reiterada da interrogação responderá, na ordem do discurso, por esta tendência do comportamento infantil.

A estreiteza verbal de Fabiano leva-o a tomar a palavra como ameaça, ainda mais quando aparece sob a capa da interrogação, mesmo que dos filhos. No capítulo identificado com o nome deste personagem, e em que o vaqueiro é mostrado de modo mais circunstanciado, o narrador se demora um pouco na descrição de seu desempenho frente às pessoas e aos vocábulos responsáveis pela desocultação da realidade referencial:

Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se aguentava bem. Pendia para um lado, para o outro, cambaio, torto e feio. Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopéias. Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas. (RAMOS, 1980c, p. 19-20).

Em seguida é relatada uma circunstância na qual a vivacidade do menino põe a nu a insegurança do sertanejo. Como um dos pequenos lhe perguntasse algo que ele não pôde apreender, terminou repreendendo-o: “O menino estava ficando muito curioso, muito enxerido. Se continuasse assim, metido com o que não era da conta dele, como iria acabar?”. (RAMOS, 1980c, p. 20). E, depois de outras reflexões assemelhadas, resmungou: “Esses capetas têm ideias [...]”. (RAMOS, 1980c, p. 20). No adjetivo enxerido, regionalismo tipicamente nordestino, fica assinalada a censura ao que Fabiano considera uma atitude imoderada da criança, com o que reproduz o mesmo comportamento que ele flagrara em seu pai. Com isso se repete uma linha de exclusão da criança perante a virtualidade de conhecimentos contida no real. Em um momento de retrospectão, Fabiano volta, em pensamento, por instantes, ao passado: “Tentou recordar o seu tempo de infância, viu-se miúdo, enfezado, a camisinha encardida e rota acompanhando o pai no serviço do campo, interrogando-o de balde.” (RAMOS, 1980c, p. 20).

Imbuída a criança do ofício de descobrir o mundo, nela se exacerbava o espírito indagador. Em “O Menino mais velho”, patenteia-se esta particularidade infantil, através de seu desejo de penetrar o desconhecido. Fugindo à vontade dos pais, cuja orientação exige a permanência das crianças aquém da soleira da porta, no tocante ao enredamento com o ignorado, o menino mais velho busca explicação, junto a eles, sobre o inferno, do qual ouvira sinha Terta falar. Para ele, a palavra redobra em complexidade, pela circunstância primeira da enunciação: sinha Terta era benzedeira, o que traz consigo elementos de desordem para a imaginação fantasista da criança, propensa a temores com relação ao sobrenatural: “Ele nunca tinha ouvido falar em inferno. Estranhando a linguagem de sinha Terta, pediu informações. Sinha Vitória, distraída, aludiu vagamente a certo lugar ruim demais, e como o filho exigisse uma descrição, encolheu os ombros.” (RAMOS, 1980c, p. 54).

Descontente, pelo fato de o pai ter desconversado, mas, principalmente com as evasivas da mãe, ele insistiu: “sinha Vitória falou em espetos quentes e fogueiras.” À pergunta: “- A senhora viu?”, a mãe “se zangou, achou-o insolente e aplicou-lhe um cocorote”. (RAMOS, 1980c, p. 54). Para a criança, o inferno revestia-se de uma aura de sortilégio, e assim demandaria um exercício de narratividade da parte de sinha Vitória, o que não chega a acontecer.

Bosi discorre sobre a parcimônia da resposta da retirante:

É claro que o signo a ser decifrado por sinhá Vitória poderia ter sido outro, e não a palavra inferno. O que interessa ao narrador é fixar o instante do curto-circuito, o processo da incomunicação, a conversa truncada na origem, o diálogo impossível; em suma a barbárie que pulsa na assimetria de adulto e criança, de forte e fraco, e que está prestes a explodir a qualquer hora. (BOSI, 1987, p. 389).

A criança assimila a assimetria a que se refere o crítico, através do cocorote recebido da mãe, mas, mais doloroso que isso lhe parece o fechamento ao diálogo que redundava na perda da aura da palavra inferno. Se a princípio ela lhe provoca pensamentos idílicos suscitados pela sonoridade prazerosa do nome, (“Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim.”) (RAMOS, 1980c, p. 60) ao final, a

palavra tem um rendimento imagético negativo, liberando em seu pensamento uma divagação que reúne um cortejo de elementos desencontrados que têm, porém, sua lógica definida pelo sentimento da insegurança: “O inferno deve estar cheio de jararacas e suçuaranas, e as pessoas que moravam lá recebiam cocorotes, puxões de orelhas e pancadas com bainha de faca.” (RAMOS, 1980c, p. 61).

Em “A Impostura do discurso”, Holanda (1992, p. 56) parte do pensamento de que “a linguagem é consubstancial à história” para tomar como inviável a pretensão da criança: “Ele tinha querido que a palavra virasse coisa”. Diz Holanda (1992, p. 65)³⁰: “Debalde queria o menino que a palavra virasse coisa: o signo não é transparência mas fulgurância. E é isso o que acontece com o menino de Fabiano – a palavra o encanta, para além do signo inapreensível.”

Em um meio onde a norma é a míngua vocabular, o aprendizado de uma palavra com conotações esotéricas, haja vista seu universo de origem, representa para a criança um capital de barganha que interfere em sua autovalorização: a palavra seria uma nova forma de comunicação, excedendo os limites do mundo natural: “Como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na catinga, roçando-se.” (RAMOS, 1980c, p. 59). O comportamento de sinha Vitória vai significar forte desânimo para o menino mais velho, que vê perdida sua oportunidade de, pela posse da palavra, impor-se diante do irmão menorzinho, agindo como alguém que, depositário de um tesouro, julga reter em suas mãos o brilho contido nas arcas fabulosas. “Agora tinha tido a ideia de aprender uma palavra, com certeza importante porque figurava na conversa de sinha Terta. Ia decorá-la e transmiti-la ao irmão e à cachorra. Baleia permaneceria indiferente, mas o irmão se admiraria, invejoso.” (RAMOS, 1980c, p. 59-60).

Em “O Menino mais novo” tem-se um registro da fenomenologia do olhar infantil, o qual, munido de lentes de aumento, tende a heroici-

30 O descaso pela referencialidade do signo em favor de sua “fulgurância” também é percebido em “Negrinha”, que se compraz em ser chamada de bubônica, como foi destacado na página 90 deste livro.

zar determinadas pessoas de seu espaço de convivência. É por intermédio do jogo dramático da criança que Fabiano aparece recomposto no momento em que tenta amansar a égua alazã. Todo o parágrafo que descreve a cena, escrito a partir do ponto de vista do menino, move-se pelo diapasão da hipérbole, como se verá a seguir:

Naquele momento Fabiano lhe causava grande admiração. Metido nos couros, de perneiras, gibão e guarda-peito, era a criatura mais importante do mundo. As rosetas das esporas tilintavam no pátio; as abas do chapéu, jogadas para trás, preso debaixo do queixo, pela correia, aumentavam-lhe o rosto queimado, faziam-lhe um círculo enorme em torno da cabeça. (RAMOS, 1980c, p. 47).

Como tal, para fins de adequação de linguagem, observa-se uma dicção, que refrata o assombro da criança diante do ser de sonho criado em sua imaginação. O efeito de desmesura causado pela imagem do vaqueiro encourado no espírito de seu filho mais novo traduz-se pelo determinante, no sintagma “grande admiração”, segue, numa gradação ascendente, quando o narrador afirma que Fabiano, para o menino, “era a criatura mais importante do mundo”, e atinge o ápice da exaltação com “as abas do chapéu, jogado para trás” – em atitude de intrepidez – formando-lhe “um círculo enorme em torno da cabeça”, como se fora uma auréola de santo.

Em *Vidas secas: um ritual para o mito da seca*, Guimarães (1989, p. 125) dá destaque ao caráter cerimonial do evento, apoiado no “sonho do menino da grandiosidade do pai que se encontra investido das funções de vaqueiro, e o efeito mágico que resulta da contemplação da indumentária do vaqueiro”.

Além do traje, índice de magnificação de seu portador, a colocação dos elementos na cena discursiva aponta para a vigência de um distanciamento da realidade, a começar pela anulação do tempo como medida objetiva. A visão do narrador exprime o estado de espírito da criança, da forma como se segue: “Ficou assim uma eternidade, cheio de alegria e medo, até que a égua voltou e começou a pular furiosamente no pátio, como se tivesse o diabo no corpo.” (RAMOS, 1980c, p. 47). Também a marca de excepcionalidade do oponente de Fabiano funciona, aos olhos do filho, como um incremento de valor a seu ato de bravura.

Falando sobre a contribuição da Psicologia para a elucidação do imaginário infantil, Bosetti retoma as considerações de Ellen Key, em *O Século do menino*, de 1906, obra em que se caracteriza o realismo infantil, como fincado na ordem do simbólico. Bosetti (1987, p. 30) comenta que: “Retomando a ideia de que a ontogênese reproduz a filogênese, Ellen Key compara a mentalidade infantil ao universo dos poemas antigos que encantaram a alma do povo na origem da humanidade e da literatura” o que a leva a concluir que “a criança tem ainda uma visão heróica do mundo”.

Assim, no quadro visualizado pelo menino mais novo, o herói, que já havia dado prova de sua grandeza, ao se defrontar com um adversário munido de forças mágicas, agiganta-se, ainda mais, pois, ao se partir a cilha, veio o inesperado: “O pequeno deu um grito, ia tombar da porteira. Mas sossegou logo. Fabiano tinha caído em pé e recolhia-se banheiro e cambaio, os arreios no braço.” (RAMOS, 1980c, p. 47-48). Na sequência do relato, percebe-se na criança a simultaneidade de emoções desconexas: entusiasmo e medo. Mesmo sendo crônica a convivência com o medo, este não tem força para suplantando o entusiasmo episódico. “Apesar de ter medo do pai, chegou-se a ele devagar, esfregou-se nas pernas, tocou as abas do gibão. As pernas, o gibão, o guarda-peito, as esporas e o barbicacho do chapéu maravilham-no.” (RAMOS, 1980c, p. 48).

Já Aristóteles, em sua *Arte poética*, alertava para o perfeito ajuste da união entre epopeia e maravilhoso. Atentando-se para isto e retomando-se o pensamento de Ellen Key, entende-se com facilidade a insistência do filho mais novo de Fabiano em reter na memória a imagem do pai corajoso, dominando com arrojo o animal bravo. “Fabiano era terrível. No chão, despidos os couros, reduzia-se bastante, mas no lombo da égua alazã era terrível.” (RAMOS, 1980c, p. 49).

“O Menino mais velho” e “O Menino mais novo” colocam lado a lado dois momentos diferenciados do imaginário infantil. Se a primeira criança busca no logos uma forma de resolução para o desafio da compreensão do mundo, é por intermédio do *ludus* que o menino mais novo procura se impor como ator social, integrando-se ao contexto dramático, através de um papel capaz de fazê-lo aumentar em envergadura diante dos olhos dos outros e, conseqüentemente, diante de si próprio.

Em sua mente, a disposição de cavalgar o bode concretiza uma utopia: a de virar Fabiano. Por conta disso, são apontadas no texto várias ocorrências enunciativas sob a chave da metamorfose: “Trepado na ribanceira, o coração aos baques, o menino mais novo esperava que o bode chegasse ao bebedouro. Certamente aquilo era arriscado, mas parecia-lhe que ali em cima tinha crescido e podia virar Fabiano.” (RAMOS, 1980c, p. 50).

A inclinação lúdica da criança mais nova pode ainda ser aferida por uma rede de significações criada por meio da expressividade do verbo virar, que no texto representaria a concretização de um ato de vontade do menino, sendo esse ato decorrente da situação apreciativa indicada por outro verbo: maravilhar-se, há pouco transcrito. No texto, o verbo virar rege a dinâmica da verossimilhança, a qual oscila aí entre o ser e o parecer, consoante os padrões infantis. A ideia de metamorfose também se transfere à paisagem natural, vendo-se em sua descrição que a fluidez da consistência das nuvens carrega ainda mais o excerto de elementos que fogem à fixidez. É o que se verifica em: “[...] e o pequeno ficou triste, espiando o céu cheio de nuvens brancas. Algumas eram carneirinhos, mas desmanchavam-se e tornavam-se bichos diferentes. Duas grandes se juntaram – e uma tinha a figura da égua alazã, a outra representava Fabiano.” (RAMOS, 1980c, p. 50).

A imagem do pêndulo bem poderia representar uma súpula deste capítulo. Pensa-se inicialmente na oscilação do estado de ânimo do protagonista, no que toca à transformação: a criança ora se inclina para a ousadia, ora se retrai diante do medo. A linguagem, no caso deste trecho da narrativa, rege-se pelo signo da mutação, acompanhando o desejo de mudança da criança. Nele podem ser divisadas construções de nexos comparativo, tanto a de forma canônica, obtida pelo uso da conjunção comparativa, – “mexendo-se como um urubu” –, com que o narrador assinala a macaqueação do andar do pai pelo menino, como outras decorrentes de uma seleção vocabular, que recai sobre palavras cujo sema libera a ideia de imitação, tal como arremedando. Efetuando-se um novo recorte deste relato: “A égua alazã e o bode misturavam-se, ele e o pai misturavam-se também.”, (RAMOS, 1980c, p. 49) vê-se aí a reprodução da estrutura do quiasmo, manifesta através da sugestão de cruzamento dos

quatro elementos a que se fez menção, o que denota uma sobreposição de imagens denunciadora do tumulto em que se acha envolta a criança.

Falou-se há pouco na imagem do pêndulo e acrescenta-se agora que, do ângulo da sintagmática do relato, o regime de composição também é pendular, alternando a paisagem onírica, espelhada na mente da criança menor, com o desempenho objetivo de seu irmão e da cachorra Baleia: “Pôs-se a caminhar, banzeiro, até que o irmão e Baleia levaram as cabras ao bebedouro.” [...]. “[...] Baleia, atarefada, latia correndo.” (RAMOS, 1980c, p. 50).

O drama da criança é registrado por uma acurada manipulação dos tempos verbais, em que se misturam o aspecto durativo do imperfeito, usado para marcar as elucubrações da “alma pequenina”, e a objetividade do pretérito perfeito para a narração de seu malogro na imitação do pai. Por fim, o emprego do futuro do pretérito que tem, “na maior parte das vezes, o caráter de uma antecipação imaginária”, de acordo com Fiorin (1996, p. 160). Projetando sua ambição atual para um tempo subsequente, a criança ratifica o halo de prestígio conferido à figura paterna, utilizando-se deste simulacro para tentar mudar os olhos com que se vê diante do irmão mais velho.

Almeida analisa o episódio em foco, como se segue: “Toda a aspiração do menino reduz-se a uma reprodução, no futuro, dos mesmos gestos e atitudes que hoje contempla no pai. A estreiteza de perspectivas vai de par com a aceitação fatalista da sorte”, (ALMEIDA, 1999, p. 295) uma vez que no romance em que se inclui “no plano temático, o sentido de circularidade do tempo se reflete sob a forma [...] de uma aceitação passiva e resignada da ‘sina’, como algo inevitável”. (ALMEIDA, 1999, p. 294). Embora a rígida ordenação dos capítulos, em *Vidas secas*, tenha sugerido à crítica a existência de uma arquitetura circular na obra, pode-se argumentar que, no caso de se levar em conta a lógica particular do pensamento da criança, talvez a análise de sua atitude não comportasse este tipo de raciocínio, ou seja, não se pode falar rigorosamente, no caso, em “aceitação fatalista da sorte”. Seria possível interpretá-la, então, como um ato compensatório ou ainda como uma forma de não capitulação, diante de si próprio, o que equivale a um esforço final para não decrescer ainda mais aos olhos dos familiares.

Bosi resume a epopeia frustrada do menino mais novo da maneira como se segue: “O menino mais novo acalenta imagens que nascem do seu enlevo pelo pai: o seu mal vem da desproporção entre a fantasia e os seus próprios recursos de criança.” E colocando, lado a lado, as experiências de ambos os meninos, assevera: “A socialização da criança sertaneja é dolorosa tanto na hora de imitar como na hora de perguntar.” (BOSI, 1987, p. 389).

Uma imagem-símbolo definidora da infância neste romance é a da “camisinha encardida e rota”, usada tanto para caracterizar o Fabiano-menino, quanto seu filho mais novo: “camisinha encardida e rasgada”. No que concerne ao menino mais velho, se não há referência a seu vestuário, o narrador define-o através das “unhas sujas”, dos “braços magros” e dos “dedos finos”. (RAMOS, 1980c, p. 61). São imagens que, atreladas a um contexto figurativo, integram a criança a uma condição de indivíduo menor, dispondo de fracos meios para uma intervenção na realidade.

Por outro lado, a infância é aí igualmente definida pela noção de ultrapassagem – pelo menos no que tange aos dois irmãos – a qual nasce de sua capacidade de instilar a curiosidade e a dúvida neste ambiente de cerrado silêncio. Estes pequenos seres, “perguntadores, insuportáveis” (RAMOS, 1980c, p. 21) trazem para a cena romanesca a dialética do por que, como um exercício preliminar para uma conversa de igual para igual, no futuro, com o soldado amarelo.

2.3.4 – Infância

Em uma carta a Heloísa Ramos, datada de 28 de janeiro de 1936, ao falar sobre as últimas correções no texto de Angústia, Graciliano Ramos informa:

Um dia destes, no banheiro, veio-me de repente uma ótima ideia para um livro. Ficou-me logo a coisa pronta na cabeça, e até me apareceram os títulos dos capítulos, que escrevi quando saí do banheiro, para não esquecê-los. Aqui vão eles: Sombras, O Inferno, José, As Almas, Letras, Meu Avô, Emília, Os Astrônomos, Caveira, Fernando, Samuel Smiles. (RAMOS, 1981, p. 157).

Infância, editado em 1945, traria modificações em alguns dos títulos anunciados e seria acrescido de mais vinte e oito narrativas, cobrindo um período que vai dos dois ou três anos do narrador até o início de sua puberdade.³¹

Este é um livro que sedimenta uma tradição da literatura brasileira iniciada por José de Alencar, no período romântico, e continuada por Joaquim Nabuco e Graça Aranha, do fim do século XIX para o século XX, com o que os três “marcam o surgimento do memorialismo entre nós”, conforme. (CASTELLO, 1999, p. 385).

Segundo a mesma fonte, estes nomes seriam antecipadores do que o crítico divide em dois grupos de memorialistas: o primeiro, ligado à tradição anterior ao Modernismo – Humberto de Campos, Medeiros e Albuquerque, Rodrigo Otávio, Paulo Setúbal e Gilberto Amado; o segundo, composto de nomes integrados ao movimento modernista, dentre os quais ele destaca Graciliano Ramos. O estudioso acrescenta ainda que “dos escritores modernistas representativos do denominado ‘romance do Nordeste’, o primeiro a nos dar um modelo de reconstituição memorialística foi Graciliano Ramos, com Infância”. (CASTELLO, 1999, p. 391).

Pode-se afirmar que esta é uma obra *sui generis* no panorama da literatura brasileira de seu tempo, visto que nela a idade pueril abrange toda a extensão do livro, que traz desde o paratexto esta indicação.

Hoeck (1981, p. 3) em “A Problemática do título”, alerta para o valor indicial do título das obras, observando que ele “se encontra em uma relação paradigmática com o texto, do qual constitui um resumo, ao menos, parcial”. Ao final, coloca-o como conector entre o todo e as partes: “sobressaindo no conjunto do texto o título busca ser aproximado de cada frase, da inicial à final”.

31 Os capítulos que tiveram o título alterado foram: “Sombras”, que passou a se chamar “Nuvens”, “José”, transformado em “O Moleque José”, “As Almas”, reescrito como “O Fim do mundo”, e “Letras” renomeado como “Leitura”. Quanto a “Emília”, foi eliminado como narrativa isolada, sendo a personagem-título mencionada de forma esparsa em “Os Astrônomos”, “O Menino da mata e seu cão Piloto” e “Jerônimo Barreto”.

Observam-se nos aludidos livros que antecedem o de Graciliano que seus autores relatam episódios esparsos deste período e deixam o investimento mais significativo das memórias para etapas outras da vida.

José de Alencar, por exemplo, em *Como e porque sou romancista* (1990), obra póstuma, publicada em 1893, documenta o período infantil com alusões à viagem por terra do Ceará à Bahia, juntamente com a família, entre os nove e dez anos de idade, bem como à atmosfera estimulante do contexto estudantil, na escola de Januário Mateus Ferreira, no Rio de Janeiro, e, por fim, à sua função de *ledor* nos serões familiares.

Joaquim Nabuco, em *Minha formação* (1976), de 1900, dedica à infância um único capítulo, o de número vinte, “Massangana”. Trata-se de página antológica que relaciona aquele engenho pernambucano e o período da infância como nascedouros do político libertário em que se transformaria.

Graça Aranha em *O Meu próprio romance* (1996), editado em 1931, vai pouco além da infância, mas isto se explica por se tratar de texto inacabado, sendo a intenção do autor compor a obra em quatro volumes.

Humberto de Campos em suas *Memórias* (1945), cuja primeira edição é de 1933, transpõe as fronteiras da infância, o mesmo se podendo dizer dos outros memorialistas aqui referidos anteriores a Graciliano Ramos.³²

Este escritor, em *Infância*, edita 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, o livro centra seu interesse na construção da personalidade do autor-narrador-personagem, aproximando-se, portanto, de forma mais efetiva, da noção de autobiografia, como sugere Lejeune:

32 Caberia ainda citar as memórias de Gustavo Barroso, cujo primeiro volume de uma série de três é *Coração de menino*, de 1939.

“Narração retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, na medida em que ela dê ênfase à sua vida individual, em particular acerca da história de sua personalidade.” (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”.

Miranda (1992, p. 37) discutindo teoricamente o problema assinala o fato de que

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

Tendo em vista a oscilação genérica em *Infância* serão usados indiferentemente os termos memória e autobiografia. Por sinal, Wilson Martins, ao discutir “os limites entre a memória e a imaginação”, depois de lembrar que foi Stendhal quem pela primeira vez levantou essa questão, acrescenta: “e os livros do Sr. Graciliano Ramos, os de memória e os de imaginação, inter cruzando-se tão intimamente, nos oferecem uma confirmação oportuna de que é impossível distinguir no homem o que é inventado do que é recordado”. (MARTINS, 1978, p. 44).

Antonio Candido, por seu turno, considerando que talvez haja erro em tomar *Vidas secas* como o último livro de ficção do autor, complementa: “*Infância* pode ser lido como tal, pois a sua fatura convém tanto à exposição da verdade quanto da vida imaginária; nele as pessoas parecem personagens e o escritor se aproxima delas por meio da interpretação literária situando-as como criações.” (CANDIDO, 1992, p. 50).

Isto remete ao pensamento de Georges Gusdorf, para quem “a autobiografia não saberia 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”. (GUSDORF, 1971 apud LAHOUEATI, 1999, p. 187).

Os acontecimentos da meninice de Graciliano Ramos impõem-se na forma de fragmentos, de retalhos, de fiapos, repuxados principalmente de um trançado de lembranças dolorosas. Costumeiramente os relatos fundados na primeira fase da vida caracterizam-se por sua textura porosa, uma vez 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.

Em “A Infância fantasma”, discutindo as peculiaridades do “relato de infância”, Lejeune diz que este se apresenta:

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, 1998, p. 36).

No livro em questão, os escrúpulos de que fala o crítico instalam-se no relato desde o nome do capítulo inicial, “Nuvens”, espécie de rótulo que denota a fluidez do conteúdo retido pela memória:

A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. [...] Talvez nem me recorde bem do vaso: é possível que a imagem, brilhante e esguia, permaneça por eu a ter comunicado a pessoas que a confirmaram. 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).

Como se vê, as lembranças infantis de Graciliano, promessa da narrativa, já chegam ao destinatário pelo viés da antinomia, configurada no zelo pela imprecisão, forma arrevesada de sedimentar o pacto de confiança com quem o lê.

Há no texto diversas marcas da intermitência do ato de lembrar, como observado em: “Apareceram lugares imprecisos, e entre eles não havia continuidade. Pontos nebulosos, ilhas esboçando-se no universo vazio”. (RAMOS, 1961, p. 10) e em “Nova solução de continuidade.” (RAMOS, 1961, p. 12). Consequentemente, torna-se natural que o retrato que se tenta compor do período, longe de ter uma superfície lisa, traga visíveis as suturas de pedaços de episódios caoticamente interligados.

A subjetividade do narrador deixa-se ainda filtrar pelo uso de um discurso em que os modalizadores registram a atitude dubitativa do enunciador face a seu próprio enunciado: “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).

No livro em exame, tal como os acontecimentos, pode-se afirmar que a reconstituição dos entes do passado resulta em uma estrutura igualmente fragmentária. É o que ocorre neste trecho, no qual o narrador fala de seus pais: “Revejo pedaços deles, rugas, olhos raivosos, bocas irritadas e sem lábios, mãos grossas e calosas, finas e leves, transparentes.” (RAMOS, 1961, p. 12). “Um organismo andrógino apavorante, constituído de dois seres despedaçados” é a tradução de Clara Ramos para a lembrança desarquivada pelo pai. (RAMOS, 1979, p. 28).

Apoiado no sintagma “tremor da memória”, Lejeune considera 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 metaenunciação colhida em *Minha infância é de todos*, (1947) de René-Guy Cadou: “As nuvens da infância são de tal forma, que não se percebem, senão por intermitência, algumas estrelas, ainda que elas se encontrem bastante distanciadas.” (CADOU, 1985 apud LEJEUNE, 1998, p. 37).³³ Ao lado de questões relativas à proble-

33 Um modelo semelhante de retomada das lembranças da infância aparece nas Memórias de Humberto de Campos, que se vale de um ícone da geografia cultural maranhense, o azulejo, para expressar a forma de revivescência do passado: “Ao recapitular, hoje, os incidentes que assinalam a minha primeira infância, isto é, o período que vai do meu nascimento até à morte do meu pai, e que abrange os seis primeiros anos de minha vida, encontro, unicamente, como fragmentos de azulejos que formassem um quadro destruído, pequenos episódios, cenas ligeiras, e, aqui e ali, modestas figuras familiares.” (CAMPOS, 1945, p. 51). Neste sentido, Humberto de Campos e Graciliano Ramos discrepariam dos memorialistas José de Alencar e Joaquim Nabuco, pois as recordações dos últimos, acerca do tempo longínquo, ressurgem de forma intensa e frequente, em ambos os casos. Em Alencar, no lugar 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.” (ALENCAR, 1990, p. 16). Quanto a Nabuco, registra-se esta digressão sobre os primeiros anos: “Meus moldes de

mática da enunciação, o texto de Graciliano delinea outras dificuldades que se ligam à tentativa de implantação, pela criança, de um código de tradução do mundo, capaz de abrandar-lhe o hermetismo.

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

Em Infância, a forma como se dá a descoberta do mundo é traduzida pela organização de uma rede de lexemas indicadores da flutuação do personagem em uma realidade, para ele complexa. O texto biografava o estranhamento da criança, por intermédio de uma cadeia verbal em que repontam itens como perturbou (RAMOS, 1961, p. 7), pasmou e surpreenderam-me (RAMOS, 1961, p. 13), e me desorientava (RAMOS, 1961, p. 20). Ainda no terreno do léxico, a incompreensão é marcada por elementos nominais que denotam contrasenso: dificuldade (RAMOS, 1961, p. 13) e disparates (RAMOS, 1961, p. 15) e, com amparo na conotação, por sintagmas como nuvens espessas (RAMOS, 1961, p. 7) e rasgões num tecido negro. (RAMOS, 1961, p. 9).

Algumas vezes o espanto estende-se por toda a estrutura frásica, como nesta de teor axiomático: “O mundo era complicado.” (RAMOS, 1961, p. 13) ou, no torneio anafórico que se segue: “Vivia a surpreender-me. E as surpresas multiplicavam-se.” (RAMOS, 1961, p. 27).

Na vivência da criança-protagonista, a elucidação dos enigmas torna-se ainda mais complicada, por conta de um sentimento que nela sobressai: o medo. O medo, que aparece como uma presença obsessiva, age como mediador das relações interpessoais do narrador: “Medo. Foi o medo que me orientou nos primeiros anos, pavor.” (RAMOS, 1961, p. 12).

Verifica-se que, em Infância, tal como em Angústia, a família e a escola são os dois núcleos de encenação mais efetivos da iniciação da

ideias e de sentimentos datam quase todos dessa época. As grandes impressões da maturidade não têm o condão de me fazer reviver que tem o pequeno caderno de cinco a seis folhas apenas em que as primeiras hastas da alma aparecem tão frescas como se tivessem sido calcadas nesta mesma manhã [...]” (NABUCO, 1976, p. 119).

criança e é por meio deles que se dá a construção de uma pedagogia dos sentimentos do eu que desvela o passado.

A caracterização dos pais como “entidades próximas e dominadoras” (RAMOS, 1961, p. 9) e a alusão de que estes se conservavam “grandes, temerosos, incógnitos” (RAMOS, 1961, p. 12) dão a medida da distância entre dominador e dominado. Há passagens do discurso que deixam escapar uma modulação apocalíptica, com o arbítrio relacionado à posse: “[...] 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).

Esta citação enquadra-se tematicamente no exposto por Michel Foucault em *Vigiar e Punir*, onde, ao focar a multiplicidade de formas de sujeição entre indivíduos, tais como a escravidão e a vassalagem, alude igualmente à “domesticidade, que é uma relação de dominação constante, global, maciça, não analítica, ilimitada, estabelecida sob a forma da vontade singular do patrão, seu ‘capricho’”. (FOUCAULT, 1987, p. 118).

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.

Nas memórias de Graciliano Ramos, “Um Cinturão” traz à cena o 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).

O fato se refere a uma pergunta tão reiterada quanto irrespondível: “Onde estava o cinturão?”, feita pelo pai ao menino, ou antes, feita por alguém cuja fisionomia se avizinha à de um ogro: “o olho duro a magnetizar-me, os gestos ameaçadores, a voz rouca a mastigar uma interrogação incompreensível”. (RAMOS, 1961, p. 35). “O homem não me perguntava se eu tinha guardado a miserável correia: ordenava que a entregasse imediatamente.” (RAMOS, 1961, p. 33). Esta reiteração fixaria, definitivamente, a pergunta na memória da criança: “parece que foi pregada a martelo”. Compreende-se tanto mais a fixação, quando se sabe que a cena pavorosa deságua em um final bisonho: o pai encontra, em sua própria rede, o objeto procurado, e furta-se ao dever de redimir-se do erro. (RAMOS, 1961, p. 33). O incidente leva o narrador a esboçar uma conjectura em que está presente a possibilidade do perdão: “Se meu pai tivesse chegado a mim, eu o teria recebido sem o arpejo que a presença dele sempre me deu.” (RAMOS, 1961, p. 35).

Sabe-se que autoridade e poder são os pilares da família patriarcal. Romanelli (2002), embasado em Weber, 1965; Arendt, 1979 e Lukes, 1980, lembra que ambos os conceitos, oriundos da Ciência Política, remetem “não apenas ao âmbito da esfera macropolítica, de confronto entre classes sociais, ou entre essas e o Estado, mas são relacionados ao contexto do cotidiano, inclusive à vida doméstica”. (ROMANELLI, 2002, p. 79). Ainda para Romanelli (2002, p. 74), as relações de autoridade e poder orientam as formas de sociabilidade, funcionando como “elementos ordenadores da cena doméstica, definindo para marido e esposa, para pais e filhos posições hierárquicas, direitos e deveres específicos, porém desiguais”.

A atitude prepotente do pai do memorialista, resultante de uma distorção no entendimento do que seja poder, daria origem, na criança, a inquietações sobre a noção de culpa. É o que se verifica no fecho do capítulo, onde se encontra o acontecimento em pauta: “Foi esse o primeiro contato que tive com a justiça.”, afirmativa que, por sua vez, encerra simbolicamente uma das etapas de formação do menino. (RAMOS, 1961, p. 35). Ao ser implicitamente acusado por uma ação que não cometera, ele se dá conta da fragilidade de algo que julgara indestrutível: a verdade. Vê então que, de si mesmo, é possível destacar-se outro menino, tão verdadeiro aos olhos dos outros, quanto o fora ele próprio até então para si.

A situação narrada em “Um Cinturão” encontra paralelo no célebre caso dos pentes, vivido por Rousseau em casa dos Lamercier, e que é transcrito no “Livro I” das Confissões: “Eu estudava um dia minha lição no quarto contíguo à cozinha. A criada havia posto para secar no aparador os pentes da senhorita Lamercier. Quando veio apanhá-los, achava-se quebrada uma linha de dentes de um deles. A quem atribuir este estrago?”. (ROUSSEAU, 1965, p. 29).

Na descrição do estado de ânimo subsequente ao episódio, Rousseau exclama: “que transtorno de ideias! que desordem de sentimentos!”. (ROUSSEAU, 1965, p. 30).

Em “As aparências me condenavam”, Starobinski reflete sobre o que foi, para Rousseau, “o encontro do parecer”.

Não, ele não começou por observar a discordância do ser e do parecer: começou por sofrê-la. A memória remonta a uma experiência original do malefício da aparência; Jean-Jacques retraça-lhe a revelação “traumatizante”, à qual atribui uma importância decisiva: “Desde esse momento deixei de gozar de uma felicidade pura”. Nesse instante se produz a catástrofe (“a queda”) que destrói a pureza da felicidade infantil. A partir desse dia, a injustiça existe, a infelicidade é presente ou possível. Essa lembrança tem o valor de um arquétipo: é o encontro da ação injustificada. Jean-Jacques parece culpado sem o ser realmente. Parece mentir, enquanto é sincero. Aqueles que o castigam agem injustamente, mas falam a linguagem da justiça. (STAROBINSKI, 1991, p. 19).

Nas duas situações o que mais resalta é a apreensão do mundo como um lugar potencialmente inseguro, onde vigora a contradição, quer dizer, as palavras não têm força, por si mesmas, podendo mesmo agir em desfavor de quem as pronuncia. As palavras unicamente possuem valor quando quem as pronuncia tem poder.

A atitude de aniquilamento da criança, posterior ao incidente do cinturão, é denotada pela feitura de uma autoimagem distorcida, ditada pela energia acachapante do medo.

“Sozinho vi-o de novo cruel e forte, soprando, espumando. E ali permaneci, miúdo, insignificante, tão insignificante e miúdo como as aranhas que trabalhavam na telha negra.” (RAMOS, 1961, p. 35).

Na representação textual, o jogo de poder é encenado através da maneira como os adjetivos são lançados no texto: cruel/forte x miúdo/insignificante, sendo oportuno notar, porém, que não se trata de um contraste explícito, com garantia na natureza dos semantemas. Além disso, é perceptível uma aproximação entre eles, no que tange à intensidade da qualificação. Ambos os personagens descritos, cada um a seu modo, representam o grau máximo da qualidade retratada. Se cruel e forte impõem-se de maneira cabal, miúdo e insignificante a eles se equivalem pela introdução do intensificador tão, além da estrutura duplicada em que aparecem. Não bastasse a inserção dos adjetivos, o embate entre distintas ordens de grandeza inscreve-se na disparidade entre o caráter dinâmico e estático dos verbos, contraste que se acentua pela escolha das formas gerundiais, que conferem animação à cena. Sobre o adjetivo miúdo, deve-se acrescentar ser ele uma das presenças mais constantes no vocabulário do autor, como acontece, por exemplo, na expressão “viveres miúdos”, (RAMOS, 1961, p. 13) a qual antecipa a significação depreciativa que o determinante assumiria em página posterior, uma vez que aí o sintagma é assim desdobrado, pelo narrador: “alguns cachorros, um casal de moleques, duas meninas e eu”. (RAMOS, 1961, p. 13).

Do ângulo da Psicologia, a cena poderia ser examinada com apoio na teoria da emoção contida na Psicogenética de Henri Wallon que assinala: “a toda alteração emocional corresponde uma flutuação tônica; modulação afetiva e modulação muscular acompanham-se estreitamente”. (LA TAILLE et al., 1992, p. 87). Explicitando elementos desta teoria, Dantas ressalta a importância do tônus para a identificação das emoções. Conforme a estudiosa, “A emoção esculpe o corpo, imprime-lhe forma e consistência; por isso Wallon a chamou de atividade proprioplástica.” (LA TAILLE et al., 1992, p. 89). Assim, para Wallon, haveria emoções hipotônicas e hipertônicas. Entre as primeiras estariam o susto e a depressão: “Um medo súbito é capaz de dar instantaneamente a um corpo humano a consistência de um boneco de trapos.” (LA TAILLE et al., 1992, p. 87). Em contrapartida, a cólera e a ansiedade, emoções hipertônicas, atuariam no sentido do enrijecimento muscular periférico.

Ainda com relação ao estado de temor em que vive a criança, nota-se no livro sua dificuldade em ordenar uma gramática das sensações:

medo de não saber a hora certa de ter medo. Assim é cabível a referência a Jean Delumeau, que em “O Historiador em busca do medo” alude ao “complexo de Dâmocles”,³⁴ sintagma proposto G. Bouthoul para definir a sensação de insegurança. O “complexo de Dâmocles”, nela fortemente presente, é ensejado por situações como a seguinte: “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).

Jean Delumeau, nesta secção de seu livro, menciona também a “teoria da fixação” que, se desviando 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 leitor de *Infância* é encaminhado para a detecção de uma atmosfera imprópria para o surgimento, no narrador, de uma subjetividade autoconfiante. A impropriedade desta atmosfera é, em grande parte, decorrente, no caso, do comportamento pouco estimulante da mãe, com vistas ao fortalecimento da personalidade do filho.

Em “Cegueira”, o narrador elabora seu autorretrato, definindo-se como alguém diferente dos outros meninos, alguém em quem eram flagrantes sinais como: desarranjo, feiúra, desengonço, além de um aspecto repulsivo causado por uma persistente oftalmia. (RAMOS, 1961, p. 144). Em determinada parte do capítulo, confessa abertamente: “Sem dúvida, o meu aspecto

34 No primeiro capítulo deste trabalho, ao se tratar da condição infantil tanto em obras da literatura francesa quanto da brasileira, foram mostradas situações em que a meninice poderia perfeitamente ser associada a uma imagem de *Infância* que resume o sentido de desorientação do aprendiz diante do inóspito do real: “Mexia-me como se andasse entre cacos de vidros.” (RAMOS, 1961, p. 101). Em outras palavras, pode-se afirmar ter Graciliano encontrado a exata tradução poética para o “complexo de Dâmocles”. Sumariamente poderiam, neste sentido, ser lembrados ainda o narrador de *L’Enfant*, bem como Poil de Carotte, a machadiana Lucrécia, e o piá Paulino.

era desagradável, inspirava repugnância. E a gente da casa se impacientava. Minha mãe tinha a franqueza de manifestar-me viva antipatia. Dava-me dois apelidos: bezerro-encourado e cabra-cega.” (RAMOS, 1961, p. 144).

A qualidade francamente pejorativa dos apelidos abala as expectativas dos leitores, quanto ao desempenho do papel social materno, que, nas figurações do imaginário coletivo, se prende, de hábito, a posturas que envolvem acolhimento.

É ainda Romanelli (2002, p. 84) que, baseado nas representações do senso comum, afirma: “Como a autoridade masculina, a afetividade materna é considerada natural, já que o vínculo entre mãe e filho é naturalmente dado na reprodução biológica.”

Joachim, por seu turno, concebe uma ontogênese afetiva, ao comentar: “Sempre há e haverá uma fonte de onde jorra o resto, um antes dos depois, um pai/mãe de quem somos devedores. Apoiado na ideia de Balint (1993) sobre o basic fault, por ele “apontado desde 1968 na origem de nosso ego”, Joachim adverte: “É evidente que nascemos numa carência afetiva e psicomotora, e que temos dificuldade em evoluir sem as muletas do amor de uma mãe e de um ambiente caloroso”. (JOACHIM, 2003b, p. 163).

O sentido estorvante contido nos apelidos leva a se pensar, por antífrase, nas afirmações de Bakhtin (1997). Sabe-se que é no outro que Bakhtin (1997) enxerga a função geratriz da identidade de cada indivíduo. Sobre este ponto, faz avultar a importância das pessoas próximas, notadamente a da mãe:

É nos lábios e no tom amoroso deles que a criança ouve e começa a reconhecer seu nome, [...] as primeiras palavras, as mais autorizadas, que falam dela, as primeiras a determinarem sua pessoa e que vão ao encontro da sua própria consciência interna, ainda confusa, [...] aquelas que lhe servem para tomar consciência de si pela primeira vez e para sentir-se enquanto coisa-aqui são as palavras de um ser que a ama. (BAKHTIN, 1997, p. 67).³⁵

35 A literatura, na qualidade de sistema de representação, encena as convenções de afetividade que levam à tomada da criança como o “coisa-aqui” da doutrina bakhtiniana. No

Prosseguindo em sua digressão sobre a importância do outro na elaboração de uma linguagem autorreflexiva, Bakhtin (1997, p. 68) remete à recodificação dos hipocorísticos empreendida pela criança, afirmando que esta

começa a ver-se, pela primeira vez, pelos olhos da mãe, é no seu tom que ela começa também a falar de si mesma, como que se acariciando na primeira palavra pela qual expressa a si mesma; assim ela emprega, para falar da sua vida, os hipocorísticos que lhe vêm da mãe: tem sua ‘babá’, faz sua ‘naninha’ tem ‘dodói’, etc.

Tomando-se a linguagem como importante elemento mediador das representações ligadas à afetividade, pode-se então falar de uma relação dialética entre “o que vemos, o que nos olha”. (DIDI-HUBERMAN, 1998).

É lícito deduzir, portanto, que a nomeação postiça que este tipo de apelido veicula repercute na tarefa de autoapreciação da criança, fragilizando a constituição de sua identidade. Age, assim, de modo bem diverso de outros, como de maneira geral, os nascidos do tautossilabismo.

Neste quadro emocional desfavorável, cabe à criança engendrar meios de defesa, podendo ser um deles a fuga pela imaginação, utilizada como estratégia autorremuneradora. Compensa-se através 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.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 103). Esta é uma frase que bem poderia expressar o sentimento do menino em foco.

Se a parca convivência com as pessoas de seu meio atestam uma rarefação do linguajar da criança, tal não ocorre no diálogo que estabelece consigo própria, diálogo que alarga a perspectiva da linguagem que, pelo desvio do devaneio, propõe uma nova maneira de dizer o mundo:

correr deste trabalho, vários trechos ilustram o que foi dito, como, dentre outros, o da “IV Bucólica”, de Virgílio, e o da “Lira 39” de Gonzaga.

Divagava imaginando o mundo coberto de homens e mulheres da altura de um polegar de criança. Não me havendo chegado notícia das viagens de Gulliver, penso que a minha gente liliputiana teve origem nas baratas e nas aranhas. Esse povo mirim falava baixinho, zumbindo como as abelhas. Nem palavras ásperas nem arranhões, nem cocorotes e puxões de orelhas. Esforcei-me por dirimir as desavenças. Quando os meus insetos saíam dos eixos, revelavam instintos rudes, eram separados, impossibilitados de molestar-se. E recebiam conselhos, diferentes dos conselhos vulgares. Podiam saltar, correr, molhar-se, derrubar cadeiras, esfolar as mãos, deitar barquinhos nos enxurros. Nada de zangas. Impedidos os gestos capazes de motivar lágrimas. (RAMOS, 1961, p. 102-103).³⁶

Uma das várias formas pelas quais Bachelard concebe o devaneio é como um antídoto da amargura de determinadas experiências infantis. “A infância conhece a infelicidade pelos homens. Na solidão a criança pode acalmar seus sofrimentos.” (BACHELARD, 1996, p. 94). Em outro trecho da mesma obra, assinala: “Toda infância é fabulosa, naturalmente fabulosa.” (BACHELARD, 1996, p. 112). Com isso não pretende o filósofo encarecer o encantamento infantil com as aventuras do mundo do faz-de-conta, por ele chamadas “fábulas fósseis”, e, sim, ligar a imaginação da criança às “suas próprias fábulas”. Em seguida, esboça o comentário, colocado adiante, à guisa de remate para a digressão: “É no seu próprio

36 Apesar de o narrador desvincular, de sua divagação, possíveis injunções swifteanas no processo de miniaturização dos seres, deve-se aqui ressaltar o fenômeno da gulliverização como possível meio de se decifrar esquemas simbólicos. Gilbert Durand em “O Regime noturno da imagem” condensa seu pensamento sobre o fenômeno da seguinte forma: “O anão e a gulliverização são, portanto, constitutivos de um complexo de inversão do gigante.” (DURAND, 1997, p. 277). No caso de Infância, à percepção aumentada da criança a respeito principalmente da figura paterna, que encarna o poder de mando, é oferecido um contraponto na redução imaginária das pessoas, o que, por outro lado, indica uma magnificação do poder da fantasia. Ainda quanto à gulliverização, Durand alude também a uma reviravolta completa envolvendo categorias como inferioridade, superioridade, anterioridade e posterioridade, sugerindo, inclusive, a “revolução microcômica, [...] revolução pelos ‘humildes’” em Dostoiévski, de cuja obra a de Graciliano tem sido aproximada. (DURAND, 1997, p. 276-277). Neste fragmento textual de Graciliano, a “revolução microcômica” reside na presença de baratas e aranhas, espécies de animais inspiradores de abjeção. Sobre o tema da gulliverização, ver ainda A Poética do espaço, de Gaston Bachelard, mais precisamente “A Miniatura”, onde estão arroladas idéias que subsidiam algumas das ponderações de Durand sobre o assunto.

devaneio que a criança encontra as suas fábulas, fábulas que ela não conta a ninguém.” (BACHELARD, 1996, p. 113).

A última transcrição do texto de Graciliano Ramos aqui anotada liga-se duplamente ao domínio da fábula, em primeiro lugar, por atrelar-se a esta proposta bachelardiana e, ainda, por ser uma representação similar às histórias com animais que contêm, como apêndice, um ensinamento. Sabe-se que é pelo ensinamento, o qual faz parte da estrutura deste relato breve, que se advoga uma remodelação para o mundo. Neste excerto de Graciliano também está presente uma demanda, a qual concerne à humanização do tratamento dos indivíduos e à tomada da existência como uma experiência de liberdade.

Partindo da criança, a implantação de um novo gerenciamento nas relações entre indivíduos realiza-se em etapas complementares. Primeiramente atenta-se para a eliminação dos excessos configurados na arbitrariedade, dispostos na sequência: palavras ásperas, arranhões, cocorotes, puxões de orelhas. A repetição da conjunção aditiva nem traz para o texto o desejo de anulação de todo e qualquer sinal de arrogância. O valor da negação da conjunção aditiva é suplementado por palavras, que, igualmente de índole negativa, conotam, aqui, entretanto, o surgimento de uma reestruturação do mundo calcada na dignidade dos seres, a exemplo de: impossibilitados, nada, impedidos. No passo a seguir, promove-se a suspensão dos interditos que anulam a existência do indivíduo como criança, aspecto denotado no texto pelo caráter analítico da sequência composta por verbos de ação: saltar, correr, molhar-se, derrubar, esfolar e deitar, este na acepção de lançar, que ilustram o senso de ludicidade e de dinamicidade, fortemente marcados na criança.

A utopia proposta pelo menino pode também ser reportada à noção de bovarismo. Em Bethlenfalvay (1979) há a indicação de ter sido esta noção enunciada por Jules Gaultier, em *O Bovarismo*, de 1962, nos seguintes termos: “a faculdade de se conceber outro diferente de si”, acrescentando a ensaísta ser esta “uma atitude de espírito [...] que caracteriza antes de tudo a infância”. (GUALTIER, 1962, p. 131).

Com apoio no depoimento do narrador, pode-se dizer que, insatisfeita com sua condição pessoal, a criança de Infância opera uma alteração

no real, interferindo no modelo da qualidade relacional entre grandes e pequenos, na medida em que avoca para ela mesma a regência dos acontecimentos instauradores de uma nova linguagem na ordem do sentir e do fazer.

Tratando ainda de realidades típicas do imaginário infantil, é pertinente observar que as palavras de Bachelard, acima transcritas, permitem inferir que o cultivo da evasão na criança leva a outra experiência no terreno da intimidade: a do segredo.

Van Manen e Levering veem os segredos da infância como indutores da formação do ego, raciocínio que para eles se prende, de saída, a razões etimológicas. Os autores tomam a designação *secretu*, em que estão presentes os sentidos de afastar, distinguir e separar, sob a ótica de que o distanciamento advindo da inclusão da criança na esfera deste tipo de privacidade pode ensejar apreensões inusitadas, por parte da consciência infantil no ato de perscrutar a realidade. Como tal, os estudiosos alargam a eficácia hermenêutica da significação de segredo, colocando-o como ferramenta de grande utilidade para a compreensão das reações da criança diante do mundo. Após defenderem uma pan-espacialidade do segredo na vida dos indivíduos, corroboram eles seu pensamento, como se segue: “cada experiência de segredo no nosso mundo é uma experiência do segredo complexo do nosso *self*: da imaginação criativa, da indeterminância da identidade, da existência percebida da interioridade, do *self* observado numa reflexão espelhada, de uma compelidora interrogação sobre estar aqui, neste mundo, com este corpo, neste momento”. (VAN MANEN; LEVERING, 1997, p. 46).

Em Infância, mais um relato unindo imaginação e segredo pode ser encontrado em “Padre João Inácio”. Neste capítulo, o narrador relembra que muito “o haviam impressionado, em narrativas de José Baía, as referências a orações fortes, especialmente a da cabra preta, de enorme virtude”. (RAMOS, 1961, p. 67). A “reza valorosa” dava às pessoas, inclusive, o poder de eclipsar-se, em situações de perigo. Apropriando-se pela fantasia dos mágicos poderes nela contidos (“imaginava-me um ser encantado”, diz o narrador), de início a criança cria o vácuo em torno de si, banindo de sua proximidade todos os entes indesejáveis. Depois

começa a fruir, por momentos, a condição de conviver consigo própria, absolutamente infensa a comandos alheios a sua vontade:

Ser-me-ia agradável passar uma hora em sossego, olhando o muro do quintal, ouvindo os sapos do açude da Penha, o descaroçador do Cavalo-Morto. Não me repreenderiam. Caso me chamassem, conservar-me-ia sentado na prensa de farinha, silencioso. Avizinhar-se-iam de mim - eu me afastaria alguns centímetros, calmo, em segurança. E pregaria um susto à moleca Maria, puxando-lhe de leve o pixaim. Depois, defendido pelo feitiço enérgico, lançar-me-ia em contravenções importantes: vagaria nas ruas, invisível, jogando piões invisíveis, empinando papagaios invisíveis. (RAMOS, 1961, p. 67-68).³⁷

Os comentários até aqui efetuados sobre o livro em relevo facultam uma avaliação francamente negativa do período infantil, por parte do menino, que se condói diante da iminência de repetição das sofridas etapas: “Nos quartos lúgubres minha irmãzinha engatinhava, começava a aprendizagem dolorosa.” (RAMOS, 1961, p. 28).

A denominação cabra-cega, já comentada em passagem anterior, pode agora ser útil na constituição de uma imagem sobre as dificulda-

37 O mecanismo de escape infantil, que redundo no isolamento voluntário da criança de seu habitat, liga esta passagem da obra a uma série histórico-filosófico-literária, centrada no motivo do anel. Trata-se especificamente do anel de Giges, personagem já presente no livro primeiro da História, de Heródoto, aquele presidido por Clio. Embora apareça sob a égide da musa da História, nem por isso Giges tem seus traços delineados por contornos bem definidos, pois, como é sabido, Heródoto não abria mão do componente mitológico em suas narrações. A fortuna do mito de Giges é extensíssima, mas, aqui, interessa particularmente a utilização ética que dele fez Platão em *A República*. Lá, Giges é um pastor a serviço de um rei e, em certa ocasião, vê seu rebanho ser engolido pela terra, por força de um terremoto. Quando o pastor procura os animais nas fendas do terreno, encontra um cavalo de bronze, dentro do qual há o cadáver de um gigante com um anel; ele põe o anel no dedo e fica invisível. A invisibilidade do personagem suscita uma querela, quando Gláucôn, no Livro II, afirma que gostaria de acreditar que a vida do justo é melhor que a do injusto. Além disso, pondera que, muitas vezes, as pessoas só praticam a justiça motivadas pela necessidade (parecer honradas, por exemplo) e não por genuíno amor à virtude. Na literatura, existem diversas variantes da narrativa sobre Giges, reunindo em torno do personagem autores dispares como Boccaccio, Gautier e Hebbel. A mesma citação faculta ainda a observação de que nos estados que limitam com a fuga à vigília, não é incomum, em se tratando de crianças, a circunstância de se fundirem evasão e ludicidade, tal como se pôde constatar no delírio que antecede a morte de Negrinha, personagem de Monteiro Lobato.

des encontradas pelo narrador na elucidação dos “cipoais escritos” e na da “confusão de veredas espinhosas” (RAMOS, 1961, p. 132) que foi para ele o primeiro contato com o mistério das letras. No obtuso entendimento do menino, revive-se, em Infância, a inadequação das práticas pedagógicas da época, o que leva ao uso reiterado, no livro, de estruturas de significação, que atestam a dificuldade, por parte da criança, de uma leitura do mundo, corporificada agora no custo do domínio do sentido das palavras. Assim, o processo de alfabetização é definido como “escravidão”, “tarefa odiosa” (RAMOS, 1961, p. 108) e “tormentos”, “tortura” e “suplício”. (RAMOS, 1961, p. 111). Segundo o pai do narrador, os instrumentos capazes de decifrar “as linhas mal impressas, falhadas, antipáticas” seriam “armas terríveis”, (RAMOS, 1961, p. 107) capazes de ditar o prestígio ou desprestígio dos indivíduos.

Em “Leitura”, entretanto, em vez de a criança apresentar-se desafiando o que para ela eram hieróglifos a serem decifrados, salientam-se duas imagens complementares: a do côvado que o pai trazia para as lições e a das mãos maltratadas do menino: “À tarde pegava um côvado, levava-me para a sala de visitas – e a lição era tempestuosa. Se não visse o côvado, eu ainda poderia dizer qualquer coisa. Vendo-o calava-me. Um pedaço de madeira, negro, pesado, da largura de quatro dedos. [...] A lembrança do côvado me arregalava os olhos.” (RAMOS, 1961, p. 109).

“As pobres mãos inchavam, as palmas vermelhas, arroxeadas, os dedos grossos mal se movendo. Latejavam, como se funcionassem relógios dentro delas.” (RAMOS, 1961, p. 111).

Verifica-se, portanto, que o medo, mais uma vez, propicia a permanência da criança no autoisolamento, travando a integração entre as palavras e as coisas.³⁸

38 Experiência diversa é a relatada por Medeiros e Albuquerque em Quando eu era vivo... Afirmando não ter sido menino-prodígio, ressalta, porém, que “aos quatro anos de idade sabia ler perfeitamente bem”. De acordo com o memorialista isso se deveu ao talento e ao carinho de sua mãe, que, “com cubos e cartões, em que havia letras e sílabas, brincando”, ensinava-lhe “alegre e rapidamente o que para tantos é de uma aprendizagem longa e laboriosa”. (MEDEIROS; ALBUQUERQUE, 1945, p. 18).

Não se desconhece que o medo constrói suas próprias defesas: o afastamento físico pode ser uma delas. Neste capítulo, o solipsismo do narrador é novamente grifado, no excerto a seguir: “E amparei-me ansioso às figurinhas de sonho que me atenuavam a solidão. O mundo feito caixa de brinquedos, os homens reduzidos ao tamanho de um polegar de criança.” (RAMOS, 1961, p. 111).

O medo, oriundo de experiências domésticas no que toca à didática, resulta na antevisão de um quadro de horrores a ser vivido, quando a criança “rês infeliz antevendo o matadouro.” (RAMOS, 1961, p. 118). toma conhecimento de que irá à escola, por ele considerada uma “prisão, o exílio entre paredes escuras”. (RAMOS, 1961, p. 117). E meditava, em seu desespero: “Certamente haveria uma tábua para desconjuntar-me os dedos, um homem furioso a bradar-me noções esquivas.” (RAMOS, 1961, p. 117).

De uma maneira geral, a instituição escolar vai corresponder ao molde já visto em *Angústia*. A exceção fica por conta de D. Maria que irá, inclusive, desmentir o “complexo de Dâmocles”, como uma realidade persistente no cotidiano do personagem: “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. [...] A cólera não se manifestou – e explorei diversas páginas.” (RAMOS, 1961, p. 122).

Tem especial valor neste contexto o emprego do verbo explorar, conotando uma atitude que foge ao costumeiro retraimento da criança. Como já se viu, excetuando-se as oportunidades em que se lança em incursões oníricas, a personagem principal de *Infância* pauta-se por um posicionamento nada incisivo perante os dados da realidade, o que dá ocasião a que se recorte, no texto, um campo semântico, tendo como esteio a noção de insignificância. Isto pode ser visto em vocábulos isolados ou não: encolhimento (RAMOS, 1961, p. 32), ente mesquinho (RAMOS, 1961, p. 38), animalzinho bisonho (RAMOS, 1961, p. 42), murcho (RAMOS, 1961, p. 47) ou até em uma construção mais longa, como a que aparece adiante, onde é descrita a prostração interior que acometia o menino:

“Conservar-me-ia ali desmaiado, encolhido, movendo os dedos frios, os beijos trêmulos e silenciosos.” (RAMOS, 1961, p. 33).

Ampliando um pouco a ilação, pode-se incluir no mesmo campo semântico uma definição que deprime o perfil de outro participante da história, o moleque José, apresentado como: “uma insignificante mancha trêmula”. (RAMOS, 1961, p. 84). A definição, relativa a José, entretanto, tem caráter pontual relacionando-se a um acontecimento invulgar no cotidiano deste menino que, tortuoso e sutil, (RAMOS, 1961, p. 84) costumeiramente se esgueirava de situações que lhe ocasionassem pancadas. Diferentemente do narrador, abafado em seus ímpetos, o moleque José representa o deleite do instinto de liberdade, e serve como mostra do distanciamento entre as crianças, revelado em Infância, o qual acontece por força de serem estas interações reguladas por critérios de enquadramento social. No caso de José, a estrutura discriminatória embutida na ordem patriarcal manifesta-se, de início, no menosprezo da nomeação que denuncia uma condição de inferioridade para a criança: a da vassalagem. Em compensação, goza o privilégio de estar menos preso às sujeições das “disciplinas”. (FOUCAULT, 1987)

Em “O Moleque José” o narrador contracena com esta personagem, deixando exposta a ética deste relato memorialístico, pela sinceridade com que se confessa capaz de fazer do sofrimento alheio fonte de experimentação para si próprio. Presenciando uma cena em que o pai maltratava o moleque, o narrador sucumbe à tentação de auxiliá-lo na tarefa: “Retirei uma acha curta do feixe molhado, encostei-a de manso a uma das solas que se moviam por cima da minha cabeça. Na verdade apenas toquei a pele do negrinho. Não me arriscaria a magoá-lo: queria somente convencer-me de que poderia fazer alguém padecer.” (RAMOS, 1961, p. 89).

Além de deixar clara a assimilação de valores caros à ótica burguesa, como os relacionados à hierarquização entre indivíduos, o acontecimento tem o poder de fustigar o mito da inocência infantil.

Em Infância a aprendizagem está diretamente ligada à capacidade de aproximação do adulto, quer dizer, à disponibilidade de seu instinto lúdico, no sentido de intercambiar papéis com a criança. É o que ocorre quando o narrador alude à “alma infantil” da professora, a qual se coloca em uma atitude de perquirição diante do pouco conhecido, embasando, assim, o poder que exercia sobre os alunos exatamente em seu espírito de aprendiz. “O mundo dela era o nosso mundo, aí vivia farejando

pequenos mistérios nas cartilhas. Tinha dúvidas numerosas, admitia a cooperação dos alunos, e cavaqueiras democráticas animavam a sala.” (RAMOS, 1961, p. 123).

Por outro lado, critica-se o distanciamento como o exibido na artificialidade de um discurso de teor deôntico, transmitido pelos diálogos das historietas enfeixadas no livro do barão de Macaúbas.³⁹

O repúdio do narrador pelo livro é depreensível desde a sua descrição como artefato material: “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, 1961, p. 129). Percorrendo um trajeto que vai da exterioridade à interioridade do objeto, os adjetivos que o caracterizam ressaltam primeiramente seu aspecto externo desagradável à vista. Em seguida, destacam o caráter penoso da leitura por ele proposto e, ao final, sobrevém o clímax da atitude de repulsa na presença do traço naturalista, principalmente pelo motivo de a analogia enojante se ater ao papel das ilustrações, secção das obras que normalmente é atrativa para a criança.

Em um dos relatos do livro abominado são personagens um menino vadio e um passarinho, empenhado em fazer seu ninho. O diálogo travado entre os dois aborrece o narrador pela falta de espontaneidade que marca as enunciações. À pergunta: “ - Passarinho, queres tu brincar comigo?”, que causa estranheza à criança pela disposição das unidades morfo-sintáticas, segue-se uma resposta mais arrevesada ainda, contendo preceitos de ação moral. Noutra história o barão de Macaúbas trata de uma “moscazinha” que, desobedecendo às instruções da mãe, terminou caindo no fogo. Este episódio é uma oportunidade para o narrador problematizar questões ligadas ao âmbito da criação artística, tais como a da inadequação da linguagem face ao tipo de receptores envolvidos na co-

39 Barão de Macaúbas foi o título dado a Abílio Borges (1842-1891), fundador do Colégio Abílio. É voz comum ter sido ele o protótipo para o Aristarco de O Ateneu, romance de Raul Pompéia, publicado em 1888. Na secção de Linhas tortas, denominada “Traços a esmo”, o cronista Graciliano Ramos, sob o pseudônimo de J. Calisto, assinala: “Voto ao muito ilustre educador Abílio Borges uma profunda aversão. Nunca perdorei àquele respeitável barbaças as horas atrozes que passei a cochilar em cima de um horrível terceiro livro que uns malvados me meteram entre as unhas.” (RAMOS, 1983, p. 68).

-enunciação. Em suma, critica-se no texto a incoerência dos tipos de fala, neste contexto específico, levando a prejuízo na função comunicativa: “O que ele intentava era elevar as crianças, os insetos e os pássaros ao nível dos professores.” (RAMOS, 1961, p. 130).

É oportuno lembrar que Rousseau, no Livro II de Emílio, ou da Educação, discorrendo justamente sobre a artificialidade de certas obras dirigidas à infância, comenta, de maneira crítica, uma das mais conhecidas fábulas de La Fontaine, “O Corvo e a raposa”. Certamente não cabe aqui discutir se La Fontaine teve ou não a intenção de escrever para crianças. O filósofo, aliás, adverte: “Supondo que realmente tenha o objetivo de ser entendida pelas crianças, de agradar a elas e de instruí-las, esta fábula é certamente a sua obra-prima. Que me seja permitido, pois, segui-la e examiná-la em poucas palavras.” (ROUSSEAU, 1999, p. 122).

Rousseau começa o seu comentário transcrevendo o verso inicial da fábula, o que lhe dá pretexto para fazer várias indagações retóricas: “Mestre corvo, sobre uma árvore pousado, Mestre! Que significa esta palavra em si mesma? Que significa diante de um nome próprio? Que sentido tem aqui?.” (ROUSSEAU, 1999, p. 122).

Logo em seguida vai Rousseau (1999, p. 122) questionar o problema da linguagem literária, no caso a linguagem poética do fabulista, onde se encontra um caso de hipérbato, ou inversão sintática, o que certamente dificultaria o entendimento do verso por uma criança:

Que é um corvo?

Que é uma árvore pousado? Não dizemos sobre uma árvore pousado, mas sim pousado sobre uma árvore. Por conseguinte, devemos falar das inversões da poesia; devemos dizer o que é prosa e o que é verso.

Depois de reproduzir o segundo verso, “Segurava com o bico um queijo”, e de perguntar que tipo de queijo, se um queijo da Suíça, de Brie, ou da Holanda, e de pôr em dúvida o fato de um menino conceber um corvo (se é que ele sabe o que vem a ser um corvo) com um queijo no bico, vem o terceiro verso, seguido de outros questionamentos: “Mestre raposo, pelo odor atraído, Mais um mestre! Mas neste caso, com boa razão: o raposo é mestre consumado nos golpes de seu ofício. Devemos

dizer o que é um raposo e separar sua verdadeira natureza do caráter convencional que assume nas fábulas.” (RAMOS, 1961, p. 123).

Quanto ao verbo atrair, observa: “Atraído. Esta palavra não é corrente.⁴⁰ É preciso explicá-la; devemos dizer que só nos valemos dela, agora, nos versos.” (RAMOS, 1961, p. 123).

Tanto no Emílio quanto em Infância, o que se quer realçar são as peculiaridades da forma de aproximação da criança com a verdade ficcional, já que, não raras vezes, detecta-se a transcrição da realidade, como uma de suas atividades costumeiras, como já foi evidenciado neste trabalho.

Finalizando suas ponderações metatextuais, atinentes à Pragmática, o narrador de Infância diz: “Infelizmente um doutor, utilizando bichinhos, impunha-nos a linguagem dos doutores.” (RAMOS, 1961, p. 130).

Ainda no tocante às particularidades do universo escolar em Infância, resta dizer que a maleabilidade de espírito de D. Maria, mostrada no trecho há pouco transcrito, entra em dissonância com a truculência pedagógica detalhada em “Um Novo professor”, testemunhada no discurso, por meio de um modelo de coordenação copulativo assindético, onde as partículas verbais e adverbiais denunciam forte emocionalismo: “E consertava-nos furiosamente a pronúncia, obediente a vírgulas e pontos, forçava-nos a repetir uma frase dez vezes, punha notas baixas nas escritas, rasgando o papel, farejava as contas até que o erro surgia e se publicava com estridência arrepiada.” (RAMOS, 1961, p. 196).

Deve-se ainda acrescentar que, como reação à dureza dos contatos emocionalmente desgastantes, a criança é levada a hipostasiar as pessoas que cultivam as paixões ternas. Sente-se, então, tentada à composição de uma hagiografia particular. No caso em questão, a santidade vai-se revestir dos traços da doçura, da meiguice, da simplicidade.

Em D. Maria, encarna-se a figura da caridade (“o caminho excelente” da epístola paulina), súpula do amor cristão, pois, segundo o narrador, a boa criatura era contida, dispensando as demonstrações de auxílio

⁴⁰ No texto original, o verbo considerado obsoleto por Rousseau é *allécher*, originário do Latim *allicere*, de onde provém a forma portuguesa aliciar.

que se regiam pelo alarde: “A caridade [...] não se ufana, não se ensoberbece”. (São Paulo, Epístola aos Coríntios, I, 13).

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) 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).

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 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. Este pensamento remete à Formação e rompimento dos laços afetivos, onde John Bowlby faz coro à constatação de que os seres humanos, independentemente de faixa etária, são mais felizes e ajustados, na razão direta da solidez de sua autoconfiança. Neste livro, o autor retrocede à noção de “figura de ligação” (BOWLBY, 1997), por ele definida como uma “pessoa em quem se confia”, “aquela que fornece uma base segura” para um harmonioso desempenho psicológico de outrem. Embora advertindo que a necessidade

de uma “figura de ligação” não se limite à infância, o estudioso destaca, contudo, este período como o de maior carência neste setor. (BOWLBY, 1997, p. 139-140).

Tem-se tomado aqui a metáfora da leitura como guia de interpretação para as várias etapas em que se desdobra o período da infância da personagem em foco. Presume-se que, mais uma vez, essa metáfora possa revelar sua pertinência, a partir do desabafo do narrador, subsequente à sua convivência com as benesses psicológicas da compreensão e da doçura, encontradas em *D. Maria*: “Assim amparado, elevei-me um pouco.” (RAMOS, 1961, p. 127). Como consequência disso, gera-se a possibilidade de retoques na autoimagem do menino, em outras palavras, cria-se espaço para uma maneira mais complacente de ele enxergar-se a si mesmo.

Neste trabalho de elevação da criança, colaborou, também, Emília, a prima que o auxiliava nas tarefas escolares, e que fornece uma dupla pista de leitura ao narrador, tomando-se a atividade leitora, no caso, de ambos os pontos de vista, literal e figurado.

A imagem carregada pela definição por ela proposta para os astrônomos, indivíduos que liam as “coisas do céu”, provoca uma saudável perturbação na criança. “Ler as coisas do céu, quem havia de supor?”. (RAMOS, 1961, p. 249). Esta é uma figuração que se opõe ao círculo vicioso das imagens já percorrido pelo menino, as quais o encastelam em uma condição de rebaixamento psicológico. Mais do que uma pista de decodificação de caracteres tipográficos, Emília fornece-lhe um novo referencial de exame do mundo, no qual a própria criança ocupa uma posição nuclear. A imagem dos astrônomos, perquirindo as vastidões estelares e expandindo seu raio de conhecimento, dimensiona, de forma magistral, a ideia do ato de ler compreendido como “uma viagem, uma entrada insólita em outra dimensão que, na maioria das vezes, enriquece a experiência: o leitor que, num primeiro tempo, deixa a realidade para o universo fictício, num segundo tempo volta ao real, nutrido da ficção”, de conformidade com Jouve (2002, p. 108).

Superada esta passagem iniciática dolorosa, em que os métodos de leitura validam a violência de um sistema educacional arcaico, abre-se para o menino a possibilidade da convivência com os livros pautada

na “intimidade excepcional [...] entre o sujeito que lê e a personagem romanesca”, como defende Jouve (2002, p. 116). Ainda de acordo com este estudioso, “o imaginário próprio de cada leitor tem um papel tal na representação que quase se poderia falar de uma ‘presença’ da personagem no interior do leitor”. (JOUVE, 2002, p. 116). Esta integralização leitor/personagem pode ser sentida neste excerto de *Infância*: “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 ideias ausentes, como se me arrancassem do sono.” (RAMOS, 1961, p. 233).

Pode-se afirmar assim que a imagem da vida infantil como leitura do mundo é reforçada por outra que lhe é correlata, ou melhor, é seu oposto complementar: a da criança incluída no mundo da leitura. O esquema de apropriação da existência urdido pela criança, por intermédio da leitura, é aqui mostrado por Baudry (1988), como uma réplica do próprio mecanismo que a seduz: o da permutabilidade, mecanismo cuja raiz remonta ao processo de leitura concernente aos contos maravilhosos:

A criança que lê é o objeto de uma transmutação. Um povo estranho tomou posse dela; ela sabe agora que contém uma população à qual os livros trazem as provas de uma existência real. É nos livros que ela vai encontrar a confirmação dos seres que os livros engendraram. Ela é o Gigante e o Pequeno Polegar, ela é o caminho semeado de migalhas de pão, será o caminho semeado de pedrinhas; mas é também a condição da existência de todos, como a tela é a condição de existência dos filmes do pathé-baby que se projeta na quinta à noite. (BRAUDY, 1988 apud JOUVE, 2002, p. 140).

A partir da mencionada integralização leitor/personagem, pode-se dizer que estão criadas as condições para um relacionamento frutífero do narrador de *Infância* com o mundo da invenção verbal, não apenas através da apreensão do “sentido”, que este veicula, como também da “significação”, que traz latente. (RICOEUR, 1969, p. 389). Esta última, que suplanta o nível de deslindamento das estruturas textuais, importa na incorporação do texto e de suas verdades à própria existência do leitor.

Assim, é possível dizer que *Infância* é um livro que gira em círculos concêntricos em torno da noção de linguagem, linguagem entendida,

neste contexto, como uma semiose da existência. Indica-se a princípio a aridez do processo de interpretação, pela criança, das unidades signícas representadas quer pelo fácies dos indivíduos, quer por sua gestualística, quer ainda pela codificação linguística dos sinais que encerram um saber sobre o mundo. No epílogo, fica implícita a possibilidade de recodificação, pelo narrador, desses sinais, através da composição literária, o que dá ocasião a que, colocado na perspectiva do outro, ele possa efetuar uma releitura do universo infantil em que lhe coube viver.

Em *A Cena judiciária* da autobiografia, Giselle Mathieu-Castellani afirma que este tipo de relato pessoal ultrapassa a narração de eventos definidores da vida de quem o escreve, devendo ser olhado também como um “conjunto de motivos discursivos, de argumentos, de temas de reflexão, de dispositivos enunciativos, pois a autobiografia, gênero misto, faz alternarem regularmente narração e descrição e sequências de comentários e autorreflexões”. (MATHIEU-CASTELLANI, 1996, p. 24). Com base neste argumento, pode-se dizer que, se as memórias da infância de Graciliano se restringissem 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 no Nordeste brasileiro. Em *Infância*, encontram-se, contudo, inúmeras sequências digressivas onde o escritor 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, o narrador desfoca o centro de atenção da história do “eu” que recorda e, num *travelling* afetuoso, 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 comiseração, centrada no reconhecimento do outro como ente que sofre. Não cabe à infância, entretanto, (*cet âge est sans pitié*) a tarefa da solda que humaniza os fantasmas pavorosos. A crueza do veredicto moral só pode ser relativizada pela passagem do tempo, que traz junto consigo sentimentos que se avizinham do perdão.⁴¹

41 Em Francês e nas línguas românicas, o termo “perdão”, que vem do baixo Latim, *per-donare*, dar totalmente, dar a alguém sua dívida, anular toda dívida, não é em princípio um termo teológico, mas antes literário. Parece ter surgido pela primeira vez na tradução

A compaixão do narrador pela mãe, por exemplo, chega a extremos, descobrindo no gesto de crueldade autopunitivo o refinamento do sentimento amoroso, como no caso da difícil emulação com a irmã natural do menino:

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 cascados por não termos a beleza de Mocinha. (RAMOS, 1961, p. 24).

O retraimento social da mãe será depois traduzido como repúdio à autoimagem (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 amesquinhante: “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:

latina de uma fábula de Esopo, e se reencontra na linguagem dos trovadores (“amarai donc en perdos”, eu amarei, então, por nada, gratuitamente, em vão, em perda.) (ABEL, 1996, p. 12).

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, 1961, p. 29).⁴²

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”, (RAMOS, R., 1992, p. 26) lanceta afiada atingindo sem cerimônia o domínio familiar: “Se aparecia como um tosco e troncho menino, por que esperar abrandamento dos demais? Seria impossível, um desconchavo, ficaria uma desgraça. E concluía: - Eu tenho lá problema com ninguém.” (RAMOS, R., 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.

Não se pode negar a vocação catártica de *Infância*. Por isso não se poderia esperar aqui um processo de “desemocionalização da narrativa”, como o assinalado por Holanda (1992, p. 37), a propósito de *Vidas Secas*. No entanto, mesmo aqui Graciliano se vale de um temor prudente, protegendo o texto contra o que Holanda (1992, p. 37) denomina de “anulação na pletora léxica”, 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.

42 Cf. retrato de Sebastião Ramos em depoimento dado por Graciliano ao escritor Ricardo Ramos: “ - Meu pai não era velho, era antigo. Queria ser respeitável, poderoso, e nisso ele se afastava. Sempre dividido. Empreendedor, aberto à novidade, ao progresso, e pagando a Lampião o esquecimento de suas fazendas, alegando a proteção de minhas irmãs. Eu gostava de um lado, me danava com o outro. [...] Ao seu modo, um homem direito. [...] Disse o que pensava, doesse a quem doesse, podia ser de uma franqueza bruta. Mesmo comigo. Aguentei ferroadas que me doeram muito, mas que respeitei. [...] - Só me dá pena que ele não tenha lido São Bernardo.” (RAMOS, R., 1992, p. 24-25).

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). Entretanto, o crítico 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). Talvez o equívoco do escritor pernambucano esteja na generalização.

Cristóvão (1998), por sua vez, ao fazer um confronto entre Memórias do cárcere, livro que se reporta à prisão do escritor pelo Estado Novo, em 1936, e Infância, afirma: “O primeiro livro é um relato de acontecimentos graves que alteraram profundamente a vida do narrador-autor; o segundo, a narração de episódios e o traçar de retratos que modelaram a sua infância.” (CRÍSTÓVÃO, 1998, p. 30). O crítico português advoga para este livro o caráter de protótipo, vendo nele a “exemplaridade coletiva da sua região nordestina”. (CRÍSTÓVÃO, 1998, p. 31). E continua sua argumentação, ao formular o seguinte pensamento: “Não é a pessoa biográfica Maria Amélia Ferro Ramos, designada por ‘pessoinha’ e ‘minha indistinta mãe’ que está em jogo, mas sim o tipo da mãe sertaneja, cujo modelo ela reproduz.” (CRÍSTÓVÃO, 1998, p. 31). Acredita-se que o ensaísta tenha levado em excessiva consideração a conjuntura sócio-ideológica em que viveu o ficcionista alagoano, manifesta no desmedido poder oriundo do núcleo familiar da citada região.

Uma das intenções deste ensaio foi exatamente tentar retirar de Infância um pouco do estigma de texto unicamente incriminatório, pois, apesar de o medo aí aparecer de forma tão 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.

2.3.5 – Histórias curtas: Luciana, Minsk, A terra dos meninos pelados

A temática da infância vai persistir na obra de Graciliano Ramos, ilustrando igualmente sua produção de contos. Insônia (1947), uma

coletânea de treze narrativas breves, traz, em pelo menos duas delas, a criança como protagonista. Trata-se de “Luciana” e “Minsk”, dois contos em terceira pessoa, com o foco narrativo centrado na criança. Apesar de serem unidades narrativas distintas, as histórias formam um bloco diegético, identificadas que são pelos personagens, pelo cenário, e, no que toca ao objetivo deste trabalho, pela composição de um quadro identificador da infância como uma etapa regida por uma sucessividade de obstáculos a transpor na esfera do conhecimento sobre o estar no mundo.

“Luciana” vai-se centrar no problema da autodescoberta, e, a exemplo de outros escritos do ficcionista, novamente são as palavras do mundo adulto que destravam as especulações da criança. “Esta menina sabe onde o diabo dorme” é como a criança é definida pelo tio. (RAMOS, 1980b, p. 63). A definição, apoiada no verbo saber, cria um primeiro elemento de perturbação, por ligar a pequena ao mundo do conhecimento, desmontando o estereótipo da infância como ignorância diante das coisas. A definição ganha em importância, em função do enunciador que a profere: “Papai e mamãe, no sofá, embebiam-se na palavra lenta e fanhosa de tio Severino, homem considerável, senhor da poltrona.” (RAMOS, 1980b, p. 61). Nesta história, mais do que expressar uma nuance do rito de acolhida, a distância poltrona/sofá deixa à mostra a engenhosidade da criança em destrinçar a escala de valores vigente no interior da casa. Daí a aura de prestígio em que Luciana se julga envolvida, intuindo a correspondência entre o direito ao usufruto da poltrona e o acatamento das sentenças incontestáveis. Através da definição que lhe foi dada, delineia-se o formato de construção deste conto, de cuja leitura se depreendem imagens antitéticas que são organizadas, na narrativa, em torno de um elemento estrutural específico: o espaço.

De início, pode-se observar sua importância para sublinhar a configuração contrastiva: sala x resto da casa, configuração que demarca o lugar da criança no território doméstico. A sala, aqui, aparece como um local que não lhe é franqueado, ainda mais quando ocupada com visita de cerimônia. Na própria denominação sala de visitas, diga-se de passagem, já aparece a conotação segregativa.

Outra oposição que, com base no espaço, se arma no texto é a dimensão dentro/fora, calcada na díade casa/rua. A rua é aí tomada como o local do proibido, sugerindo, inclusive, a subversão do discurso, lançado pela criança no recesso da casa. O narrador diz que a menina “Avistou no cabide o guarda-chuva de tio Severino e foi examiná-lo de perto, afastar as varetas, procurar um mecanismo por baixo do tecido.” (RAMOS, 1980b, p. 63). Este trecho que evidencia a curiosidade como um item marcante da fisionomia psicológica da criança, antecede um outro, a espontaneidade, que também lhe é característica, a qual finda por provocar o cavalgamento dos espaços rua/casa, pela inclusão, no último, como já foi dito, de palavras estranhas à dicção familiar:

Desistiu da observação, meio decepcionada, e ia esgueirar-se para o corredor quando algumas sílabas da conversa indistinta lhe avivaram a recordação de outras sílabas vagas, largadas por um moleque na rua. Acercou-se do sofá, interrompeu o discurso do velho e repetiu bem alto as palavras do moleque. (RAMOS, 1980b, p. 63).

Além da irrupção da criança na sala, espécie de cenáculo que guarda a conversação dos sapientes, o fato comporta um viés transgressivo adicional, assinalado pelo verbo interromper – aqui, o narrador não dispensa a referência à idade do tio, que deveria valer como um pretenso freio à impetuosidade da menina – e pela intensificação de sentido expressa pela locução “bem alto”.

A excentricidade dos dizeres da criança vai-se tornar fonte de estupefação para ela própria a quem caberá traduzir o “mundo bem estranho” (RAMOS, 1980b, p. 64) das palavras dos adultos: “Esta menina sabe onde o diabo dorme.” (RAMOS, 1980b, p. 63). Ou ainda, sobre o diabo, a definição fornecida pela cozinheira: “ele era preto, possuía chifres e rabo”. (RAMOS, 1980b, p. 65). As definições estapafúrdias trazem desconcerto a Luciana, pois, em vez de servir de esclarecimento, opacizam sua mente. Na plethora de interrogações que tematizam as dúvidas da criança, lançadas no texto pelo narrador, uma, em especial, fica implícita: como pode uma resposta ser mais complicada que uma pergunta? A história mostra ainda o mecanismo associativo como modelo das convenções usadas pela criança para chegar ao real. Neste caso, é encenado

o drama do conhecer, na medida em que as associações fazem a menina esbarrar no que considera novos disparates.

Para a análise do simbólico na criança, Fissette parte da representação ficcional, mais especificamente do conto “A Roupas novas do imperador”, de Hans-Christian Andersen. O ensaísta encarece a importância da personagem da criança no desmascaramento da burla oficial, desmascaramento que implica, aliás, uma dupla gestualidade: a corporal, pelo ato de apontar e a verbal, na expressividade da frase exclamativa: “O imperador está nu!”. (FISSETTE, 1997, p. 153).

Além disso, chama a atenção para outro tipo de criança: o eventual auditor do referido relato. Supondo que esta criança se situe na faixa dos cinco anos de idade, afirma que ela, por esta época, “faz a aprendizagem dos valores constituídos, dos signos tais quais estabelecidos pela sociedade”. E acrescenta que, após a audição do conto: “É como se ela fizesse a aprendizagem simultânea de um dicionário (a palavra ‘imperador’) e de uma enciclopédia de representação (o imperador).”

Transplantando-se o método de análise para o conto de Graciliano Ramos, pode-se dizer que a “enciclopédia de representação” contida na palavra diabo dá oportunidade a que se perceba o problemático contato da criança com a figuratividade da nomeação. A história aponta a dificuldade de compreensão da menina com respeito à coexistência de um mesmo atributo, a cor preta, em entidades tão distintas quanto o diabo e Seu Adão carroceiro: “Certamente o diabo tinha gênio ruim, em horas de zanga batia nas pessoas com o rabo, espetava-as com os chifres. E retinto, da cor de Seu Adão carroceiro. Mas Seu Adão era bom, Seu Adão era ótimo: quando via crianças chorando extraviadas, recolhia-as, contava histórias lindas, ria mostrando os dentes alvos.” (RAMOS, 1980b, p. 65).

Neste excerto, a quebra no encaixe associativo é assinalada pelo caráter disjuntivo da adversativa, mas, que aparece de forma duplicada no texto, considerando-se seu emprego por meio da elipse. O contraste é também salientado pela discrepância entre intimidação e acolhimento, atitudes que identificam ambos os personagens.

Sobre Seu Adão, o narrador afirma ainda que, em uma das fugas de Luciana, após entregá-la à mãe em casa, afastara-se “levando a afir-

mação de que a pequena amiga não seria punida.” (RAMOS, 1980b, p. 66). Os acontecimentos posteriores exibidos na fabulação, no entanto, desmentem a promessa:

- Está direito, Seu Adão. Muito obrigada.

Logo que ele dava as costas, enfurecia-se.

- Esta menina tem parte com o diabo.

E puxava as orelhas de Luciana. Por quê?. (RAMOS, 1980b, p. 66).

Em Um outro mundo: a infância, analisando as representações colhidas no texto literário, Marie-José Chombart de Lauwe faz considerações acerca do entrosamento da criança com o adulto. Sobre este tópico específico, a ensaísta afirma que: “Alguns autores adotam o olhar da criança para observar o adulto. Procuram encontrar um estado da infância para criticar este último e descrevem os sentimentos e as atitudes da criança diante do adulto ou no intercâmbio com ele.” (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 203).

Em Luciana é clara esta postura no correr do relato, acentuando-se, de maneira particular, na constatação, pela personagem, do mundo adulto como um território sujeito a falhas. É o que se dá no caso da mãe, cujo discurso cria uma tensão entre o uso sincero e o uso enganoso das palavras, fazendo a criança intuir a possibilidade da distância entre dizer e fazer. Dito de outra forma, isto corresponderia à abertura para a criança da possibilidade de dedução acerca da artificialidade das trocas verbais no cenário social.

Em A Linguagem e o pensamento na criança, falando sobre os diferentes modos de socialização infantil, Piaget lembra que em muitos casos a criança dirige-se aos pais como a “vontades todo-poderosas ou a inteligências superiores”. O estudioso complementa sua afirmação com a observação de que, com o passar do tempo, “seu respeito pela superioridade adulta diminui, ou pelo menos muda de caráter. O adulto deixa de representar a Verdade indiscutida, e mesmo indiscutível, e a interrogação transforma-se em discussão”. (PIAGET, 1999, p. 68).

Ao discorrer, no estudo há pouco citado, sobre a multiplicidade de ângulos da interação entre a criança e o adulto, Chombart de Lauwe

menciona ainda a necessidade de convivência da criança com pessoas que lhe despertem admiração, acrescentando que o equivalente infantil desta necessidade poderia ser sintetizado no seguinte propósito: “Ser levada a sério é de fato uma das ambições da criança.” (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 207). Esta é uma ambição que a leva, por vezes, a apelar para a criação de uma personalidade postiça, em uma tentativa de autovalorização, o que a liberta, de certa maneira, do pouco prestígio que lhe é conferido pelo adulto.

O descontentamento da personagem-título com as inibições a que estão sujeitas as pessoas de sua idade induz a pequena à criação de um alter ego, D. Henriqueta da Boa-Vista:

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, apumada. Encostou-se à parede, enrugou a testa, alongou o beijo inferior, descansou as mãos na barriga. Assim, adquiria muitos anos e inspirava respeito. (RAMOS, 1980b, p. 64).

Na teatralidade da cena descrita percebe-se a execução de uma coreografia que corresponde a um ritual de entrada da criança no mundo das pessoas grandes. Este que é um rito de ultrapassagem pressupõe a mediação do adulto expressa, no caso, pela piscadela, mesmo que imaginária. A encenação protagonizada pela menina corrobora a utilização do esquema de análise deste conto feito por intermédio do exame de dimensões espaciais contrastantes, pois, no limiar do espaço da maturidade, a investidura de Luciana, na nova condição, é garantida por uma nomeação especial, sem o que não se configura efetivamente o translado. É interessante observar nesta história a opção do narrador por um nome que é emblemático quanto aos jogos de cena do convívio grupal, os quais cabem à criança ir deslindando à medida que enfrenta sua socialização.

Luciana e D. Henriqueta da Boa-Vista representam diferentes padrões de nomeação; enquanto o primeiro reflete a espontaneidade da vida infantil, na apresentação pura e simples do prenome, o segundo vale por um repertório de códigos que guiam os valores do universo adul-

to. A diferença é marcada, de princípio, pela presença do pronome de tratamento, ele próprio considerado como índice de valorização. Além disso, é importante atentar para a vetustez do nome Henriqueta, o que denota uma espécie de paralogismo, uma vez que assim se estabelece o vínculo, nem sempre detectável, entre maturidade e circunspecção. Por fim, caberia grifar a preposição de, como indício de fidalguia, sem falar no sobrenome que guarda reminiscências nobiliárquicas.

Em *Os Ritos profanos*, Rivière reflete sobre este procedimento da criança, amparado em parâmetros da Sociologia, afirmando que eles “servem para a estruturação da personalidade e modelam um ego social porque a criança incorpora o código ritual implicitamente contido na figuração; faz a abstração e generaliza condutas ligadas a certos papéis”. (RIVIÈRE, 1997, p. 127).

No estudo dos jogos simbólicos próprios da puerícia, salienta-se ainda o contributo de Piaget que fala de “combinação lúdica complexa”, quando se refere a duas situações distintas: o jogo com bonecas e a invenção de personagens imaginários. Piaget acrescenta que 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).

No que tange à funcionalidade aludida há pouco, percebe-se que é aplicável a Luciana, pois em determinado trecho desta narração o leitor toma conhecimento de que seu ambiente doméstico favorece-lhe o auto-centramento, na medida em que não há interlocução disponível quando lhe apraz transfigurar-se em D. Henriqueta da Boa-Vista. Assim, a transfiguração reequilibra a carência comunicativa da criança, inserindo-a numa rede discursiva, ainda que de molde egocêntrico.

Este exercício analítico tem apontado até aqui a qualidade anti-tética que preside o relato. A antítese servirá, novamente, para indicar a distinção de temperamento, entre a protagonista e Maria Júlia, sua irmã. E, mais uma vez, também, a antítese vai-se apoiar na organização espacial, instaurando uma relação antagônica entre os domínios público e privado. Enquanto Maria Júlia restringe-se ao interior da casa, manejando “bonecas, sossegadinha, no corredor e na sala de jantar”, (RAMOS,

1980b, p. 67) sua irmã, imaginariamente, se aventura pela rua, seguindo uma geografia esotérica, que tem como finalidade o desvendamento de um lugar obsedante em sua fantasia, a morada do diabo, o que para ela tem como correspondente o destrinçamento de um segredo guardado a sete chaves: o esconderijo das palavras.

Luciana trata, como se viu, da necessidade, por parte da criança, do que Piaget denomina “companheiros míticos”, (PIAGET, 1990, p. 170). “Minsk”, por seu lado, direciona a atenção do leitor para outra faceta da mundividência da criança, que é a qualidade fraterna de sua relação com os animais. Este é um topos clássico da literatura sobre a infância, 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, o que leva a autora a escrever, à guisa de conclusão, 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”.(CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 287).

Esta é uma ideia que se aproxima da de Bosetti (1987), o qual, 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 animal deste conto é um periquito que, na descrição inicial, se associa a uma explosão de vida: “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, 1980b, p. 69).

A mesma nota de vibração é verificável no comportamento da menina ao receber, de presente, a ave: “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, 1980b, p. 69). Esta expressão de alumbramento, que já tem sido apontada neste ensaio, como índice da identificação da psique infantil, vai servir como primeiro sinal do nó afetivo que se estabelece entre a criança e Minsk, o periquito.

Minsk reafirma a tendência de Graciliano Ramos à antropomorfização dos animais. A mudança, neste caso, avizinha o animal e a criança, por força de sua descrição psicológica. A colocação no discurso da similaridade entre ambos é feita com o auxílio do vocábulo também, na função de partícula denotadora de inclusão: “Minsk era também um ser disposto às aventuras e à liberdade.” (RAMOS, 1980b, p. 74). Há ainda um determinante comum que caracteriza ora Luciana, ora o periquito: o adjetivo selvagem. Quanto ao referente à menina, já foi aqui transcrito; o segundo, relativo 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, 1980b, p. 74-75).

A narrativa tem a construção fundamentada no intertexto de base homo-autoral, e assim nela é recapitulado o padrão de comportamento de Luciana, ou melhor, do duplo por ela inventado, D. Henriqueta da Boa-Vista. O valor funcional da recapitulação é marcar a nova disposição psicológica da criança, após o intercâmbio que estabelece com seu animalzinho de estimação: “penas verdes e amarelas que enfeitavam uma vida trêmula”. (RAMOS, 1980b, p. 69). O narrador pinta a nova Luciana com apoio em vários traços, principiando por sublinhar na garota a eliminação da pele da personagem postiça, por ela incorporada, vinda do país da fantasia: “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 aventuras na carroça de Seu Adão.” (RAMOS, 1980b, p. 73). A metamorfose é aqui atestada por um padrão postural, pois, em um excerto subsequente, aparece um retrato da personagem bem distinto do anterior: “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, 1980b, p. 73).

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 intimida-

de. 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, 1980b, p. 74).

Aqui é oportuno lembrar a riqueza de sugestões psicológicas irradiada da forma ninho, contemplada por Gaston Bachelard, na 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 coadunariam com esta ideia, 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).

Para além da eficácia da utilização dos recursos da antropomorfização, Graciliano Ramos, neste conto, fornece elementos que permitem a efetuação de sua leitura como sendo a aprendizagem pela criança do rito afetivo da amizade.

No prefácio de *A Amizade*, na sua harmonia, nas suas dissonâncias, 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”. (JANKÉLÉVITH; BERTRAND, 2002, p. 13). Jankélévith e Bertrand (2002, p. 13) finalizam suas ponderações com a observação de Siegfried Kracauer, que detecta na palavra amizade uma assimetria entre o signo e a sentimento representado: “uma palavra fraca para um conteúdo transbordante.” (KRACAUER, 1971 apud JANKÉLÉVITH; BERTRAND, 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 vizo de andar com os olhos fechados e de costas”. (RAMOS, 1980b, p. 75). O esmagamento de

Minsk seria a imagem mais completa da ideia 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 ensanguentadas.” (RAMOS, 1980b, p. 76).

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 o aturdimento da criança diante da míope pedagogia dos adultos, uma pedagogia 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, 1980b, p. 76).

A crônica da amizade entre Luciana e Minsk pode ser vista como uma fábula sobre a dura apreensão, por parte da criança, do que significa o sofrer. 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, 1980b, p. 77).

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 sequência cromática e, concomitantemente, na noção de tremura. O narrador une, 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.

Em variados momentos deste trabalho de exegese da escritura de Graciliano Ramos tem-se ligado a imagem pueril ao fenômeno da evasão, aspecto que se torna mais evidente ainda em “A Terra dos meninos pela-

dos”, narrativa em que o autor experimenta um gênero até então inédito em sua obra: o conto infantil.⁴³

Se o trabalho ficcional do escritor vinha até então registrando diversas nuances da interação entre a criança e o adulto, tal não ocorre no conto em pauta, no qual o último desaparece como actante. Na análise até aqui efetuada do intercâmbio criança/adulto a dissimetria tem sido norma corrente, a não ser em poucas exceções, sendo a afirmação válida no que tange a contextos sociais diferenciados, como os espaços familiar e escolar. Levando-se em conta que na maior parte das vezes a criança é identificada pela voz do silêncio, este dado pode servir de ponto de partida para a interpretação de um modelo de convivência proposto por um relato, tal como este em que, teoricamente, não se observaria discrepância no prestígio social entre seus membros.

As linhas iniciais do conto desmentem, no entanto, esta expectativa, pois a descrição física do protagonista traz, junto consigo, a proposta da narrativa, que é exatamente a observação da dicotomia identidade/alteridade, consolidada pelo olhar infantil: “Havia um menino diferente dos outros meninos: tinha um olho direito preto, o esquerdo azul e a cabeça pelada. Os vizinhos mangavam dele e gritavam: – Ó pelado!”. (RAMOS, 1998a, p. 104).

Comentando esta incursão de Graciliano Ramos no campo da Literatura Infantil, Nelly Novaes Coelho sublinha certos aspectos da composição do conto que fazem dele uma peça lúdica, colocando, em primeiro lugar, a própria fisionomia insólita do personagem principal, e, em seguida, o fato de a história explorar o motivo da viagem o qual traz em si um convite à mágica despertada por seres e lugares excêntricos. Seu parecer conclusivo sobre a obra, contudo, é o de que se trata de um “livro muito mais de natureza reflexiva do que aventureira. [...] Tanto é assim que o núcleo problemático de sua trama ou argumento é a ‘diferença’ (o não-comum) e a natural aversão ou rejeição que ela provoca nos homens e nos sistemas ou nas comunidades.” (COELHO, 1995, p. 398).

43 Este conto, escrito em 1937, foi premiado no concurso de Literatura Infanto-Juvenil do Ministério da Educação. Publicado, isoladamente, a princípio, passou, depois, a fazer parte de Alexandre e outros heróis, juntamente com a “Pequena História da República”.

Assim, pode-se efetivamente dizer que este conto desenvolve um contraponto dialético com o restante da obra do escritor, já que aborda de maneira precípua a intolerância originada no próprio meio infantil.

No texto, é o verbo *mangar* que funciona como índice da atitude de zombaria, tão mais contundente quando se sabe que é de modo amplificado pela energia do bando que este comportamento resvala em Raimundo, o protagonista. Na história contada em terceira pessoa, o narrador reporta a assimilação do apelido por Raimundo, que “deu para se assinar a carvão, nas paredes: Dr. Raimundo Pelado”. (RAMOS, 1998a, p. 104).⁴⁴ Pode-se ler a oposição do título como um mecanismo de compensação à identidade desdenhosa que lhe é imposta. O título, como elemento apêndicular, alheio à essência da criança, não se revela capaz, entretanto, de preencher sua necessidade de afirmação e, assim, uma vez ainda, a fantasia vem em socorro deste menino – como de tantos outros aqui mencionados – que busca se equilibrar frente à inaceitação que o rodeia. Transita-se, como se vê, na proximidade do conceito de estrangeiro, o qual aqui se reveste de sentido especial, por estar a criança circunscrita às fronteiras de sua própria terra, ou, em outras palavras, às fronteiras de sua faixa etária.

Chevrel busca na Semântica a compreensão para as conotações despertadas pelo termo estrangeiro, lembrando que: “estrangeiro pertence ao mesmo campo que desconhecido ou exterior, mas forma também par com estranho”. (CHEVREL, 1989, p. 11). Avançando um pouco mais sobre o significado de estrangeiro, comenta Chevrel: “É estrangeiro o que o locutor estima não ter nenhuma relação direta consigo (que não pertence ao país ou à família, de quem não se tem nenhuma noção, etc.), e a maior parte das definições poderiam, sem dúvida, ter como traço comum serem negativas.” (CHEVREL, 1989, p. 11).

A evasão vai nascer, portanto, como fruto deste repúdio ao diferente. No relato em exame, o personagem é tomado como louco – outra

44 Em *Viventes das Alagoas*, Graciliano Ramos tem como título de uma de suas histórias “Dr. Pelado”, em que se reporta a alguém que se chamava “Raimundo pelado, residia em Viçosa, interior de Alagoas, professava a medicina e a poesia”, (RAMOS, 1998a, p. 89) aspecto que intensifica a relação de proximidade entre ficção e realidade no conjunto da obra deste escritor.

forma de exclusão – por se entreter em solilóquios. Como resposta, o protagonista concebe um território encantado para o qual vai emigrar. Raimundo, na realidade, preenche sua solidão conversando sozinho e desenhando “na calçada coisas maravilhosas do país de Tatipirun, onde não há cabelos e as pessoas têm um olho preto e outro azul”. (RAMOS, 1998a, p. 104). A criança, nesta circunstância, desenvolve um projeto utópico: as imagens do desenho captam a ideia de que só há harmonia possível entre indivíduos semelhantes.

Em Por que a ficção?, Schaeffer, após arrolar “jogos, devaneios e arte” no que denomina “dispositivos ficcionais” situa a criança neste rol de atividades ligadas à vida quimérica, afirmando inicialmente que ela penetra no mundo da ficção “através do jogo (gestual e verbal) e dos devaneios diurnos”. Ainda com relação às pessoas de pouca idade, o ensaísta discrimina as atividades que vão constituir “o núcleo de sua competência ficcional”. Seriam elas: “ficções interativas com os adultos ou seus camaradas, jogos solitários com atrativos miméticos (bonecas, miniaturas de carros, etc.), ou a cena imaginária do seu teatro mental”. (SCHAEFFER, 1999, p. 231).

Percebe-se que neste relato a fuga da criança é teatralizada através da viagem e nele a encenação ganha ênfase, por causa do tipo de projeto enunciativo do texto: pode-se falar aí em uma modalidade de projeto em que está implicada uma figuração imaginária do real. Assim, tal como nas narrativas maravilhosas tradicionais, o personagem adentra um ambiente feérico regido por leis próprias, onde os objetos inanimados adquirem voz e onde se eliminam as medidas convencionais de espaço e de tempo. Tatipirun, o território encantado para onde migra Raimundo, vai metaforizar inicialmente a antirrejeição, com a vida dos objetos sendo conduzida pela ótica do desejo da criança, figurada na acolhida calorosa dos habitantes desta região de sonho.

O primeiro habitante com quem ele depara é um automóvel: “Era um carro esquisito: em vez de faróis, tinha dois olhos grandes, um azul, outro preto.” (RAMOS, 1998a, p. 105). Como o veículo viesse em sua direção, o menino assustou-se, “Mas o automóvel piscou o olho preto e animou-o com um riso grosso de buzina: – Deixe de besteira, seu Rai-

mundo. Em Tatipirun nós não atropelamos ninguém.” (RAMOS, 1998a, p. 105-106).

O narrador informa em seguida que o carro “Levantou as rodas da frente, armou um salto, passou por cima da cabeça do menino, foi cair cinquenta metros adiante e continuou a rodar fonfonando.” (RAMOS, 1998a, p. 106).

Há um clima amistoso na recepção, denotado pela cumplicidade do piscar de olho e do som alegre da buzina do automóvel, reproduzida por um verbo onomatopaico, e ainda na descrição malabarística, francamente identificada com a percepção lúdica da realidade infantil. Apesar de tudo, instaura-se uma nota de estranhamento logo nas primeiras impressões causadas em Raimundo pela figura do carro, estranhamento que se presente em expressões como “esquisito” e “em vez de”, no parágrafo que introduz o veículo na narrativa.

Tatipirun, com efeito, vai ser marcado pela nota da dissonância, materializada na laranjeira sem espinhos, nas “músicas estranhas”, originárias das cigarras que “passeavam sobre discos de vitrola enormes” e principalmente nos “meninos pelados, bem uns quinhentos, alvos e escuros, grandes e pequenos, muito diferentes uns dos outros. Mas todos eram absolutamente calvos, tinham um olho preto e outro azul”. (RAMOS, 1998a, p. 109).

A história procura expor o mundo como o resultado de um cruzamento de olhares atônitos. Se Raimundo tomou como bizarrices as coisas que vira logo à sua chegada, no momento seguinte é ele que passa a objeto de espanto: “Um rapazinho aproximou-se, examinando-lhe, admirado, a roupa e os sapatos.” (RAMOS, 1998a, p. 109).

Falando sobre a retórica da viagem em “Contatos e trocas” Pageaux enumera várias formas míticas de que ela se pode revestir: “evasão, procura, iniciação, libertação simbólica, revelação, conhecimento de um nível superior”, dentre outras. (PAGEAUX, 1994, p. 37).

Aplicando este pensamento à narrativa em análise, pode-se dizer que em “A Terra dos meninos pelados” a viagem vai além da simples evasão, pois o escape pela via onírica tem maior importância no que se

refere ao início da fabulação, na medida em que funciona como motivo de reordenação da autoestima da criança. No passo seguinte, porém, a história deixa ao alcance do leitor uma apresentação do mundo como a imagem de um criptograma, que cabe à criança decodificar durante os vários estágios de um périplo chamado aprendizagem.

O ponto nodal desta aprendizagem vai residir na apreensão da vida como um exercício de reconhecimento do outro a partir de suas peculiaridades, tarefa em que se abandona, portanto, a perspectiva do espelhamento. Raimundo toma consciência deste desafio em vários momentos de sua permanência naquela terra. Um dos principais envolve a princesa Caralâmpia, figura inusitada: “vestida numa túnica azulada, cor das nuvens do céu, coroada de rosas, um broche de vaga-lume no peito, pulseiras de cobras de coral.” (RAMOS, 1998a, p. 123). Se fisicamente Caralâmpia já causa bastante estranheza ao garoto, muito mais o fato de ela fugir ao estereótipo de nobreza concebido por ele. Neste lugar, onde tudo é diferente, Caralâmpia não precisa de ancestralidade especial para ocupar o trono. No diálogo entre as crianças, uma delas esclarece ser ela princesa de mentira”, completando: “É princesa porque tem jeito de princesa.” (RAMOS, 1998a, p. 123). O que se quer demonstrar neste local privativo de crianças é o desaparego delas a valores convencionais e sua concepção da existência pautada na essencialidade do indivíduo.

A princesa amplia ainda mais o universo da diferença, na compreensão da criança, o que é anotado no texto no formato de uma metanarrativa: “Na terra que eu visitei ninguém chora, apesar de todos terem oito olhos, quatro azuis e quatro pretos. As árvores têm as raízes para cima, as folhas para baixo e dão frutos no chão. Os frutos são enormes, as pessoas são como aranhas.” (RAMOS, 1998a, p. 129).

Em Tatipirun sobrevém igualmente a inaceitação da própria identidade, na pele de um dos personagens: um garoto sardento, que propõe a correção do mundo, por intermédio da padronização de sua fisionomia, como informa a Raimundo: “O meu projeto é este: podemos obrigar toda a gente a ter manchas no rosto.” (RAMOS, 1998a, p. 118).

Nesta ocasião, Raimundo, como aprendiz da lição de alteridade, tenta dissuadir o menino quanto a essa proposta de impor aos outros a

expressão de si mesmo, argumentando que, no que toca ao sardento, a inaceitação brota de si próprio, não tendo origem exógena como acontecia com ele em sua terra: “Em Cambacará não é assim: aborrecem-me por causa da minha cabeça pelada e dos meus olhos.” (RAMOS, 1998a, p. 122).

Bettelheim, refletindo sobre a recepção dos contos de fada junto ao público infantil, coloca como mensagem deste tipo de narração o que se segue:

que uma luta contra dificuldades graves na vida é inevitável, é parte intrínseca da existência humana – mas que se a pessoa não se intimida mas se defronta de modo firme com as expressões inesperadas e muitas vezes injustas, ela dominará todos os obstáculos e, ao fim, emergirá vitoriosa. (BETTELHEIM, 1980, p. 14).

Esta é uma observação cabível para a narrativa examinada, cuja estrutura semelha à das maravilhosas. No conto sobre Raimundo está presente com variações, mas, de modo insistente, uma sentença proferida pelo protagonista: “Preciso voltar e estudar minha lição de geografia.” (RAMOS, 1998a, p. 128).

Trata-se aqui de uma fórmula cifrada para significar a compreensão de que pouco vale viver bem (como era o seu caso em Tatipirun), fugindo às dificuldades impostas pela limitação do olhar dos que habitam sua terra. No retorno Raimundo vem munido de um amadurecimento que lhe permite uma convivência mais fluida com o outro, pela aceitação desse outro como um ser limitado. É através da possibilidade de alargar a estreiteza da percepção mútua entre as pessoas que a criança expande as fronteiras existenciais, tal como conotado pela ideia de “estudar a lição de geografia”.

Pela leitura diacrônica da obra de Graciliano Ramos, vê-se que coincidentemente, no texto que serve de fecho a estas considerações sobre o papel da infância em sua obra, a criança surge como um paradigma das características típicas dessa idade. A Terra dos meninos pelados é um relato que, em si próprio, vale como um retrato arquetípico da criança, na medida em que, sendo uma história de aventuras, traz, nas dobras

do texto, a significação da infância como um período onde impera a avidez de transpor umbrais, superação que tem na viagem um meio de se concretizar. Além disso, propõe igualmente uma imagem arquetípica da infância, ao colocá-la como um caminhar em que, de espanto em espanto, vai-se tecendo uma rede de significações que permite ao indivíduo desfrutar, junto e apesar do outro, a vida em sua plenitude.

2.4 – A Visão da Infância em Antoine de Saint-Exupéry

Na obra de Saint-Exupéry a infância se liga, de início, ao tratamento de um tema que pontua toda a escritura do autor: a busca da harmonia entre os homens. Essa é uma disposição presente desde o princípio de sua carreira de homem de letras.⁴⁵

Se o contexto de produção do trabalho artístico é um dos elementos que, ordinariamente, auxiliam em sua exegese, no caso de Saint-Exupéry esse aspecto redobra de importância.

Estreando em 1930, no entre-guerras, portanto, com *Correio Sul*, sua obra será escrita sob o efeito dos fortes transtornos trazidos pelas conflagrações no sentido da convivência entre os seres humanos.

A Carta a um refém, que tem como destinatário Léon Werth, (o amigo judeu-francês de Saint-Exupéry, a quem é também dedicado *O Pequeno príncipe*), retrata, de forma evidente, a preocupação do escritor com a questão: “Mas eis que, hoje, o respeito pelo homem, garantia de nossa ascensão, está em perigo. Os estremecimentos do mundo moderno nos mergulharam nas trevas. Os problemas são incoerentes, as soluções, contraditórias.” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p. 101). Esta constatação é seguida de um veemente apelo, em prol de um esforço de mudança da desarmônica conjuntura:

Respeito pelo homem! Respeito pelo homem!... Se o respeito pelo homem estiver fundado no coração dos homens, os homens finarão por estabelecer, em contrapartida, o sistema social, políti-

45 As referências aos livros de Saint-Exupéry aqui estudados serão feitas por intermédio das abreviaturas: OC - *Oeuvres Complètes*, TH - *Terra dos Homens* e OPP - *O Pequeno Príncipe*.

co ou econômico que consagrará este respeito. Uma civilização é fundamentada, antes de tudo, na substância. Ela é, antes de tudo, no homem, o desejo cego de certo calor. Depois, o homem, de erro em erro, encontra o caminho que conduz ao fogo. (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p. 102).

Ainda com relação à circunstância de aparecimento da obra do escritor, pode-se afirmar que mesmo *O Pequeno príncipe* comporta uma interpretação factual. Tanto que no prefácio geral à obra completa de Saint-Exupéry, depois de perguntar se o livro é de cunho infantil, Quesnel e Autrand (1994) aventam a hipótese de os adultos nele reconhecerem “a Europa das democracias abafadas pelo monstro nazista, o destino mesmo das populações internas sufocadas por um sistema social ou econômico sem respeito ao ser humano”. (QUESNEL; AUTRAND, 1994, p. 42).

Os autores chegam a associar os desenhos do livro à realidade da época. Segundo eles, Saint-Exupéry

não ignora quem é devorado, nem por quem. É o primeiro desenho do livro. Nas últimas páginas a serpente virá procurar o pequeno príncipe. Entre a jibóia e a serpente, desenvolve-se a economia do relato. Mas não é a lei dos contos para crianças serem cruéis? Onde recuperar a Chapeuzinho Vermelho, senão na barriga do lobo?. (QUESNEL; AUTRAND, 1994, p. 42).

Embora essas vinculações de ordem histórica não devam ser desconsideradas em uma análise dos livros do escritor em exame, naturalmente, por se tratar de uma obra de feição literária, sua leitura pode proporcionar inúmeras outras traduções, quanto à codificação do escritor sobre as coisas do mundo.

Retomando a questão que dá apoio, a variados encaminhamentos hermenêuticos, que o texto do autor oferece, podem-se assinalar as palavras de Ouellet, de acordo com quem: “Na base do humanismo exuperiano figura este postulado: ‘o homem não é, ele se torna’.” O ensaísta vê nesta síntese programática um parentesco com o existencialismo sartreano, para o qual “o homem é, a princípio, um projeto”. (OUILLET, 1971, p. 197).

O mesmo crítico atesta no humanismo de Saint-Exupéry a existência de três fases e seleciona, no *corpus* ficcional do escritor, as obras marcantes de cada período. A primeira delas, representada por *Vôo noturno*, mostraria “o humanista celebrando a ação heróica como meio de transcender o destino, de projetar no futuro um presente que se recusa a se fixar, para sempre, na memória das gerações futuras, a lembrança do homem”. (OUILLET, 1971, p. 197).

Ainda de conformidade com o pensamento de Ouellet, *Terra dos homens*, *Um Sentido para a vida* e *Piloto de guerra* teriam sido concebidos sob o timbre do humanismo “fraternal” (OUILLET, 1971, p. 198) da segunda fase. Para o estudioso, estas obras refletem a busca do autor no sentido de descobrir “no quadro das atividades humanas, o campo de ação susceptível de alargar ainda mais a consciência individual, de aprofundar a extensão do eu interior e de estabelecer o homem em relação não somente com a pequena parte do universo que ele habita, mas com o grande todo universal”. (OUILLET, 1971, p. 199).

Por fim, *Cidadela* ultrapassaria a moral laica das obras anteriores, uma vez que o escritor, neste livro póstumo, construído sob o formato de apólogos e alegorias, “reivindica a filiação divina do homem e enuncia as leis de um dever do homem que postula, em seu termo, uma transcendência em Deus”. (OUILLET, 1971, p. 200).

Ouellet não deixa, contudo, de enxergar no pensamento de Saint-Exupéry uma fluidez que o impede de comportar uma definição fechada e assim o associa “menos à linha dos filósofos que àquela antiga, gloriosa e tão essencialmente francesa dos moralistas da família dos Montaigne, dos Pascal, dos La Rochefoucauld”. (OUILLET, 1971, p. 201).

Como se falou a princípio, uma das formulações da infância na obra de Saint-Exupéry liga-se à dimensão idealista de seu humanismo. Em *Terra dos homens*, por exemplo, a figura da criança é transformada num possível símbolo dessa idealidade, a partir de um modelo célebre: Mozart. O narrador relata um seu devaneio ao deparar, em uma viagem de trem, com um casal e uma criança que dormia. Como o garoto lhe

parecesse “um prodígio de graça e encanto”, veio-lhe à mente a analogia: “eis a face de um músico, eis Mozart criança, eis uma bela promessa da vida. Não são diferentes dele os belos príncipes das lendas.” (SAINT-EXUPÉRY, 1966, p. 155).

E, elegendo aquela imagem bela como exceção em meio à feiúra dos que a cercavam (“Daqueles pesados animais havia nascido um prodígio de graça e encanto”), Saint-Exupéry (1966, p. 155) medita o narrador no que poderia vir a ser aquele menino se devidamente educado, protegido e cultivado.

Daí outra forma de comparação aflora-lhe ao pensamento:

Quando, por mutação, nasce nos jardins uma rosa nova, os jardineiros se alvoroçam. A rosa é isolada, é cultivada, é favorecida. Mas não há jardineiros para os homens. Mozart criança irá para a estranha máquina de entortar homens. Mozart fará suas alegrias mais altas da música podre na sujeira dos cafés-concertos. Mozart está condenado. (SAINT-EXUPÉRY, 1966, p. 155).

O trecho é comentado por Quesnel e Autrand que afirmam: “Mozart criança propõe apenas uma evocação aproximativa e radiosa de qualidade virtual, cuja liberação importa favorecer em cada homem.” (QUESNEL; AUTRAND, 1994, p. 33).

A imagem da criança é, portanto, potencialmente positiva, coadunando-se com o otimismo da proposta defendida por Saint-Exupéry (1966): a responsabilidade social deve ser uma empresa de todos.

Vale ainda ressaltar que a obra deste escritor exibe uma particularidade de composição quanto ao arranjo dos gêneros literários, expressa por uma ausência de rigidez, no que toca à tipologia textual. Daí se poder falar, concomitantemente, em romance e ensaio autobiográfico com referência a Terra dos homens e Piloto de guerra, por exemplo. Em consequência desta peculiaridade de construção, é perceptível nestes livros a vizinhança de aspectos ficcionais e reminiscências biográficas do autor, algumas delas atinentes à infância, como se verá no último capítulo deste estudo. Seria a utilização da vertente lírica da infância, no sentido que lhe dá Staiger (1975).

Em se tratando de Saint-Exupéry, contudo, *O Pequeno príncipe* é a obra em que o tema da infância é trabalhado, por excelência.

Também nele, uma das primeiras questões que se colocam à sua leitura é o tipo de gênero, ao qual se filia a história, uma vez que a organização textual deixa entrever concomitantemente elementos que o identificariam com o conto maravilhoso e ainda com uma fábula de natureza filosófica.

Por sinal, Wagner (1996, p. 146) afirma que:

Em função da abundância de maravilhoso na intriga, é conveniente falar de conto de fadas, susceptível, como tal, de encantar um público muito jovem. A fachada, entretanto, deixa transparecer um conto filosófico na tradição de Swift ou de Voltaire e que contém uma mensagem endereçada aos adultos que sabem decodificar os numerosos símbolos.

Do primeiro contato com a narração resulta o relato das aventuras de uma criança, que chega à Terra, proveniente de um planeta desconhecido. Este seria o conteúdo colocado à superfície do texto, sua porção mais legível, daí a vinculação do livro à esfera do era uma vez.

Ainda sobre o estatuto ficcional do livro em causa, vale transcrever estas palavras de Montandon (2001, p. 34):

o relato de Saint-Exupéry não é um conto tradicional. Por um lado, em *O Pequeno Príncipe*, o fim da busca não é um objeto ou um ato material, mas uma revelação espiritual, um segredo de ordem moral e filosófica: 'só se vê bem com o coração'. Por outro lado, o personagem do 'vilão', do antagonista não aparece. A ação está de certa forma concentrada em seu interior: o pequeno príncipe é ao mesmo tempo sua própria vítima e seu próprio carrasco.

Além disso, em meio ao percurso do príncipezinho, verdadeira rota de aprendizagem, são dramatizadas questões que apontam para o entrelaço da percepção de mundo entre crianças e adultos.

Antes de ser transcrita na cena diegética, esta ambivalência transparece no terreno paratextual, pois, se o traçado gráfico do título, uma estili-

zação da caligrafia da criança, e o ingênuo padrão dos desenhos do autor, colocados a partir da capa, encaminham a leitura para o campo da literatura infantil, a dedicatória do livro parece desmentir a primeira impressão.

No que toca ao título, é oportuno recordar que, na obra *Produção do interesse romanescos*, Grivel (1973) teoriza sobre sua complexidade e discorre a respeito de sua composição a partir de unidades mínimas de significação, os semas. Grivel (1973, p. 175) esclarece a definição, informando que o sema: “não corresponde senão ocasionalmente à palavra, é susceptível de sobrepor várias delas ou de abranger somente alguns de seus elementos; é esta unidade significante que reagrupa através da espessura semântica das palavras do título tudo o que lhe é compatível e a reforça.”

Depreende-se desta afirmação que Grivel (1973) situa o título em um conjunto mais amplo de elementos, todos eles concorrendo para a evidenciação do sentido textual. No seu ensaio, o autor destaca a tipografia e a ilustração como fatores materiais que auxiliam na elucidação deste item do paratexto, com relação à dinâmica da obra. Pode-se dizer, então, que o modelo de letra utilizado na feitura do título em apreço funciona como um sema, tal como entendido por Grivel (1973), na medida em que a simulação da incipiência da caligrafia infantil prenuncia uma atmosfera de singeleza aparente, a qual permeará a história a ser lida.

Ainda no terreno da paratextualidade, pode-se afirmar que a dedicatória, por sua vez, traz embutida outra formulação para a primeira pergunta colocada pelo texto: será este um livro para crianças ou para “pessoas grandes”?

Em *O Pequeno príncipe* a dedicatória aparece enunciada nos seguintes termos:

A LÉON WERTH

Peço perdão às crianças por dedicar este livro a uma pessoa grande. Tenho uma desculpa séria: essa pessoa grande é o melhor amigo que possuo no mundo. Tenho uma outra desculpa: essa pessoa grande é capaz de compreender todas as coisas, até mesmo os livros de criança. Tenho ainda uma terceira: essa pessoa grande mora na França, e ela

tem fome e frio. Ela precisa de consolo. Se todas essas desculpas não bastam, eu dedico então esse livro à criança que essa pessoa grande já foi. Todas as pessoas grandes foram um dia crianças. (Mas poucas se lembram disso.) Corrijo, portanto, a dedicatória:

A LÉON WERTH

QUANDO ELE ERA PEQUENINO

Esta é, na realidade, uma dedicatória *sui generis*, pois vale como uma súmula dos problemas suscitados pela obra. Neste sentido, guarda um parentesco com o valor funcional da epígrafe, que, em muitas ocasiões, condensa o sentido a ser expresso pela verdade ficcional.⁴⁶

Na tensão criada entre o nome da pessoa a quem é oferecida a obra e o público infantil, seu destinatário preferencial, antecipa-se o caráter polêmico do texto, cuja suposta simplicidade havia sido anunciada na antecâmara do livro, como já foi observado.

De acordo com a distinção proposta por Genette (1987, p. 123) entre “dedicatários privados e públicos”, Léon Werth se enquadraria entre os primeiros: “Entendo por dedicatário privado uma pessoa, conhecida ou não do público, à qual é dedicada uma obra, em nome de uma relação pessoal: amigável, familiar ou outra.” Genette (1987, p. 126) fala ainda da disposição performativa das dedicatórias, de uma maneira geral, comentando que “ela constitui por si só o ato que lhe cabe a incumbência de descrever, logo, a fórmula não é tão somente: ‘Eu dedico este livro a alguém’ (quer dizer: Eu digo a alguém que lhe dedico este livro), mas também às vezes bem mais: ‘Eu digo ao leitor que dedico este livro a alguém.’”

Além disso, é perceptível que, aqui, a dedicatória é um exercício de metatextualidade, de onde se pode extrair um dos valores que vão reger a narração: a amizade. Fica evidente, então, logo a princípio, a valorização do mundo infantil pelo autor, que apenas admite a intrusão de uma pes-

46 Esta a qualidade basilar da epígrafe, aqui já anotada, de acordo com as palavras de Genette (1978), na página 58 deste trabalho.

soa adulta no universo da infância, em função de esta pessoa representar o elevado valor dispensado à amizade.

Examinando as relações humanas na obra de Saint-Exupéry, Ouellet (1971, p. 37) diz que para ele: “que via em toda manifestação humana um pretexto para a aproximação dos seres, a criação, manifestação por excelência do gênio humano, será um convite à colaboração de todos e um maravilhoso canteiro onde construir a amizade dos homens.”

Outro indício do prestígio da criança, observável neste excerto do texto, é o fato de a dedicatória transcrever implicitamente o discurso infantil, configurado na seriação dos porquês que antecedem cada uma das desculpas. A dedicatória pode, assim, ser tomada como um diálogo ao qual faltasse, na leitura, uma das vozes: é como se, a cada desculpa apresentada, pelo autor, ouvisse ele uma indagação da imaginária criança à qual se dirige. Neste diálogo *in absentia* o autor não apenas revela o egocentrismo como um dos elementos do caráter infantil, mas ainda procura incitar a criança ao hábito da partilha, numa primeira demonstração de que o livro se prende a uma experiência de formação.

Aparecem ainda na dedicatória outros marcadores do tipo de relação que o autor estabelece com a criança. Pode-se incluir, neste particular, a presença da palavra perdão, pelo que se atenua o que poderia ser entendido como a usurpação de um direito; igualmente a do sintagma desculpa séria, com que se busca eliminar o estereótipo de somente ao adulto caberem justificativas convincentes, sem esquecer a alusão, em seguida, à complexidade da vida infantil, metaforizada no hermetismo contido nos livros de criança. Isto equivale a dizer que a maioria dos adultos, ao perder a infância, perde também a aptidão para penetrar o mundo dos pequenos seres. Por fim, a correção do oferecimento em que o Léon Werth adulto é substituído por si mesmo, mas “quando ele era pequenino”. A inclusão da frase retificadora assinala, assim, a proposta mesma da escritura, quer dizer, a busca de uma idealidade, configurada na manutenção, pelo adulto, do senso de fidelidade à criança de outrora.

Do ponto de vista da estrutura, a história do Pequeno Príncipe é narrada em vinte e sete capítulos, numerados em algarismos romanos,

sendo que a personagem da criança, não nomeada, somente adentra a fabulação a partir do segundo deles. Que papel vão ter, então, estas considerações introdutórias no contexto maior da sintagmática narrativa?

No primeiro capítulo insere-se, no corpo do livro, uma das indagações nucleares do texto; em outras palavras, nele se trata do modelo habitual de interação entre pessoas grandes e pessoas pequenas. O tema é veiculado pelo narrador, igualmente não nomeado, que recapitula sua biografia, através de um episódio da idade pueril que ainda repercute em sua consciência de adulto. Por intermédio de uma experiência por ele vivida aos seis anos, a história propõe o mundo como um lugar de embate entre distintos códigos de decifração do real circundante.

Tudo gira, então, em torno de imagens. A primeira delas, colhida em um livro de histórias, tem para a criança um efeito de estupor, pela visão da sofreguidão com que uma jibóia engole uma fera, a qual tem sua antiga violência reduzida, nesse momento, ao olhar de pavor e à quietude da cauda espichada.

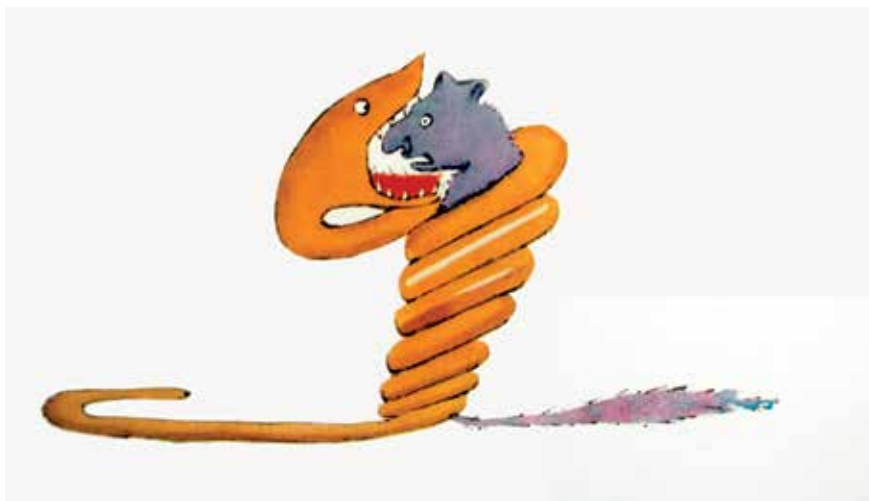


Figura 1 – Cópia do Desenho do Pequeno Príncipe: Cobra Engole Fera
Fonte: Saint-Exupéry (1999).

A segunda imagem seria uma recriação pictórica, feita pelo menino, visando à reprodução do seguinte enunciado: “As jibóias engolem,

sem mastigar, a presa inteira. Em seguida, não podem mover-se e dormem os seis meses da digestão.” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 9). Entretanto, como os adultos não alcançassem o sentido do desenho, o menino teve que fazer um diferente, mostrando o elefante dentro da jibóia.

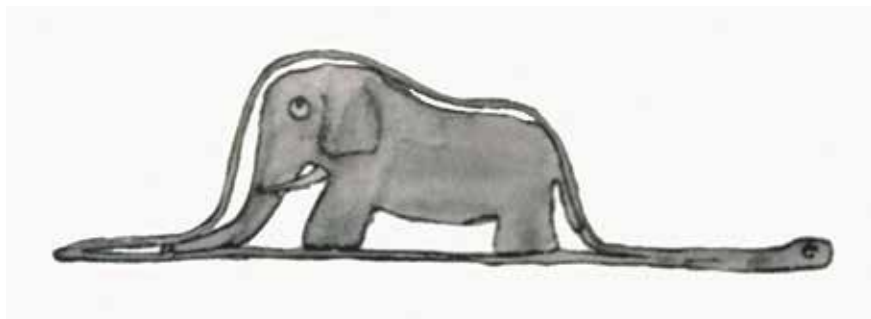


Figura 2 – Jibóia Digere Elefante

Fonte: Saint-Exupéry (1999).

A imagem que se segue vai corresponder à percepção dos adultos acerca do primeiro desenho do narrador, por eles traduzido no formato de um chapéu.

Na distância entre a enormidade do ato de jiboiar um elefante e a simplicidade do objeto chapéu, cava-se o abismo entre as maneiras de ver de pequenos e grandes. O narrador informa ainda ter criado uma nova versão do desenho em que o conteúdo da jibóia ficasse exposto, na tentativa de colher uma interpretação, para ele, mais verossímil de seu pensamento.

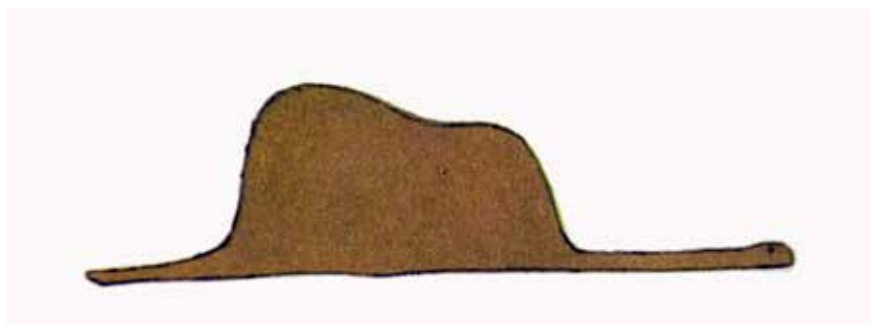


Figura 3 – Jibóia Digere Elefante, Antes da Explicação aos Adultos

Fonte: Saint-Exupéry (1999).

Neste ponto da narração começa-se a perceber uma lógica inovadora no relato, através do discurso axiomático proferido pelo narrador, reproduzindo seu entendimento de quando criança: “Desenhei então o interior da jiboia, a fim de que as pessoas grandes pudessem compreender. Elas têm sempre necessidade de explicações.” (SAINTEXUPÉRY, 1979, p. 10). Como se percebe a inovação corre por conta da inversão de perspectiva, com a criança, nesta circunstância, vivenciando a função didática.

Os desenhos são ainda fonte de paralelos entre ambas as idades, devido à pretensa seriedade cultivada pelos adultos, a qual repudia as atividades voltadas para a vida da imaginação, como se observa em: “As pessoas grandes aconselharam-me deixar de lado os desenhos de jiboias abertas ou fechadas, e dedicar-me de preferência à geografia, à história, ao cálculo, à gramática.” (SAINTEXUPÉRY, 1979, p. 10). O capítulo se encerra com a constatação de como são impregnantes os primeiros anos de vida, que aqui são condensados na ressurgência intermitente da imagem do elefante engolido pela jibóia.

Do segundo capítulo em diante a narrativa autodiegética abrevia o recuo analéptico, fixando-se na recordação de um acontecimento, ocorrido seis anos antes, com o narrador. Este, desestimulado em suas experiências artísticas, tornara-se um piloto de avião e, durante uma pane do aparelho no deserto do Saara, trava conhecimento com o personagem-título.

A propósito, a denominação *O Pequeno príncipe* enquadra-se na categoria de título temático, de acordo com a terminologia de Gérard Genette. Dentro desta divisão, cabe-lhe lugar no subgrupo “dos títulos literais que designam sem desvio, objetivamente, o tema ou o objeto central da obra.” (GENETTE, 1987, p. 78).

Vem-se falando, no desenrolar deste trabalho, das inúmeras maneiras como a criança tem sido aproveitada pelo texto ficcional. No que cabe ao *Pequeno Príncipe*, não se pode, efetivamente, tomá-lo como a representação de uma criança comum.

Em *Um Outro mundo: a infância*, Marie-José Chombart de Lauwe fala da pleora de seres infantis nascidos da literatura e situados com relação a um grau de maior ou menor distância da criança da

vida empírica. Para ela, as crianças da ficção podem chegar a “assumir formas tais como as do Pequeno Príncipe, que expressam uma simbolização da infância mais do que uma imagem da criança”. (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 29). Embora aberta à possibilidade de toda personagem assumir, “de um certo modo, um papel de símbolo”, a autora advoga a ideia de que: “As qualidades, os dons da personagem classificada como simbólica, parecem antes representar uma natureza específica da infância do que expressar traços individuais.” (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 30).

Bethlenfalvay (1979, p. 19), por seu turno, alinha esta personagem em uma tradição literária, a da “criança vinda de alhures”. Segundo Bethlenfalvay (1979), esta tendência se teria firmado à época do Romantismo, período em que a criança adquiriu ares de ser excepcional, tal como assinalado nos dois primeiros capítulos deste estudo. Para tanto, teriam tido particular importância a produção poética de Victor Hugo e a de Marceline Desbordes-Valmore. Bethlenfalvay sublinha, nos dois escritores, a caracterização da criança como alguém que “vem do céu” [...] e que “guarda dessa vida celeste anterior uma aura divina e um conhecimento mais que humano”. (BETHLENFALVAY, 1979, p. 21). Pouco adiante, a ensaísta observa: “O Pequeno Príncipe surgindo no deserto é semelhante a uma reparação romântica”. (BETHLENFALVAY, 1979, p. 23).

Recorde-se que a ligação criança-anjo já havia ganho força através do tema do *puer angelicus*, que encontrou sistematização, principalmente, na teosofia de Swedenborg (1688-1772). Conforme Bosetti (1997), para Swedenborg, o espírito da criança, seguindo a ordem divina, inclina-se para o que é bom, com um conhecimento intuitivo do que é verdadeiro. Ratificando seu pensamento, Bosetti reproduz estas palavras de George Boas: “Após ter sido aperfeiçoado em inteligência e em sabedoria, ele é acolhido no céu e torna-se um anjo.” (BOAS, 1973 apud BOSETTI, 1997, p. 129).

Deve-se notar, porém, que, diferentemente da figura romântica identificada com o *topos* do menino-anjo, o qual era perpassado de um halo de religiosidade, o Pequeno Príncipe surge envolto em uma sabedoria laica.

Esta obra de Saint-Exupéry tem nos desenhos os duplos semânticos do relato. Dois tipos dos aludidos duplos semânticos podem ser

eleitos como imagens-diretriz desta obra: os da jiboia e os do carneiro. A imagem da jiboia, identificada com a história de vida do narrador, reaparece no segundo capítulo, quando ele é despertado por “um pedacinho de gente inteiramente extraordinário”, que faz uma irrupção intempestiva, em pleno deserto. Mais extraordinária ainda torna-se sua irrupção pela demanda inusitada, ao desconhecido, do desenho de um carneiro.

Neste ponto a narrativa ecoa a recalcitrância do discurso infantil, presente implicitamente na dedicatória do livro, como já comentado em momento anterior deste trabalho. Na passagem em apreço, a criança, surda aos questionamentos do aviador sobre sua origem, insiste no pedido: “Por favor [...] Desenha-me um carneiro [...]”. (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 12).

Retomando-se a ideia de que a figura do Pequeno Príncipe se reveste de uma aura de sabedoria, a possibilidade de comprovação da assertiva se concretiza com a decifração, por ele, do antigo desenho de criança do narrador. Por haver abandonado a prática do desenho em criança, pensa o aviador não ser capaz de reproduzir a figura de um carneiro, por isso refaz a da jiboia fechada. Quem sabe também na confiança de que o garoto se contentasse com a troca. E aí se dá a estupefação: “ - Não! Não! Eu não quero um elefante numa jiboia. A jiboia é perigosa e o elefante toma muito espaço. Tudo é pequeno onde eu moro.” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 14).

Fechase, assim, para o narrador um ciclo de incompreensão, que o acompanhava desde a remota infância, denotando o príncipezinho, com isso, a capacidade de tocar o intangível. Este episódio se reduplica na apreensão, pelo menino, da possibilidade de uma caixa fechada desenhada pelo narrador conter em seu interior o carneiro. Ainda é pertinente acrescentar que, com os dois acontecimentos, delinea-se no texto um perfil da infância como uma etapa da vida dotada de um agudo senso de percepção.

Se a imagem da jiboia está atrelada a um evento da vida do narrador, uma relação semelhante pode ser estabelecida entre a outra imagem-diretriz do texto e o Pequeno Príncipe. Deve-se levar em consideração que a ânsia aflitiva com que a criança aguarda o desenho é responsável pela inclusão, na narrativa, da atmosfera sombria de um drama prestes a

se desenrolar. Neste sentido defluiu do texto um efeito de espessamento: o do próprio vislumbre do ser infantil, como passível de tensões interiores.

No estudo que empreende sobre os aspectos semióticos das ilustrações do autor, Bilous (1996) considera importante assinalar a prevalência do Pequeno Príncipe sobre o narrador, na medida em que, antes mesmo de participar da ficção, “a página de guarda mostra-o voando com os pássaros selvagens”. (BILOUS, 1996, p. 42). Em contrapartida, a ensaísta detecta o que se poderia denominar um vácuo icônico em torno do narrador, uma vez que “ele não é visível em parte alguma” e sua voz “é a única privada de corpo”. Acrescenta ainda: “O ostracismo ilustrativo que incide sobre o narrador priva-o igualmente da representação de seu papel social: o avião não é mostrado.” (BILOUS, 1996, p. 42). Ainda na esteira de Bilous (1996, p. 47), deve-se sublinhar que “o carneiro desenhado pelo autor deixa de ser uma simples ilustração para tornar-se um elemento motor da ficção”.

De fato, após a feitura do desenho é que começa a recomposição dos passos do Pequeno Príncipe, da evasão de seu planeta até o momento do encontro com o aviador, uma vez que, como já se pôde notar, esta ficção é contada de modo entrecortado, o que equivale, à noção de anacronia, na terminologia de Genette, em seu Discurso da narrativa. Segundo ele, as anacronias correspondem às “diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a da narrativa”. (GENETTE, 19-, p. 34).

O segundo capítulo encerra-se com esta frase: “E foi desse modo que eu travei conhecimento, um dia, com o pequeno príncipe.” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 15), frase que marca o início do deslocamento da ênfase do relato da pessoa do piloto para a da criança. Assim ocorre no quarto capítulo, no qual, em decorrência da informação de que era minúsculo o planeta de onde viera o príncipezinho, o narrador, discorrendo sobre asteroides e planetas, serve-se do ensejo para introduzir no texto uma história que vale como uma sátira ao comportamento adulto. O piloto se reporta a um astrônomo turco, cuja teoria é refutada, por ocasião de seu anúncio, devido ao exotismo de seu traje típico, sendo, porém, aceita, mais de dez anos depois, em razão de ele se vestir à moda

européia. Este fato tem o valor de contraponto ao discernimento da criança, em sua capacidade de transcender o imediatismo das experiências, tal como evidenciado na visão do carneiro encerrado na caixa. Para o narrador, em oposição a esse imediatismo, a criança se nortearia por uma noção de essencialidade. Os dois comportamentos podem ser comparados à correspondência do contraste entre variáveis antitéticas, tais como quantidade e qualidade.

Para exemplificar este contraste, é reintroduzida na fala do narrador uma referência à amizade, vista exatamente pelo ângulo da essencialidade:

As pessoas grandes adoram os números. Quando a gente lhes fala de um novo amigo, elas jamais se informam do essencial. Não perguntam nunca: “Qual é o som da sua voz? Quais os brinquedos que prefere? Será que ele coleciona borboletas?” Mas perguntam: “Qual é a sua idade? Quantos irmãos tem ele? Quanto pesa? Quanto ganha seu pai?” Somente então é que elas julgam conhecê-lo. (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 19-20).

A imagem do adulto, que salta dessas páginas, é construída por meio de uma deformação irônica do modo de este pensar, o que finda por desembocar na fórmula sentenciosa, igualmente irônica: “As crianças devem ser muito indulgentes com as pessoas grandes.” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 20).

O caráter reflexivo de suas páginas faz com que o narrador exuperiano utilize amplamente o que Reuter (1991) denomina “função generalizante ou ideológica”, artifício que faz o relator do texto inserir no corpo da narrativa “fragmentos de discurso mais abstratos ou didáticos, que propõem julgamentos gerais sobre o mundo, a sociedade, os homens [...]” (REUTER, 1991, p. 63).

Ao acenar com uma alteração no desempenho dos papéis sociais entre crianças e adultos, as ponderações do narrador se inclinam para a proposição do que poderia ser um mundo invertido. Isto acontece, de modo mais veemente ainda, quando ele subverte a pirâmide dos valores sociais, dando à amizade a supremacia dos bens. Daí a ideia do registro

escrito sobre a aventura da descoberta da criança, descoberta esta que lhe proporciona o encontrar-se consigo mesmo.

A resolução está em consonância com a constatação de que: “É triste esquecer um amigo.” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 21). É como antídoto ao esquecimento, experiência que poderia ser incluída no quadro geral da transitoriedade inerente ao percurso existencial, que se compreende a postura do narrador, a qual se manifesta como puro desvelo pelas “imagens-lembrança” (HALBWACCS, 1994, p. 1) do pequeno amigo, algo semelhante a uma “surveillance”. Em outras palavras: aqui aparece o primeiro resultado da lição apreendida da criança.

Esta é uma conduta que se aproxima do que afirma Rendell (2002): “A amizade reclama mais de diplomacia e de vigilância, mais ainda de delicadeza, um olho atento ou antes dois olhos atentos, um cuidado particular com relação ao outro.” (RENDELL, 2002, p. 25).

O aviador divaga sobre a representação pictórica dada ao príncipe, algumas vezes levada a bom termo, outras, nem tanto, isto, segundo ele, por conta do laconismo da criança. E estas divagações levam-no a arriscar uma hipótese: “Meu amigo nunca dava explicações. Julgava-me talvez semelhante a ele. Mas, infelizmente, não sei ver carneiro através de caixa. Sou um pouco como as pessoas grandes. Acho que envelheci.” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 21).

Na análise semiótica das ilustrações do livro, realizada por Nicole Bilous, a autora acentua a discrepância, na esfera da ilustração gráfica, entre a ocultação do narrador e a quase onipresença do menino, como já se viu aqui, observando, contudo: “Embora explicitado pela imagem, o Pequeno Príncipe persiste muito misterioso, e isto diz respeito a seu estatuto muito ambíguo, notadamente em sua relação com o narrador, seu co-protagonista.” (BILOUS, 1996, p. 43). São muitas as menções, em *O Pequeno príncipe*, à particularidade de a criança criar um véu de segredo em torno de si, por causa da mingua de respostas que costuma oferecer, o que diverge frontalmente de sua ânsia de perguntar.

Prosseguindo a análise da obra, pode-se dizer que, na maioria de suas exegeses, é comum a menção ao melancólico semblante do persona-

gem-título. Além da expressão tristonha captada pelo desenho, o leitor toma conhecimento das razões que o levaram a esse estado, por intermédio da exposição feita pelo personagem adulto, com base no relato que lhe é transmitido pela criança. Quanto à arquitetura textual, patenteia-se o encaixe de uma narração intradieética no fio narrativo condutor da história, o qual é delineado pelo singular episódio vivido pelo personagem do piloto.

Tratando-se, como já foi observado, de uma personagem simbólica, fica gravado na criança um somatório de valores que definem não apenas o ser infantil, como também algumas características que identificam a infância como etapa da existência. É neste sentido que o personagem do Pequeno Príncipe concentra em torno de si a imagem da época pueril como ligada à experiência do aprender. Em seu caso, a viagem que o transporta à fonte do conhecimento é antes uma evasão decorrente da inabilidade na apreensão do outro. O elemento simbólico desencadeador da interação frustrada é uma flor, primeiro elo de uma cadeia que leva a criança a refletir, mais tarde, sobre as disparidades existentes entre o ser e o parecer, um dos pontos-chave de seu roteiro de aprendizagem. Diferente de outras flores do planeta de origem do príncipezinho, esta crescera sob seus cuidados e, para sentir-se valorizada, exagerou sua fragilidade, apelando para embustes, como o de se dizer ameaçada por tigres. O coquetismo da flor encobria, na verdade, uma carência de afeto que a criança não conseguiu perceber naquela ocasião. Tempos depois, o Pequeno Príncipe mesmo confessaria ao amigo: “Não devia jamais ter fugido. Deveria ter-lhe adivinhado a ternura sob os seus pobres ardis. São tão contraditórias as flores! Mas eu era jovem demais para saber amar.” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 33-34).

Antes mesmo de expor ao piloto o âmago de seu drama pessoal, vinculado ao episódio da flor, o Pequeno Príncipe vai com ele compartilhar a aprendizagem colhida durante seu périplo do planeta de onde veio até chegar à Terra.

Com o contato da criança com as figuras do rei, do vaidoso, do bêbado, do homem de negócios, do acendedor de lampiões e do geógrafo, em seus respectivos asteroides, retoma-se um dos aspectos fulcrais

desta crônica de reflexão sobre a convivência entre os seres. Como já foi anotado, o personagem do piloto inicia a narrativa expressando a dificuldade de interpretação dos adultos, relativamente ao modo de a criança decifrar o cosmos.



Figura 4 – Monarca Absoluto e Universal

Fonte: Saint-Exupéry (1999).

Tem-se, agora, uma alteração na perspectiva de exame desse problema, pois, no momento atual, é dada ao menino a possibilidade de enxergar a realidade a partir dos olhos do adulto. No campo de visão abarcado pelo rei, pelo vaidoso e pelo geógrafo, por ele visitados, a imagem sofreria um efeito de refração, apontando, constantemente, para seu ponto de origem. Em outras palavras, essa imagem seria alvo de uma distorção, por incidir, unicamente, sobre as próprias pessoas dos três personagens.

Tanto assim que eles veem no visitante apenas um reflexo de si próprios: o rei o vê como um súdito; o vaidoso como um admirador e o geógrafo como um pretense explorador a seu serviço.

Nessa ocasião instala-se no texto uma inflexão dialética, haja vista a condição de absurdo detectada pela criança nessas atitudes. No caso do monarca, a condição de absurdo patenteia-se em sua presunção de mando universal, ele, que habitava sozinho o seu pequeno planeta. Sendo o ato de reinar necessariamente transitivo, o rei, no caso, incorre em uma aberração de lógica, por conta da atmosfera desértica de seu território de mando.

Em meio, entretanto, à sua estreiteza de percepção, a qual é resultado do excessivo autocentramento, resta deste contato para o príncipe uma lição régia. Na tentativa de fazer da criança um súdito, o rei tenta cooptá-la com a promessa de sua nomeação para ministro da justiça. Aqui a aporia da intransitividade será relativizada pela pertinência da reflexão, composta à maneira da moralidade de uma fábula: “- Tu julgarás a ti mesmo, respondeu-lhe o rei. É bem mais difícil julgar a si mesmo que julgar os outros. Se consegues julgar-te bem, és um verdadeiro sábio.” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 41)

Incongruência semelhante está presente no vaidoso, que, igualmente solitário, reclama do príncipezinho a anuência quanto a ser ele o “o homem mais belo, mais rico, mais inteligente e mais bem vestido de todo o planeta”. (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 44). Infenso aos relacionamentos, por se bastar a si próprio, o vaidoso cria em torno de si um círculo de isolamento. A noção de ausência impregna-lhe inclusive o discurso, pois a falta de nexos de sua afirmação provém da ideia mesma de lacuna, no caso a do termo comparante, sem o qual a legibilidade da sentença fica comprometida.

Quanto ao geógrafo, o estranho de seu proceder é se dizer geógrafo e tudo ignorar sobre oceanos, montanhas, cidades, rios e desertos de seu planeta. Como o menino se espanta com tal alheamento, explica ele: “Não é o geógrafo que vai contar as cidades, os rios, as montanhas, os mares, os oceanos, os desertos. O geógrafo é muito importante para estar passeando. Não deixa um instante a escrivãzinha. Mas recebe os exploradores, interroga-os, anota as suas lembranças.” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 56).



Figura 5 – Vaidoso e seu Monótono Chapéu de Agradecer

Fonte: Saint-Exupéry (1999).

O geógrafo, na interpretação plástica feita pelo autor, mostra bem o conflito entre o ser e o parecer, na medida em que, envolto por signos que identificam seu ofício, sua imagem permanece vazia de sentido: debruçado sobre um massudo volume, segura com a mão direita as páginas do livro e, com a esquerda, uma grande lupa. O cenho, porém, é franzido na intenção de fingir um devotamento à ciência, enquanto contempla apenas páginas em branco. Outro aspecto digno de nota vem por conta do paradoxo da própria natureza de seus instrumentos de trabalho, livro e lupa, serem meios de esclarecimento sobre a constituição dos corpos celestes e estarem, ali, todavia, a serviço de uma impostura. Nessa circunstância, aplica-se com pertinência a reflexão de Joachim (2003b, p. 18): “A modalidade semiótica do parecer ilude a modalidade do ser.”

No contato com o geógrafo, ratifica-se ainda a distinção entre os modos de pensar do adulto e da criança, denotada, nesse momento, pela forma destoante, relativamente à assimilação da díade permanente/tran



Figura 6 – O Geógrafo, as Montanhas Imutáveis e as Flores Efêmeras
Fonte: Saint-Exupéry (1999).

sitório. Instado pelo pseudocientista a descrever seu lugar de morada, o menino informa que lá possui: “três vulcões. Dois vulcões em atividade e um vulcão extinto” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 57), complementando a enumeração com a alusão a uma flor. Revelando desinteresse pela flor (“nós não anotamos as flores”), o geógrafo aponta como motivo para tal a condição de efemeridade que seria inerente ao vegetal, afirmando, a título de consolidação de seu pensamento: “As geografias [...] são os livros de maior valor. Nunca ficam fora de moda. É muito raro que um monte troque de lugar. É muito raro um oceano esvaziar-se. Nós escrevemos coisas eternas.” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 57).

A preocupação da criança com o destino da flor, sozinha, com não mais que “quatro espinhos para defender-se do mundo” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 58), marca o entendimento da fragilidade como algo dependente de amparo e não susceptível de desprezo, como parecera ao geógrafo.

Os outros três moradores dos asteroides, a saber: o bêbado, o homem de negócios e o acendedor de lampiões causam estranheza ao prin-

cipe por apresentarem um grau ainda maior de solipsismo. Os primeiros, ainda que por uma exacerbação do egoísmo, pretenderam integrar a criança em seu hábitat. Nestes, contudo, a repetição *ad infinitum* dos gestos invalida qualquer tentativa de um diálogo pleno.

Através da história do bêbado, o livro ratifica também a qualidade sensível do ser infantil, sujeito a experienciar provas dolorosas. Nesse caso, a emoção experimentada pela criança é a melancolia. O texto se refere mesmo a uma “profunda melancolia” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 44), isso por conta da detecção do impasse em que se acha o alcoólatra. Embora curto, esse capítulo, o de número XII, contém uma ponderável intensidade psicológica. A aferição do tônus dramático desse trecho da obra pode ser feita através da ideia de solidão, que inicialmente invade o espaço textual por meio da figura que o ilustra. Nesta, o “ar lúgubre” (OPP, p. 44) do personagem provém não apenas da expressão de desamparo, evidenciada em seu rosto, como também de sua postura desolada, que indica a estreiteza de limites de seu mundo. Reduzido ao movimento ininterrupto de esvaziar as garrafas, o personagem transforma-se em um autômato, em decorrência da falta de nexos dos atos, que, de tão repisados, anulam-se na mesmice.



Figura 7 – Mais uma Figura Bizarra

Fonte: Saint-Exupéry (1999).

O texto verbal transcreve, com fidelidade, os signos pictóricos, ao enredar a figura do bêbado em um halo de incomunicação, pelo fato de ele estar “silenciosamente instalado diante de uma coleção de garrafas vazias e uma coleção de garrafas cheias”. (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 44). Observe-se o teor antitético do substantivo coletivo, qualidade que sobressai, com maior ênfase, por causa da repetição, o que reforça mais ainda a atmosfera de isolamento em que se acha imerso o personagem. Tão dramático quanto isso é verificar que em seu caso as palavras não têm força para domar sua solidão, pois elas próprias não se casam entre si, deixando no ar a inconsistência do *nonsense*. Na verdade, o que o bêbado revela sobre o ato de beber vai redundar num círculo vicioso, pois ele bebe para esquecer a vergonha e esta é originada pelo fato de ele beber.

Dentro da mesma perspectiva de comportamento automatizado, a visita ao quarto planeta proporciona ao Pequeno Príncipe a possibilidade de estabelecimento de mais um paralelo entre o modo de adultos e crianças encararem a realidade. Através do homem de negócios, implanta-se na narrativa um questionamento sobre o que seja uma atividade séria. Esse personagem, empenhado na estafante tarefa de contar estrelas, imagina incorporá-las a seu patrimônio. No processo de constituição de uma vida, por meio da soma de um mesmo e único gesto, repetido à exaustão, o homem de negócios traduz o valor de seu ofício em sentenças que, desgastadas pelo uso excessivo, cristalizaram-se: “Sou um sujeito sério, não me preocupo com ninharias! [...] Sou um sujeito sério.” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 47). “Eu cá sou um sujeito sério. Não tenho tempo para divagações.” “Eu sou um sujeito sério. Gosto de exatidão.” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 48).

A conduta obsessiva do homem de negócios aproxima-o, de certa forma, do bêbado, segundo o parecer da criança, ainda mais se for levado em consideração o raciocínio tautológico, semelhante ao do homem das garrafas:

- E de que te serve possuir as estrelas?
- Serve-me para ser rico.
- E para que te serve ser rico?
- Para comprar outras estrelas, se alguém achar. (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 48).



Figura 8 – O Ocupado Homem de Negócios

Fonte: Saint-Exupéry (1999).

O certo é que o homem de negócios nem sabe o que são “Essas coisinhas que brilham.” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 47). O Pequeno Príncipe é que lhe diz que se trata de estrelas. A indiferença pela nomeação das coisas seria um dos componentes de seu perfil de indivíduo sério, a que se pode acrescentar o desdém pelas divagações. No caso das estrelas, astros por ele descritos como “coisinhas douradas que fazem sonhar os ociosos” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 48), seu interesse reside unicamente em sua pretensa posse material, visto que não lhe é possível a fruição real desse tesouro. Aturdida com essa postura, a criança replica: “ - Eu, se possuo um lenço, posso colocá-lo em torno do pescoço e levá-lo comigo. Se possuo uma flor, posso colher a flor e levá-la comigo. Mas tu não podes colher as estrelas.” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 49).

O homem de negócios, nessa história, vai significar o grau máximo do pragmatismo equivocados, pois, ao final, resta-lhe apenas a ilusão da posse, por intermédio de uma mera representação: “escrevo num papeliinho o número de minhas estrelas. Depois tranco o papel à chave numa gaveta”. (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 49). Para a criança fica difícil enten-

der uma relação que não passe pelo crivo da reciprocidade, isto é, para o príncipezinho, que se julga útil pelo costume de revolver os vulcões e regar a flor de seu planeta, o espanto chega a redundar na censura, que ele, uma criança, ousa fazer a alguém tão autossuficiente: “Mas tu não és útil às estrelas.” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 50).

De todos os asteroides visitados, somente o quinto, o menor de todos, vai abrandar na percepção da criança a ideia de que os hábitos dos adultos são regidos pelo ilogismo. Embora o acendedor de lampiões, que aí tem sua morada, assemelhe-se aos anteriores pelo modo compulsivo de exercer seu ofício, acendendo e apagando continuamente o lampião, no intuito de cumprir um regulamento, para o menino ele pareceu “menos absurdo que o rei, que o vaidoso, que o homem de negócios, que o beberão”. (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 50).

Nesse ponto da história, cria-se no espírito do Pequeno Príncipe um novo diapasão de análise das relações entre os seres e os objetos do universo, o qual pode ser resumido na fórmula utilidade=beleza: “Quando acende o lampião, é como se fizesse nascer mais uma estrela, mais uma flor. Quando o apaga, porém, é estrela ou flor que adormecem. É uma ocupação bonita. E é útil, porque é bonita.” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 50).

Pensando consigo mesmo que esse personagem obstinado, mas sobre quem não pesa o egoísmo tirânico dos moradores dos asteroides visitados de início, seria desprezado pelo rei, pelo vaidoso e pelo beberão, conclui o Pequeno Príncipe que ele lhe parece ser o único a fugir ao ridículo, e destaca: “Talvez porque é o único que se ocupa de outra coisa que não seja ele próprio.” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 53).

No capítulo XVI e no início do capítulo XVII, terminada a notícia da criança sobre os tipos de pessoa com quem se relacionara, o narrador-aviador assume novamente o discurso, fazendo uma descrição à sua maneira, do planeta onde vive. Dotando esse local de dimensões estratosféricas, reporta-se, ferinamente, à megalomania das pessoas “que julgam ocupar muito espaço.” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 60), rematando seu pensamento com a reflexão de que uma pequena faixa de terra seria suficiente para comportar todos os humanos. É nítida,

por conseguinte, a sintonia de raciocínio entre o piloto e o Pequeno Príncipe, pela razão de ambos concordarem em que os adultos têm do mundo uma imagem distorcida.

Em “As Personagens de adultos”, Chombart de Lauwe alude ao que denomina “personagens privilegiadas”, aquelas que “são capazes de compreender a criança e de se comunicar com ela”. (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 188). Deste conjunto faria parte “o piloto que dialoga com o Pequeno Príncipe”. A estudiosa acentua: “A relação entre essas personagens diferentes das outras e a criança é uma escolha livre, em função das afinidades e não das obrigações.” (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 189).

Vem-se insistindo, no decorrer desta discussão, na dimensão simbólica desse conto de Antoine de Saint-Exupéry. Pode-se acrescentar, neste particular, que a carpintaria textual exhibe variações quanto à forma de apresentar essa construção. Assim é que se pode dizer que os capítulos que tratam do traslado do personagem da criança à Terra são embasados em uma disposição caricatural, firmada no aspecto grotesco dos habitantes adultos de cada asteroide. A dimensão simbólica do livro surge ainda do fato de ser possível constatar que, durante a viagem do Pequeno Príncipe, nas sucessivas paradas, é forjado um item da imagem infantil, a qual se revela sob o crivo da comparação com o adulto.

Após a chegada do menino à Terra, as figuras com as quais ele vai interagir, em sua maioria, diversamente das anteriores, não se prestam a uma visão satírica. Além disso, sua participação na própria vida do Pequeno Príncipe é bem mais efetiva, revestindo-se de um cunho transformador.

Do ângulo do enredo, é retomado com maior força o evento diégetico relativo à flor, ponto nodal desta experiência de educação. Para a resolução do drama existencial da criança são convocados alguns personagens não humanos, que travam com ela um diálogo pontilhado de ensinamentos cifrados.

O arranjo simbólico da narrativa, neste momento, então, decorre da incrustação, no texto, de passagens que se identificam com a fábula, gênero que, como se sabe, possui propensão didática, trazendo para os homens exemplos presumíveis de boa conduta.

Apesar de os humanos se julgarem tão importantes, ironicamente o Pequeno Príncipe encontra a Terra despovoada, visto ter caído no deserto. Espanta-se a princípio, temendo “ter-se enganado de planeta” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 60), lembrando, talvez, a observação do geógrafo que dissera gozar a Terra de grande reputação.

Na sua perplexidade em meio ao deserto, a criança percebe que “um anel cor de lua remexeu na areia”. (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 60). Trata-se de uma serpente, o primeiro ser com que o menino irá dialogar.

Quanto ao fato de o narrador empregar o vocábulo anel como metáfora de serpente, é oportuno lembrar que Bachelard, depois de afirmar que há uma tendência para julgar os símbolos de acordo com sua forma, acrescenta: “a serpente junta-se à enorme potência do anel”. E conclui dizendo que: “A serpente ser, numa imagem rara, uma realização animal do anel, é o suficiente para que ela participe da eternidade de todo anel.” (BACHELARD, 1990, p. 214).

No Dicionário dos Símbolos é longa a lista de figurações deste animal, aparecendo, no fim do verbete “serpente”, uma síntese de suas qualidades. Ali ela é tomada como um “Arquétipo fundamental, ligado às fontes da vida e da imaginação”. Segundo o mesmo verbete, este réptil teria guardado suas “valências simbólicas aparentemente mais contraditórias.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 879). No caso específico, o cunho contraditório do ofídio reflete-se, de início, em seu aspecto físico: ele cuja potência mortífera contrasta vivamente com a espessura insignificante de seu corpo. A própria linguagem deste animal, de ordinário sentenciosa e hermética, atesta esse fato. Porque o príncipezinho a achasse pequena como um dedo, ela se afirma “mais poderosa do que o dedo de um rei” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 62), e, como o menino duvidasse disso, pelo fato de ela não possuir patas, ela diz: “posso levar-te mais longe que um navio.” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 62).

Montandon afirma ser a serpente dessa narrativa “uma figura de sabedoria, pois é senhora da solução, e, se fala por enigmas, é que ela ‘os resolve todos’”. (MONTANDON, 2001, p. 8).



Figura 9 – O Príncipe e a Serpente

Fonte: Saint-Exupéry (1999).

Mais uma vez, reponta no texto a complexidade da vinculação ser/parecer, pois, além do que já foi assinalado, no fim é, graças à picada da serpente, que o Pequeno Príncipe desaparece, para ressurgir no seu hábitat de origem. O que, a princípio, parecia a morte para a criança, na realidade pode ser entendido como uma transposição para outro planeta, em decorrência de uma metamorfose que traduz um rito de passagem. O grau extremo da contradição ligada à serpente estaria, por conseguinte, no desfazimento da antítese vida/morte. Pode-se concluir que a serpente como também a morte, por ela provocada, despem-se,

como tal, de sua condição maléfica. Na verdade, guardadas as devidas proporções, essa serpente, como a famosa áspide de Cleópatra, serviu como meio de libertação.

O rito de passagem dessa criança, sedimentado na valorização da essência de cada ser, transporta-a outra esfera de compreensão no que tange às inter-relações. O processo de apreensão do outro é alavancado por meio do encontro do garoto com mais um animal simbólico, no caso, a raposa.

Chama a atenção no livro a opção por uma construção imagética em que a raposa simboliza a sabedoria, o que ocorre em detrimento de seu perfil mais difundido: o de animal matreiro. Recorde-se que a astúcia da raposa foi objeto da apreciação de La Fontaine em, pelo menos, duas fábulas: “O Corvo e a raposa” e “A Cegonha e a raposa”.⁴⁷

Alguns autores veem-na sob o prisma da ambiguidade. Este o caso de Germaine Dieterlen, que aponta nesse animal várias características conflitantes: “independente mas satisfeita de sê-lo; ativa, inventiva mas ao mesmo tempo destruidora; audaciosa mas temerosa; inquieta, ardilosa e todavia desenvolta,” resumindo, desse modo, sua opinião: “ela encarna as contradições inerentes à natureza humana”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 805).⁴⁸

A raposa com que a criança contata forja em seu espírito uma nova percepção: a do contraste existente entre olhar e ver. Chombart de Lauwe atenta para a circunstância de que o Pequeno Príncipe, “após as trocas com a raposa, passa da linguagem interrogativa para a afirmativa.” (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 291). O animal, aqui, exerce o papel de preceptor, levando a criança à condição de vivenciar uma experiência autêntica. Um elo complementar liga a raposa da história à noção de sabedoria: o menino a encontra debaixo de uma macieira. Sabe-se que

47 Traços de sabedoria, entretanto, são detectáveis em fábulas como “A Raposa e o busto” e “A Raposa, as moscas e o ouriço”, do mesmo La Fontaine.

48 O entendimento da raposa como um ser ambivalente frequenta o imaginário coletivo desde muito tempo, haja vista o aproveitamento literário dessa condição no Roman de Renart. A dualidade de comportamento deste animal expressa nesta obra foi objeto de comentário no tópico deste ensaio relativo à criança na literatura francesa.

inúmeras vezes se tem associado a maçã ao fruto da árvore da ciência de que fala o Gênesis.

O que a raposa lhe ensina são os ritos da amizade, uma das formas do amor. De acordo com suas lições é necessário um investimento de sensibilidade na conquista do objeto de afeição. E ela, didaticamente, encena com o Pequeno Príncipe as etapas de um processo que leva à síntese de sua pedagogia: a ação de cativar. O ápice dessa compreensão ocorre quando a raposa, após lhe dizer que ele é, para ela, um garoto igual a milhares de outros, e que ela, para ele, não passa de uma raposa também igual a milhares de outras, complementa: “Mas, se tu me cativas, nós teremos necessidade um do outro. Serás para mim único no mundo. E eu serei para ti única no mundo [...]”. (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 68-69). Alcançando o significado do ato de cativar, o Pequeno Príncipe reavalia a estreiteza de sua visão ao julgar frívola a rosa de seu planeta, porque ela se dissera única. Mesmo tendo encontrado na Terra um jardim repleto de flores, a criança é agora capaz de ver-lhe a ausência em meio à profusa quantidade de rosas a ela semelhantes.



Figura 10 – Lição sobre a Amizade

Fonte: Saint-Exupéry (1999).

Nesta obra, em que a escolha dos personagens obedece a uma grade simbólica, vale relembrar que a rosa tem um sentido oculto tanto na mitologia grega quanto na cristã. O Dicionário dos Símbolos registra que

as roseiras eram consagradas ao mesmo tempo a Afrodite e a Atena. A rosa era, entre os Gregos, uma flor branca, mas desde que Adônis, protegido de Afrodite, foi ferido de morte, a Deusa correu para ele, feriu-se num espinho e o sangue coloriu as rosas que lhe eram consagradas. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 823).

Na iconografia da cristandade, a rosa é a taça em que José de Arimatéia guardou o sangue de Cristo, como também a transfiguração das gotas desse mesmo sangue, ou ainda o símbolo das chagas do Redentor. Diz-se também que “A rosa, pela sua relação com o sangue derramado, parece muitas vezes ser o símbolo de uma renascença mística” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 823) e ainda que ela “se tornou um símbolo do amor e mais ainda do dom do amor, do amor puro [...]”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 824). Ambas as interpretações se encaixam no aparato simbólico que permeia esta obra de Antoine de Saint-Exupéry ou, melhor dizendo, o ponto de partida do encontro do garoto consigo mesmo é a experiência amorosa.

Um dos últimos encontros narrados pela criança ao piloto atenua o estigma do personagem adulto como alguém incapaz de sutileza. Trata-se do contato com um despachador de trens que revela uma compreensão mais fina quanto ao modo de captar as especificidades dos indivíduos. Ao ver passar um trem e logo em seguida outro, o Pequeno Príncipe julga serem os mesmos os passageiros; o guarda-chaves explica-lhe que não são os mesmos, e sim que houve uma troca, seguindo-se este diálogo: “- Não estavam contentes onde estavam? - Nunca estamos contentes onde estamos, disse o guarda-chaves.” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 76).

Logo adiante, como o garoto indagasse se os viajantes de um terceiro trem perseguiram os primeiros, diz-lhe o funcionário: “- Não perseguem nada [...]. Estão dormindo lá dentro, ou bocejando. Só as crianças esmagam o nariz nas vidraças.” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 76).

Nesse sentido discrepa do último personagem humano a se encontrar com o menino: o vendedor de pílulas. Este, a exemplo de alguns dos moradores dos asteroides, é prisioneiro de uma compulsão, no caso a de ter o domínio do tempo. Daí investir em pílulas que suprimem a sede, as quais, em sua lógica arrevesada, elastecem para ele a quantidade de tempo que lhe cabe administrar. Com este personagem, fecha-se o ciclo de contrapontos entre as visões de mundo adulta e infantil.

Não por coincidência, a imagem que se opõe à *secura* sugerida pelo vendedor de pílulas é a de um poço, cuja água o converte em signo de regeneração. Do paradoxo do poço no meio do deserto, pode-se abstrair uma condensação dos valores infantis. A imagem aponta para a tomada da vida como uma experiência que pode inclusive ser regida por uma lógica que leve em conta o acaso.



Figura 12 – A Canção do Poço

Fonte: Saint-Exupéry (1999).

É cabível assinalar que, no anverso das páginas dessa história, que conta as aventuras do piloto e do príncipe que veio de longe, pode-se ler o relato de mais uma metamorfose, no caso, a do próprio aviador: entrincheirado em seu mundo particular, por causa de situações de convívio pouco estimulantes vividas durante a infância, a proximidade que estabelece com a criança, a partir da audição de suas peripécias, leva-o a sair de si mesmo e perceber, também ele, o poder advindo das amarras da amizade.

A possibilidade de achamento do poço é o coroamento do exercício de aprendizagem do piloto. A intuição da criança de que o deserto “esconde um poço nalgum lugar” faculta ao aviador o conhecimento da experiência epifânica: “Fiquei surpreso por compreender de súbito essa misteriosa irradiação da areia.” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 79).

A imagem do poço sintetiza a aliança dos dois mundos: o do menino e o do adulto, uma vez que proporciona ao piloto a integração espiritual com a criança, que aí representa o infinito poder do imaginar. Uma das provas da religação do narrador com o mundo da infância é a retomada do discurso insistentemente interrogativo, comum nas crianças. Após a partida do Pequeno Príncipe, a grande inquietação do aviador é com o fato de, ao desenhar a mordaça para o carneiro, ele haver se esquecido de juntar-lhe a correia: “Não poderá jamais prendê-la no carneiro.” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 93). Assim, os personagens se encontram, no epílogo, através da ideia do perguntar, o que é uma forma de reunir todos os seres diante da lição de base do livro: a de que a existência é um terreno pontuado de tortuosidades, logo, inóspito, para quem se empenha na busca de certezas.

Um dos alicerces da teoria dos afetos segredada à criança pela raposa reside no fato de ser a amizade uma experiência que demanda vagar, com uma lenta, mas intensa deleitação do ser amado; dito de outra maneira, a amizade se alimentaria de seus próprios rituais. A expectativa com relação à chegada do amigo seria um deles. Guiada pela imaginação, a amizade desconheceria distâncias quanto ao zelo, no que concerne à pessoa amada. É o que acontece com o piloto que, mesmo seis anos depois da partida do Pequeno Príncipe, ainda tenta adivinhar o que se passa no asteroide distante.

Se as estrelas neste livro já apareceram como simples índices numéricos, aqui, no final da história, a sensibilidade do aviador, guiada pela lição do príncipezinho, faz com que reapareçam como seres capazes de rir ou de chorar, na dependência do que ocorra à criança.



Figura 13 – O Riso da Estrela

Fonte: Saint-Exupéry (1999).

A imagem que fecha o livro poderia ser lida como um cenário de desolação, com as areias do deserto encimadas por uma única estrela. “Esta é para mim, a mais bela paisagem do mundo, e também a mais triste.” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 97). Não é o que acontece, todavia. O narrador a desenha duas vezes na intenção de fixá-la na mente dos leitores que, assim, poderão refletir sobre a natureza dialética da experiência existencial, que preconiza uma sábia lentidão na leitura dos fatos, pois, muitas vezes, comprimem-se numa única imagem realidades dispares cujo deciframento açodado pode induzir a aporias.

2.5 – Graciliano Ramos e Saint-Exupéry: A Infância em Contraponto

A Literatura Comparada tem no tema um de seus conceitos operatórios mais eficazes, a ponto de Pageaux (1994, p. 77) observar que “os temas constituem o próprio material da literatura; eles formam seu imaginário”.

Entendida desta forma, a infância estaria situada no que Philippe Chardin denominou de “universais temáticos” (PAGEAUX, 1994, p. 7; SOUILLER; TROUBETZKOY, 1997, p. 14), rol de assuntos que compõem as experiências humanas que podem ser consideradas universais, tais como: o nascimento, o amor, a morte, o sonho, dentre outras.

Como o presente estudo filia-se ao domínio da Literatura Comparada, uma busca de subsídios que dessem respaldo à empresa comparatista impôs-se, naturalmente, em sua feitura. O primeiro deles foi a verificação da funcionalidade da noção do tema, a qual foi apanhada de Pageaux que ratifica a reflexão anteriormente anotada com o comentário de que o tema é “o fio condutor do estudo comparatista, o elemento que permite passar de um texto ao outro”. (PAGEAUX, 1994, p. 80).

Na tentativa de encontrar uma forma de abordagem adequada para o conjunto dos textos em questão, os de Graciliano Ramos e os de Antoine de Saint-Exupéry, a resposta foi colhida em Claudon e Haddad-Wotling (1992), através da expressão “leituras laterais”, assim definida em Pageaux (1994, p. 16):

São elas que dão validade e dinamismo à comparação, à série de comparações que se vai desenvolver de um texto ao outro e que fornecem a base da ‘síntese’, um conjunto de linhas, de eixos que permitem passar de um texto ao outro. Isto será bem mais rico, porque aí haverá uma reflexão teórica sobre a natureza dos textos (reflexão ‘poética’), além da multiplicação dos ‘denominadores comuns’ e também das variantes.

Também Chevrel (1989, p. 8) coloca para a Literatura Comparada o desafio de cotejar experiências que, a princípio, poderiam parecer antipodais:

A literatura comparada é um modo de proceder, um pôr à prova de hipóteses, uma forma de interrogação dos textos. De partida, existe uma questão fundamental que distingue sem dúvida a literatura comparada das outras disciplinas ‘comparadas’: que se passa quando uma consciência humana integrada numa cultura, na sua cultura, é confrontada com uma obra que é expressão e parte constituinte de uma outra cultura?

Reforçando o prisma de análise, lê-se em Souiller e Troubetzkoy (1997, p, 16) ser o tema “um lugar comum, uma imagem, uma noção que continuam sendo os mesmos, apesar das variações de significação e de ‘mise en scène’ de que podem ser objeto”.

Todas essas observações vêm ao encontro do objeto de análise deste trabalho, o contraponto entre as experiências literárias de Graciliano Ramos e a de Antoine de Saint-Exupéry, a partir de um dado comum: a infância.

No que toca ao escritor alagoano, é importante reafirmar que, em sua escritura, especificamente nos romances e nos contos selecionados para exame, o tema transparece quer de modo direto pela presença em cena de crianças, quer de modo tangencial, quando as reminiscências da meninice dos personagens adultos chegam por intermédio do registro da memória. Num caso e noutro, na maioria das vezes, a figura da criança é situada em contextos interacionais específicos, normalmente o espaço familiar e o da escola e, a partir destes pontos de observação, esboçam-se vários quadros que ilustram uma hipótese basilar deste ensaio, segundo a qual os primeiros anos são decisivos na preparação do futuro adulto, enquanto ser de convívio.

O mesmo se pode dizer de Infância, a autobiografia de Graciliano Ramos, que também elege a família e a escola como *locus* de observação sobre como era ser criança na passagem do século XIX para o século XX, no interior do Nordeste brasileiro.

Ambas as situações descritas favorecem a compreensão da síntese oferecida por Faria (1978, p. 175) a respeito deste escritor: “Em Graciliano Ramos, o menino Graciliano é tudo. Seus heróis são o menino, sua timidez é a do menino, seu pessimismo é o do menino.”

Diversamente, na obra de Antoine de Saint-Exupéry, a infância não dá margem primordialmente à apreensão de modelos de práticas culturais em realidades sociais específicas, embora os *flashes* rememorativos, que pontilham seus livros, deem conta de um padrão de infância privilegiado do ângulo socioeconômico. Os dados biográficos do autor, esparsos na obra, inserem-no em um meio abastado e em uma família com raízes aristocratas.

O que merece maior destaque, entretanto, é a composição de um retrato simbólico da criança, configurado na personagem do Pequeno Príncipe. A simbologia deste retrato confere-lhe a representação da própria ideia de infância, entendida como um conjunto de qualidades que podem, inclusive, ultrapassar os limites cronológicos dessa fase da vida, inspirando um comportamento de maior abertura com relação ao outro, em pessoas que já penetraram na maturidade.

O caminho mais lógico para o estabelecimento de um nexos comparativo entre experiências tão díspares, no que se refere à meninice, seria, sem dúvida, o contraste e, efetivamente, uma parte ponderável do esforço comparatista será calcado na diferença.

É importante, no entanto, salientar que o caráter proteico do experimento literário opõe-se a uma padronização rígida, de feição maniqueísta. E assim pode-se afirmar que, mesmo distanciadas espacial e socialmente, essas experiências vão encontrar pontos de contato, uma vez que têm por matéria-prima o homem, em sua primeira fase de formação.

Como já se verificou em uma das seções anteriores deste trabalho, a infância, para Graciliano Ramos, associa-se frequentemente ao sentimento do medo. No que tange à elaboração textual, isso equivale à composição de um acervo imagético, de cunho visual, auditivo e tátil. Pode-se inferir, então, que a aprendizagem dos sentidos – réplica da apreensão do mundo – induz a criança a um procedimento titubeante, frente a uma realidade que lhe caberia fruir a largos sorvos.

O leitor se acerca desse acervo imagético, por meio de fragmentos de retratos, onde preponderam estruturas fráscas de natureza metonímica.

Em Angústia, por exemplo, como já foi visto, a conflituosa relação entre Luís da Silva e seu pai deságua na mortificante evocação de uns “pés horríveis, cheio de calos e joanetes”, do pai defunto, de quem a criança confessa que “não podia ter saudade”. (RAMOS, 1998b, p. 18). A visão abjeta, à custa de ásperas rugosidades, vai materializar as agruras psicológicas enfrentadas pelo menino, desdobradas no texto, por contiguidade, na enumeração de episódios dolorosos: “lembrava-me dos mergulhos no poço da Pedra, das primeiras lições do alfabeto, que me rendiam cocorotes e bolos”. (RAMOS, 1998b, p. 18).

Camilo Pereira da Silva será responsável também por uma recordação auditiva, de efeito igualmente desagradável, em seu filho, que, mesmo adulto, continua a ouvir o ribombar dessa sentença condenatória: “Isto é um cavalo de dez anos e não conhece a mão direita”. (RAMOS, 1998b, p. 18).

Ainda quanto às imagens visuais, podem também ser lembradas as fisionomias crispadas dos pais do narrador, em Infância, onde a tensão da musculatura age como um fator de empecilho a um relacionamento mais efusivo: “Revejo pedaços deles, rugas, olhos raivosos, bocas irritadas e sem lábios, mãos grossas e calosas, finas e leves, transparentes.” (RAMOS, 1961, p. 12).

Em outra passagem, ratifica-se a crueza da descrição nesse flagrante da fisionomia materna: “uma senhora enfezada, agressiva, ranzinza, sempre a mexer-se, bossas na cabeça mal protegida por um cabelinho ralo, boca má, olhos maus que em momentos de cólera se inflamavam com um brilho de loucura.” (RAMOS, 1961, p. 14).

A relação curva/acolhimento, tradutora de uma semântica da afetividade calorosa, no caso dos pais do narrador não se manifesta para com o filho e sim, ainda que timidamente, entre eles mesmos: “Na harmonia conjugal a voz dele perdia a violência, tomava inflexões estranhas, balbuciava carícias decentes. Ela se amaciava, arredondava as arestas, afrouxava os dedos que nos batiam no cocuruto, dobrados, e tinham dureza de martelos.” (RAMOS, 1961, p. 14-15).

Em “Um Cinturão”, capítulo de contornos hiperbólicos, a “cara enferrujada” do pai do narrador (RAMOS, 1961, p. 32) ressalta no texto em função do elemento voz, transcrito tanto em sintagmas, (“sons du-

ros”, “os berros de meu pai”) quanto em segmentos frásicos mais longos: “Os seus gritos me entravam na cabeça, nunca ninguém se esgoelou de semelhante maneira.” (RAMOS, 1961, p. 33).

A reverberação desses sons, significando a pregnância das emoções vividas na infância, repercute na postura do adulto: “Hoje não posso ouvir uma pessoa falar alto. O coração bate-me forte, desanima, como se fosse parar, a voz emperra, a vista escurece, uma cólera doida agita coisas adormecidas cá dentro. A horrível sensação de que me furam os tímpanos com pontas de ferro.” (RAMOS, 1961, p. 33). Ao se reportar a “pontas de ferro”, o narrador, mais uma vez, privilegia os ângulos agudos, incisivos, igualmente anotados no semblante dos indivíduos aqui referidos.

Em contrapartida, tem-se na criança uma imagem do retraimento, o que é recorrente em todos os textos de Graciliano aqui examinados.

Em Angústia, o retraimento é literal, como se pode constatar em: “Sempre abafando os passos, dirigi-me novamente ao fundo do quintal, com medo daquela gente que nem me havia mandado buscar à escola para assistir à morte de meu pai.” (RAMOS, 1998b, p. 18). A ideia de abafar os passos funciona como uma forma de negação da infância, uma vez que, habitualmente, a criança é ruidosa.

Em Vidas secas os capítulos referentes às crianças trabalham igualmente a questão. Em “O Menino mais novo”, a vontade de ousar do protagonista, imitando a bravura do pai, esbarra no temor do escárnio e na repreensão. “A necessidade de consultar o irmão apareceu e desapareceu. O outro iria rir-se, mangar dele, avisar sinha Vitória. Teve medo do riso e da mangação. Se falasse naquilo, sinha Vitória lhe puxaria as orelhas.” (RAMOS, 1980c, p. 49). Como rescaldo de sua aventura frustrada, já referida, resta-lhe o débil consolo da autopiedade, aqui adivinhada pelo narrador: “Achou-se abandonado e mesquinho, exposto a quedas, coices e marradas.” (RAMOS, 1980c, p. 52).

Quanto ao outro filho de Fabiano, há uma notação no capítulo que lhe pertence, informando que: “Todos o abandonavam, a cadelinha era o único vivente que lhe mostrava simpatia.” (RAMOS, 1980c, p. 56).

Uma maneira de marcar mais ainda o retraimento da criança, em um meio que lhe é hostil, é, neste capítulo, a semelhança do tratamento que é dispensado tanto a ela quanto a Baleia. Sobre a cachorra, diz o narrador que, farejando a possibilidade de complicações: “Foi esconder-se num canto, por detrás do pilão, fazendo-se miúda entre cumbugos e cestos.” (RAMOS, 1980c, p. 55). É perceptível que tão irmanados estavam eles que, não tendo com quem partilhar sua solidão, o “pequeno sentou-se, acomodou nas pernas a cabeça da cachorra, pôs-se a contar-lhe baixinho uma história”. (RAMOS, 1980c, p. 55). Vê-se, aqui, por conseguinte, uma transposição de papéis, em que a criança, mesmo não sendo alvo dessa prática, assume a figura do adulto, que costuma distraí-la com as intrigantes invencionices do mundo da imaginação.

Neste tocante, ainda podem ser vistos, em *Infância*, depoimentos do narrador, tais como o que se segue: “Eu me comportava direito: encolhido e morno, deslizava como sombra.” (RAMOS, 1961, p. 116).

Nos romances analisados e na autobiografia de Graciliano Ramos, as mãos são um outro índice da inação da criança. Habitualmente, a agilidade das mãos identifica a vivacidade infantil, porém, é aqui uma representação metonímica da criança submetida a emoções atemorizantes. Tem-se, assim, um variado quadro de situações em que as mãos são indícios da sujeição do menino a uma ordem autoritária, denotando, a um só tempo, angústia e passividade.

Em “Leitura” o relato sobre o còvado, instrumento de tortura utilizado na selvagem pedagogia da época, dá margem à seguinte descrição: “As pobres mãos inchavam, as palmas vermelhas arroxeadas, os dedos grossos mal se movendo.” Mesmo na descrição contida no trecho subsequente, persiste a ideia de ausência de movimento, apesar de o termo comparativo ser de natureza dinâmica: “Latejavam, como se funcionassem relógios dentro delas.” (RAMOS, 1980c, p. 111).

Outras referências às mãos em *Infância* mostram-nas como símbolo de temor, caso dos três exemplos que se seguem, em que o medo anula o ânimo da criança: “As mãos descansavam na tábua, imóveis.” (RAMOS, 1980c, p. 111), “um pedaço de pau me bateria na palma das

mãos úmidas” (RAMOS, 1980c, p. 116), “As minhas mãos frias não acertavam com os objetos guardados na caixa”. (RAMOS, 1980c, p. 118).

Situadas na esfera tátil, as alusões às mãos, como se pôde constatar, são compostas quase sempre num registro doloroso. Uma das poucas exceções dizem respeito a D. Maria, professora. Descrevendo seu comportamento junto aos alunos, o narrador assinala: “Aquela brandura, a voz mansa, a consertar-me as barbaridades, a mão curta, a virar a folha, apontar a linha, o vestido claro e limpo, tudo me seduzia.” (RAMOS, 1980c, p. 122). O adjetivo “curta”, determinante de mão, aqui utilizado numa conotação positiva, remetendo inclusive a leveza, contrasta com o rude aspecto da mão paterna. Em trecho posterior, a delicadeza interior da professora é realçada pelo diminutivo, o que expressa sua inaptidão para o autoritarismo. “A escola exigia palmatória, mas não consta que o modesto emblema de autoridade e saber haja trazido lágrimas a alguém. D. Maria nunca a manejou. [...] Quando se aperreava, erguia o dedinho, uma nota desafinava na voz carinhosa – e nós nos alarmávamos.” (RAMOS, 1980c, p. 124).

A respeito da palmatória, é importante registrar a seguinte observação de Del Priore (2000, p. 97):

A partir da segunda metade do século XVIII, com o estabelecimento das chamadas Aulas Régias, a palmatória era o instrumento de correção por excelência: ‘nem a falta de correção os deixe esquecer do respeito que devem conservar a quem os ensina’, cita um documento de época.

A pesquisadora não deixa de informar, porém, que constava no referido documento que a palmatória não deveria ter uso indiscriminado, ao anotar a ressalva feita aos professores de então, que deveriam apenas usá-la quando vissem que a “repreensível preguiça é a culpada dos seus erros e não a rudez das crianças, a cúmplice de sua ignorância.”⁴⁹

Em São Bernardo, as mãos, como índices de severidade e sequidão, alertam o leitor para a ausência de afagos, de toques delicados entre

49 As observações vêm contidas na “Breve instrução para ensinar a doutrina cristã, ler e escrever, aos meninos e ao mesmo tempo, os princípios da língua portuguesa e sua ortografia.” (DEL PRIORE, 2000, p. 106).

pais e filhos. Isso é particularmente observável na conduta indiferente de Paulo Honório e Madalena, para com seu filho. Neste romance, o narrador-personagem retrata esta actante feminina, como alguém destituído da ternura da maternidade, o que poderia ser tomado como inverossimilhança, em razão da generosidade da personagem com pessoas que excedem o círculo familiar, mas, sendo a história narrada do ponto de vista de Paulo Honório, a frieza de Madalena para com o filho torna-se passível de suspeição. O certo, porém, é que, nesse particular, cabem ao leitor unicamente suposições.

Imaginando-se um painel sobre a vida infantil na ficção do escritor nordestino em pauta, baseado em uma fenomenologia dos sentidos, uma lacuna se deixa notar: a quase ausência de cheiros, cores e sabores agradáveis que pudessem induzir a evocações prazerosas por parte dos adultos que se debruçam sobre seu passado ou mesmo por parte das crianças, cujo relato das experiências dos primeiros anos de vida fica a cargo de terceiros.

Em *Angústia*, a atmosfera de decadência da propriedade da família do protagonista é captada por meio de cores sombrias, que toldam uma possível lembrança luminosa de sua meninice:

Penso em coisas percebidas vagamente: o gado, escuro de carrapatos, roendo a madeira do curral; o cavalo de fábrica, lazarento e com esparravões; bodes definhando na morrinha; o carro de bois apodrecendo; na catinga parda, manchas brancas de ossadas e vôo negro dos urubus. (RAMOS, 1998b, p. 28).

O tratamento das cores neste romance chega às vezes a se aproximar da dicção naturalista, apesar de a hipálage em “vôo negro dos urubus” remeter, de preferência, ao Simbolismo.

O efeito naturalista é perceptível, inclusive, através do apelo à decomposição física, o que é, aliás, uma forma de marcar a reação da criança diante de aspectos repulsivos ligados à existência. A imagem dos pés, retomada em vários momentos do fluxo rememorativo do personagem, serve como índice da visceral dissensão entre Luís da Silva e seu pai: “Como estariam os pés de Camilo Pereira da Silva? Certamente estavam inchados, verdes, com pedaços ficando pretos.” (RAMOS, 1998b, p. 20).

Em “Um Incêndio”, capítulo de Infância, o traço naturalista é empregado, dentre outras ocasiões, na descrição do cadáver carbonizado de uma mulher negra:

A superfície vestia-se de crostas, como a dos metais inúteis, carcomidos no abandono e na ferrugem. Em alguns pontos parecia carne assada, e havia realmente um cheiro forte de carne assada; fora daí ressecava-se demais. Nesse torrão cascalhoso sobressaía a cabeça, o que fora cabeça, com as órbitas vazias, duas fileiras de dentes alvejando na devastação, o buraco do nariz, a expelir matéria verde, amarelenta. (RAMOS, 1961, p. 94).

Persistindo nas imagens repelentes, em sua autobiografia, Graciliano alude ao costume das mulheres sertanejas de darem vinho aos filhos pequenos para assegurar-lhes um sono profundo. Como consequência, as crianças “Umedeciam as cobertas, mas isto não as incomodava: dormiam no líquido.” (RAMOS, 1961, p. 41). O narrador deprecia a si próprio ao se incluir neste rol de meninos sujeitos a essa condição: “Quando apurei o olfato e a vista, percebi que os lençóis de meus irmãos eram fétidos, horríveis. Os meus deviam ter sido assim.” (RAMOS, 1961, p. 41).

Em *Vidas secas*, a mesquinhez do cotidiano das crianças, avaro em cores e sons apazíveis, só excepcionalmente é modificada. Em “Festa”, o narrador mostra-as deslumbradas diante do que é, para elas, um espetáculo de som e luz em estado de magnificência, o que redundava, também, na diminuição da aura mítica dos pais:

Os meninos também se espantavam. No mundo, subitamente alargado, viam Fabiano e sinha Vitória muito reduzidos, menores que as figuras dos altares. Não conheciam altares, mas presumiam que aqueles objetos deviam ser preciosos. As luzes e os cantos extasiavam-nos. De luz havia, na fazenda, o fogo entre as pedras da cozinha e o candeeiro de querosene pendurado pela asa numa vara que saía da taipa; de canto, o bendito de sinha Vitória e o aboio de Fabiano. O aboio era triste, uma cantiga monótona e sem palavras que entorpecia o gado. (VS, p. 74).

Este é um dos poucos passos da obra em que o vocabulário transmuta-se, de forma positiva, indicando a revelação que se apossa da alma

das crianças. O trecho ganha ênfase devido ao entrechoque contido na comparação subsequente, que reaviva a tristeza de sua existência incolor. Observe-se, ainda, o valor semiótico da paragrafação, que aqui assinala o corte entre o mundo cinza dos meninos e a abrupta imersão deles nesse esplendor cromático e sonoro.

Outro dado cuja escassez é notória, na obra em análise, refere-se a brinquedos e brincadeiras, principalmente as que desenvolveriam um sentido gregário. Isto leva, juntamente com a carência de signos encantatórios ligados à cor e ao perfume, à fixação de um timbre peculiar à infância recriada por Graciliano Ramos. Noutras palavras: embora a ficção do escritor tenha na puerícia um de seus veios temáticos mais constantes, falta-lhe uma presença mais efetiva da ludicidade, fator de identificação da idade infantil. O que não quer dizer, entretanto, que as crianças não consigam, uma vez ou outra, refundir o cotidiano, através do imaginário, contando para isso com os poucos recursos de que dispõem. É o caso dos filhos de Fabiano, “entretidos no barreiro, sujos de lama, fabricando bois de barro, que secavam ao sol”. (RAMOS, 1980c, p. 40).

Held vê, nesse tipo de brincadeira, o prolongamento de uma “visão animista do mundo que certamente existiu, mas que se torna então, conforme o caso, proteção, refúgio contra as exigências externas que atrapalham ou meio de se distrair quando se aborrece”. (HELD, 1980, p. 45).

Mesmo a ocorrência lúdica no texto de Graciliano entremescla-se, algumas vezes, com o sentimento da perda. Em Inverno, o menino mais velho recorda “um brinquedo antigo, presente de seu Tomás da bolandeira”. (RAMOS, 1980c, p. 68). O trecho em foco flagra um instante de dupla frustração da criança, pois, à sua mente, acontece também a lembrança “dos currais feitos de seixos miúdos, sob as catingueiras. Agora a lagoa estava cheia, tinha coberto os currais que ele construía.” (RAMOS, 1980c, p. 68-69). Deve-se salientar a conotação irônica do segundo acontecimento, inserido justamente no capítulo Inverno.

Quanto à rarefação lúdica do universo da criança entrevista na parte da obra de Graciliano aqui estudada, pode-se acrescentar que, no caso de Vidas secas e de Minsk, a figura do animal poderia ser tomada como um sucedâneo do brinquedo. Mesmo assim, o esquema vicário

não se revela produtivo em todos os momentos, pois no caso de Baleia, embora haja expansões de ternura entre ela e os dois meninos, em algumas ocasiões a cachorra, por causa da antropomorfização do animal, pelo menos na visão das crianças, vai reproduzir o comportamento de censura muitas vezes utilizado pelo adulto. É o que ocorre, por exemplo, após o malogro da aventura do menino mais novo: “Olhou com raiva o irmão e a cachorra. Deviam tê-lo prevenido. Não descobriu neles nenhum sinal de solidariedade: o irmão ria como um doido, Baleia, séria, desaprovava tudo aquilo.” (RAMOS, 1980c, p. 51-52). No caso de Minsk, a mais que perfeita sintonia entre Luciana e o animalzinho será perturbada pelo desfecho trágico da história.

Num cotejo entre a visão de Graciliano Ramos e a de Saint-Exupéry, tendo por enfoque a infância, pode-se afirmar que o tema é submetido a uma avaliação divergente por parte do escritor francês, já que seu modelo de meninice ancora-se na nostalgia, ocasionada pela dissipação de um tempo repleto, quase sempre, de reconforto psicológico.

Tendo-se verificado, no desenrolar desta argumentação, e neste capítulo em especial, com base em Graciliano Ramos, que um dos pontos de maior realce do tempo da infância é, inegavelmente, o potencial evocativo a ele relacionado, o mesmo se pode dizer da obra de Antoine de Saint-Exupéry, que funciona como uma fonte de imagens que remetem às paisagens dos primórdios de sua vida, as quais se revelam paisagens-nutrizes no que tange ao imaginário do adulto em que se tornaria o escritor.

Esta nuance relativa a *l'età verde* (Leopardi) é, efetivamente, um motivo recorrente na literatura que toma a vida infantil como objeto de divagação. O rendimento do tema é visualizado, de modo especial, na análise das representações da infância na literatura francesa, no período de 1850 à contemporaneidade, em que Chombart de Lauwe (1991) estabelece uma grade analítica, que toma o texto artístico como um espaço de inclusão das lembranças infantis. Segundo a estudiosa, o trabalho de criação do escritor consiste, muitas vezes, em uma recriação desse tempo, que emerge de seu cabedal de lembranças. A infância funcionaria, assim, como um núcleo de impressões que, sedimentadas, constituiriam o que ela denomina “traços indelévels” (CHOMBART

DE LAUWE, 1991, p. 240), os quais se projetariam nas fases subsequentes da existência do indivíduo.

Em *A Busca da infância*, a autora exemplifica a questão com uma reminiscência do *Petit Chose*, personagem de Alphonse Daudet, que exclama: “Ó coisas da minha infância, que impressão me deixastes! Parece que foi ontem esta viagem pelo Ródano.” (DAUDET, 1985, p. 240). Transportados para o domínio da escrita, os chamados traços indelévels poderiam ser anotados tanto em relatos ficcionais quanto nos autobiográficos e ainda nas obras híbridas, que terminam sendo as de configuração mais frequente, uma vez que as fronteiras entre o confessional e o fictício não se delineiam com facilidade.

Se no trabalho criativo de Graciliano Ramos, *Infância* representa a concentração de um repertório rememorativo de eventos do tempo passado, as recordações de criança de Saint-Exupéry não se condensam em um texto específico, sendo comum sua presença em meio às aventuras de guerra, transpostas para a ficção pelo piloto-escritor.

No conjunto da produção artística de Saint-Exupéry, merece destaque, nesse sentido, *Terra dos homens* que, embora não seja matéria de exame em Chombart de Lauwe (1991), possui diversas páginas povoadas pelas recordações da infância do próprio autor, acionadas por intermédio do dispositivo da memória.

A leitura deste livro, em que se patenteia a indefinição quanto ao gênero, uma vez que nele se mesclam traços romanescos e indicações autobiográficas, demonstra que, para Antoine de Saint-Exupéry, a infância tem por baliza a casa dos primeiros tempos.

Terra dos homens deixa entrever que a aridez e a solidão do deserto vividas na idade adulta despertam nele a doçura do casulo do tempo passado. A partir dessa concepção, pode-se dizer que o escritor recria, na citada obra, o mundo representado pela habitação de Saint-Maurice-de-Rémens.

Havia, em algum lugar, um parque cheio de pinheiros escuros e tílias, e uma velha casa que eu amava. Pouco importava que ela estivesse distante ou próxima, que não pudesse cercar de calor o meu corpo, nem me abrigar, reduzida apenas a um sonho; bastava que ela existisse

para que a minha noite fosse cheia de sua presença. Eu não era mais um corpo de homem perdido no areal. Eu me orientava. (SAINT-EXUPÉRY, 1966, p. 50).

Estudando as relações entre autor e obra, em “Do vivido no romance: esboço de uma teoria da transposição”, Viart (2001, p. 82) dá como uma das formas da presença do romancista no texto o “nível empírico” que, segundo ele, “concerne aos lugares, às pessoas que ele conheceu, e, de modo geral, a sua relação fenomenológica com o mundo, suas maneiras de perceber e de apreender as coisas”.

Viart (2001, p. 83) assinala, porém, que, qualquer que seja o nível de intrusão do autor em seu texto, “é evidente que o romance não é jamais a transcrição bruta dos dados autobiográficos. [...] Jamais a obra é um puro e simples decalque da vida de seu autor”. A este propósito, o crítico cita Jouve, para quem, se a obra é uma confissão, é “uma confissão que sofre uma metamorfose”. (JOUVE, 2002 apud VIART, 2001, p. 83).

As reminiscências de Saint-Exupéry interligam-se a reflexões de Bachelard (2000, p. 36) que, em *A Poética do espaço*, defende a ideia de a casa ser “o nosso canto do mundo”, complementando, logo adiante, que ela “é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade”.

Já em *A Poética do devaneio*, o filósofo enumera uma série de registros lírico-nostálgicos concernentes à idade infantil, como forma de assinalar a distância que vai da melancolia saudosista ao redimensionamento do passado obtido por intermédio da *rêverie*: “Nos devaneios voltados para o passado, o escritor sabe infundir uma espécie de esperança na melancolia, uma juventude de imaginação numa memória que não esquece.” (BACHELARD, 1996, p. 117).

No trecho transcrito, Saint-Exupéry transforma a casa em imagem-referência da infância, fazendo de ambas um único registro captado pela vivacidade da memória afetiva.

Assim, as palavras do escritor repercutem os devaneios poéticos propostos por Bachelard, os quais possuem um caráter encantatório, pois, pelo poder de sua força de imantação, resgatam do passado os

talismãs que, com seu fulgor, têm o dom de indicar o caminho do eterno recomeço.

Como se sabe, a Fenomenologia bachelardiana é bastante afirmativa, na medida em que é calcada na crença em um devir, ultrapassando, dessa forma, o entendimento da consciência unicamente como princípio ordenador de pensamentos e sensações. De acordo com sua opinião, mesmo a vivência de sentimentos dolorosos como o medo ou a solidão pode, se fermentada pela imaginação, tornar-se fecunda. É o que ocorre na “solidão sonhadora” que, diferentemente do solipsismo, é integrativa. (BACHELARD, 1996, p. 14).

Outra aproximação pode ser engendrada com o conteúdo rememorativo de Terra dos homens: a que leva em consideração as experiências autobiográficas de Rousseau. Starobinski toma estas últimas como elemento desencadeador de um juízo sobre a capacidade de atualização do tempo transcorrido:

O passado não é mais esse elo e esse encadeamento que paralisam o instante presente, não é mais esse nó inextricável de determinações que nos condenam a sofrer nossa sorte. A perspectiva parte agora do instante presente: a “fonte” está aqui mesmo, e não na vida transcorrida. O presente governa o espaço retrospectivo em vez de ser esmagado por ele. Assim, em vez de se sentir produzido por seu passado, Rousseau descobre que o passado se produz e se move nele, no surgimento de uma emoção atual. (STAROBINSKI, 1991, p. 201-202).

Há, entretanto, uma passagem de Terra dos homens em que o autor parece negar a concepção de perenidade do espírito infantil. É quando, diante do deserto, o aviador recorda os brinquedos do tempo de sua meninice, e comenta:

Quando nos fazemos homens e vivemos sob outras leis, que resta daquele parque cheio das sombras da infância, cheio de magia, ardente e gelado! Hoje, quando voltamos ali, caminhamos com uma espécie de desespero, pelo lado de fora, ao longo de seu pequeno muro de pedras cinzentas admirados de achar fechada em um recinto tão estreito uma província que era para nós o infinito, e compreendendo

que nesse infinito não entraremos nunca mais. Porque é à infância, e não ao parque, que seria preciso regressar. (SAINT-EXUPÉRY, 1966, p. 90-91).

As palavras destoam de um trecho bem anterior, onde, depois de recordar os grandes armários de sua residência, havia dito o narrador:

Oh, o que há de maravilhoso numa casa não é que ela nos abrigue e nos conforte, nem que tenha paredes. É que deponha em nós, lentamente, tantas provisões de doçura. Que forme, no fundo de nosso coração, essa nascente obscura de onde correm, como água da fonte, os sonhos [...]. (SAINT-EXUPÉRY, 1966, p. 52).

Essas provisões de doçura que são depositadas lentamente nas pessoas não seria a permanência da alma infantil, pelos tempos afora? Ou, lembrando outra vez Bachelard (1996, p. 96), não se trataria da “infância que dura em nós”?

Discorrendo sobre a potência do devaneio, Montandon reporta-se a uma frase de Terra dos homens: “O sonho é um milagre.”, concluindo, a seguir:

O que é maravilhoso é a consciência do homem, esse espelho, e o poder da lembrança e do sonho que permitem reencontrar no deserto, onde se está “perdido e ameaçado, nu,” distanciado da vida por muito silêncio, a fonte profunda de uma regressão feliz rumo à infância, a realidade da vida afetiva. (MONTANDON, 2001, p. 48).

Na comparação entre os dois autores enfocados, nota-se que, de forma diversa da de Graciliano, a memória dos sentidos no escritor francês carrega imagens de encantamento tanto com relação a cenários, quanto a pessoas e a objetos, que se intercambiam para dar origem às revivências da memória.

É ainda da casa que afluem os odores e rumores, que assinalam alguns dos modos de absorção do mundo pela criança: “Era o menino daquela casa cheio da lembrança de seus perfumes, cheio da frescura de seus vestibulos, cheio das vozes que o haviam animado.” (SAINT-EXUPÉRY, 1966, p. 50).

A propósito é oportuna a referência às Curiosidades estéticas, de Baudelaire, onde o poeta faz a seguinte reflexão: “A criança vê tudo como se fosse novidade, ela está sempre embriagada. Nada se 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).

Quanto a pessoas, um semblante feminino que ultrapassa os limites do tempo de outrora é a governanta, Mademoiselle ou Moisi. Em Terra dos homens, ela fará parte de uma série de fortes evocações, responsáveis por uma sensação indefinida, somente mais tarde assimilada pelo narrador:

Mesmo aquele gosto de eternidade que pensei viesse do deserto tinha outra origem. Eu revia os grandes armários solenes da casa. Eles se entreabriam mostrando pilhas de lençóis alvos como a neve. Eles se entreabriam mostrando provisões cobertas de neve. A velha governanta trotava de um armário a outro como um rato, sempre conferindo, desdobrando, tornando a dobrar, contando o linho branco, exclamando: ‘Ah, meu Deus, que infelicidade!’ ao notar algum leve sinal de estrago que ameaçasse a eternidade da casa, e correndo logo para queimar os olhos sob a lâmpada, a cerzir aqueles linhos que para ela eram como toalhas de altar, como velas de três mastros – para servir a alguma coisa de muito grande, como um deus ou um navio. (SAINT-EXUPÉRY, 1966, p. 50 -51).

Ela também é descrita por Simone de Saint-Exupéry, em Cinco crianças em um parque, como sendo possuidora de uma “alma juvenil e de uma inocência que a mantinham em paz com a terra inteira e mesmo com o outro mundo.” (SAINT-EXUPÉRY, 2000, p. 78). A delicadeza de espírito de Moisi é, com efeito, um dos componentes das “provisões de doçura” que circundam a casa de Saint-Maurice.

Webster (1994, p. 24) faz um contraponto entre o pragmatismo da família aristocrata do escritor e o credo de singeleza de Moisi: “enquanto as tias e os tios falavam apenas de finanças, propriedade e religião, Moisi ensinava às crianças o nome das flores do campo e as levava para colher frutas para fazer geléia”.

Nessa mnemônica do sentimento estabelecida por Saint-Exupéry, as coisas inanimadas recobrem-se de uma afetividade melancólica, que

faz as vezes de uma argamassa de indestrutibilidade perante os danos do tempo. É o caso da referência aos lençóis, onde se tem, além do efeito associativo cromático, a transferência para o objeto do efeito de maravilhamento que a neve proporciona.

No caso de Saint-Exupéry, a inclinação confessional faz de sua produção epistolográfica um importante subsídio para o deslindamento da obra: as cartas dialogam com a escritura ficcional.

Em uma carta, datada de Dakar, 1927, o piloto-escritor, depois de dizer a sua mãe que ela havia “povoado [sua] vida de doçura como ninguém poderia tê-lo feito”, chega a esta confissão: “E o menor objeto pertencente à senhora me mantém o coração aquecido: seu pulôver, suas luvas, é o meu coração que eles protegem.” (SAINT-EXUPÉRY, 1994, p. 758).

Em 1930, de Buenos Aires, na carta que contém uma de suas afirmações mais contundentes sobre o período da meninice: “Não estou bem certo de ter vivido após a infância”, o escritor agradece à mãe a “casa de lembranças”, que ela lhe proporcionara, reativando em uma só recordação a tepidez suave que provém quer do fogareiro de Saint-Maurice quer da segurança nascida da presença materna:

A melhor coisa, a mais pacificadora, a mais amiga que já conheci, é o pequeno fogareiro do quarto de cima, em Saint-Maurice. Jamais alguma coisa deu-me tanta segurança na vida. Quando eu acordava à noite, ele roncava como um pião, e projetava sombras boas na parede. Não sei por que pensava num cão fiel. Esse pequeno fogareiro nos protegia de tudo. Algumas vezes você subia, abria a porta e nos encontrava cercados de um bom calor. (SAINT-EXUPÉRY, 1994, p. 780).

Até os últimos tempos de sua vida, as cartas vão mostrar a forte ligação do homem adulto com suas origens. Em uma delas, também dirigida a sua mãe, de Orconte, em 1940, Saint-Exupéry vai utilizar uma imagem olfativa para estabelecer a gritante diferença entre seu mundo atual, mergulhado na guerra, e a paz de sua infância: “A única fonte refrescante eu a encontro em certas lembranças de infância: o odor de vela das noites de Natal. É a alma hoje que está verdadeiramente deserta. Morre-se de sede.” (SAINT-EXUPÉRY, 1994, p. 849).

Na carta escrita a Marie de Saint-Exupéry, de Camp d'Avord, em 1922, ratifica-se a profunda dimensão do relacionamento mãe-filho:

É verdade que estou triste, prestes a chorar esta tarde. É verdade que a senhora é a única consolação quando estou triste. Quando eu era garoto, e voltava com minha grande mochila nas costas, soluçando por haver sido castigado – a senhora se lembra, em Le Mans – só com seu beijo era capaz de me esquecer de tudo. A senhora era um apoio todo poderoso contra os bedéis e os padres encarregados da disciplina. Sentíamos-nos em segurança na sua casa, estávamos seguros em sua casa. Não pertencíamos senão à senhora e isto era bom. (SAINT-EXUPÉRY, 1994, p. 724-725).

Por conta de todo esse manancial de lembranças enternecedoras é que o escritor em Piloto de guerra pode proferir uma sentença que resume de forma veemente o tipo de nó sentimental, que o ata aos primeiros anos: “Quando eu era criança [...] eu volto longe na minha infância. A infância, este grande território de onde alguém partiu! De onde eu sou? Eu sou de minha infância. Eu sou de minha infância como de um país.” (SAINT-EXUPÉRY, 1994, p. 158).

Foi afirmado, páginas atrás, que uma comparação entre a imagética infantil na obra de Graciliano Ramos e na de Saint-Exupéry resultaria em uma construção antitética na maior parte do tempo. Tomando-se por parâmetro a vivência dos sentidos, pode-se dar como certa esta premissa, como se pôde verificar neste trabalho.

Dada, porém, a feição polimorfa do texto literário, principalmente quando se aborda a obra de dois escritores que tomaram o homem como centro de suas cogitações, o que resulta, ao final, é também, da parte de Saint-Exupéry, a expressão de sentimentos dolorosos que se põem ao lado da calorosa atmosfera descrita até aqui, o que não quer dizer, contudo, que se igualem aos agravos experimentados pela família de personagens que representam a criança em Graciliano.

Todavia, dois episódios relativos à infância de Saint-Exupéry serão aqui anotados na intenção de grifar esta etapa da vida como um período problemático, uma vez que ele é alicerçado em muitas dúvidas sobre o sentido de realidades ainda por desenredar. Ambos se referem a posturas

autoritárias de pessoas adultas, cujas atitudes se revelam inócuas quanto à aprendizagem do ser em formação.

Sobre o primeiro, há uma alusão em uma carta a sua mãe, aqui transcrita, a de 1922, e trata da austeridade escolar, assunto sobre o que muito já se falou neste trabalho. Quanto ao segundo, merece um relato de Saint-Exupéry, em *Piloto de guerra*, e traz como protagonistas dois de seus tios, aos quais ele escutara secretamente conversar, numa ocasião em que a criança resolvera “fraudulentamente explorar o mundo”:

Eu tremia com medo de ser descoberto. Um deles, Hubert, era para mim a imagem da severidade. Um delegado da justiça divina. Este homem, que nunca deu um piparote numa criança, me repetia franzindo as sobrancelhas terríveis, na ocasião de cada um dos meus crimes: “A próxima vez que eu for à América, trarei de lá uma máquina de chicotear. Tudo é aperfeiçoado na América. É por causa disso, que as crianças lá são a própria sabedoria. E é também um grande descanso para os pais.” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p. 159).

Este é um relato que se torna emblemático na comparação entre os dois autores, pois serve para estabelecer o grau de denúncia da impropriedade com relação ao tratamento da criança, nas produções estéticas de ambos os escritores. Se o momento cultural mostrado por Graciliano Ramos aparece de uma forma inteiramente desmistificada ao longo de sua obra, revelando a criança como um ser mal compreendido em sua individualidade, percebe-se na ameaça da “máquina de chicotear” uma tendência a conformar a criança à idealidade distorcida do adulto, daí resultando uma imagem diferente dela mesma.

Um exemplo a mais dessa impropriedade existente na postura do adulto diante da criança é detectável em Antoine de Saint-Exupéry na retrospectiva autodiegética do personagem do piloto em *O Pequeno príncipe*.

Este personagem oferece à reflexão do leitor a situação da criança face à incompreensão das pessoas grandes no que toca às particularidades do mundo infantil. Como já foi anotado, a incompreensão lhe chega através do célebre desenho da jiboia engolindo um elefante, desenho por ele elaborado, aos seis anos de idade, o qual se revela hermético à percepção dos adultos, que o interpretam como sendo um chapéu.

Assim, a imagem que o piloto conseguiu guardar de sua própria infância foi de desprestígio, o que é uma forma de revelar o não reconhecimento da alteridade, já que, nesta ocasião, a criança é tomada como um ser excêntrico, comprometido com atividades ociosas. Tratando-se, no entanto, de uma obra de cunho idealista, o episódio ultrapassa a condição de lembrança dolorosa, abrindo para o personagem a possibilidade de autoquestionamento quanto ao perigo de reprodução de igual conduta relativamente à criança com quem contracena na história.

Pode-se dizer então que, pelo viés da memória, o personagem do piloto se liga a um aspecto que possui um forte peso na escritura de Graciliano Ramos, uma vez que, como se demonstrou amplamente, os personagens deste escritor têm na recordação dos primeiros tempos uma de suas práticas mais corriqueiras.

Entretanto subsiste uma diferença básica entre as filosofias poéticas de ambos os autores: Graciliano vai transferir para os personagens o conteúdo de deformação que enxerga na sociedade de seu tempo, daí a infância, da forma como ele a concebe, ser deletéria para o indivíduo, suscitando às vezes um desejo de evasão do passado, em alguns dos personagens ainda não de todo curados de seu tempo de menino.

Todavia, em *Infância*, está presente a atenuante da reconsideração de algumas atitudes do segmento adulto para com o narrador. O passar do tempo mune-o de lentes que dão novo enfoque às relações vividas em sua meninice, o que enriquece as possibilidades de interpretação dos jogos afetivos, daquela época, cuja apreensão no tempo de criança renderia-lhe o custo da morbidez.

Diferentemente de Graciliano Ramos, a infância para Saint-Exupéry, em *O Pequeno príncipe*, é antes encarada pela via da abstração, figurando a princípio um tempo idílico, como se fora a representação da crença do autor em uma ressignificação do modelo de interação entre os homens.

Um paradigma adicional fornecido por esta obra de Saint-Exupéry é iluminado pela própria tipologia do texto, uma espécie de relato de

aprendizagem, o que confirma a configuração simbólica da narrativa, apoiada na ideia da infância como viagem. O traslado da criança, de seu planeta à Terra, vale como um período de convivência com a perplexidade, materializada nos personagens que ela encontra nos asteroides que visitou e na Terra. Estes personagens fazem, por contraste, nascer uma imagem da infância que se traduz em valores estranhos aos do mundo adulto, como, principalmente, o senso do particular, que leva ao reconhecimento dos seres como essência, distanciando-os, portanto, de uma mirada utilitarista.

Em Graciliano Ramos, somente em “A Terra dos meninos pelados” é possível traçar uma analogia perfeita com a noção de infância tomada como viagem. Nos outros textos, a viagem aparece implícita, como uma metáfora, correspondendo a uma ultrapassagem de obstáculos, rumo à compreensão mais clara do emaranhado signico que é dado à criança decifrar.

Quanto às outras obras do escritor francês, aqui comentadas, pode-se dizer que, nelas, quase sempre, as divagações das personagens adultas dão motivo a um retorno nostálgico ao passado, como meio de compensar as inquietudes do mundo pós-infância.

Para além, portanto, da visão humanizadora própria do texto literário, é possível extrair do conjunto da obra desse escritor francês um esquema de reflexão que encaminha o leitor para uma interpretação do mundo feita à custa de uma visada idealista dos posicionamentos éticos do indivíduo, tendo, nesse caso, a idade infantil como fundamento.

As obras dos dois autores, portanto, instaurando a composição textual como uma rua de mão dupla, em que se entrecruzam ficção e realidade, criam concomitantemente um trânsito frutífero entre realidades culturais distintas, na medida em que oferecem, cada uma à sua maneira, interpretações diferentes sobre a infância, interpretações que se multiplicam, nesse outro espaço lúdico que é o espírito do leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Imagens da Infância em Graciliano Ramos e Antoine de Saint-Exupéry suscitou o enquadramento da idade infantil em contextos analíticos diversos. Na verdade, a própria leitura do *corpus* forneceu a via de investigação ao revelar a presença de uma pergunta que o atravessava verticalmente: afinal, o que é ser criança?

Os livros se colocaram, portanto, como um espaço para o exame da complexidade das relações entre segmentos etários diferenciados (entre as pessoas grandes e as crianças, pode-se dizer, repetindo o personagem de Saint-Exupéry), com o que reafirmam a dimensão humanizadora do texto literário.

A partir dos instrumentos analíticos disponibilizados pela Literatura Comparada, construiu-se um texto apoiado na hipótese de que a criança é um ser particular e que o entendimento de seus traços idiossincráticos, por parte dos que a cercam, além de ser garantia de qualidade de suas interações afetivas, conduz potencialmente o futuro adulto a um alargamento de consciência com respeito à forma de apreciar os seres e as coisas. Assim, a perspectiva de enfoque foi a da tomada da infância como uma experiência fundadora da existência, em outras palavras, a de que os primeiros anos contêm em germe todo o devir de uma vida.

Não se descurou, todavia, da lição de Becchi e Julia, que creem viável a absorção do tema unicamente por intermédio de uma visada oblíqua:

Com efeito, nós somente apreendemos a infância através do prisma que dela nos deixaram em cada período da história os adultos (legisladores, pedagogos, escritores, pintores, pais, autobiógrafos rememorando seu próprio passado, etc.), e é através desses traços indiretos que devemos tentar reconstruir as infâncias de épocas passadas. (BECCHI; JULIA, 1998a, p. 12-13).

Constatou-se que, salvo poucas exceções, a compreensão da criança como um ser dotado de peculiaridades foi tardia na civilização ocidental, sendo crucial para tanto o papel da doutrina rousseauiana. Na realidade, o filósofo efetua um deslocamento, do mito da Idade de Ouro, que

dizia respeito à vida da humanidade, para a vida do indivíduo. Com isto, redimensiona, de modo positivo, a infância e instaura um mito literário em torno desta idade, o qual fará fortuna no Romantismo.

No que concerne ao abrandamento do retrato da criança como um ser desimportante no esquema das permutas geradas pela dinâmica social, vale lembrar o quanto sua densidade psicológica contribuiu para embasar as concepções freudianas acerca da psique do homem. Quanto à observação das etapas que levaram à construção da infância como uma categoria histórica, atentou-se também para a releitura, no século XX, da Nova História, a qual proporcionou um incremento de sensibilidade para com determinados seres e coisas, alvo de exclusão até determinado tempo.

O que se pode concluir é que, mesmo após uma gama de alterações positivas na compreensão da criança como indivíduo participante do cenário social, ainda restam na memória do sistema cultural muitos traços de uma antiga percepção, que a desconhece como agente construtor de sua individualidade.

Esboçando-se um quadro diacrônico sobre a criança na História, passou-se à composição de um seu perfil na História Literária. Tendo por base a constatação de que a criança penetrou no cânone ocidental desde a Antiguidade Clássica, deu-se ênfase a sua presença na produção literária francesa, deduzindo-se do exame que a temática da infância repercute com assinalável intensidade no sistema de representação que é a Literatura, e dá surgimento a uma rede intertextual, que põe em relação diversos nós conceituais, que, através da palavra poética, levam à instituição do que seja a idade infantil.

Estas são articulações que cabem ao leitor, avaliado por Jorro (1999) como “autor-intérprete”, retrazar. Verificou-se a existência de vários *topoi* vinculados ao mundo infantil, tais como o da “criança maldita”, o do *puer senex* e o do *puer angelicus*. Ainda no tocante a *topos* vinculados à infância, resta o do *puer ut* poeta, cuja decifração corresponde ao próprio *modus operandi* do imaginário pueril. Os *topos* são aqui tomados como estruturas de significação que se refratam em personagens individualizados, os quais irrompem em momentos diferenciados do sistema literário. Com tudo isso, pode-se deduzir que a imagem da criança enseja uma organi-

zação caleidoscópica, com referência às suas formas de apresentação nas histórias contadas do ângulo ficcional. Estas histórias permitiram ainda constatar como, a partir do contato entre adultos e crianças, delinearam-se, para as últimas, diferentes abecedários que levaram a um desvelamento mais ou menos conflituoso das inúmeras figurações do real.

No quadro da literatura brasileira, a visibilidade da infância traduz-se em sua quase onipresença em textos compostos em prosa e em verso, abrangendo uma expressiva fração das suas correntes estéticas. Para possibilitar o exame comparativo proposto neste ensaio, foram analisadas, de per si, ocorrências que ilustram o sentido da infância para Graciliano Ramos.

Um dos pontos que singularizam sua produção ficcional é o fato de que, apesar da inclusão do autor no chamado “Romance de 30”, situado na segunda fase do Modernismo, a infância em Graciliano ultrapassa as representações de índole sociológica que tão bem se aclimataram no período. No que toca à idade pueril, seu texto propõe ainda um percurso de leitura, que vai revelando os processos iniciáticos atinentes à descoberta do mundo, demonstrando que a força impressiva dos primeiros passos remanesce por toda a existência.

A recriação artística que Graciliano faz de seus personagens meninos e da meninice de seus personagens adultos é contaminada pela visão pouco entusiasta que alimenta com relação ao homem. Assim, de uma maneira geral, a criança é colocada em um sistema de relação de mando em que predomina o autoritarismo e no qual ela ocupa um dos últimos lugares. No trânsito de linguagens entre adultos e crianças, um conjunto de sinais, relacionados à palavra ou à ausência dela, abafa a expressividade do ser infantil, enquanto que a espessura dos signos a decifrar é um corolário da solidão por ela vivida. Daí poder-se falar, no caso, em uma isotopia da impenetrabilidade do real. Com Infância, o escritor inaugura um estatuto diferenciado para o memorialismo de base infantil, em nossa literatura, em primeiro lugar por julgar oportuno um relato autobiográfico restrito unicamente aos acontecimentos da idade em foco; em segundo lugar, pela contundência das revelações que chegam a desorganizar alguns mitos do imaginário afetivo, tal como o da suavidade do

aconchego familiar. A crueldade para com a criança já havia sido motivo de denúncia na ficção brasileira, não, porém, no texto memorialístico.

Uma das conclusões deste trabalho, todavia, é a de que a função humanizadora da obra artística transparece de um modo fortemente dialético em *Infância*, pois se, por um lado, o leitor é presa de profunda comoção com as cenas descritas, por outro, o narrador promove um retrospicção em que está patente uma tentativa de compreensão do outro como ser limitado.

Diferentemente de Graciliano Ramos, a infância para Saint-Exupéry vai significar a possibilidade de uma nova aprendizagem: a fruição de um passado que capilariza seu poder de germinação, atingindo as outras fases do viver.

Neste aspecto, Saint-Exupéry aproxima-se da compreensão de Bachelard, o que fica francamente caracterizado por meio das imagens nostálgicas que cria o ficcionista em torno da infância, as quais superam o registro melancólico, infundindo no adulto uma nova disposição volitiva diante dos enfrentamentos da existência.

Sabendo-se que a infância é um período fortemente ligado à vida dos sentidos, fica patente a distinção entre as duas propostas de abordagem do tema, por meio do acervo de imagens contrastantes que frequentam ambas as experiências estéticas. De uma forma geral, é possível extrair do trabalho comparativo, aqui realizado, uma síntese dessa oposição no distanciamento semântico entre o que se poderia denominar fuga do passado (Graciliano Ramos) e fuga para o passado (Saint-Exupéry).

Por fim, a infância para Saint-Exupéry se instala em uma conjuntura filosófica guiada pelo idealismo. Sendo o pensamento exuperiano pautado por uma dimensão otimista do mundo, a infância, neste contexto, pode ser entendida como signo de um possível resgate da dignidade humana.

O trabalho em questão procurou demonstrar a profundidade do tema da infância, que é, na verdade, uma ramificação do tema maior da arte literária, o homem e suas perplexidades, através de autores pertencentes a mundos culturais distintos.

Percebe-se, contudo, que, ambos os autores, partindo da questão de base já referida, inculcam no leitor a mesma indagação e lançam as sementes das possíveis respostas em espaços tão vários quanto os da ideologia, da sensibilidade e da ética, cabendo a ele, leitor, o papel de recolhê-las e fruí-las de maneira fecunda.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JR., B. Ideologia e linguagem nos romances de Graciliano Ramos. In: GARBUGLIO, J. C. et al. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1987. p. 398-406.
- ABEL, C. A. S. **Graciliano Ramos: cidadão e artista**. Brasília, DF: Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- ABEL, O. (Dir.). **Le pardon: briser la dette et l'oubli**. Paris: Éditions Autrement, 1996.
- ABREU, C. de. **Poesias completas**. 3. ed. São Paulo: Saraiva, 1961.
- ALBÉRÈS, R. M. **Saint-Exupéry**. Paris: Hachette, 1963.
- ALBUQUERQUE, M. e. **Quando eu era vivo...: memórias 1867 a 1934**. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1945.
- ALENCAR, J. de. **Como e porque sou romancista**. Campinas: Pontes, 1990.
- ALMEIDA, J. A. de. **A bagaceira**. 26. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990.
- _____. **A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- ALMEIDA, M. A. de. **Memórias de um sargento de milícias**. Rio de Janeiro: INL, 1969. Edição crítica de Terezinha Marinho.
- ANDRADE, M de. **Os contos de Belasarte**. 4. ed. São Paulo: Martins, 1956.
- ARANHA, G. **O meu próprio romance**. 4. ed. São Luís: Alumar, 1996.
- ARIÈS, P. **História social da criança e da família**. Tradução de Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1981.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômacos**. 4. ed. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília, DF: Editora da Universidade de Brasília, 2001.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1990.

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

ASSOUN, P. L. L'enfant père de l'homme. In: _____. **Penser/Rêver: le fait de l'analyse: l'enfant dans l'homme**. Paris: Mercure de France, 2002. p. 89-110.

ATHAYDE, T. de. **Afonso Arinos**. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1922.

AZEVEDO, A. **Casa de pensão**. São Paulo: Martins, 1957.

_____. **Poesias completas**. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 1962.

AZEVEDO-BATARD, V. **Apports inédits à l'oeuvre de Graciliano Ramos**. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines de L'Université de Poitiers, 1974.

BACHELARD, G. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins, 1998.

_____. **A poética do devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **A Terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade**. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BALINT, M. **A falha básica**. Tradução de Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

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

BARBOSA, F. A. Graciliano Ramos aos cinquenta anos. In: _____. **Achados do vento**. Rio de Janeiro: INL, 1958.

BARTHES, R. et al. **Análise estrutural da narrativa**. 4. ed. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1976.

BAUDELAIRE, C. **Petits poèmes en prose: euvres critiques**. Paris: Larousse, 1987.

BAUDRY, J. L. Un autre temps. **Nouvelle Revue de Psychanalyse**, n. 37, 1988.

BECCHI, E.; JULIA, D. (Dir.). **Histoire de l'enfance en Occident: de l'antiquité au XVII e siècle**. Traduit par Jean-Pierre Bardos. Paris: Seuil, 1998a. Tome 1.

_____. **Histoire de l'enfance en Occident: du XVIIIe siècle à nos jours**. Traduit par Jean-Pierre Bardos, Albrecht Burkardt et Corinna Gepner. Paris: Seuil, 1998b. Tome 2.

BÉNÉJAM-BONTEMS, M. J. Idade de Ouro. In: BRUNEL, P. (Dir.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução Carlos Sussekund et al. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997. p. 474-475.

BENOIT, C. Les mises en scène de l'enfance dans les Contes de Perrault. In: BERRIOT-SALVADORE, E.; PÉBAY-CLOTTES, I. **Autour de l'enfance**. Biarritz: Atlantica, 1999. p. 123-134.

BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral II**. Tradução de Eduardo Guimarães et al. Campinas: Pontes, 1989.

BERRIOT, F. Enfances et initiation du héros dans le roman français des XIIe et XIIIe siècles. In: BERRIOT-SALVADORE, E.; PÉBAY-CLOTTES, I. **Autour de l'enfance**. Biarritz: Atlantica, 1999. p. 31- 44.

BETHLENFALVAY, M. **Les visages de l'enfant dans la littérature française de XIXe siècle**: esquisse d'une typologie. Genève: Droz, 1979.

BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. 17. ed. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BIEDERMANN, A. (Org.). **Le romantisme européen**. Paris: Larousse, 1985. Tome II.

BILAC, O. **Poesias infantis**. 13. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1935.

_____. **Poesias**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BILOUS, N. S'il-te-plaît, dessine-moi un mouton: analyse sémiotique de l'illustration auctoriale dans le petit prince. In: PERROT, J. **Visages et paysages du livre de jeunesse**. Paris: Université de Paris-Nord, 1996. p. 39-61.

BIZZARRI, E. Graciliano Ramos, romancista. **Caderno Rioarte**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 40-53, jan. 1985.

BOAS, G. **Il culto della fanciulezza**. Firenze: La Nuova Italia, 1973.

BOSETTI, G. **L'enfant-dieu et le poète**: culte et poétiques de l'enfance dans le roman italien du XXe siècle. Grenoble: ELLUG, 1997.

_____. **Le mythe de l'enfance**: dans le roman italien contemporain. Grenoble: ELLUG, 1987.

- BOSI, A. Céu, inferno. In: GARBUGLIO, J. C. et al. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1987. p. 386-398.
- BOSWELL, J. **Au Bon coeur des inconnus**: les enfants abandonnés de l'antiquité à la renaissance. Paris: Gallimard, 1983.
- BOWLBY, J. **Formação e rompimento dos laços afetivos**. Tradução de Álvaro Cabral. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BRAGA, R. **100 crônicas escolhidas**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.
- BRASIL, A. **Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Simões, 1969.
- BRAYNER, S. (Org.). **Graciliano Ramos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Fortuna Crítica, v. 2).
- BRUNEL, P. Les âges de la vie: Charles-Valentin Alkan – Arthur Rimbaud – Gustave Moreau. In: CHAUVIN, D. (Dir.). **L'imaginaire des âges de la vie**. Grenoble: ELLUG, 1996. p. 249-261.
- BURKE, P. (Org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- CADOU, R. G. **Mon enfance est à tout le monde**. Monaco: Éditions du Rocher, 1985. p. 14.
- CAHIERS SAINT-EXUPERY 1. Paris: Gallimard, 1980.
- CAHIERS SAINT-EXUPERY 2. Paris: Gallimard, 1981.
- CAHIERS SAINT-EXUPERY 3. Paris: Gallimard, 1989.
- CAHIERS SAINT-EXUPERY 4. Paris: Gallimard, 1999.
- CALVET, J. **L'enfant dans la littérature française**: des origines à 1870. Paris: F. Lanore, 1930.

CAMINHA, P. V. de. **Carta ao Rei Dom Manuel**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

CAMPBELL, J. **O poder do mito**: com Bill Moyers. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPOS, H. de. **Memórias**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jackson, 1945. Entrevistado por Bill Moyers.

CANDIDO, A. Os bichos do subterrâneo. In: _____. **Tese e antítese**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971. p. 95-118.

_____. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos: 1750-1836. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. V. 1.

_____. **Graciliano Ramos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1966. (Nossos Clássicos, n. 53).

CARCOPINO, J. **Roma no apogeu do império**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARPEAUX, O. M. Visão de Graciliano Ramos. In: _____. **Origens e fins**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1943. p. 339-345.

CASTELLO, J. A. **A literatura brasileira**: origens e unidade: 1500-1960. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. V. 2.

_____. Lusos & Caetés. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 35, p. 35-42, 1993.

CARVALHO, L. H. **A ponta do novelo**: uma interpretação de angústia de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1983.

CAVALHEIRO, E. Introdução. In: VARELA, F. **Poesias completas**. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 1962. p. 13-28.

CHADEAU, E. **Saint-Exupéry**. Mesnil-sur-l'Estrée: Perrin, 2000.

CHARPENTIER, H. "L'enfant dans quelques miracles et mystères des XIVe et XVe siècles". In: BERRIOT-SALVADORE, É.; PÉBAY-CLOTES, I. **Autour de l'enfance**. Biarritz: Atlantica, 1999. p. 45-66.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres**. Paris: Robert Laffont, 1993.

CHEVREL, Y. **La littérature comparée**. Paris: PUF, 1989.

CHOMBART DE LAUWE, M. J. **Um outro mundo: a infância**. Tradução de Noemi Kon. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CLAUDON, F.; HADDAD-WOTLING, K. **Elementos de literatura comparada: teorias e métodos da abordagem comparatista**. Lisboa: Editorial Inquérito, 1992.

COELHO, N. N. **Dicionário crítico de literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX**. São Paulo: EDUSP, 1995.

CORREIA, R. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1961.

COURTINE, J. J.; HAROCHE, C. **História do rosto: exprimir e calar as emoções (do século XVI ao início do século XIX)**. Tradução Ana Moura. Lisboa: Editorial Teorema, [19-].

COUTINHO, C. N. Graciliano Ramos. In: BRAYNER, S. (Org.). **Graciliano Ramos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 73-122. (Fortuna Crítica, v. 2).

COUTINHO, F. A infância na história e na literatura. In: JOACHIM, S.; MONTANDON, A. (Org.). O espaço-tempo em literatura & ci-

ências humanas. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL LUTO DAS ORIGENS. 2003, Recife. **Anais...** Recife: UFPE, 2003. p. 41-52.

_____. Lembranças pregadas a martelo: breves considerações sobre o medo em infância de Graciliano Ramos. **Investigações: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFPE**, Recife, v. 13, p. 41-57, 14 dez. 2001.

CRÍSTÓVÃO, F. A. **Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar**. 4. ed. Lisboa: Cosmos, 1998.

CURTIUS, E. R. **Literatura europeia e Idade Média latina**. Tradução de Teodoro Cabral. Brasília, DF: Instituto Nacional do Livro, 1957.

DARIEN, G. **Le voleur**. Paris: Stock, 1897.

DAUDET, A. **Le petit chose: histoire d'un enfant**. Paris: Librairie Générale Française, 1985.

DE LISLE, L. **Poèmes antiques**. Paris: Librairie Alphonse Lemerre, 1948.

DEFORGUE, B. Les enfants tragiques. In: RÉUNION ENFANTS ET ENFANCES DANS LES MYTHOLOGIES, 7., 1992, Pris. **Actes...** Paris: Centre de Recherches Mythologiques de l'Université de Paris - X, 1992. p. 105-122.

DELANGE, R. **La vie de Saint-Exupéry: suivie de Tel que j'ai le connu**, par Léon Werth. Paris: Seuil, 1948.

DEL PRIORE, M. (Org.). **História das crianças no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2000.

DELUMEAU, J. **História do medo no Ocidente: 1300-1800: uma cidade sitiada**. Tradução de Maria Lucia Machado e Tradução das notas Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DIAS, A. M. Estilo Graciliano Ramos: do romance à narrativa. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 3., 1992, Niterói. **Anais...** Niterói, 1992. V. 1.

DIAS, G. **Poesias completas**. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 1957.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DÓRIA, C. A. Graciliano e o paradigma do papagaio. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 35, p. 19-34, 1993.

DUBOIS, J. et al. **Retórica geral**. Tradução de Carlos Felipe Moisés et al. São Paulo: Cultrix, 1974.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ESCARPIT, D. De la littérature populaire à la littérature d'enfance et de jeunesse au XVIIe siècle. In: MANSOU, A. (Dir.). **Littératures classiques: enfance et littérature au XVIIe siècle**. Paris: Klincksieck, 1991. p. 9-20.

ESTANG, L. **Saint-Exupéry**. Paris: Seuil, 1956.

FABRE, M. **Jean-Jacques Rousseau: une fiction théorique éducative**. Paris: Hachette, 1999.

FACIOLI, V. Dettera: ilusão e verdade sobre a (im)propriedade em alguns narradores de Graciliano Ramos. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 35, p. 43-68, 1993.

FARIA, O. de. Graciliano Ramos e o sentido do humano. In: BRAYNER, S. (Org.). **Graciliano Ramos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 175-187. (Fortuna Crítica, v. 2).

FELDMANN, H. **Graciliano Ramos**: reflexos de sua personalidade na obra. Tradução de Luís Gonzaga M. Chaves e José G. Magalhães. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1967.

FELINTO, M. **Graciliano Ramos**: outros heróis e esse Graciliano. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996.

FISSETTE, J. A formação do simbólico. Tradução de Maria Nazaré Machado McLeod. **Canadart**, Salvador, v. 5, p. 147-162, jan./dez. 1997.

FLAUBERT, G. **Madame Bovary**: costumes de província. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 26. ed. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRANCHETTI, A. L. L'enfant dans l'art. In: MANSAU, A. (Dir.). **Littératures classiques**: enfance et littérature au XVIIe siècle. Paris: Klincksieck, 1991.

FRANÇOIS, C. **L'esthétique d'Antoine de Saint-Exupéry**. Neuchâtel: Delachaux & Nestlé, 1957.

FREITAS, M. C. de. (Org.). **História social da infância no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1999.

FREUD, S. **A interpretação de sonhos**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1969a. V. 4.

_____. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1969b. V. 2.

FROEBEL, F. **The mottoes and commentaries os Friedrich Froebel's mother play**. Nova York: D. Appleton, 1912. (International Education Series, v. 31).

GAMA, M. L. P. Graciliano Ramos, Paulo Honório, o comandante de burros, aos raros amigos de Alagoas. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 35, p. 201-204, 1993.

GARBUGLIO, J. C. et al. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1987.

GARRETTE, R. Joas: âge et langage de l'enfant racinien. In: MANSAU, A. (Dir.). **Littératures classiques: enfance et littérature au XVIIe siècle**. Paris: Klincksieck, 1991.

GAY, P. **A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud: o coração desvelado**. Tradução de Sérgio Bath. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Freud: uma vida para o nosso tempo**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GÉLIS, J. A individualização da criança. In: CHARTIER, R. (Org.). **História da vida privada 3: da renascença ao século das luzes**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 311-329.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [19~].

_____. **Figures III**. Paris: Seuil, 1972.

_____. **Seuils**. Paris: Seuil, 1987.

GOMES, E. **Aspectos do romance brasileiro**. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1958.

GONZAGA, T. A. **Poesias: cartas chilenas**. Rio de Janeiro: MEC, 1957. Edição Crítica de M. Rodrigues Lapa.

GRANDEROUTE, R. **Le Roman pédagogique de Fénelon à Rousseau**. Genève: Editions Slatkine, 1985.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. Tradução Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1979.

GREIMAS, A. J. **Sémantique structurale**. Paris: Larousse, 1966.

GRIVEL, C. **Production de l'intérêt romanesque**. Paris: Mouton, 1973.

GUALTIER, J. **Le bovarysme**. Paris: Mercure de France, 1962.

GUIMARÃES, J. U. A. **Vidas secas: um ritual para o mito da seca**. Maceió: EDICULTE, 1989.

GUSDORF, G. **Formen der selbstdarstellung**. Berlin: Duncker und Humboldt, 1956.

HALBWACHS, M. **Les cadres sociaux de la mémoire**. Paris: Albin Michel, 1994.

HAUSER, A. **História social da literatura e da arte**. Tradução de Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972. Tomo 2.

HELD, J. **O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica**. Tradução de Carlos Rizzi. São Paulo: Summus, 1980.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Tradução de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1996.

HOECK, L. **La Marque du titre**. La Haye: Mouton, 1981.

HOLANDA, L. **Sob o signo do silêncio: vidas secas e o estrangeiro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

HOMERO. **Odisséia**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

HOWATSON, M. C. (Dir.). **Dictionnaire de l'antiquité**: mythologie, littérature, civilisation. Paris: Editions Robert Laffont, 1993.

HUGO, V. **L'art d'être grand-père et les chansons des rues et des bois**. Paris: Bookking International, 1995.

_____. **Enfances**: poésies 1. Paris: Flammarion, 1996.

_____. **Notre-Dame de Paris**. Paris: Gallimard, 1975. A obra contém dois títulos, sendo o segundo identificado como “Les travailleurs de la mer”.

IVO, L. **A república da desilusão**: ensaios. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

JANKELEVITCH, S.; BERTRAND, O. **L'Amitié**: dans son harmonie, dans ses dissonances. Paris: Autrement, 2002.

JAVEAU, C. **Posfácio à obra de Martin, Pascale**: des familles et des enfants: analyse bibliographique et approche méthodologique. Bruxelles: De Boeck-Wesmael, 1988. p. 111-116.

JEAN-PAUL. Levana. In: _____. **Werke**. Munich: Carl Hanser Verlag, 1963.

JOACHIM, S. Migração e identidade na literatura. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL MITOS E MIGRAÇÃO, 2003, Recife. **Anais...** Recife: UFPE, 2003a.

_____. O singular plural: a ambivalência da origem. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL LUTO DAS ORIGENS, 2003, Recife. **Anais...** Recife: UFPE, 2003b.

JOACHIM, S.; MONTANDON, A. (Org.). **O espaço-tempo em literatura e ciências humanas**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2003.

_____. **Literatura:** migração e hospitalidade. Recife: Luci Arte Gráficas, 2002. V. 01.

JOBIM E SOUZA, S. **Infância e linguagem:** Bakhtin, Vygotsky e Benjamin. Campinas: Papirus, 1994.

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

JOUAN, F. Le thème de l'enfant maudit dans les mythes grecs. In: RÉUNION ENFANTS ET ENFANCES DANS LES MYTHOLOGIES, 7., 1992, Pris. Actes... Paris: Centre de Recherches Mythologiques de l'Université de Paris - X, 1992. p. 31-44.

JOUBE, V. **A leitura.** Tradução de Brigitte Hervot. São Paulo: UNESP, 2002.

JUNG, C. G.; KERÉNYI, C. **Introduction à l'essence de la mythologie:** l'enfant divin: la jeune fille divine. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1974.

JUNQUEIRO, G. **Obras:** poesia. Porto: Lello & Irmãos, 1972.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. **L'énonciation de la subjectivité dans le langage.** Paris: Armand Colin, 1980.

KISHIMOTO, T. M. (Org.). **O brincar e suas teorias.** São Paulo: Pioneira, 1998.

KLIBANSKY, R.; PANOFSKY, E.; SAXL, F. **Saturne et la mélancolie:** études historiques et philosophiques: religion, médecine et art. Traduit de l'anglais et d'autres langues par Fabienne Duraand-Bogaert et Louis Évrard. Paris: Gallimard, 1989.

KRACAUER, S. **Über die freundschaft.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971.

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

LAFETÁ, J. L. O mundo à revelia. In: RAMOS, G. **São Bernardo**. 45. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985. p. 189-203.

LAHARIE, M. L'enfant au Moyen Âge: images et réalités. In: BERRIOT-SALVADORE, E.; PÉBAY-CLOTTES, I. **Autour de l'enfance**. Biarritz: Atlantica, 1999. p. 11-30.

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

LAJOLO, M. Infância de papel e tinta. In: FREITAS, M. C. de. (Org.). **História social da infância no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1999. p. 229-250.

LA TAILLE, Y. de et al. **Piaget, Vygotsky, Wallon: teorias psicogenéticas em discussão**. São Paulo: Summus, 1992.

LE GOFF, J.; CHARTIER, R.; REVEL, J. (Dir.). **A história nova**. Tradução de Eduardo Brandão. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

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

_____. **Les brouillons de soi**. Paris: Seuil, 1998.

LEMOS, T. V. de. **Graciliano Ramos: a infância pelas mãos do escritor: um ensaio sobre a formação da subjetividade na psicologia sócio-histórica**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2002.

LETT, D. **L'enfant des miracles: enfance et société au Moyen Âge (XIIe - XIIIe siècles)**. Paris: Aubier, 1997.

LIMA, J. de. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: J. Aguillar, 1974. V. 1.

LIMA, L. C. A reificação de Paulo Honório. In: _____. **Por que literatura**. Petrópolis: Vozes, 1969. p. 51-72.

_____. As recusas frustradas da alma dos Caetés. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 ago. 1986.

LIMA, M. H. G. de. (Org.). **Relatórios**. Rio de Janeiro: Record, 1994.

LINS, A. Valores e misérias das vidas secas. In: _____. **Os mortos de sobrecasaca**: ensaios e estudos 1940-1960. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 144-169.

LINS, O. Homenagem a Graciliano Ramos. In: BRAYNER, S. (Org.). **Graciliano Ramos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 188-195. (Fortuna Crítica, v. 2).

LOBATO, M. **Cidades mortas**. São Paulo: Revista do Brasil, 1920.

_____. **Negrinha**. 18. ed. São Paulo: Brasiliense, 1977.

LONGO. **Dáfnis e Cloé**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Pontes, 1990.

LOPES, B. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1945. V. 1.

LOPES NETO, J. S. **Contos gauchescos e lendas do Sul**. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1950.

LORCA, F. G. **Conferências**: seleção. Tradução e notas Marcus Mota. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 2000.

LOTMAN, J. The poetics of everyday behavior in Russian Eighteenth-century culture. In: _____. **The semiotics of Russian culture**. Ann Arbor: J. Lotman, 1984. p. 231-256.

MACHADO, A. **Novelas paulistanas**. 7. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1981.

MAINGUENEAU, D. **Elementos de linguística para o texto literário**. Tradução de Maria Augusta de Matos. São Paulo: Martins Fontes, 1996a.

_____. **Pragmática para o discurso literário.** Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996b.

MALARD, L. **Ensaio de literatura brasileira:** ideologia e realidade em Graciliano Ramos. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

MANSON, M. **Jouets de toujours:** de l'antiquité à la révolution. Paris: Fayard, 2001.

MARTINS, W. Graciliano, o Cristo e o grande inquisidor. In: BRAYNER, S. (Org.). **Graciliano Ramos.** 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 25-33. (Fortuna Crítica, v. 2).

MATHÉ, S. Les enfances chez Chiron. In: RÉUNION ENFANTS ET ENFANCES DANS LES MYTHOLOGIES, 7., 1992, Pris. **Actes...** Paris: Centre de Recherches Mythologiques de l'Université de Paris - X, 1992. p. 45-62.

MATHIEU, H. L'enfant, point du départ ou aboutissement du héros. In: RÉUNION ENFANTS ET ENFANCES DANS LES MYTHOLOGIES, 7., 1992, Pris. **Actes...** Paris: Centre de Recherches Mythologiques de l'Université de Paris - X, 1992. p. 13-30.

MATHIEU-CASTELLANI, G. **La scène judiciaire de l'autobiographie.** Paris: PUF, 1996.

MEDEIROS; ALBUQUERQUE. **Quando eu era vivo...:** memórias: 1867 a 1934. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1945.

MELETINSKY, E. M. **Os arquétipos literários.** Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

MENEZES, D. Graciliano Ramos. In: AUTOR. **Evolução do pensamento literário no Brasil.** Rio de Janeiro: Simões, 1954.

MENGES, C. Un enfant royal au théâtre: Joas dans Athalie de Racine. In: BERRIOT-SALVADORE, E.; PÉBAY-CLOTTES, I. **Autour de l'enfance.** Biarritz: Atlantica, 1999. p. 329-344.

MERCADANTE, P. **Graciliano Ramos**: o manifesto trágico. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

MIGUEL-PEREIRA, L. **Prosa de ficção**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1950.

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

MOISÉS, M. A gênese do crime em angústia, de Graciliano Ramos. In: BRAYNER, S. (Org.). **Graciliano Ramos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 221-237. (Fortuna Crítica, v. 2).

MONTANDON, A. **Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance**: le petit prince, Pinocchio, le magicien d'Oz, Peter Pan, et, l'histoire sans fin. Paris: Imago, 2001.

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

MOURÃO, R. **Estruturas**: ensaio sobre o romance de Graciliano. Rio de Janeiro: Arquivo, 1971.

NABUCO, J. **Minha formação**. 9. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.

NASCIMENTO, D. **Fabiano, herói trágico na tentativa do ser**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

NERAUDAU, J. P. L'enfant dans la culture romaine. In: BECCHI, E.; JULIA, D. (Dir.). **Histoire de l'enfance en Occident**: de l'antiquité au XVIIe siècle. Traduit par Jean-Pierre Bardos. Paris: Seuil, 1998. Tome 1. p. 69 - 101.

NOVAK, M. G.; NÉRI, M. L. (Org.). **Poesia lírica latina**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

NOVALIS. **Pólen**: fragmentos, diálogos, monólogo. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.

OLIVEIRA, A. de. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: UERJ, 1978. V. 1.

OLIVEIRA, V. M. M. F. L. A. **O bezerro encourado ou as terríveis armas**: uma análise de Infância de Graciliano Ramos. 1978. 101 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1978.

ORLANDI, E. P. **A linguagem e seu funcionamento**. 4. ed. Campinas: Pontes, 2001.

OSTRIKER, A. O pai aleitador. In: BUCHMANN, C.; SPIEGEL, C. (Org.). **Fora do jardim**: mulheres escrevem sobre a Bíblia. Tradução de Tania Penido. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

OTTEVAERE-VAN PRAAG, G. A l'aube de la littérature enfantine: formes narratives de la mise en garde à l'usage des jeunes. In: MANSAU, A. (Dir.). **Littératures classiques**: enfance et littérature au XVIII^e siècle. Paris: Klincksieck, 1991.

OUELLET, R. **Les relations humaines dans l'oeuvre de Saint-Exupéry**. Paris: Lettres Modernes-Minard, 1971.

OVÍDIO. **As metamorfoses**. Tradução de David Gomes Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983.

PAGEAUX, D. H. **La littérature générale et comparée**. Paris: Armand Colin, 1994.

PARDES, I. O sonho de grandeza de Raquel. In: BUCHMANN, C.; SPIEGEL, C. (Org.). **Fora do jardim**: mulheres escrevem sobre a Bíblia. Tradução de Tania Penido. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

PAULINO, G. Paulo Honório historiador: o realismo mítico da vida privada. In: LIMITES CONGRESSO DA ABRALIC, 3., 1992, Niterói. **Anais...** Niterói, 1992. V. 1.

PERRONE-MOISÉS, L. A criação do texto literário. In: _____. **Flores da escrivaninha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 100-110.

PERROT, M. (Org.). **História da vida privada**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. Tradução de Denise Bottmann e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. V. 4.

PIAGET, J. **Estudos sociológicos**. Tradução de Reginaldo Di Piero. Rio de Janeiro: Forense, 1973.

_____. **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, 1990.

_____. **A linguagem e o pensamento da criança**. Tradução de Manuel Campos. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PICCHIO, L. S. **História da literatura brasileira**. Tradução de Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PINTO, R. M. **Estudos de romance**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1965.

_____. **Graciliano Ramos, autor e ator**. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1962.

PLATÓN. **Obras completas**. Tradução del griego Maria Araujo et al. Madrid: Aguillar, 1990.

POE, E. A. **Poesia e prosa**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Porto Alegre: Globo, 1960.

PÓLVORA, H. Um aspecto de Graciliano Ramos. In: _____. **Graciliano, Machado, Drummond e outros**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 13-36.

PROENÇA, M. C. Introdução. In: ALMEIDA, J. A. de. **A bagaceira**. 26. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990.

_____. **Mário de Andrade (ficção)**. 3. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1974. (Nossos Clássicos, n. 50).

PUCCINELLI, L. **Graciliano Ramos: relações entre ficção e realidade**. Brasília, DF: INL, 1975.

QUEIROZ, R. de. **O quinze**. 27. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1981.

QUESNEL, M.; AUTRAND, M. Préface générale. In: SAINT-EXUPÉRY, A. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1994. (Bibliothèque de la Pléiade, 1).

RABELAIS. **Gargantua**. Paris: Gallimard et Librairie Générale Française, 1965.

RACINE, J. Athalie, scène VII, acte II. In: _____. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1994. (Bibliothèque de la Pléiade). Tome I: Théâtre et poésies.

RAMOS, C. **Cadeia**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1992.

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

RAMOS, G. **Alexandre e outros heróis**. 38. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. **Angústia**. 49. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. **Caetés**. 10. ed. São Paulo: Martins, 1972.

_____. **Cartas a Heloísa**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

_____. **Cartas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1980.

- _____. **Infância**. 5.. ed. São Paulo: Martins, 1961.
- _____. **Insônia**. 16.. ed. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- _____. **Linhas tortas**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- _____. **Memórias do cárcere**. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 1979. V. 2.
- _____. “Paulo Honório”. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 35, p. 204-206, 1993.
- _____. **São Bernardo**. 45. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985a.
- _____. **Viagem**. 17. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- _____. **Vidas Secas**. 45. ed. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- _____. **Viventes das Alagoas**. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- _____. Mário. In: MACHADO, A. et al. **Brandão entre o mar e o amor**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985b. p. 65 - 86.
- RAMOS, P. E. S. A renovação parnasiana na poesia. In: COUTINHO, A. (Dir.). **A literatura no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1969.
- _____. **Poesia do ouro**. São Paulo: Melhoramentos, 1964.
- RAMOS, R. **Graciliano Ramos: retrato fragmentado**. São Paulo: Siciliano, 1992.
- REGO, J. L. do. **Menino de engenho**. 16. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1971.
- REIS, Z. C. Tempos futuros. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 35, p. 69-92, 1993.
- RENARD, J. **Poil de Carotte**. Paris: Maxi-livres, 2001.

RENDELL, R. Une amie pour la vie. In: JANKÉLÉVITCH, S.; OGILVIE, B. (Dir.). **L'Amitié: dans ses harmonies, dans ses dissonances**. Paris: Autrement, 2002. p. 19-30.

REUTER, Y. **Introduction à l'analyse du roman**. Paris: Bordas, 1991.

RICOUER, P. **Le conflit des interprétations**. Paris: Seuil, 1969.

RIVIÈRE, C. **Os ritos profanos**. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1997.

ROMANELLI, G. Autoridade e poder na família. In: CARVALHO, M. C. B. de. (Org.). **A família contemporânea em debate**. São Paulo: EDUC, 2002. p. 73-88.

RÓNAI, P. No mundo de Graciliano Ramos. In: _____. **Encontros com o Brasil**. Rio de Janeiro: INL, 1958. p. 101-110.

ROUSSEAU, J. J. **Confessions**. Paris: Gallimard, 1965. Tome 1.

_____. **Emílio ou da educação**. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

RUTHVEN, K.K. **O mito**. Tradução de Esther Horivitz de BeerMann. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SAÏD, S. **La littérature grecque d'Alexandre à Justinien**. Paris: PUF, 1990. (Collection Que sais-je?).

SAINT-EXUPÉRY, A. **Cartas do pequeno príncipe**. Tradução de Magda Soares Guimarães. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

_____. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1994. (Bibliothèque de la Pléiade, 1).

_____. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1999. (Bibliothèque de la Pléiade, 2).

_____. **O pequeno príncipe**. Tradução de Dom Marcos Barbosa. Rio de Janeiro: Agir, 1979.

_____. **Terra dos homens**. Tradução de Rubem Braga. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

SAINT-EXUPÉRY, S. de. **Cinq enfants dans un parc**. Paris: Gallimard, 2000.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis: Vozes, 2002.

SCHAEFFER, J. M. **Pourquoi la fiction?**. Paris: Seuil, 1999.

SCHILD, S. Alguém mudou o texto de Graciliano? José Olympio diz que não. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 nov. 1979.

SCHNAIDERMAN, M. Nelson e Graciliano: memórias do cárcere. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2 set. 1984.

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

SENNA, H. Revisão do modernismo. In: BRAYNER, S. (Org.). **Graciliano Ramos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 46-59. (Fortuna Crítica, v. 2).

SILVA, O. C. **A obra de arte e seu intérprete**: reflexões sobre a contribuição crítica de Osman Lins. Fortaleza: EUFC, 2000.

SMOLKA, A. L. B. Estatuto de sujeito, desenvolvimento humano e teorização sobre a criança. In: FREITAS, M. C.; KULLMANN, Jr. M. (Org.). **Os intelectuais na história da infância**. São Paulo: Cortez, 2002. p. 99-127.

SODRÉ, N. W. Memórias do cárcere. In: RAMOS, G. **Memórias do cárcere**. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, 1982. p. 9-29.

SOLER, P. **Genres, formes, tons**. Paris: PUF, 2001.

SORIANO, M. L'enfant du XVIIe siècle à travers les proverbes. In: MANSAU, A. (Dir.). **Littératures classiques: enfance et littérature au XVIIe siècle**. Paris: Klincksieck, 1991.

SOUILLER, D.; TROUBETZKOY, W. **Littérature comparée**. Paris: PUF, 1997.

SOUSA, C. e. **Faróis**. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1998. Edição fac-similar.

_____. **Poesia completa**. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1993.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

STALLYBRASS, P. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

STAROBINSKI, J. **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

TEÓFILO, R. **A fome: cenas da seca do Ceará**. Rio de Janeiro: Imprensa Inglesa, 1922.

VALLÈS, J. **L'enfant**. Paris: Flammarion, 1999.

VAN MANEN, M.; LEVERING, B. **Segredos da infância: intimidade, privacidade e novos estudos sobre o self**. Tradução de Maria Adriana Verissimo Veronese. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

VARELA, F. **Poesias completas**. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 1962.

VERCIER, B. **Les critiques de notre temps et Saint-Exupéry**. Paris: Garnier, 1971.

VERDI, E. **Graciliano Ramos e a crítica literária**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1989.

VERNANT, J. P.; VIDAL-NAQUET, P. **La Grèce ancienne: 2. l'espace et le temps**. Paris: Seuil, 1991.

VEYNE, P. O Império Romano. In: VEYNE, P. (Org.). **História da vida privada: do Império Romano ao ano mil**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 19-224.

VIART, D. (Org.). Du vécu dans dans le roman: esquisse d'une poétique de la transposition: paradoxes du biographique. **Revue des Sciences Humaines**, Lille, n. 263, juil./sept. 2001.

VIDAL, A. J. Atando as pontas da vida. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 35, p. 9-18, 1993.

VIEIRA, J. G. A dioptria de Alexandre. In: RAMOS, G. **Alexandre e outros heróis**. 7. ed. São Paulo: Martins, 1970.

VINCENT-BUFFAULT, A. **Histoire des larmes: XVIIIe-XIXe siècles**. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2001.

VIRCONDELET, A. **Antoine de Saint-Exupéry**. Paris: Julliard, 1994.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Cultrix, 1992.

VOLTAIRE. In: POMMEAU, R.; VERSAILLE, A. **Dictionnaire de la pensée de Voltaire par lui-même**. Paris: Complexe, 1994. p. 1092.

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

WAGNER, W. **La conception de l'amour-amitié dans l'oeuvre de Saint-Exupéry**. Paris: P. Lang, 1996.

WEBSTER, P. **Saint-Exupéry**: vida e morte do pequeno príncipe. Tradução Cláudia Schilling. São Paulo: Marco Zero, 1994.

WILLIAMS, R. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Tradução de Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

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

ZILBERMAN, R. **São Bernardo e os processos da comunicação**. Porto Alegre: Movimento, 1975.

_____. **Do romance**. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Editora Imaginário, 1995.

ZOLA, E. **Thérèse Raquin**. Paris: Fasquelle, 1995.

