

ANA PAULA DA SILVA RIBEIRO

**O Brasil de Guimarães Rosa e de Raduan Nassar:
olhos infantis**

Porto Alegre

2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA

**O Brasil de Guimarães Rosa e de Raduan Nassar:
olhos infantis**

Mestranda: Ana Paula da Silva Ribeiro

Orientadora: Prof^ª. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva

Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre

2013

*Ao meu avô José Julio e à minha avó Rosa
Pinheiro. Pelo que ele foi e pelo que ela é.*

Agradecimentos

De modo muito especial, agradeço à minha orientadora Márcia Ivana de Lima e Silva, que acompanha meus estudos desde a Iniciação Científica e que me ensinou tanto nessa caminhada. Indescriível o *saber* que ela tem dentro de si e que consegue transmitir aos que a rodeiam. Obrigada pela amizade que construímos e pela atenção e paciência que dedicaste durante esses sete anos de Graduação e Mestrado.

Em meus agradecimentos, preciso reforçar a importância que a Universidade Federal do Rio Grande do Sul e o Instituto de Letras têm em minha formação. Sou imensamente grata aos excelentes professores do Instituto que me deram o que de mais precioso tenho hoje: o conhecimento. Espero estar conseguindo retornar para a sociedade, representada pelos meus cento e oitenta pequenos (grandes) alunos do ensino público, tudo o que tive a oportunidade de aprender dentro do curso de Letras. A professora que me tornei é resultado da dedicação dos grandes mestres que tive.

Agradeço ao professor Antônio Marcos Vieira Sanseverino, cujos ensinamentos foram tão significativos que me motivaram a transformar antigos projetos, começando algo completamente novo para mim. Em suas disciplinas e nas conversas no bar do Antônio, cresci muito como pesquisadora e como pessoa. Fico grata por ter sido um dos componentes da banca de defesa deste trabalho, juntamente com os professores José Antônio Pasta Jr. e Homero Araújo, a quem agradeço as grandes contribuições para este estudo.

Aos queridos colegas com os quais dividi angústias e alegrias nessa jornada; em especial, à querida Gabriela Mattos Cardoso, que foi essencial nesses últimos dois anos.

Também gostaria de expressar minha gratidão ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo, sobretudo à professora Elisabete Ribas, pela acolhida durante a pesquisa que fiz na instituição e também pela atenção posterior no envio das cópias dos documentos.

Chego, finalmente, à minha família. Impossível não ressaltar o quanto *sou* família e *preciso* dela: agradeço ao meu pai, Djalma Julio da Silva, que lia livros para nós todas as noites e que sempre me ensinou o valor do estudo; à minha mãe, Elisabeth Regina da Silva, que esteve comigo em todos os momentos e que, inconscientemente, me mostrou o quanto é gratificante o ato de ensinar. Ao meu irmão Djalma Júnior e ao meu afilhadinho Lucas Severo, por existirem na minha vida. À Juliana Cristina da Silva, que é minha irmã e minha melhor amiga.

Por fim, à família que, feliz, estou construindo: ao Thiago, esposo amoroso, e à pequena vida que dentro de mim hoje cresce.

*“é difícil defender,
só com palavras, a vida,
ainda mais quando ela é
esta que vê, severina;
mas se responder não pude
à pergunta que fazia,
ela, a vida, a respondeu
com sua presença viva.
E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida”*

João Cabral de Melo Neto

RESUMO

Este trabalho procura acompanhar a trajetória de personagens infantis de Guimarães Rosa e de Raduan Nassar, a fim de compreender os textos literários à luz de sua época – o Brasil da segunda metade do século XX. O objetivo é analisar se, nesses autores de obras consideradas tão universais, existe a particularidade brasileira em primeiro lugar nas narrativas. Para tanto, procedeu-se aos estudos dos ritos de passagem pelos quais passam essas crianças, observando também os movimentos do narrador de aproximação ou de afastamento desses personagens. Aponta-se, por fim, as marcas do país – a condição social, a situação política do período e também os próprios costumes – como elementos importantes na constituição dessas obras.

Palavras-chave: Personagem infantil – literatura nacional – Guimarães Rosa – Raduan Nassar

RÉSUMÉ

Ce travail cherche à suivre la trajectoire des personnages des enfants de Guimarães Rosa et de Raduan Nassar, afin de comprendre les textes littéraires à la lumière de leur époque – le Brésil de la deuxième moitié du XX^e siècle. L'objectif est d'analyser s'il y a une spécificité brésilienne en première place dans les récits de ces auteurs dont les œuvres sont considérées si universelles. Pour ce faire, nous avons pris en considération, tout d'abord, les rites de passage que ces enfants subissent, et ensuite les mouvements d'approximation ou d'éloignement du narrateur par rapport à ces personnages. Finalement, nous désignons les traits nationaux – la condition sociale, la situation politique du période et aussi les mœurs – comme des éléments importants pour la constitution de ces œuvres.

Mots-clés: personnage de l'enfant – littérature nationale – Guimarães Rosa – Raduan Nassar

SUMÁRIO

LITERATURA COMO REPRESENTAÇÃO: uma introdução	10
1 TEORIA, TEORIAS	16
1.1 A ATENÇÃO À INFÂNCIA E AS FORMAS DE NARRAR	19
1.2 EXPERIÊNCIA	19
1.3 OLHARES PARA A INFÂNCIA: ATENÇÃO BRASILEIRA.....	23
1.4 NAS <i>NUVENS</i> : ENCANTAMENTO E MUNDO ORDENADO	29
2 GUIMARÃES ROSA	33
2.1 JOÃO BRASILEIRO?	34
2.2 ERA UMA VIAGEM INVENTADA NO FELIZ	38
2.2.1 Esta é a estória.....	39
2.2.2 Outra era a vez	45
2.3 MIGUILIM, MIGUILIM	50
3 RADUAN NASSAR	70
3.1 RADUAN BRASILEIRO?.....	72
3.2 DESCALÇA NO MEIO DA RUA	74
3.2.1 O conto.....	74
3.2.2 O tempo presente.....	85
3.2.3 <i>Lavourar</i> : a ideia de família	87
4 MARCAS DE UM BRASIL : uma conclusão	93
4.1 IDENTIFICAR-SE COM O SEU TEMPO	93
4.2 SISTEMA E TRADIÇÃO	97
4.3 TEMAS BRASILEIROS	98
4.3.1 A pobreza: pés descalços	98
4.3.2 A figura do agregado.....	103
4.3.3 Retrato <i>político</i> de um país: a vez da literatura	105
4.4 ENCANTO E DESENCANTO: OLHARES POSSÍVEIS.....	108
4.5 PERSONAGENS, ENFIM, BRASILEIROS	110
REFERÊNCIAS	115
ANEXOS	121
Anexo A	122
Anexo B.....	124
Anexo C.....	126
APÊNDICE: Guardiã zelosa das coisas da família	128

LITERATURA COMO REPRESENTAÇÃO: uma introdução

Não será novidade afirmar que o grande intento de uma obra literária é o de estar ligada à experiência humana. Como as demais artes, a literatura faz parte do mundo, tratando de questões próximas da *vida*. Alguns escritores optam por “combater” apaixonadamente por sua época, marcando uma literatura engajada; outros, entretanto, acreditam que a cobrança de *ação* sobre o mundo tende a diminuir o valor da obra de arte como tal. Ainda hoje, a função social da obra literária é bastante discutida, visto que a questão “para que serve a literatura?” percorre os séculos e possivelmente jamais será respondida de forma unânime.

Ao definir a arte como representação de uma realidade possível, Aristóteles ilumina até hoje os estudos da literatura como *mimesis*. Para ele, o que difere o historiador e o poeta não é a metrificacão do texto; o que os distingue é que o primeiro narra acontecimentos e, o outro, fatos que *poderiam* acontecer. O poeta é um criador. Contudo, a sua criação, mesmo não tenha compromisso com o *real*, precisa ser algo possível de acontecer do ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade. O que Aristóteles defende é a lógica *interna* da narrativa – se ela é fiel ao fato histórico que representa ou não, isso não seria de responsabilidade da arte.

A discussão em torno da relação entre Literatura e História sempre inquietou críticos e pensadores. Esse “representar uma realidade possível” vincula, de forma muito particular, a arte ao mundo real – uma vez que a associação não é *direta*, mas criada dentro do próprio texto literário.

Nelson Werneck Sodré, na introdução de *História da literatura brasileira* (que foi publicada pela primeira vez em 1938 e tem a referida introdução acrescida em 1954), reivindica a literatura como expressão da sociedade; ou seja, para ele, a literatura permite encontrar as manifestações sociais de um povo. Ele diz que, a certa altura do desenvolvimento dos estudos históricos no Brasil, houve quem verificasse a preeminência do quadro social e a

impossibilidade de apreciar a evolução de um povo sem colocar todas as suas manifestações na subordinação daquele quadro. Conforme Sodré,

entre as manifestações da vida social, nenhuma traduz mais fortemente os seus traços do que as artísticas e, entre elas, as literárias. Omitir a existência do quadro social, apreciar figuras, gêneros e correntes como tendo vida autônoma porque divorciados das condições de meio e de tempo, na apresentação do desenvolvimento literário de um povo, é mais do que uma falha, porque erro fundamental. *Nada na existência coletiva acontece sem motivo, nada acontece fora de tempo, tudo tem o lugar próprio, e não outro, tudo traz a marca indelével da sociedade* (2002, p.13. Grifos meus).

O meio social é fundamental dentro de um texto literário. O autor cita dois historiadores que sentiram a importância do problema e, subordinados ainda à condição de seu tempo, procuraram mostrar as íntimas ligações entre a manifestação literária e vida social: Sílvio Romero e José Veríssimo. Depois desses, Sodré afirma que poucos mereceriam citação, pois se valiam da ideia de que a obra nasce sem raízes, sem condicionamentos – “Dentro desse critério, os autores poderiam tanto ser brasileiros como persas, escrevendo no século XX como no século XV” (ibidem, p.14).

Certamente, Sodré tinha razão em criticar análises literárias que desconsideravam completamente qualquer laço com o meio. Anatol Rosenfeld diz que, desde Vico, Herder, Hegel e Taine, é lugar-comum realçar as relações entre arte e sociedade. Para o crítico, “a literatura enriquece a nossa visão da realidade de um modo específico. Permite ao leitor a vivência intensa e ao mesmo tempo a contemplação crítica das condições e possibilidades da existência humana” (1976, p.55), por isso o critério não seria a “verdade” e sim a “validade” de um texto, o que, fato, aproxima sua posição ao conceito de verossimilhança de Aristóteles. A relação entre a obra literária e a sociedade é extremamente mediada, para ele, não podendo ser reduzida a condicionamentos sociais.

Luiz Costa Lima, no ensaio “História e literatura”, trata do tema; para o autor, o diferencial da ficção é o modo específico de referência à realidade “*pela qual se encena a verdade em que se crê*” (1997, p. 237). Segundo ele, a própria história perdeu o privilégio que tinha por possuir uma *transparência na linguagem*; “porque transparente, a linguagem podia, mediante o teste, o cotejo, a depuração do fato, mostrar a verdadeira face do passado. Hoje essa confiança chega ao fim” (ibidem, p.236). Desse modo, para compreender a diferença entre Literatura e História, é preciso considerar a maneira como uma e outra *se referem* ao mundo. Tanto o texto ficcional como o histórico remetem à realidade vivida; contudo, a ficção tem a particularidade de não ter o compromisso com a verdade e, por isso, utiliza-se da imaginação para representar um mundo possível.

Outro crítico, de admirável importância para a nossa literatura brasileira, fala sobre tais questões: Antonio Candido, que deu à literatura o conceito de sistema literário. Essa grande contribuição de Candido para os estudos mostra justamente que a literatura de um país só existe se ela estiver associada a um *sistema* (autor – obra – público):

a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros [...] Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: **a formação da continuidade literária** [...] É uma tradição (CANDIDO, 2006(a), p.25. Grifo meu).

A ideia de focar a *formação* da literatura no Brasil nos estudos do crítico torna clara a ideia de que a *tradição* – um fio condutor – é o que comprova que o sistema literário vai se construindo num país. Na visão dele, conforme a entrevista concedida à Zero Hora, “a literatura amadurece quando é possível a um escritor reportar-se, para elaborar a sua linguagem e os seus temas, ao exemplo de escritores precedentes de seu país” (CANDIDO, 2009).

Em *Literatura e sociedade*, Antonio Candido atenta para a questão de uma obra pertencer ao tempo e ao espaço em que foi escrita; entretanto, não se trata de apenas dizer que um autor se identifica com seu tempo, mas que é possível ler na própria obra os reflexos da sociedade em que ela foi criada. Se é certo que precisamos superar a tendência de tudo explicar por meio dos fatores sociais (a que Candido chama *sociologismo crítico*), a ideia é a de analisar o elemento social como parte importantíssima da obra, mas não como critério único.

Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como **elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno** [...] quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar (CANDIDO, 2006(b), p.14. Grifos meus).

A questão da *lógica interna*, conhecida desde Aristóteles e aqui esclarecida por Candido, é de extrema importância para este estudo, que pretende analisar de que maneira a sociedade brasileira é retratada em narrativas que possuem como foco o personagem infantil na obra de dois escritores do século XX: João Guimarães Rosa e Raduan Nassar. Buscar o vínculo das trajetórias formativas dessas crianças com a situação histórica dos anos 1950 e 60 não será, de forma alguma, uma tentativa de analisar esses elementos como externos à obra, mas como parte de sua organização interna. Ao acompanhar o ângulo desses personagens

sobre a situação do país nesse período, será possível compreender como o texto literário alcança a representação de uma realidade brasileira¹. As obras que compõem o *corpus* são: a) de Guimarães Rosa, “As margens da alegria” e “Os cimos” (contos de *Primeiras histórias* - 1962) e também “Campo geral” (do livro *Manuelzão e Miguilim* - 1956); b) de Raduan Nassar, o conto “Menina a caminho” (publicado em 1994, mas escrito em 1961).

Devo registrar que o assunto surgiu em uma das disciplinas do meu primeiro semestre no Mestrado, denominada *Conto Brasileiro*. O professor Antônio Sanseverino, que ministrou brilhantemente a disciplina, instigou-me a seguir o estudo², já que a ideia foi certa novidade no meio acadêmico – apenas dois trabalhos foram encontrados sobre a aproximação entre Rosa e Nassar e, mesmo assim, o foco destes é nos romances *Grande sertão: veredas* e *Lavoura arcaica*³. Como este estudo tem por objeto contos que jamais foram postos lado a lado, a aproximação tornou-se inusitada. Não poderia deixar de mencionar também que a contística de Raduan Nassar, quase desconhecida, tanto para a Academia quanto para o público leitor, poucas vezes foi alvo de estudo; foi observada apenas quando o pesquisador decidiu-se por analisar a obra do escritor como um todo⁴.

O interesse em estudar a narrativa breve (no caso desta dissertação, o conto e a novela) evidentemente traz à tona os estudos críticos de Edgar Allan Poe: “Nathanael Hawthorne”, sobre o conto, e “Filosofia da composição”, sobre o poema. Ambos os textos de Poe enfocam a reação do leitor ao fazer a leitura de textos curtos, por esta razão mesmo as análises do poema “O corvo” convêm ao estudo sobre o conto.

Poe fala da capacidade do artista de construir, por meio de um trabalho racional, um texto que provoque no leitor um grande efeito; por ser breve, a obra deve ser lida de uma

¹ Sabemos também que há outras maneiras de pensar o assunto, como a posição de Benedito Nunes, em “Machado de Assis e a Filosofia” (presente no livro *No tempo do niilismo e outros ensaios*), que acredita na ficção como modo de pensamento que se distancia da realidade imediata e a nega. Ela recuperaria a realidade apenas esteticamente, criando um universo próprio.

² No Anexo A deste trabalho, acrescentei o *hand-out* que fiz na época sobre a comparação inicial entre “Menina a caminho”, de Nassar, “As margens da alegria”, de Rosa, e “O cinturão”, capítulo de *Infância*, de Graciliano.

³ Os dois estudos referidos foram encontrados na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações do Ibiict, sendo estas: 1) AMORIM, Alexandre de. *Inventores de asas, arquitetos de labirintos: Raduan Nassar, Guimarães Rosa e a Estética da Recepção* (Tese de doutorado defendida na UERJ, em 2009) e 2) SILVA, Edson Ribeiro da. *A ficcionalidade da narrativa em primeira pessoa* (Tese de doutorado defendida na Universidade Estadual de Londrina, em 2009).

⁴ Exemplos de estudos sobre os três livros (*Lavoura arcaica*, *Um copo de cólera* e *Menina a caminho*) são: 1) LIMA, Thayse Leal. *O mundo desencantado: um estudo da obra de Raduan Nassar* (Dissertação defendida na UFMG, em 2006) e 2) VIERA, Miguel Heitor Braga. *As obrigações da ordem e os chamados do desejo: a transgressão na obra de Raduan Nassar* (dissertação defendida na Universidade Estadual de Londrina, em 2007). Ambas enfocam o conjunto (*Lavoura arcaica*, *Um copo de cólera* e *Menina a caminho*) e não especificamente a *safrinha* (como ele gostava de chamar os contos).

“assentada”, para não diminuir o impacto. Desde o início até seu fechamento, o conto deve se voltar para um fim determinado, buscando essa reação do leitor. Por esta razão, cada palavra é calculada para chegar a esse efeito.

Escrever um conto, de acordo com o escritor argentino Julio Cortázar, é recortar um fragmento da realidade “de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla” (2008, p.151). Para ele, o conto é como uma fotografia, que tem a necessidade de

escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (ibidem, p.151-2).

Atuando como esse “fermento” de Cortázar, os contos desta pesquisa (e também a novela “Campo geral”) podem ser vistos à luz dos conceitos deste último e de Poe, já que trabalham com um material muito significativo que abre inesgotáveis interpretações que projetam a inteligência e a sensibilidade. São significativos porque usam como recurso a profundidade *vertical* almejada pelo argentino (como não possui a extensão do romance, o conto, por não ter o tempo como seu aliado, precisa trabalhar seja para cima ou para baixo do espaço literário). A abertura do pequeno para o grande, do individual para a essência humana, é fundamental no conto. Para Cortázar, o conto só perdura se aglutinar nele uma realidade “mais vasta que a do seu mero argumento” (ibidem, p.155).

Partindo disso, pensemos neste trabalho e em seu enfoque. A pesquisa está dividida em quatro momentos, para que se consiga compreender as hipóteses levantadas e seu desenvolvimento. O viés escolhido para este estudo não é, obviamente, o único possível. Como sabemos a partir das considerações acima, o critério sociológico deve ser analisado entre tantos outros (como o mitológico, o psicanalítico, etc.), todos muito ricos e possíveis de alcançar diversas camadas do texto literário. Porém, como um *recorte* é necessário, escolhi a relação entre arte e sociedade, unindo Literatura e História.

No primeiro capítulo, pensarei a atenção dada à infância no decorrer dos séculos, através do seu aparecimento nas próprias obras de arte, como a pintura e a literatura, como explicara Phillipe Ariès. Por ser um período que favorece as experiências transformadoras, trarei a teoria de Arnold Genep sobre os ritos de passagens na sociedade; na mesma linha de pensamento de que uma criança passa de um estágio a outro em seu amadurecimento, os textos de Giorgio Agamben e Bruno Bettelheim foram essenciais na construção dos argumentos. Para perceber como acontecem as narrações e a aproximação desses narradores

aos personagens, o *discurso indireto livre* será abordado e, durante os capítulos seguintes, exemplificado, para que se perceba as diferenças de escolhas dos autores referentes ao processo narrativo. Por fim, a teoria de Lukács torna-se o foco para compreender o sentimento de alguém que se sente *pleno*, completo diante de um mundo ordenado; assim como a análise de Roberto da Matta sobre a *casa* e a *rua*.

Os dois capítulos centrais analisam os textos literários de Guimarães e Raduan, cada escritor sendo o assunto de um capítulo. Pode-se ressaltar aqui que o procedimento utilizado para tanto foi o que mais me permite a “decomposição” e “reconstrução” de cada obra: enquanto acompanho as cenas das narrativas e as relato, acrescento a análise que julgo pertinente, sendo que algumas são reforçadas no último capítulo. É deveras importante dizer que essa é uma dentre várias maneiras de chegar ao texto literário, mas é a que mais à vontade me senti para aproximar-me de cada obra.

A quarta e última parte trata mais abertamente da análise sociológica: que retrato de Brasil é pintado pelos escritores? Após as devidas explicações sobre o vínculo de uma obra com o seu tempo e sobre a tradição literária brasileira, a ordem de apresentação dos temas será: a realidade pobre presente na vida sertaneja, a figura do “agregado” e o cenário político da época. Em seguida, abordarei a possibilidade de essas personagens encantarem-se ou desencantarem-se com o mundo, comparando sempre Guimarães Rosa e Raduan Nassar.

Para concluir, ainda serão corroboradas algumas das análises de Genep, Bettelheim e outros, a fim de perceber como os dois escritores aproximam-se (ou não) dos rituais de passagem e das perspectivas dos contos de fada. O espaço dos apontamentos finais também foi ocupado pelo retorno dos questionamentos de Roberto da Matta (1997) acerca da *casa* e da *rua*, mas, dessa vez, analisando os textos presentes no *corpus* do trabalho. Intuito maior é o de oferecer ao leitor mais uma possibilidade de leitura de tais obras, reafirmando a necessidade de se olhar um texto juntamente com seu plano histórico e percebendo como isso é legitimado dentro da própria narrativa.

O apêndice deste trabalho pode causar certa estranheza no meio acadêmico por trazer a trajetória da família desta pesquisadora do nordeste brasileiro até o sul. Tendo consciência de que jamais a base das análises deste estudo seria essa experiência familiar, julguei interessante trazer as memórias de meus avós em forma de apêndice, fora do âmbito acadêmico e sério do trabalho. Foi uma outra maneira de mostrar o quanto a arte é ligada à experiência humana.

1 TEORIA, TEORIAS

Por mais atraente que seja a ingenuidade, é perigoso permanecer ingênuo a vida toda.

Bruno Bettelheim

1.1 A atenção à infância e as formas de narrar

No início do século XVIII, de acordo com Phillipe Ariès, o dicionário Furetière precisou pela primeira vez o termo *criança*: “**Enfant** é também um termo de amizade utilizado para saudar ou agradar alguém ou levá-lo a fazer alguma coisa” (ARIÈS, 1981, p.12). O historiador afirma que a descoberta da infância começou no século XIII, e sua evolução pode ser acompanhada na história da arte e na iconografia dos séculos XV e XVI: “Até por volta do século XII, a arte medieval desconhecia a infância ou não tentava representá-la. É difícil crer que essa ausência se devesse à incompetência ou à falta de habilidade. É mais provável que não houvesse lugar para a infância nesse mundo” (ibidem, p.17). Embora as crianças apareçam desde então nos retratos e pinturas, surpreende-nos ainda hoje a indiferença com a qual eram tratadas até o século XIX:

Não se pensava, como normalmente acreditamos hoje, que a criança já contivesse a personalidade de um homem. Elas morriam em grande número. ‘As minhas morrem todas pequenas’, dizia ainda Montaigne. Essa indiferença era uma consequência direta e inevitável da demografia da época. Persistiu até o século XIX, no campo, na medida em que era compatível com o cristianismo, que respeitava na criança batizada a alma imortal (ibidem, p.22).

É essencial que se compreenda que o sentimento de infância foi sendo construído e corresponde à consciência da particularidade infantil, “essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem. Essa consciência não existia” (ibidem, p.99). Por essa razão, assim que tinha condições de viver sem o auxílio da mãe ou da ama, ela ingressava na sociedade dos adultos e não mais se distinguia destes. O sentimento da família, ainda conforme o autor, é inseparável do sentimento de infância. Ambos foram mudando

lentamente a partir do século XV – até a época de hoje, em que a família concentra-se em torno da criança⁵.

Ainda no âmbito das artes, a representação da infância na *literatura* também marca essa atenção ao tema infantil que foi se consolidando no decorrer dos séculos. No caso brasileiro, a figura que inaugura o protagonista infantil no nosso cânone é Sérgio de *O Ateneu*, de Raul Pompéia. Lançado em 1888, o livro trata da formação do personagem, que sai de casa para viver em um colégio interno: “Vais encontrar o mundo’, disse-me meu pai, à porta do Ateneu”. A conhecida frase da obra esclarece o que conhecemos por *romance de formação*: Sérgio entra no internato sem o conhecimento (do comportamento dos outros, das regras da sociedade, etc.) e o adquire dentro do internato por meio da experiência.

É também através da escola que Pilar, personagem de Machado de Assis em “Conto de escola”, aprende algo sobre a sociedade⁶: conhece, ao mesmo tempo, a corrupção e a delação. Na narrativa, o tema infantil é desenvolvido de modo interessante:

Subi a escada com cautela, para não ser ouvido pelo mestre, e cheguei a tempo; ele entrou na sala três ou quatro minutos depois. Entrou com o andar manso do costume, em chinelas de cordovão, com a jaqueta de brim lavada e desbotada, calça branca e tesa e grande colarinho caído. Chamava-se Policarpo e tinha perto de cinquenta anos ou mais [...] Tudo estava em ordem; começaram os trabalhos (ASSIS, 2008, p.36).

Como se pode ver no fragmento, o narrador-personagem (que se chama Pilar) constrói o texto rememorando seu passado infantil (os verbos, utilizados no pretérito (perfeito e imperfeito), e a sintaxe complexa não deixam dúvidas de que é um adulto que narra). Perfeitamente verossímil, um homem relata um acontecimento passado (assim também acontece em *O ateneu*), reconstruindo sua imagem infantil dentro da escola em que estudava. Além de si próprio, o narrador recompõe as demais pessoas envolvidas no episódio: o mestre Policarpo e os colegas Raimundo e Curvelo.

Quando percebe que não aprende as lições, Raimundo, filho do mestre, decide dar a Pilar uma pratinha (“moeda do tempo do rei”, como constata o narrador) para que ele lhe ensinasse as lições de sintaxe. O menino hesita:

⁵ Importante ainda é lembrar os estudos que puseram a criança no foco de diversas questões sobre a educação: Rousseau, com a obra *Emílio ou Da educação*; Vigostky, com as teorias sobre o desenvolvimento infantil e Freud, com a psicanálise. Infelizmente, em razão dos limites de extensão dessa dissertação, essas vias não serão exploradas.

⁶ A análise de “Conto de escola”, assim como partes da de “As margens da alegria” e “Os cimos”, também está presente no artigo que escrevi com a colega Gabriela Mattos Cardoso, o qual ainda não foi publicado.

Tive uma sensação esquisita. Não é que eu possuísse da virtude uma ideia antes própria de homem; não é também que não fosse fácil empregar uma ou outra mentira de criança. Sabíamos ambos enganar ao mestre. A novidade estava nos termos da proposta, na troca da lição e dinheiro, compra franca, positiva, toma lá, dá cá; tal foi a causa da sensação (ibidem, p.40).

Embora ambos tenham percebido que Curvelo, colega “um pouco levado do diabo” e “mais velho que nós”, havia ficado atento à conversa, seguem a negociação. Organizando as ideias infantis, mas acrescentando as suas do presente, o narrador tenta atenuar sua culpa: “Não queria recebê-la, e custava-me recusá-la” (ibidem, p.40). O filho do mestre insiste, com a pratinha entre os dedos; e, enfim, a proposta de Raimundo é aceita por Pilar (“Dê cá...”).

Ao olhar para Curvelo novamente, percebe nele um riso mau; em seguida, “como se acordasse de um sonho”, estremece ao ouvir o grito do mestre e ao ver, próximo à mesa de Policarpo, em pé, o Curvelo – “Pareceu-me adivinhar tudo” (ibidem, p.42). Tudo o que havia sido tratado entre Raimundo e Pilar era agora de conhecimento do mestre, que não os poupa e, com a palmatória, dá doze *bolos* nas mãos dos meninos. Naquele dia, Raimundo e Curvelo deram-lhe “o primeiro conhecimento, um da corrupção, outro da delação”.

Para chegar à conclusão final do conto, mostrando o aprendizado infantil de Pilar ao entender o suborno de Raimundo, o seu aceite (e, assim, ambos se corromperam) e a denúncia feita por Curvelo, Machado de Assis opta por esse narrador adulto já destacado, uma vez que seria inverossímil que uma criança chegasse a tais conclusões com tanta clareza nas ideias e desenvoltura na construção do discurso. Há, evidentemente, *verossimilhança* no conto de Machado: o narrador adulto não deseja pensar como a criança, seu propósito não é esse; ele *organiza* a memória infantil.

Embora a solução encontrada por Machado seja hábil e inteligente, há outras formas de estabelecer um texto literário que privilegie o olhar infantil dos personagens. Uma dessas soluções é o uso do *discurso indireto livre*, tal como explicou Mikhail Bakhtin em seus estudos. Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, ele esclarece que esse recurso agrega qualidade ao texto literário porque o narrador divide com os personagens o ato de narrar:

O discurso indireto livre, longe de transmitir uma impressão passiva produzida pela enunciação de outrem, exprime uma orientação ativa, que não se limita meramente à passagem da primeira à terceira pessoa, mas introduz na enunciação citada suas próprias entoações, que entram então em contato com as entoações da palavra citada, interferindo nela (BAKHTIN, 2006, p.198).

Bakhtin faz uma referência importante sobre o autor⁷ saber ouvir o herói nesse tipo de discurso: “Na realidade, para o artista no processo de criação, os seus fantasmas constituem a própria realidade: ele não só os vê, como também os escuta. Ele não lhes dá a palavra, como no discurso direto, **ele os ouve falar**” (ibidem, p.189-90. Grifos meus). Dessa forma, ao usar o *indireto livre*, o autor consegue unir o discurso do personagem ao do narrador, dando-lhe voz.

Ainda muitos outros escritores aproximaram-se da temática infantil na literatura do nosso país – entre eles: Casimiro de Abreu, Mário de Andrade, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, além de Guimarães Rosa e Raduan Nassar, como veremos adiante. No entanto, antes de tratarmos diretamente das obras que compõem esse quadro que privilegia a personagem-criança, é crucial que se tente esclarecer esse aprendizado a partir de uma *experiência*, que é a grande questão dos textos que tratam de uma iniciação de um personagem ainda imaturo.

1.2 Experiência

Mudar no seio de uma sociedade marca uma *passagem* do indivíduo: “sem eles [os ritos], a sociedade humana não existiria como algo consciente”, afirma Roberto da Matta na apresentação do livro *Os ritos de passagem*, do antropólogo Arnold van Gennep. Essa obra introduz, no campo da Antropologia Social, o estudo do ritual, pois Gennep não toma mais o rito como um apêndice do mundo mágico ou religioso, mas como algo em si mesmo (ainda conforme Da Matta).

No clássico de Gennep, vê-se o quanto a *transição* é, ao mesmo tempo, particular e coletiva, uma vez que muda a perspectiva do sujeito e também a sua participação na sociedade. A sucessão de etapas (nascer, crescer, casar, parir, morrer) evidencia os ritos de passagem, pois, “a vida individual, qualquer que seja o tipo de sociedade, consiste em passar sucessivamente de uma idade a outra e de uma ocupação a outra [...] esta passagem é acompanhada por atos especiais [...] entre eles nenhum ato é absolutamente independente do

⁷ No texto de Bakhtin, não há ainda uma separação consolidada entre autor e narrador, como percebemos em alguns momentos: “nesse tipo de pergunta, e de exclamação, é a atitude ativa do autor que predomina; é por isso que elas não são colocadas entre aspas. **O autor em pessoa** fica aqui na frente da cena, substitui seu herói, servindo-lhe de porta-voz” (2006, p.177. Grifo meu). Os estudos de Roland Barthes, em meados do século XX, configuraram mais claramente essa separação.

sagrado” (GENNEP, 1978, p.26). Para o antropólogo, a cada uma dessas cerimônias o objeto é idêntico: fazer passar um indivíduo de uma situação a outra situação igualmente determinada. Da Matta (1997) lembra que esses momentos de ritual são *construídos* pela sociedade (ele explica que o ritual é colocado em foco, em *close up*, de um elemento ou de uma relação – por isso, os ritos, para Da Matta, não parecem ser momentos substancialmente diferentes daqueles do mundo cotidiano).

No caso dos textos analisados nesta pesquisa, a cerimônia de “saída da infância” interessa para que se compreenda a trajetória dos personagens de Guimarães Rosa e Raduan Nassar. Gennep trata de uma passagem *quase material* desse período, como se se passasse por uma porta e se deixasse a infância para trás – o que é claramente o tema tanto de *O ateneu* como de “Conto de escola”, ressaltando-se que essa porta, nos dois casos, é a do colégio. Para Gennep, “**A porta é o limite entre dois períodos da existência**, de tal sorte que passar por debaixo dela significa sair do mundo da infância para entrar no mundo da adolescência” (1978, p.66. Grifo meu), o que se torna uma imagem significativa para pensar as histórias de perspectiva infantil na literatura do nosso país.

É nesse rito de passagem que se encontra a *experiência* do sujeito, por ser através dela que a criança aprende algo que a faz passar de um estágio a outro na sociedade: “aliás o indivíduo modificou-se, porque tem **atrás de si** várias etapas e atravessou diversas fronteiras” (ibidem, p.27. Grifo meu). Seria como se todo sujeito, ao formar-se como tal, formasse uma *bagagem* de aprendizados e que precisasse os carregar dali em diante em sua vivência.

Giorgio Agamben, em seu livro *Infância e história*, de 1979, retoma o pensamento de Walter Benjamin quanto à pobreza de experiência da época moderna:

É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências [...] não somente a imagem do mundo exterior mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável (BENJAMIN, 1985, p.198).

Benjamin diagnosticou essa incapacidade do homem contemporâneo de fazer e transmitir experiências, uma vez que as catástrofes da guerra deixaram-no mais pobre de experiência comunicável – na volta de tantos horrores presenciados nas batalhas, não há mais o que contar. Giorgio Agamben ressalva que, nos dias de hoje, vemos ainda mais: para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, pois só a experiência cotidiana em uma grande cidade é suficiente para não termos mais o que contar.

Para ele, “o dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência [...] O homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz –, entretanto nenhum deles se tornou experiência” (AGAMBEN, 2008, p.22), o que demonstra um olhar por vezes pessimista do filósofo, que vê a cidade moderna como a guerra de Walter Benjamin: ela é capaz de emudecer os que nela moram. Frisa também que “não significa que hoje não existam mais experiências. Mas estas se efetuam fora do homem” (ibidem, p.23), deixando evidente que elas não existem no mundo, mas que são todas externas, pois o indivíduo moderno não seria mais capaz de tê-las e fazê-las (em certo momento, o italiano afirma que o velho sujeito da experiência não existe mais, pois se duplicou: existem em seu lugar *dois sujeitos* – aquele que pode fazer experiência (exemplifica com o personagem Dom Quixote) e aquele que pode ter experiência e jamais fazê-la (seria um Sancho Pança)).

Na verdade, a experiência comum é a que foi condenada: há uma separação entre o experimento (que é da ordem da ciência) e a experiência (a tradicional, do *mundo*). Em busca pela certeza, a ciência moderna faz da experiência o lugar – o “método”, isto é, o caminho – do conhecimento, criando o experimento (que tem espaço no mundo moderno).

Chegando mais perto de nossa análise do tema da infância, há que se verificar o quanto essas experiências (e não experimentos) influenciam no percurso desses personagens, que sofrem um aprendizado que os faz passar de um estágio a outro (a saída da infância e a entrada no mundo adulto). Não é à toa que uso *sofrer* um aprendizado: os três personagens, que conheceremos melhor nos capítulos seguintes, aprendem através do sofrimento, da perda.

Segundo Agamben, a *in-fância* não é simplesmente um fato do qual seria possível isolar um lugar cronológico, uma *idade*. Ela encontra seu lugar lógico em uma exposição da relação entre experiência e linguagem. *In-fans*, etimologicamente, designa uma *não fala*, um *não saber* – aqui, o filósofo relaciona infância e experiência, perguntando-se até mesmo se existe uma “infância da experiência”, ou seja, um momento da experiência em que não se possa (ou não se consiga) falar. Como se a infância fosse a “origem da linguagem e a linguagem a origem da infância” (ibidem, p.59). Conforme o autor,

Se é verdadeiro que, na sua forma originária, o centro de experiência dos mistérios era **não um saber, mas um sofrer** (“ou *mathein*, *allà pathein*”, nas palavras de Aristóteles), e se este *pàthema* era, na sua essência, subtraído à linguagem, era um **não-poder-dizer, um murmurar com a boca fechada, então esta experiência era bastante próxima de uma experiência da infância do homem**, no sentido em que se viu [...] Por isso, é a fábula, isto é, algo que se pode somente contar, e não o mistério, sobre o qual se deve calar, que contém a verdade

da infância como dimensão original do homem. Pois o homem da fábula libera-se do vínculo místico do silêncio transformando-o em encantamento: é um sortilégio, e não a participação em um saber iniciático, que lhe tolhe a palavra. Desse modo, o silêncio místico, sofrido como feitiço, precipita novamente o homem na pura e muda língua da natureza: porém, como encanto, deve ser, no final, rompido e superado. Por essa razão, enquanto o homem emudece, no conto de fadas, os animais saem da pura língua da natureza e falam (ibidem, p.77-8. Grifos meus).

Se pensarmos nas ideias de Agamben, esse “não-poder-dizer” se relaciona a um momento da experiência em que o homem é também criança – por isso, faz sentido que ele não isole a infância cronologicamente, como já foi dito. Diferentemente de um indivíduo adulto, que sabe construir sua fala – como o narrador de “Conto de escola”, por exemplo – aqui se tem a ideia de infância para demonstrar essa impossibilidade de falar. Esse silêncio só cessa quando se pode *narrar*.

Antecipando um pouco a análise de “As margens da alegria” e “Os cimos”, é de se observar que, no primeiro, o Menino, com o seu *pensamentozinho hieróglifo*, não se caracteriza por conseguir “dizer” o que vai conhecendo; ao contrário, ele não sabe explicar com clareza a sua dor quando sofre a perda do peru. Já em “Os cimos”, a fala é uma de suas possibilidades – um aprendizado – e ele acredita que é através dela que pode curar a Mãe da doença. Ora, o Menino rompe o silêncio (tal como disse Agamben) e ultrapassa o período de infância da experiência, amadurecendo com o que aprendeu anteriormente (com sua “bagagem” que vinha acumulando desde o primeiro conto).

Ainda em “As margens da alegria”, *aquele doer* do Menino ao ver-se sem o peru para sempre é uma sensação comparável a de qualquer perda importante que um indivíduo sofra e ali se encontre, *criança*, sem entender o que está vivendo, num “murmurar com a boca fechada, então esta experiência era bastante próxima de uma experiência da infância do homem” (ibidem, p.78). De modo semelhante ao que disse Benjamin sobre os combatentes voltarem emudecidos dos campos de batalha, pode-se dizer que a crise *silencia* o indivíduo. Assim que ela aparece, a pessoa precisa aprender a elaborar (por isso não consegue falar): de acordo com Bettelheim, a criança “necessita de ideias sobre como colocar ordem na sua casa interior, e com base nisso poder criar ordem na sua vida” (2012, p.12). Nos capítulos seguintes, cuidarei novamente desse tema a fim de compreender melhor essa relação de como nos tornamos sempre *crianças* toda a vez que passamos por uma perda.

Neste subcapítulo sobre a experiência, cabe trazer o já citado *História social da criança e da família*, de Phillipe Ariès; no capítulo “Da família medieval à família moderna”, ele menciona a questão do *aprendiz*. Para ele, a infância como o período de aprender (os afazeres

da casa, as atitudes na sociedade, etc.) há muito tem sido afirmada e isso muito se relacionava a períodos de experiência.

No século XV, ainda conforme o autor, o serviço doméstico se confundia com a aprendizagem. A criança aprendia pela prática (muitas vezes, iam aprender em outras famílias), misturando-se ao mundo dos adultos. Parece, então, unânime até hoje a ideia de que a criança precisa tomar alguns conhecimentos para fazer parte da sociedade, precisa passar por um *estágio*, uma *formação*. Aprendia-se, segundo Ariès, através da mistura com os adultos e, quando elas saíam de suas casas, a *experiência* que tinham não parava nos limites de uma profissão; não havia fronteiras entre a profissão e a vida particular, então o aprendiz servia seu mestre, fazia as camas, entre outras atividades. Ao receber ordens de outro, a condição subalterna a que o aprendiz é submetido é bastante evidente.

As experiências pelas quais uma criança passa são importantes para o desenvolvimento dela. Bruno Bettelheim, em *A psicanálise dos contos de fada*, disse que

Hoje, como no passado, a tarefa mais importante e também mais difícil na criação de uma criança é ajudá-la a encontrar o significado na vida. **Muitas experiências de crescimento são necessárias para se chegar a isso.** A criança, à medida que se desenvolve, deve aprender passo a passo a se entender melhor; com isso, torna-se mais capaz de entender os outros e, eventualmente, pode se relacionar com eles de forma mutuamente satisfatória e significativa (2012, p.10).

Para o autor, o conto de fadas ajuda-a a organizar o caos que é sua vida interior. Por isso, muitos dos personagens infantis que conhecemos (e os tratados neste trabalho também fazem parte desse grupo) são muito inventivos e dão valor às histórias – Miguilim, por exemplo, relembra muitas vezes “João e Maria” e, além disso, cria as próprias histórias, mostrando que quer também organizar o seu interior.

1.3 Olhares para a infância: atenção brasileira

Considerando inicialmente a literatura mundial, o primeiro romance que se propõe a ressaltar a transição da infância à vida adulta é *Wilhelm Meister*, de Goethe (composto de *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de 1796, e *Os anos de viagem de Wilhelm Meister*, de 1821). Eis o primeiro romance de formação (Bildungsroman). A preocupação da literatura com relação a como um ser humano torna-se um adulto completo, certamente, não se encerrou em Goethe, formando o Bildungsroman um subgênero literário que reúne

exemplos como *A educação sentimental*, de Flaubert, *Candide*, de Voltaire, e *O vermelho e o negro*, de Stendhal.

No Brasil, como já foi dito no início desse capítulo, quem o inaugura é Raul Pompéia, com *O ateneu*, narrativa construída a partir da perspectiva do protagonista já amadurecido. A visão que temos é a do adulto, assim como em “Conto de escola”, de Machado de Assis.

Todavia, não se pode esquecer que, principalmente no campo da poesia, a temática infantil já havia aparecido, mas com certa ideia de ingenuidade e pureza, como nos versos do romântico Casimiro de Abreu: “Oh! que saudades que eu tenho / Da aurora de minha vida / Da minha infância querida / Que os anos não trazem mais”. O sentimento de nostalgia era a marca mais importante ao pôr a imagem infantil em foco e não priorizar a experiência da criança e sua trajetória.

Aliás, não só na poesia romântica vemos o período da infância como símbolo de virtude: no século XVIII, Jean-Jacques Rousseau já dizia que as pessoas, em seu estado natural, são fundamentalmente boas. O homem nasce bom e dotado de virtudes, mas a sociedade o corrompe: “a imposição da sociedade civil sobre o estado de natureza, portanto, resulta em um afastamento da virtude em direção ao vício – e da felicidade idílica em direção à miséria” (BUCKINGHAM, 2011, p.158). Esse juízo de que o estado civilizado destrói a inocência e a bondade presentes na infância é o pano de fundo das narrativas de formação como *O ateneu*, de Pompéia.

Admitindo que a atenção à criança foi aumentando no âmbito das artes (e, na verdade, na sociedade em geral, pois ela foi se tornando o centro da família, como disse Ariès), poderíamos citar diversas obras importantes da literatura brasileira. Além de Pompéia, citou-se Machado de Assis. Outro texto dele é importante para esta discussão: trata-se do capítulo “O menino é pai do homem”, do livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Brás recebera desde os cinco anos a alcunha de “menino diabo”, pois fora “arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso” (ASSIS, 2006(a), p.526). Diferentemente da noção de criança pura, o personagem fazia do moleque Prudêncio, negro, seu *cavalo de todos os dias*: “punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia” (ibidem, p.526), mostrando o desdém pelo escravo, que não podia sequer reclamar. Também nesse capítulo, Brás explica a educação que os pais lhe deram:

meu pai tinha-me em grande admiração; e se às vezes me repreendia, à vista de gente, fazia-o por simples formalidade: em particular dava-me beijos [...] passado o alvoroço, dava-me pancadinhas na cara, e exclamava a rir: Ah! brejeiro!

ah! brejeiro! Sim, meu pai adorava-me. Minha mãe era uma senhora fraca, de pouco cérebro e muito coração, assaz crédula, sinceramente piedosa [...] Da colaboração dessas duas criaturas nasceu a minha educação, que, se tinha alguma cousa boa, era no geral viciosa, incompleta, e, em partes, negativa (ibidem, p.527).

O gesto do interessante narrador Brás é mostrar que seu caráter já estava em germen desde a criança que fora (já que “o menino é o pai do homem”)⁸; com ironia, o capítulo fecha-se com “Dessa terra e desse estrume é que nasceu esta **flor**” (ibidem, p.528. Grifo meu).

No século XX, textos de Mário de Andrade, como o próprio *Macunaíma* em sua parte inicial ou o interessante conto “Piá não sofre? Sofre.”, trazem o personagem infantil com contornos próprios: no primeiro, a criança aparece para mostrar o quanto a falta de caráter já estava em Macunaíma desde sempre, já que o herói “mijava quente na velha [mãe], espantando os mosquitos bem [...] adormecia sonhando palavras-feias, imoralidades estrambólicas e dava patadas no ar” (ANDRADE, 2008(a), p.13); no segundo, conto de 1926, o personagem Paulino surge em um mundo de pobreza e crueldade. Nele, a criança, por fome, come moscas, formigas e até uma barata; depois, por solidão (a avó paterna o acolhe, mas não lhe dá qualquer afeto), passa a comer terra (como a personagem Rebeca, de *Cem anos de solidão*, de García Marquez). O conto “Piá não sofre? Sofre.” trata da dor e do desamparo de Paulino; quando sua mãe, que virara prostituta, decide levá-lo com ela, o fim da história dá-se por um viés triste, mas comum, já que ela percebe que ter uma criança consigo atrapalharia sua vida profissional:

Um segundo matutou levar Paulinho consigo. Porém, escondendo de si mesma o pensamento, era incontestável que Paulino havia de ser um trambolho pau nas pândegas. Então ela olhou a roupinha dele. De fazenda boa não era, mas enfim sempre servia. Agarrou nesse disfarce que apagava a consciência, “meu filho está bem tratado”, pra não pensar mais nele nunca mais. Deu um beijo na boquinha molhada de gosma ainda [...] Foi-se embora arranjando o vestido (ANDRADE, 2008 (b), p.113-4).

A representação é a de um ser *indefeso*, a quem não sobra mais nada a fazer a não ser suportar o desprezo da família e da sociedade. Nesse sentido, o menino é vítima incapaz de se proteger, o que seria uma imagem comum ao se pensar na criança; contudo, para que se perceba o quanto a figura infantil não é sempre pura e indefesa, temos os exemplos de Brás Cubas e de Macunaíma ainda meninos, que agem por seus próprios pensamentos.

Além dessas obras de Mário de Andrade, poderia citar ainda *Menino de engenho*, romance de 1932, de José Lins do Rego, por também abordar um pequeno personagem,

⁸ O narrador também remete ao pai do próprio Brás Cubas, por sua infantilidade.

Carlos, que vive em um tradicional engenho, o Santa Rosa. Lá, ele amadurece, não por meio da experiência escolar, como o protagonista de Raul Pompéia, mas *antes* dela.

Ainda permanecendo em 1930, temos Graciliano Ramos. *Vidas secas*, de 1938, pode ser lembrado (embora saibamos que o foco não seja especificamente o tema infantil), pois dois personagens são interessantes para o presente estudo: o Menino Mais Novo e o Menino Mais Velho. Ambos não têm nome e, como retirantes, têm a experiência do sofrimento, da *necessidade*. Esse romance mostra a dramática descrição de pessoas que não conseguem se comunicar. O sexto capítulo, dedicado ao Menino Mais Velho, evidencia essa incomunicabilidade entre pais e filhos; o menino não compreende de forma alguma o significado da palavra “inferno”. A mãe, depois de explicar-lhe de forma rasa (ela fala de espetos quentes e fogueiras), é questionada se conhece esse lugar; nessa hora, ela lhe dá um “cocorote”, sem mais explicações. Relação mais clara ele tem com a cadela Baleia, que o entende e o acompanha nos momentos difíceis; ela parece ser o elo de afinidade entre a criança e o mundo.

A aprendizagem dele é a de um sertão de vida sofrida, o próprio inferno, já que conclui: “Talvez Sinhá Vitória dissesse a verdade. O inferno deveria estar cheio de jararacas e suçuaranas, e as pessoas que moravam lá receberiam cocorotes, puxões de orelhas e pancadas com bainha de faca” (RAMOS, 2002, p.61). Já o Menino Mais Novo tentava se identificar com Fabiano, seu pai. Imaginava que os dois misturavam-se e que ele podia ser o pai (“Evidentemente ele não era Fabiano. Mas se fosse? Precisava mostrar que podia ser Fabiano” (ibidem, p.50)); no esforço de descobrir quem é (nem nome ele tem), busca o reflexo no único homem adulto que conhece, o seu pai.

Outra obra de Graciliano é relevante sobre o tema: *Infância*, de 1945. O narrador adulto organiza as memórias infantis, mas seu discurso não se constitui de nostalgia da *aurora de sua vida*; ao contrário, a narração tem o *peso* das memórias tristes. Um exemplo é o capítulo “Um cinturão”, em que o pai perde o cinto de suas calças e pergunta insistentemente “Onde estava o cinturão?”. Essa pergunta, que dá continuidade à narrativa⁹, ganha presentificação, pois o narrador-personagem demonstra que as marcas não foram superadas no adulto que se transformou; exemplo disso é a passagem confessional “Hoje não posso ouvir uma pessoa falar alto” (RAMOS, 1984, p.33). O menino apanha do pai; logo depois,

⁹ Aliás, no datiloscrito da obra *Infância* (do acervo do escritor que está no IEB, na Universidade de São Paulo) que foi pesquisado por mim na visita realizada em julho de 2012, percebi que o autor marcou com uma abertura de colchetes todas as vezes que a frase aparece: [*Onde estava o cinturão?*], o que reforça o quanto essa frase dá a continuidade ao texto.

este acha o cinturão perdido na rede em que estava dormindo. Mesmo compreendendo que o filho não tinha responsabilidade alguma, o pai não se desculpa. Percebe-se, dessa forma, que o trauma não foi superado pelo narrador, que encerra dizendo “Foi esse o primeiro contato que tive com a justiça” (ibidem, p.35).

A narração de *Infância* é interessante por apresentar um adulto que estrutura a matéria narrada a partir do que *pode* narrar, do que *consegue*; ou seja, o homem já maduro olha para seu passado e o reconstrói com as imagens que nele permaneceram, evidentemente não lembrando tudo: “Talvez nem me recorde bem do vaso” (ibidem, p.9), “Tudo é nebuloso” (ibidem, p.32), “Naturalmente não me lembro” (ibidem, p.32), “Não consigo reproduzir toda a cena” (ibidem, p.33). Dessa forma, mesmo que o tenhamos como um livro de memórias, ele é também ficção. No capítulo que tratei, o pai cresce no espaço e o menino diminui – mas tudo isso é a construção do narrador também: “**imagino** os berros de meu pai” (ibidem, p.33. Grifo meu).

Ainda outras obras poderiam ser trazidas à discussão, como *Clarissa*, de Erico Verissimo, que foi publicada pela primeira vez em 1933. A personagem transita entre o ser menina e moça, permitindo que o leitor avalie suas expectativas de atitudes em relação a crianças e adultos. Ela tem a alma infantil, mas as recomendações de sua tia funcionam como um “freio” em suas ações (LIMA E SILVA, 2005). No decorrer da narrativa, a menina vai oscilando entre as ações infantis e adultas, evidenciando a transição pela qual passa. Conforme Márcia Ivana de Lima e Silva,

O texto nos mostra que essa passagem se dá de forma dolorida e conflituada, pois amadurecer envolve, sobretudo, ter consciência de si e do outro. A perspectiva de não estar sozinho na sociedade leva o indivíduo à necessidade de estruturar-se de acordo com o contexto social em que vive, consolidando seus valores morais e éticos. As situações limites colocam-no frente a impasses, obrigando-o a desligar-se da segurança que a infância oferece. Clarissa amadurece exatamente por perceber que a condição estável de criança não lhe é mais suficiente para enfrentar as demandas do mundo que a cerca (ibidem, p.62).

Por fim, cito o conto “Preciosidade”, de Clarice Lispector, em que uma personagem de quinze anos, que não era bonita, tinha vontade de que ninguém olhasse para ela. Ia à escola de ônibus e bonde, atravessando uma longa rua deserta para alcançar a avenida. Quando subia para o ônibus, mal se mexia por medo que os homens dissessem algo – ela tinha medo (de meninos, de rapazes, de homens). Sua trajetória é carregada de temor e vergonha; a caminho da escola, tudo era escolhido para o afastamento das outras pessoas: os bancos vazios no bonde eram um exemplo disso.

Na classe de aula, algo mudava: era dizia ser tratada como um rapaz, porque era inteligente e aprendera a pensar. O caminho de volta era mais “seguro” por causa da “feiura que a fome acentuava” (LISPECTOR, 1998(b), p.86). Gritava com a empregada em casa e comia como um centauro. Na manhã seguinte, ainda mais fria que a outra, caminhava na rua. Percebera que não estava sozinha, pois dois homens vinham atrás. Com brusca rigidez, olhou-os: “Não deveria ter visto. Porque, vendo, ela por um instante arriscava-se a tornar-se individual, e também eles” (ibidem, p.89).

As falas da personagem vão tendo oscilações juntamente com a fala do narrador, misturando-se à deste. O que se seguiu foram “quatro mãos difíceis, foram quatro mãos que não sabiam o que queriam”; ela ficou paralisada. Eles fugiram, e ela observou em seus sapatos o oco medo dos dois. Quando amanheceu, a personagem vagarosamente reúne os livros espalhados pelo chão. Diante do caderno aberto, vê a letra redonda e graúda que até aquela manhã fora sua. Foi à escola e chegou com duas horas de atraso; quando alguém pergunta o que aconteceu, ela vai ao lavatório e diante do grande silêncio grita “Estou sozinha no mundo! Nunca ninguém vai me ajudar, nunca ninguém vai me amar! Estou sozinha no mundo!” (ibidem, p.92). Molhou os cabelos e viu que era tão feia. Feia e preciosa.

Sem saber se a pessoa é “um nada” ou por fim é “alguma coisa”, a menina segue com suas dúvidas; até que decide, na mesa de jantar: “Preciso de sapatos novos! os meus fazem muito barulho, uma mulher não pode andar com salto de madeira, chama muita atenção!” (ibidem, p.93). Só disseram, então, que ela não era uma mulher e que todo salto era de madeira. Ela deixou, sem saber por que processo, de ser preciosa; e o narrador encerra: “Há uma obscura lei que faz com que se proteja o ovo até que nasça o pinto, pássaro de fogo. E ela ganhou os sapatos novos” (ibidem, p.93).

É significativo perceber nessas histórias a passagem de uma fase da vida infantil para uma fase adulta – mesmo visto de pontos diversos, como é o caso dessa variedade de histórias da literatura brasileira. Se refletirmos na linha de Walter Benjamin (1985), o que caracteriza as narrativas de *formação* é a tentativa de incluir no romance um *ensinamento*; contudo, ele admite que haja uma transformação da própria forma romanesca nas narrativas que buscam integrar o processo da vida social na existência de uma pessoa (Benjamin cita o próprio *Wilhelm Meister*). No romance de formação, procura-se algo que para ele já está extinção: dar conselhos, compartilhar certa sabedoria que a ação de narrar legitima.

O que se pode observar nas narrativas brasileiras que citei neste subcapítulo é que, em um processo *gradual*, esses textos vão se desenvolvendo não mais da mesma forma: em *O*

ateneu, é evidente a “moral da história”, o ensinamento do livro; de outro lado, histórias como *Vidas secas* ou “Preciosidade” não se inserem em textos “de formação”. Nessas obras, existem crianças que passam por processos de amadurecimento, porém não precisam mais seguir o modelo do Bildungsroman para que façam sentido no mundo moderno.

Por isso, a diferença entre formação e iniciação é necessária nesse momento. Dentro da palavra *formação*, compreendemos o significado de um ato ou um resultado de *formar* alguém, muitas vezes por meio da escola, a fim de civilizar, instruir um indivíduo. Já *iniciação* não tem exatamente o mesmo significado, a meu ver, pois não pressupõe que alguém “forme” esse sujeito, mas sim que ele passe pela porta de entrada e chegue a outro estágio de sua existência, como sugere Genep. Perceberemos, no decorrer do trabalho, o quanto as narrativas modernas tratadas nele também se afastam da “moral da história”, do ensinamento para “formar” a criança ou o adolescente; assim, será importante afastar um pouco esses textos do romance de formação tal como costumamos lembrar.

1.4 Nas *nuvens*: encantamento e mundo ordenado

Talvez a primeira parte da *Teoria do romance*, de Georg Lukács, ajude a compreender o olhar da infância em relação ao mundo. Quando inicia seu texto, relembra os tempos da epopeia, “afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina” (LUKÁCS, 2000, p.25). Nesse momento, ao sair em busca de aventuras, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta (ainda conforme o autor), integrando homem e mundo. Aos heróis da epopeia é permitida a plenitude: “Tudo lhes é **novo e no entanto familiar**, aventureiro e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é **como a própria casa**” (ibidem, p.25; grifos meus), pois estão em perfeita harmonia com seu universo fechado.

Não há nenhuma interioridade, porque ainda não existe nenhum exterior: essa é a era da epopeia. Para o filósofo húngaro, a cisão entre o *eu* e o mundo é marcada com o advento do romance – neste, o herói carrega dentro de si um *abismo* e não se vê mais pleno, unido ao mundo (o herói da epopeia poderia ter um longo caminho a percorrer, mas, dentro de si, não carregava nenhum abismo). Como a união entre o homem e o mundo não é mais possível na modernidade, a epopeia deu lugar ao romance e seu herói fragmentado. Já a tragédia se manteve quase intacta, transformando-se no drama, pois seu herói não é estranho ao

sentimento humano moderno: a essência dele é a solidão. Aliás, seu tormento e sua melancolia formam um sujeito possível, sem a perfeição do herói épico. Por esta razão, o romance “escolheu” o herói trágico:

O dever-ser mata a vida, e um herói da epopeia construído a partir de um ser do dever-ser não será mais que uma sombra do homem vivo da realidade histórica – a sua sombra, mas nunca seu arquétipo, e o mundo que lhe é dado como experiência e aventura não será mais que um diluído molde do real, e jamais seu núcleo ou sua essência (ibidem, p.46).

Roberto da Matta, em *Carnavais, malandros e heróis* (1997), faz considerações sobre “A casa e a rua”. A categoria *rua* indicaria basicamente o mundo, ao passo que a *casa* remeteria a um universo controlado, onde as coisas estão em seus devidos lugares. Para ele, a rua implica o movimento e a casa subentende a calma “local de calor (como revela a palavra de origem latina *lar*, utilizada em português para casa) e afeto” (1997, p.91). Sentir-se em casa, dessa forma, continua sendo ligado ao conforto de saber que tudo está no lugar certo. Será que, no decorrer das análises das obras de meados do século XX, essas crianças também se sentirão em um universo controlado? Será que, em seu próprio lar, esses personagens poderão se sentir *em casa*?

Uma das hipóteses do presente trabalho é a de que a criança poderia ser a forma, na modernidade, de se resgatar o mágico, o sentir-se *pleno*, a tentativa de encontrar um mundo ordenado. Como se verá, nem todas parecem seguir tal sentimento. Nessa perspectiva, as reflexões de Lukács apresentam-se como definitivas para que se possa diferir o primeiro “mundo”, em que tudo ao mesmo tempo novo e familiar (igual ao da epopeia), e o segundo “mundo”, em que se separa o sujeito e o seu exterior (igual ao do romance). A criança, quando personagem na literatura, conseguiria fazer retornar a perfeição do universo épico da *plenitude*?

Ao tratar das diferenças entre o herói épico e o romanesco, Lukács afirma que este último é determinado pela busca de algo: “pode tratar-se de crime ou loucura, e os limites que separam o crime do heroísmo aclamado, a loucura da sabedoria que domina a vida, são fronteiras lábeis, meramente psicológicas [...] Epopeia e tragédia não conhecem, nesse sentido, nem o crime nem a loucura” (ibidem, p.60). Em seguida, ao explicar que o crime e a loucura conhecidos por esses gêneros tinham relação com a alma e seu destino (e não com problemas humanos), o filósofo questiona se a epopeia ou é “o puro mundo infantil”, no qual a transgressão de normas firmemente aceitas acarreta uma vingança, ou então é “a perfeita teodiceia”, na qual crime e castigo possuem pesos iguais na balança do juízo universal. Para ele, o crime na tragédia ou é um nada ou é um símbolo, “um simples elemento da ação”. O

sujeito moderno age “a partir de dentro” (ibidem, p.66), diferentemente dos heróis épicos, pois estes não se diferiam qualitativamente entre si, já que seu mundo era homogêneo e eles eram representantes de um povo.

Vale pensar se a análise sobre esses heróis se refere aos nossos personagens infantis analisados neste trabalho: seriam eles homogêneos, representantes de uma infância? E, sob essa hipótese, estariam ligados ao mundo infantil da epopeia? Ou teriam eles o caráter moderno do herói romanesco, em que cada um age a partir de seu interior, buscando algo? Conforme Lukács, “a vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível [...] O herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo” (ibidem, p.66-7); seriam essas crianças indivíduos ou seu objeto não é um destino pessoal e sim o de uma comunidade? As reflexões sobre os ritos de passagem ajudam a pensar que, como infantes, todos, de uma forma ou de outra, precisam sair da infância para tornarem-se adultos e isso seria não um “objetivo” comum, mas algo que não seria da escolha do sujeito; por isso, nenhum deles buscaria conscientemente algo, até porque não são plenamente conscientes de sua condição.

Há uma frase conhecida de *Teoria do romance* em que o autor diz que o romance é a forma da virilidade madura, em contraposição à puerilidade normativa da epopeia. Não há dúvida de que esse pensamento é muito importante para a compreensão das diferenças, porque o romance, que também busca uma totalidade, tem na completude de seu mundo a imperfeição; a epopeia, de outro lado, liga-se ao perfeito. Não seria exagero dizer que todos os esclarecimentos de Lukács ainda estão vivos para que se entendam as obras contemporâneas, pois é justamente nesse limiar é que estão os personagens de que trataremos: entre o mundo perfeito e o imperfeito, entre o “sentir-se em casa” e o “não pertencer em nada àquele lugar”.

Isso posto, sabendo que se tratará novamente desses aspectos nos capítulos seguintes quando a análise das obras escolhidas for discutida, vale lembrar que a narrativa de iniciação (se pensarmos nos ritos de passagem) não necessariamente tratam de crianças, como o exemplo da obra *O gaúcho*, de José de Alencar, publicada em 1870, que tem como foco o personagem Manuel Canho, herói do Rio Grande do Sul que participa da Revolução Farroupilha como homem fiel a Bento Gonçalves e tenta vingar a morte de seu pai. O ponto de vista desse romance é de um mundo ordenado, hegeliano, quase *infantil*. Outro exemplo também pode ser retirado da literatura brasileira: o jagunço Riobaldo, de *Grande sertão: veredas*, tem sua iniciação na jagunçagem. Se, por um lado, Riobaldo é parte do mundo adulto

porque participa dos conflitos e disputas dentro do mundo sertanejo, por outro, ao aderir integralmente a todas as “chefias” que é destinado (a cada parte do romance, ele realiza o movimento de “se fundir no bando” e “se separar do bando”), pode-se dizer que essa é uma oscilação infantil, *iniciática*, por parte dele. Esse “aderir integralmente a alguém” é uma mistura entre o campo público e o privado que fica evidente na narrativa, o que dá um caráter bastante brasileiro à questão, pois, como veremos, essa “confusão” caracteriza o país.

2 GUIMARÃES ROSA

O apelo que ouvimos se dirige antes a toda a humanidade. Mas neste lugar, neste momento, a humanidade somos nós, queiramos ou não.

*Samuel Beckett,
Esperando Godot*

Na pequena Cordisburgo, cidade do interior de Minas Gerais, nasceu João Guimarães Rosa em 1908. Joãozito, como era chamado, tinha um grande interesse pela leitura e pelo aprendizado de diversas línguas. Certa vez, sua mãe disse em entrevista que ele era magrinho, fraco, e um médico mandou cortar qualquer excesso: os estudos demais da conta, as leituras. Mas o Joãozito não tinha jeito mesmo: lia atrás da porta e, de manhã, ela achava livros debaixo do travesseiro. Quando era rapaz, lia até altas horas com os pés na bacia de água gelada, para não dormir (COSTA, 2006).

Guimarães foi médico, diplomata e grande escritor. Seu empenho no estudo das línguas fez de sua obra uma verdadeira revolução da linguagem, criando um marco decisivo na evolução da prosa de ficção no Brasil. Entretanto, não há só interesse em sua obra em razão de suas inovações na linguagem: João Guimarães Rosa sempre foi um autor consciente da relação dialética arte/vida (como se ressaltava no volume crítico organizado por Eduardo Coutinho (1991)), o que torna universal seu texto por valorizar o homem e não a paisagem. Os habitantes do sertão estabelecem vínculo com o que é humano e não só pertencente àquela realidade sertaneja.

Em carta ao tradutor italiano Edoardo Bizarri, Rosa disse:

Ora, Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são “anti-intelectuais” – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. [...] Por isso mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos. Naturalmente, isto é subjetivo, traduz só a apreciação do autor, e do que o autor gostaria, hoje, que o livro fosse. Mas, em arte, não vale a intenção (ROSA, 2003, p.90-1).

A forma como ele queria que sua obra fosse lida (neste caso, o livro *Corpo de baile* mais especificamente) é interessante por valorizar os diversos elementos de seus textos:

realidade sertaneja, poesia, metafísica, religião. Porém, como não cabe a ele decidir como o leitor deva ou não se aproximar do texto, afirma que “em arte, não vale a intenção”. Naturalmente, sua declaração de que prima mais a intuição do que a “megera cartesiana” é discutível até mesmo pela própria organização de sua carta, em que divide e pontua por “peso” os assuntos tratados em sua obra. Contudo, entende-se o que ele quis dizer: sua produção literária busca na realidade e na fala do homem sertanejo, em seus ensinamentos, a base para a construção dos textos. É no *falar do povo*, por isso anti-intelectual.

Crucial também é citar o caráter de pesquisa que envolve a obra de Guimarães Rosa, porque ele observou muito e estudou sobre o sertão para desenvolver o seu trabalho, a que Antonio Candido se refere em depoimento publicado em recente edição: “Eram contos regionais, [...] tinha um fichário em que ele tinha todos os passarinhos, todos os acidentes geográficos, plantas com nomes científicos, costumes, como se estivesse fazendo um trabalho de sociologia” (In: CALLADO, 2011, p.19). Havia preocupação social em sua obra, sem dúvida; falarei sobre sua pesquisa e seu vínculo com a temática brasileira a seguir.

2.1 João brasileiro?

*“O meu pai era paulista
Meu avô, pernambucano
O meu bisavô, mineiro
Meu tataravô, baiano
Meu maestro soberano
Foi Antônio brasileiro”*

Chico Buarque, Para Todos.

Em maio de 1952, aos 43 anos, João Rosa fez uma viagem, em companhia da comitiva de Manoel Nardy (que inspirou seu personagem Manuelzão), conduzindo uma boiada pelos campos gerais. Chico Moreira, primo do escritor, pediu aos vaqueiros que deixassem Rosa acompanhar sua jornada, o que foi de grande satisfação para Manoel Nardy, como ele disse no documentário *Manuelzão e Bananeira*¹⁰. Levou junto consigo cadernetas para anotação (que fazia mesmo em cima do cavalo); essas já foram objeto de alguns estudos e podem ser encontradas nos Fundos João Guimarães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

¹⁰ Dirigido por Geraldo Elísio, com apoio da Faculdade de Comunicação e Arte PUC-Minas (Belo Horizonte, 2005). As imagens de Manuelzão e de Bananeira foram feitas em 1989 e estão disponíveis em <http://www.youtube.com/watch?v=IjleUaQ-Z-o>.

Parte delas também se vê em recente edição da Nova Fronteira, intitulada *A boiada* (presente em coleção maior *Os caminhos do sertão de João Guimarães Rosa*, juntamente com os já citados *Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra* (de Antonio Callado, Antonio Candido, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Paulo Mendes da Rocha e Sérgio Sant’Anna) e também com bela edição de *Grande sertão: veredas*).

Em visita que fiz ao Arquivo de Rosa na Universidade de São Paulo, pude ver diversos materiais com anotações do autor; é visível que ele buscava cada vez mais compreender a vida dos sertanejos, sua cultura e sua realidade. Ia ao mais “fundo” da significação de cada palavra, de cada expressão utilizada pelos boiadeiros, de cada árvore do sertão; tanto que há, na organização dos Fundos JGR, uma parte apenas de “Estudos para obra”, em que se encontram listas e as famosas cadernetas, sempre muito detalhadas, com registros feitos também a lápis de cor direcionando a que obra o autor usaria aquelas informações¹¹.

É justo, então, perguntar se realmente a literatura de Guimarães pode ser “lançada diretamente para o mundo” ou se há uma *mediação* brasileira. Não se está negando o caráter universal da obra, uma vez que se concorda que a matéria *humana* seja tratada de forma exemplar em João Guimarães Rosa; todavia, não há elementos em suas criações que marcam a realidade brasileira em primeira instância? Talvez o centro da questão esteja imbricado nesta indagação do professor Pasta Jr: “‘Riobaldo é apenas o Brasil’, disse Rosa em célebre entrevista – afirmação que, por si só, relança a polêmica quanto a saber se, enfim, em Rosa, o salto do sertão para o mundo é imediato ou se, ao contrário, ele passa por uma mediação essencial, que é o Brasil” (1999, p.70). Se é certo que Guimarães optou por estudar a realidade do sertão, o quanto de articulação sua obra tem com a matéria local e o quanto de importância tem as questões brasileiras em seus textos?

Em “O homem dos avessos”, de Antonio Candido, a argumentação vai por um viés interessante: há o sertão mineiro na produção de Rosa e há também o sertão mitológico. Nenhum elide o outro. A experiência documentária do escritor, sua observação da vida sertaneja, faz surgir um universo fictício que aos poucos vai se desenhando para o leitor, mostrando tanto o próprio sertão de Minas, *real*, quanto o sertão fantasioso, simbólico, que não tem existência concreta:

Para o artista, o mundo e o homem são abismos de virtualidades, e ele será tanto mais original quanto mais fundo baixar na pesquisa, trazendo como resultado um mundo e um homem diferentes, compostos de elementos que

¹¹ Um exemplo dessas valiosas anotações de João Rosa está no Anexo B deste trabalho. No documento JGR-Caderno-18-33, pertencente ao IEB, pode-se ver as indicações de frases que seriam utilizadas em contos dele.

deformou a partir dos modelos reais, consciente ou inconscientemente propostos [...] Parecia que, de fato, o autor quis e conseguiu elaborar um **universo autônomo**, composto de realidades expressivas e humanas que se articulam em relações originais e harmoniosas, superando por milagre o poderoso lastro de realidade tenazmente observada, que é a sua plataforma (CANDIDO, 1991, p.294-5. Grifo meu).

A última colocação do crítico é decisiva para pensar a literatura de Rosa e, muitas vezes, foi lida como sinal de um universalismo sem mediações: “Se o leitor aceitou as premissas deste ensaio, verá no livro um movimento que afinal reconduz do mito ao fato, faz da lenda símbolo da vida e mostra que, **na literatura, a fantasia nos devolve sempre enriquecidos à realidade do cotidiano [...] O Sertão é o Mundo**” (ibidem, p.309. Grifo meu). A ideia de Antonio Candido é de ampliação do universo de Rosa, deixando transparecer a noção de que o que acontece com seus personagens, o drama que vivem, poderia acontecer não só com o sertanejo (ou com o brasileiro), mas com qualquer ser humano¹². Diante de tudo que pesquisava para a construção de seus livros, Guimarães mostrou-se empenhado em tratar também do momento histórico em que viveu (um exemplo é a crescente marginalização do interior do Brasil e as tentativas de modernizá-lo – o progresso, enfim, chegando ao sertão) e de problemas brasileiros, como as diferenças nas condições sociais, o abandono e a pobreza do povo, como se verá no decorrer deste trabalho.

O fim do “reino dos coronéis” pelo avanço da civilização urbano-industrial é de presença notória nessas histórias; nesse período, o surto desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek (simbolizado pelo ambicioso slogan “50 anos em 5”) foi acompanhado por uma devastação ecológica sem par na história do país. A “morte” de um Brasil rural foi fotografada orgulhosamente pela assessoria de imprensa do presidente, que mostrava Juscelino derrubando árvores a bordo de tratores. Para que o Brasil se tornasse moderno, industrializado, era preciso acabar com a ideia do “atraso” e criar diversas possibilidades do “novo”. Durante os anos JK, o Brasil teve a ilusão da confiança, o desejo de se internacionalizar e, com a difusão da Bossa Nova, dos filmes do Cinema Novo, do teatro de Guarnieri e Boal, o Brasil teve a vontade de se descobrir.

A modernidade torna-se ambígua, pois a vontade do novo acarreta o desmoroamento do país arcaico – esse mesmo Brasil que tantas vezes foi cantado como o de céu mais azul, o de bosques com mais vida; agora, é exatamente a natureza, que tantas vezes foi orgulho, que sofre a devastação pela mão do homem. Paradoxalmente, há, ao mesmo tempo, um orgulho

¹² Na definição do dicionário Aulete Digital, “universal” significa aquilo “que compreende todas as coisas, que se estende a tudo ou a todos, que é aplicável a tudo”.

“torcido” dessa destruição na figura de Kubitschek, uma vez que esse é o caminho para desenvolver o país, trazer a indústria automobilística e as estatais de telecomunicações e energia.

Antonio Candido, em “Literatura e subdesenvolvimento”, ao falar sobre a afirmação do nacional na literatura do Romantismo, lembra que a ideia de pátria se vinculava estreitamente à de natureza: “Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social” (1989, p.141). Trata-se de focar as belezas naturais do Brasil para compensar o atraso; ora, no período desenvolvimentista, a exaltação da natureza não é mais imprescindível visto que a pátria já possui outros motivos dos quais se orgulhar: a nova capital, a expansão das cidades, a televisão, o rádio, etc.

E em que se transforma esse orgulho depois da consciência de que o “país novo” é um “país subdesenvolvido”? A posição de Antonio Candido é a de que o pessimismo é o resultado dessa percepção:

dada esta ligação causal ‘terra bela – pátria grande’, não é difícil ver a repercussão que traria a **consciência do subdesenvolvimento** como mudança de perspectiva, que **evidenciou a realidade** dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da **miséria** pasmosa das populações, da sua incultura paralisante. **A visão que resulta é pessimista quanto ao presente e problemática quanto ao futuro** (ibidem, p.141; grifos meus).

Na mesma linha, Pasta Jr (2010) diz, em entrevista, que a literatura brasileira formou-se negativamente, como ruína. Esse pessimismo, esse “ponto de vista de morte” (como chama Pasta Jr), pode estar nas conclusões finais de Brás Cubas e também no vazio de *Memorial de Aires* (Machado de Assis, lembremos, é o ponto de chegada da formação da nossa literatura na visão de Candido). Essa dimensão de “fracasso” vai obter outros significados nas narrativas escolhidas como *corpus* para este trabalho, já que a visão de Guimarães Rosa, principalmente, é muito diferente desse pessimismo frequente na literatura brasileira contemporânea.

Vale acrescentar que, mesmo que as cidades estejam se expandindo nessa sociedade, a literatura aparentemente volta a olhar para o campo no período 1950-60¹³. Por qual razão? Uma hipótese seria a de que os escritores focalizam o interior do Brasil para mostrar precisamente o *esvaziamento* – a queda da árvore em frente ao Menino, a partida de um

¹³ Lembremos que esse é o período que engloba as três narrativas escolhidas nesta dissertação.

Miguilim para a cidade, a morte (do peru, do irmãozinho Dito) que passa por todas essas narrativas.

Nos limites desta dissertação, é importante frisar que outras muitas vias são possíveis e interessantes de se tratar na obra de Guimarães Rosa, como a questão mitológica, a poética, a religiosa, a oralidade presente na linguagem dos narradores e dos personagens (o que confirma uma preocupação de mostrar proximidade com aquelas pessoas, não as olhando “de cima” ou “de fora”), entre outros caminhos notáveis. Contudo, como um *recorte* é necessário, a via escolhida para ser explorada é necessariamente a *brasilidade*, do possível “retrato de um Brasil” e de sua situação histórica.

Aqui cabe citar a polêmica que aparece em nota de rodapé na entrevista concedida a Lorenz: durante o *Colóquio de escritores latinoamericanos y alemanes*, realizado em 1964 em Berlim, travou-se um embate entre Asturias e Borges, porque este atacou os escritores “comprometidos”, dizendo que o compromisso é uma traição à arte, por ser apenas documentação e não literatura. Rosa explica a Lorenz que, acerca disso, está mais ao lado de Asturias que de Borges, pois acredita que o escritor tenha de ter consciência de sua responsabilidade. Mais adiante, ainda fala sobre a própria questão de existir ou não a brasilidade: “É lógico que existe [...] Existe como a pedra básica de nossas almas, de nossos pensamentos, de nossa dignidade, de nossos livros e de toda nossa forma de viver [...] ‘brasilidade’ é talvez um sentir-pensar” (LORENZ, 1991, p.91). Nas suas obras – das quais duas foram escolhidas para a nossa análise – é possível ver como ele escolhe ligar arte e vida.

2.2 Era uma viagem inventada no feliz

Impossível ler *Primeiras estórias* sem perceber que seus vinte e um contos formam um *todo* com significado, ressaltando a relevância do conjunto da obra (pode-se ler um conto separadamente, mas as narrativas juntas têm certamente mais sentido para quem lê). Conforme Paulo Ronái, os protagonistas são todos, em menor ou maior grau, videntes: “entregues a uma ideia fixa, obnubilados por uma paixão, intocados pela civilização, guiados pelo instinto, inadaptados ou **ainda não integrados na sociedade ou rejeitados por ela** [...] Essa vitória do irracional sobre o racional constitui-se em fonte permanente de poesia” (2005, p.23. Grifo meu). Ainda de acordo com ele, quase todos pertencem a duas categorias: as crianças e os loucos – “Ninguém é doido. Ou, então, todos” (ROSA, 2005, p.81).

A maioria das histórias do livro tem como cenário o ambiente rural. Apenas uma transcorre na cidade grande e será referida em alguns momentos por ser essencial na estrutura e compreensão de *Primeiras estórias*: o conto “O espelho”. A propósito, é preciso lembrar que é fundamental o modo como se dispõem as partes do livro, uma vez que os contos inicial e final formam uma “moldura” (como disse Ana Paula Pacheco (2006)) e “O espelho” é a narrativa central¹⁴ (espelhando os contos que vêm antes e os que vêm depois).¹⁵

A construção de uma grande cidade é tema dos dois contos escolhidos para análise. Em “As margens da alegria” (conto que abre o livro), tem-se a primeira viagem de um menino ao local da construção; em “Os cimos” (o que fecha), a segunda. Para Pacheco, além de “emoldurar”, as narrativas dão a dimensão do *tempo* – é por isso que, penso, podemos ver o crescimento do próprio personagem.

2.2.1 Esta é a estória

Em “As margens da alegria”, todo o empenho do narrador é organizar a história a partir do olhar do personagem: o Menino¹⁶. Assim começa “As margens da alegria”:

Esta é a estória. Ia um menino, com os Tios, passar dias no lugar onde se construía a grande cidade. Era uma viagem inventada no feliz; para ele, **produzia-se em caso de sonho**. Saíam ainda com o escuro, o ar fino de cheiros desconhecidos. A Mãe e o Pai vinham trazê-lo ao aeroporto. A Tia e o Tio tomavam conta dele, justinamente. Sorria-se, saudava-se, todos se ouviam e falavam [...] **Respondiam-lhe a todas as perguntas**, até o piloto falou com ele (ROSA, 2005, p.49. Grifos meus).

O Menino tem uma infância privilegiada de criança rica: tem “cuidado” (dos pais, que o trouxeram ao aeroporto, e dos tios, que tomavam conta dele *justinamente*), apresenta possibilidade de viajar de avião, vive em um ambiente de sorrisos, saudações e conversas – tudo a seu dispor. Suas perguntas eram sempre respondidas, podia falar até com o piloto. A condição dele é caracterizada por diversas expressões do mesmo campo semântico: “**confortavelzinho**”, “Mesmo o apertarem-lhe o cinto de segurança virava **forte afago**, de

¹⁴ Um documento, que seria a possível orelha organizada pelo autor para *Primeiras estórias*, evidencia essa estrutura; ele foi consultado no IEB e reproduzido no Anexo C deste trabalho.

¹⁵ Há ainda o estudo de Kathrin Rosenfield, que propôs um esquema de construção arquitetônica de *Primeiras estórias*; além da divisão mediana de “O espelho”, ela sugere que todo o restante do livro seja também espelhado. Como este não é o nosso ponto central, não prolongaremos a análise.

¹⁶ A referência ao personagem no conto sempre é com a inicial maiúscula.

proteção”. Todas as palavras escolhidas pelo narrador denotam *aconchego*, um sentir-se pleno diante do mundo.

Viaja com os Tios para ver a grande cidade. Tudo leva a crer que se trata de Brasília, já que, além de Rosa ser contemporâneo à construção da capital¹⁷ (que foi inaugurada em 1960), as marcas relativas à modernização – a “derrubadora” de árvores, o “homenzinho tratorista” – e a vegetação nos fazem crer ser verdadeira essa analogia. Referir essa cidade moderna que se ergue em meio à paisagem e não explicitar como sendo Brasília também tem seu sentido, pois reforça a ideia de que aquilo poderia se passar em qualquer lugar; isto é mais uma das marcas que tendem a universalizar a obra de Rosa. Veremos que, ainda assim, existem peculiaridades brasileiras presentes.

O avião, segundo Ana Paula Pacheco, “faz supor um espaço ameno da modernidade, lugar de poucos, que serve à fantasia da personagem como um brinquedo da última geração: ‘o bom brinquedo trabalhoso’” (2006, p.30). O afastamento de seu núcleo familiar não é sofrido, até porque “as coisas vinham docemente de repente” (ROSA, 2005, p.49). Vê-se também que as satisfações vinham antes da consciência das necessidades – fato muito importante para entender a situação dessa criança:

Davam-lhe balas, chicles, à escolha [...] Seu lugar era o da janelinha, para o móvel mundo. Entregavam-lhe revistas, de folhear, **quantas quisesse**, até um mapa, nele mostravam os pontos em que ora e ora se estava, por cima de onde. O Menino deixava-as, **fartamente**, sobre os joelhos [...] Ainda nem notava que, de fato, teria vontade de comer, quando a Tia já lhe oferecia sanduíches. E prometia-lhe o Tio muitas coisas que ia brincar e ver, e fazer e passear, tanto que chegassem. **O Menino tinha tudo de uma vez, e nada, ante a mente** (ibidem, p.49-50. Grifos meus).

Antes que tivesse vontade de comer, já lhe ofereciam sanduíches. Tinha tudo de uma vez, como “confortavelzinho” que era, e aproveitava a viagem para olhar o mundo lá de cima: as nuvens em amontoada amabilidade, o chão plano em visão cartográfica. Via homens, meninos, cavalos e bois “assim insetos”, enquanto voava com os Tios “supremamente”.

Chegam ao destino, e o narrador nos informa que a cidade estava apenas começando a fazer-se, num semi-ermo, no chapadão. O Menino, respirando muito, “via, vislumbrava”. Podemos perceber que a narração é sempre próxima ao Menino, utilizando palavras ligadas ao vocabulário infantil que acabam por misturar a voz do narrador e a do personagem, em um discurso indireto livre:

¹⁷ João Guimarães Rosa, durante o curso de Medicina, por volta de 1926, ficou amigo do futuro presidente Juscelino Kubitschek.

A morada era pequena, passava-se logo a cozinha, e ao que não era bem quintal, antes breve clareira, das árvores que não podem entrar dentro de casa. Altas, cipós e orquidezinhas amarelas delas se suspendiam. Dali, podiam sair índios, a onça, leão, lobos, caçadores? Só sons. Um – e outros pássaros – com cantos compridos. Isso foi o que abriu seu coração. Aqueles passarinhos bebiam cachaça? (ibidem, p.50).

É nítido o momento em que a voz do menino começa a aparecer na passagem escolhida, pois o adulto parece organizar o discurso no início do trecho (isso se torna evidente com a incorporação do pronome átono ao verbo que o antecede (compondo o “passava-se”), no fenômeno de ênclise que uma criança tão pequena não seria capaz de produzir); mas, a partir da pergunta “Dali, podiam sair índios, a onça, leão, lobos, caçadores?”, a voz do personagem aparece sem marcações ou explicações de que é ele quem fala (característica do indireto livre), porém sabemos quando percebemos as perguntas inocentes e, também, a estrutura dessa fala um pouco desordenada. O narrador volta com seu intuito de contar a história com a frase “Isso foi o que abriu seu coração”, mas o Menino insiste em retornar com a indagação pura “Aqueles passarinhos bebiam cachaça?”.

Eis que chega um momento-chave no conto: ele enxerga um peru, entre a casa e as árvores da mata. A localização do animal já indica que os bichos da natureza não estão mais sozinhos, têm a companhia de pessoas por perto. O peru dava-lhe as costas para receber sua admiração e “completo, torneado, redondoso” (ibidem, p.50), com suas cores e reflexos maravilhosos, desfila para ser observado pelo menino (note-se que, como o narrador está próximo ao personagem, essa sensação de exibição do peru (como se a ave tivesse consciência disso) é do Menino).

A sensação de transbordamento, de completude, é notável: “o peru para sempre. Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento [...] Satisfazia os olhos, era de se ranger trombeta [...] O Menino riu, com todo o coração. Mas só bis-viu. Já o chamavam, para passeio” (ibidem, p.51). Ao mesmo tempo em que esse é um *instante* de seu percurso infantil, parece também ser uma *eternidade*, já que a experiência de admiração ao peru marca tanto essa criança.

Sente-se completo também no passeio de *jeep*, repetindo para si o nome de cada coisa (o prazer infantil de descobrir o mundo ao seu redor):

repetia-se em íntimo o nome de cada coisa. A poeira, alvissareira [...] A tropa de seriemas, além, fugindo, em fila, índio-a-índio. O par de garças. Essa paisagem de muita largura, que o grande sol alagava [...] Todas as coisas, surgidas do opaco. Sustentava-se delas sua incessante alegria, sob espécie sonhosa, bebida, em novos aumentos de amor. **E em sua memória ficavam, no perfeito puro, castelos já armados. Tudo, para a seu tempo ser dadamente descoberto, fizera-se primeiro estranho e desconhecido. Ele estava nos ares.** (ibidem, p.51; grifos meus).

Esse inventário de coisas aprendidas pelo Menino mostra a incorporação de objetos do mundo exterior à sua vida. Ele vai tomando conhecimento do que está a sua volta, assimilando tudo. Isso faz parte da alegria: as coisas surgem do opaco, e a criança passa a descobri-las com seu “pensamentozinho” ainda na fase hieroglífica.

O trecho final da última citação significa muito no contexto da história; na memória do Menino, existiam castelos já armados. Não desmoronavam, porque descobria muitas coisas e montava docemente seu castelo no pensamento. Tudo podia ser descoberto em seu tempo, pois “fizera-se primeiro estranho e desconhecido” para depois ser revelado aos olhos da criança.

A frase “Ele estava nos ares” faz lembrar *Teoria do romance*, de Georg Lukács, porque a criança sente-se em casa: tudo lhe “é novo e no entanto familiar, aventureiro e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa” (LUKÁCS, 2000, p.25). Como acontece com o herói da epopeia, para usar a mesma analogia de Lukács, o Menino não tem na alma algum abismo que a possa “atrair à queda ou a impelir a alturas ínvias” (ibidem, p.26); ele tem apenas a *plenitude*, uma total harmonia entre o mundo e a criança.

Talvez pela soma disso tudo é que o Menino tenha tido tão grande queda: seu castelo armado acaba por despencar. Após o passeio de *jeep* (em que ele pensava no peru só um pouco “para não gastar fora de hora o quente daquela lembrança”), não encontrou mais a ave:

Não viu: imediatamente. A mata é que era tão feia de altura. E – onde? Só umas penas, restos no chão. – “*Ué, se matou. Amanhã não é o dia-de-anos do doutor?*” **Tudo perdia a eternidade e a certeza**; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam. Como podiam? Por que tão de repente? **Soubesse que ia acontecer assim, ao menos teria olhado mais o peru** – aquele. O peru – seu desaparecer no espaço. Só no grão nulo de um minuto, **o Menino recebia em si um miligrama de morte** (ROSA, 2005, p.52. Grifos do autor em itálico e grifos meus em negrito).

Quando descobre que o mataram para comer no aniversário do “doutor”, toda a sensação de aconchego do *confortavelzinho* menino se acaba; a impressão de que deveria ter “olhado mais o peru” demonstra a dor de quem perde alguém importante e se arrepende por não ter estado mais tempo por perto (ainda mais ele que estava acostumado com as experiências vindo docemente). O salto do narrador quando sai da criança para o “*a gente*” (“num lufo, num átimo, **da gente** as mais belas coisas se roubavam. Como podiam? Por que tão de repente?”) é essencial para compreender essa relação da morte da ave com as perdas com quais sofre o ser humano – assim, o narrador “amplia” o sentimento, porque se une à dor do menino com a primeira pessoa do plural, o “nós”. O ritual é sempre “de iniciação”, como

se se voltasse a ser criança toda vez que se perde algo – o sentimento infantil, “aquele doer” (ibidem, p.52), que atravessaria todas as perdas.

O Menino cerra-se num cansaço e numa renúncia à curiosidade no novo passeio que fazia. Na quarta parte do conto, uma pequena sentença resume a forma como tratou a nova saída de *jeep*: “Ia.” (ibidem, p.52). Apenas “ia” – o verbo sozinho, sem advérbios antes vastamente utilizados. Ia sem divertir-se ou buscar novidades. Vê-se o luto e a melancolia da pequena criança, antes tão curiosa, e agora mal podia com o que lhe mostravam.

Após a perda, as palavras escolhidas pelo narrador são do campo semântico da dor, da melancolia: “Cerrava-se, **grave**, num **cansaço** e numa **renúncia** à curiosidade, para não passear com o pensamento. Ia. Teria vergonha de falar do peru. Talvez não devesse, não fosse direito ter por causa **daquele doer**, que põe e punge, de **dó**, **desgosto** e **desengano** [...] Sentia-se sempre mais **cansado**” (ibidem, p.52). Nisso, ainda descobre que precisa estar preparado porque isso poderia acontecer novamente: “Sua fadiga, de impedida emoção, formava um medo secreto: descobria o possível de outras adversidades, no mundo maquinal, no hostil espaço; e que entre o contentamento e a desilusão, na balança infidelíssima, quase nada medeia. Abaixava a cabecinha” (ibidem, p.52).

Claramente é a voz do adulto que aparece para explicar a dor em diversas passagens, como esta que acabei de citar. O medo de a perda acontecer de novo assombra o Menino e, certamente, é uma de suas experiências que trazem um aprendizado para sua “bagagem”.

A posição de “confortavelzinho” ajuda a compreender essa alegria “sem margens” diante das descobertas iniciais; da mesma forma, ela também parece agravar o desespero do Menino, que não esperava essa “crueldade” com o animal. Nas acepções de confortável, no dicionário Houaiss, encontramos “que proporciona conforto físico”, “que proporciona bem-estar, segurança” e “livre de problemas; cômodo”. Dessa maneira, o personagem experiencia o rompimento do “sentir-se em casa” e experimenta a sensação de não ser mais livre de problemas. De acordo com Lukács (2000), o herói épico tem um longo caminho pela frente, mas, dentro dele, não existe nenhum abismo. Aqui, acontece a queda desse sentimento de plenitude do Menino, pois ele passa a carregar em si, como o herói romanesco e moderno, um abismo. Há uma cisão entre interior e exterior.

Diante disso tudo, vê a modernidade surgindo no meio do sertão: onde se fabricava o aeroporto, transitavam as compressoras, caçambas, cilindros. A Tia questiona como haviam cortado o mato e mostram a eles a “derrubadora” (com à frente uma lâmina espessa, feito limpa-trilhos, à espécie de machado). Perguntam se eles queriam ver e, assim, indica-se uma

árvore “simples, sem notável aspecto, à orla da área matagal” (diferentemente do peru, que era completo, torneado e redondoso, ela não tinha nada de especial); logo, a coisa pôs-se em movimento e derrubou a árvore. O narrador, através do ponto de vista infantil, utiliza até mesmo o ruído para caracterizar o desabamento: “ruh... sobre o instante ela para lá se caiu, toda, toda”. O Menino fez “ascas” e sofrera pela árvore, “que morrera tanto” (ROSA, 2005, p.53).

O encanto inicial é abandonado para dar lugar ao desencanto de ver a ação humana na natureza (o peru, a árvore). De volta a casa, ele vê, sem a “espetaculosa surpresa” de antes, outro peru – muito menor. A sua chegada consolava um pouco, de qualquer forma.

“Tudo se amaciava na tristeza” (ibidem, p.53), e o personagem vai até a beira da mata, atrás do pequeno peru. Encontra-o a tocar com o bico a cabeça do primeiro animal. O Menino pressente que ele viera ali atraído, que o movia um ódio que o fazia bicar aquela outra cabeça. A criança não entendia: “A mata, as mais negras árvores, eram um montão demais; o mundo” (ibidem, p.53).

Em seguida, entre as árvores, o Menino vê uma luzinha verde: “Sim, o vaga-lume, sim, era lindo! – tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria” (ibidem.53). A superação final é dada pelo reencontro com a alegria ao ver o vaga-lume. Este, além de ser conhecido por sua rapidez no ar, tem vida pequena; por isso, é um *contentamento* de um instante só.

O personagem, nessa redescoberta, aprende que a alegria tem margens – não pode ser mais a plenitude que um dia fora. A violência e a morte permitem a iniciação do Menino, que faz uma travessia. Ao brotar novamente o *encantamento*, ele consegue entender que este não durará para sempre (já que, quando perdera o peru, percebeu que “Tudo perdia a eternidade e a certeza”). Agora com margens, ele pode experimentar novamente a alegria.

A experiência, tal como vimos em Giorgio Agamben (2005), é *um sofrer*. O italiano cita Kant e fala sobre considerar os objetos na medida em que são pensados – a experiência não se faz com objetos, mas com conceitos e princípios que admitimos *a priori*. Aqui é interessante ver que a experiência só acontece quando se consegue pensar – através da linguagem – já que “nem ele sabia bem”, com seu pensamento hieróglifo, até poder falar. Por isso, Guimarães alcança uma dimensão maior no tratamento das perdas, pois é como se dissesse que todos são crianças quando sofrem uma morte.

Essa transição entre a fase das imagens¹⁸ e a fase da linguagem¹⁹ remete-nos a “Os cimos”. Na última história do livro, o Menino volta à construção da cidade com o Tio. Dessa vez, o motivo da viagem é outro e, com toda a experiência que teve no primeiro conto, o a criança tem outras atitudes diante das coisas que acontecem.

2.2.2 Outra era a vez

Antes de chegarmos a “Os cimos”, entretanto, faz-se necessário destacar que no caminho das narrativas de *Primeiras estórias* ainda existe um conto que precisa ser mencionado: “O espelho”. Situado bem no centro do livro, a aprendizagem é o nexos entre este conto e os contos inicial e final; por esta razão, vale trazê-lo neste momento.

A história parece ser uma das poucas que tem por ambiente a zona urbana, e seu narrador já inicia avisando que contará não uma aventura, mas uma experiência – o que faz muito sentido na discussão desta dissertação. Narra ele esses fatos a um *senhor*, tal como acontece em *Grande sertão: veredas*, e esse homem (o narratário) “sabe” e “estuda”. O narrador-personagem conta que, em um lavatório de edifício público, defrontou-se com uma imagem monstruosa – que era a sua – no reflexo de dois espelhos que faziam jogo. Repulsiva e hedionda, a visão deixa marcas nesse homem; ele busca constantemente, a partir disso, enxergar-se por trás das máscaras (procurava o “eu por detrás de mim” (ROSA, 2005, p.116)). Ele passa, então, a fazer o experimento de procurar eliminar do seu rosto o elemento hereditário, os traços de paixão e também tudo o que “em nossas caras, materializa ideias e sugestões de outrem”. Queria mesmo que sua figura se reproduzisse lacunar, mas reconhece que o experimento era inusitado e acabou por desistir da busca.

Um dia, meses depois, depara-se com um espelho e nele nada vê. Suas indagações começam a aparecer: “não haveria em mim uma existência central, pessoal, autônoma? Seria eu um... des-almado? [...] **Seríamos não muito mais que as crianças** – o espírito do viver não passando de ímpetos espasmódicos, relampejados entre miragens: a esperança e a

¹⁸ Já que os hieróglifos usados pelos antigos egípcios representavam ideias, palavras ou letras pela imitação de objetos materiais, como árvores, plantas, figuras geométricas, etc.

¹⁹ Relembrando a ideia de “infância da experiência” de Agamben: um momento da experiência em que não se possa (ou não se consiga) falar.

memória” (ibidem, p.119. Grifo meu). Somente anos depois, ele vê o tênue começo de uma luz nublada no espelho.

No fim do conto, firma-se a ligação dessa narrativa com as histórias do Menino: “eu já amava – já aprendendo, isto seja, a conformidade e a alegria”, pois então esse homem, já alegre e amando, pode-se ver criança no reflexo do espelho: “Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor me atribui. Mas o ainda-nem-rosto [...] rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só” (ibidem, p.120). Essa não era uma máscara social; era apenas o seu rosto, limpo, sua alma interior sendo exposta (diferentemente de “O espelho” de Machado de Assis, que põe em evidência a alma exterior).

O último conto, “Os cimos”, é justamente o aprendizado dessa *máscara*. É o contrário da *plenitude* da primeira história. Na segunda viagem, o Menino dá-se conta da máscara social que protege as pessoas, percebendo a “aparência” do mundo adulto.

“*Outra era a vez*” e o Menino viajava de novo para o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a cidade grande. Dessa vez, vinha só com o Tio e sabia que a Mãe estava doente e, por isso, o mandavam para longe. Já tendo o conhecimento da perda e da morte, ele desconfia de tudo e não “se entrega” à completude das alegrias; pelo contrário, evita sentir-se bem, em casa, pois sabe que a Mãe não está boa e ele não pode se sentir alegre. Neste fragmento, pode-se ver perfeitamente o aprendizado do pequeno:

Na casa, que não mudara, entre e adiante das árvores, todos começaram a tratá-lo com qualidade de cuidado. Diziam que era pena não haver ali outros meninos. Sim, daria a eles os brinquedos; não queria brincar, mais nunca. **Enquanto a gente brincava, as coisas ruins já estavam armando a assanhação de acontecer: elas esperavam a gente atrás das portas** (ibidem, p.203. Grifo meu).

Já esperava “as coisas ruins”, sabia que a aparição dos adultos tinha um motivo. Sabia desde a entrega, pela Tia (ainda antes da viagem), de seu brinquedo preferido: o bonequinho macaquinho; à medida que os outros se mostravam mais bondosos com ele, mais ficava com medo. Duvida, então, da alegria das pessoas (algo que acreditara veemente no primeiro conto): “Também, todos, até o piloto, não eram tristes, em seus modos, só de mentira no normal alegrados?”. Questiona-se ainda por que o Tio estava com uma gravata verde, tão bonita, se decerto a Mãe corria perigo.

Num remorso de ter no bolso o bonequinho macaquinho, resolve jogar fora seu chapeuzinho vermelho com uma pluma, já que não seria justo se desfazer do companheirinho por inteiro por causa da doença da Mãe. Novamente, o narrador esforça-se por contar essa história sob o ponto de vista do personagem e, muitas vezes, encontramos o discurso indireto

livre. Mais que no primeiro, “Os cimos” possui a marcação do “a gente” na narração, unindo narrador e personagem e, de certa forma, também o leitor:

O quanto queria dormir. **A gente** devia poder parar de estar tão acordado, quando precisasse, e adormecer seguro, salvo. Mas não dava conta [...] O Tio olhava no relógio. Então, quando chegavam? Tudo era, todo-o-tempo, mais ou menos igual, as coisas ou outras. **A gente**, não. A vida não parava nunca, para **a gente** poder viver direito, concertado? (ibidem, p.202).

Não se sabe ao certo se as dúvidas sobre a vida são formuladas pelo Menino ou pelo narrador, porque não se separam suas vozes. O uso do “a gente” ajuda a criar essa noção. Aliás, no conto todo, pude perceber o emprego do “a gente” **vinte** vezes, contra apenas **uma** ocorrência em “As margens da alegria”. Uma hipótese seria a de que o próprio menino está, em “Os cimos”, mais próximo cronologicamente do narrador – confirmando o seu crescimento e um amadurecimento não só psicológico, mas também etário.

Percebe que “a gente” nunca podia apreciar direito as coisas bonitas ou boas, porque as ruins aconteciam depressa e inesperadamente, “a gente nem estando arrumado” (ibidem, p.204). Do primeiro conto, o Menino teve o aprendizado do sofrimento: as frustrações chegavam sem aviso; porém, mesmo que já fossem esperadas (como ele que já sabia que sua mãe estava adoentada), vinham caminhando para se acabar, “roídas pelas horas, desmanchadas...” (ibidem, p.204).

Adiante na história, um tucano apontou em uma das árvores. O Menino nem pôde segurar para si o “embrevicido” instante; ninguém falava. Até o Tio. É interessante perceber que até o adulto se emociona ao ver o pássaro.

A ideia de que tudo, ao mesmo tempo, vai estar bem, despenca: o menino não mais consegue ter aquela alegria completa que tivera ao ver o peru da primeira vez; aqui, a experiência anterior lhe retorna, mesmo inconscientemente: “O Menino estando nos começos de chorar. Enquanto isso, cantavam os galos. **O Menino se lembrava sem lembrança nenhuma. Molhou todas as pestanas**” (ibidem, p.204. Grifo meu). Acumulando os conhecimentos, o personagem sabe que a alegria tem margens e que algo de ruim pode acontecer; por tantas coisas (a doença da Mãe, a lembrança do peru, o doloroso aprendizado, o saber que o tucano também pode desaparecer), é que chora.

O Menino está aprendendo as experiências temporais; todos os dias, o pequeno espera pelo belo tucano, que surge no cimo das árvores e dá o raiar do dia. É a alegria dele. Já o Tio... Este olha constantemente no relógio. Seus tempos são diferentes: o menino tem o tempo da natureza, mais concreto, e o tio enquadra tudo em seu tempo quantificado do relógio – o que é mais abstrato, certamente. São as diferenças da criança e do adulto esclarecidas no

conto. Há um parágrafo em que se nota o distanciamento do narrador em relação à criança e a sua aproximação aos pensamentos do Tio; neste, o narrador explica a espera do menino:

Esperava o tucano, que chegava, **a-justo, a-tempo, a-ponto, às seis-e-vinte da manhã**; ficava de arvoregem [...] só os **dez minutos**, comidos e estrepulados. Daí, partia, sempre naquele outro-rumo, no antes do pingado meio-instante em que o sol arrebolava redondo do chão; porque o sol era às **seis-e-meia. O Tio media tudo no relógio** (ibidem, p.206. Grifos meus).

O foco narrativo se afasta por um instante do Menino e direciona-se ao Tio, que tem o olhar da medida²⁰. Todos os grifos referem-se ao tempo adulto, que avalia a quantidade de tempo no relógio; para a criança, o ato de medir não faz nenhum sentido, pois sabia que o trabalho do tucano era trazer a luz do dia. A propósito, a parte que analisamos aqui se chama justamente “O trabalho do pássaro”, o que nos indica não o trabalho que pressupõe o emprego da força física ou o resultado do funcionamento de uma máquina (como a *derrubadora*), mas um sentido mais simbólico de trabalho.

Quando atribuí ao Menino (no fim do último subcapítulo) a transição da fase das imagens e a fase da linguagem, esclareci que essa mudança acontecia visivelmente em “Os cimos”. Em todo o conto, pode-se ver que a criança possui de forma mais clara a habilidade de falar. Contudo, o ponto-chave disso é o movimento de autoconvencimento do Menino sobre a cura de sua mãe. Vê-se que seu pensamento não é mais hieróglifo, pois sua vontade já pode ser articulada verbalmente: “Mas o Menino, em seu mais forte coração, declarava, só: que a Mãe tinha de ficar boa, tinha de ficar salva!” (ibidem, p.206).

Para Paulo Ronái, alguns protagonistas encontram dificuldade em comunicar, pois “Ainda que tenham o verbo fácil, falta-lhes o domínio da linguagem abstrata e exteriorizam suas fortes experiências íntimas com toda a sua riqueza de matizes numa língua concreta, saborosa e enérgica” (2005, p.23-4). No segundo conto, o Menino já demonstra dominar a linguagem e exterioriza o que sente (que a Mãe fique boa). Volta-se à análise de Giorgio Agamben sobre o lugar da experiência enquanto infância do homem:

A ideia de uma infância como uma ‘substância psíquica’ pré-subjetiva revela-se então como um mito, como aquela de um sujeito pré-linguístico, e infância e linguagem parecem assim remeter uma à outra em um círculo no qual a infância é a origem da linguagem e a linguagem é a origem da infância. Mas talvez seja justamente neste círculo que devemos procurar o lugar da experiência enquanto infância do homem (AGAMBEN, 2008, p.59).

²⁰ Esta análise, como muitas outras, devo às aulas do professor Antônio Sanseverino.

A experiência acumulada pelo Menino desde o início de seu percurso faz com que ele passe de um estágio a outro agora, capacitando-se a articular bem as palavras. Tão convencido de que suas afirmações ajudariam a Mãe a ficar boa, soube que o Tio recebera um telegrama; sem receber notícia (mas vendo a cara apreensiva de seu tio), “teimoso de só amor”, precisa repetir calado consigo: “que a Mãe estava sã e boa, a Mãe estava salva!” (ROSA, 2005, p.207). De repente, ouvira que, para consolá-lo, combinavam uma maneira de pegar o tucano; “Não e não!”, zangou-se, porque não queria o pássaro preso.

Toda vez que o tucano voltava, ele transbordava o coração (sua alegria era com margens, sabia que não podia durar para sempre). Após quatro dias, chegou outro telegrama: a mãe estava curada, e, no dia seguinte, voltariam para casa. No avião, vê que o Tio não está com uma gravata tão bonita quanto a outra.

O narrador ressalta a súbita seriedade que faz a sua carinha mais comprida: o bonequinho macaquinho não estava no seu bolso! Na narrativa, novamente é utilizado o discurso indireto livre: “Não é que perdera o macaquinho companheiro!... Como fora aquilo possível? Logo as lágrimas lhe saltavam” (ibidem, p.208); nessa passagem, as perguntas desesperadas do menino misturam-se à narração.

Vendo-o chorar, o moço ajudante do piloto veio trazer-lhe, de consolo, o chapeuzinho vermelho do boneco. Ele alisa-o e põe no bolso. O Menino, então, constrói uma nova ideia: o macaquinho não estava perdido no “sem-fundo escuro no mundo” (ibidem, p.208); decerto ele só passeava lá, pois as coisas e as pessoas sempre vinham e voltavam. Em sua imaginação, ele une a Mãe já sarada, o Macaquinho com uma bonita gravata verde, o tucano e as coisas belas que viu do *jeep*, tudo no mesmo instante. Quando o Tio avisa que, afinal, chegaram ao destino, ele reclama “Ah, não. Ainda não...”, sorrindo fechado; e, agora, “vinha a vida” (ibidem, p.209).

Diante da reflexão sobre os aspectos de brasilidade dos contos analisados, fica evidente que, mesmo não sendo unicamente Brasília o possível cenário para essas histórias (já que Rosa não especifica a que grande cidade o menino vai), a referência ao período desenvolvimentista é bastante aceitável por mostrar a destruição da mata para que venha o progresso. O mundo da máquina começa a invadir o mundo simples da natureza (com a qual o Menino cria vínculo, sem entender por que, para “avançar”, é preciso que aquela devastação aconteça).

Vale voltar ao texto de Agamben novamente e questionar: é por que o menino ainda não tem a experiência da metrópole que se maravilha com tudo? Esse mesmo Menino, que

tem posição privilegiada na sociedade, poderia sentir as mesmas coisas depois de morar numa cidade grande²¹? Teria tanto a contar (tantas experiências, mesmo tristes)?

Essa criança, sem nome específico, mostra um mundo que perdeu sua aura. De acordo com Benedito Nunes, o Menino é uma espécie de criança mítica, “através de quem tudo se ordena, tudo se corresponde, tudo se completa” (1991, p.158). Aqui se pode retornar à análise de Antonio Candido em “O homem dos avessos”: há essa criança mítica, mas há também a criança enraizada em questões do país (evidenciadas pelo período histórico, tanto pelo tema da capital quanto pela questão das diferenças de classe social); a presença de uma delas não elide a outra.

2.3 Miguilim, Miguilim

Na novela de 1956, “Campo geral”, logo se pode observar a abertura semelhante a um conto de fadas. A frase “Um certo Miguilim” (ROSA, 2001, p.27), juntamente com o cenário escolhido – “longe, longe daqui [...] no Mutúm” (ibidem, p.27), desvia inicialmente o sentido da narrativa para um plano simbólico. A própria posição desse narrador é interessante: ao utilizar o advérbio “daqui”, mostra o lugar de onde fala e deixa que o leitor acompanhe essa história pelo olhar do pequeno personagem a quem une seu discurso, como veremos adiante. João Guimarães Rosa, em correspondência com Edoardo Bizarri, disse que

a primeira estória, tenho a impressão, contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de “*Campo geral*” – explorando uma ambiguidade fecunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz *um campo geral* ou *o campo geral*; no singular, a expressão não existe. Só no plural: “*os gerais*”, “*os campos gerais*”. Usando, então, o singular, eu desviei o sentido para o simbólico: o de *plano geral* (do livro) (ROSA, 2003, p.91. Grifos do autor).

Sua criação predileta era a história de Miguilim, conforme o autor, porque ela era mais forte do que ele, porque o emocionava. A ideia de que conteria os motivos dos outros textos é apropriada, porque se podem ver aqui temas muito caros a Guimarães em diferentes obras, como a própria questão do diabo ou de saber o que é o bem e o mal do livro *Grande sertão: veredas*.

O protagonista da novela tem oito anos e chama-se Miguilim. Diferentemente do personagem de *Primeiras estórias*, ele não faz parte de uma classe social confortável e rica;

²¹ Já que, conforme a análise de Agamben (inspirado no pensamento de Benjamin), o homem da cidade volta para a casa à tardinha sem nada a contar, sem ser capaz de ter e produzir experiências.

ao contrário, pertence à camada de extrema pobreza no interior de Minas Gerais e sofre as consequências de sua família não possuir nada e trabalhar para conseguir o que comer.

A família interiorana é composta pelos pais (Nhô Berno e Nhanina), seis filhos (Liovaldo, que “não morava no Mutúm”, Miguilim, Drelina, Dito, Chica e Tomezinho), tio Terêz (irmão do pai) e Vovó Izidra. Também moram com a família a Rosa, a Maria Pretinha e a Mãitina, que, diziam, era uma negra fugida e sabia feitiços.

No início da narrativa, o leitor descobre que Miguilim havia saído do Mutum uma vez, para ser crismado no Sucurijú, com sete anos. Quem o levou foi o Tio (tal como o Menino de *Primeiras estórias*) e, lá, um moço disse que o Mutum era bonito. Nhanina, sua mãe, não deu valor nenhum à opinião do estranho.

Desde o primeiro momento, há uma questão central que se forma: Nhanina não gosta do Mutum – está sempre pensando que, depois do morro que enxerga, deve existir vida (“lá por detrás dele acontecem outras coisas, que o morro está tapando de mim, e que eu nunca hei de poder ver...”, ROSA, 2001, p.29). Logo, entende-se que há algo na mãe de insatisfação (com o Mutum e com a vida que leva). O personagem principal de “Campo geral” é uma criança extremamente sensível, que entende *longe*, apesar de achar que não entende nada.

Percebe que “No começo de tudo, tinha um erro – Miguilim conhecia, pouco entendendo”. Esse *erro*, mais adiante, concretizar-se-á na traição da mãe com Tio Terêz:

- Pai está brigando com Mãe. Está xingando ofensa, muito, muito. Estou com medo, ele queria dar em Mamãe...

Era o Dito, tirando-o por um braço. O Dito era menor mas sabia o sério, pensava ligeiro as coisas, Deus tinha dado a ele todo juízo. E gostava, muito, de Miguilim [...] – Eu acho, Pai não quer que Mãe converse mais nunca com o tio Terêz... Mãe está soluçando em pranto, demais da conta.

Miguilim entendeu tudo tão depressa, que custou para entender. Arregalava um sofrimento [...] – Não, não... Não pode bater em Mamãe, não pode... (ibidem, p.35-6. Grifo meu).

Os irmãos Dito e Miguilim dão-se conta do que está acontecendo, sempre em “partes”, pois o narrador faz jus a seu papel de manter o foco no protagonista, que não verbaliza o drama familiar. Por isso, jamais fica explícita a traição. A linguagem, tanto a das crianças quanto a do narrador, revela sempre o falar do sertão brasileiro: a não utilização do artigo (“não pode bater **em** Mamãe” (ibidem, p.36)) e a sintaxe diferenciada (“que Mãe converse **mais nunca** com o tio” (ibidem, p.35)) exemplificam esse dado.

Miguilim, quando vê que seus pais estão brigando, corre em frente a sua mãe e a protege da surra. Quem apanha, enfim, é o próprio menino, pois o pai tira o cinto e golpeia

suas pernas; a mãe, no quarto, chorava mais forte. A sensação de abandono é aparente: “Ninguém tinha querido defender Miguilim. Nem Vovó Izidra” (ibidem, p.36).

Atentemos para o fato de a narração ser em 3ª.pessoa “não neutra”, posto que o narrador assume o ponto de vista de Miguilim diante dos acontecimentos; mistura-se, assim, a fala do narrador e a atividade psíquica do personagem. Pode-se ver essa ocorrência na cena em que a cachorra Pingo-de-Ouro, tão amada pelo menino, mas que não pertencia a ninguém, é entregue pelo pai a uns tropeiros que passaram pelo Mutum:

o pai de Miguilim deu para eles a cachorra, que puxaram amarrada numa corda, o cachorrinho foi choramingando dentro dum balaio. Miguilim chorou de bruços, cumpriu tristeza, soluçou muitas vezes [...] Então, se ela já estava quase cega, **por que o pai a tinha dado para estranhos? Não iam judiar da Pingo-de-Ouro?** Miguilim era tão pequeno, com poucas semanas se consolava (ibidem, p.34-5. Grifo meu).

De quem são as perguntas incorporadas à fala do narrador? Sem dúvida, a utilização do discurso indireto livre, que fica evidente nesse trecho (dentre os muitos existentes), mostra o quanto é difícil separar, em “Campo geral”, narrador e protagonista. Embora *enxerguemos* uma narrativa em 3ª., *sentimos* como se em 1ª. ela fosse, pois a voz da criança confunde-se com a do narrador. O discurso passa a ter a coloração de Miguilim.

Ele fica com a esperança de que a cachorra iria voltar. Algumas frases são postas entre aspas no texto, o que remete a uma fala que não é nem do narrador e nem de Miguilim: “Essa não sabe retornar, ela já estava quase cega...” (ibidem, p.35); ora, como no discurso são unidas as falas tanto do menino quanto do adulto que as organiza, é justo que somente a de outra pessoa apareça entre aspas e as deles sejam postas no texto sem marcação específica (formando o indireto livre já antes destacado).

Quando houve a briga entre os pais, quem ficara de castigo fora Miguilim. A lógica do mundo adulto causa desconforto a ele: Miguilim tinha sede, mas não queria pedir água, porque, quando se estava de castigo e se pedia alguma coisa, o adulto dava, mas achava um jeito de ralhar novamente com a criança, deixando-a ainda mais envergonhada de seus atos.

Esfregava em pé no outro, “estava comichando: outro bicho-de-pé [...] Só tinha um par de sapatos, se crismara com ele” (ibidem, p.37-8); a falta de recursos da família não pode ser contestada, já que carecem de tudo, até mesmo os calçados²².

O filho que mais ficava de castigo era Miguilim. O narrador, projetado na fala do menino, diz que o pai já pensara também em repreensões maiores, como amarrá-lo em uma

²² É por estar descalço que, mais adiante, o irmãozinho Dito cortará o pé.

árvore na escuridão do mato. A preocupação do menino é se morreria da estrangulação do medo, se viria uma onça para atacá-lo; lembra ainda a história de Joãozinho e Maria²³, que eram levados pelos pais para serem desorientados no meio da floresta por não haver nada para dar-lhes de comer. Mesmo no abandono do sertão, Miguilim conhecia as histórias e, com o tempo, vai tendo o poder de contá-las e inventar também as suas (a capacidade criadora dele é uma característica enfatizada em momentos diferentes da obra).

“Como o pai podia imaginar tamanha judiação?” (ibidem, p.38), pensa Miguilim. Sem dúvida, amarrar alguém em uma árvore tem uma significação importante na realidade brasileira, uma vez que se pode lembrar o tratamento dado aos escravos negros e também aos animais que são, até hoje, amarrados com coleiras em troncos de árvores. Com efeito, a criança aproxima-se de sua própria cadelinha Pingo-de-Ouro no momento em que foi amarrada e arrastada pelos homens que a levaram. A mesma junção *homem e bicho* é vista quando Tomezinho, o irmão menor, decide esconder um “santinho” (que, na verdade era uma figura de moça e fora rasgado pela mãe Nhanina por ser “do pecado”): “Tomezinho escondia tudo, fazia igual como os cachorros” (ibidem, p.33)²⁴. Ser humano e bicho, nada diferentes por aqui.

O herói de Miguilim é seu irmãozinho; para ele, “Dito era a pessoa melhor” (ibidem, p.39). O nome do pequeno é relevante para compreender sua característica maior: “sabia em adiantado as coisas” (ibidem, p.98), proferia o *dito*. Para exprimir esse apreço podem-se perceber, mais uma vez, um narrador e um personagem inseparáveis: “Tomara **a gente** ser, feito o Dito” (ibidem, p.91. Grifo meu). Ao usar “a gente”, o narrador inclui-se, de alguma maneira, na vontade de ser como o irmão pequeno, tão esperto e compreensivo com os demais. De certa forma, inclui também o leitor nessa equação – todos deveriam ser como o Dito.

Ainda morando na casa, Tio Terêz trouxe um coelho morto para servir de alimento. Miguilim não quis mexer no bichinho²⁵ e ficou pensativo sobre a família dos animais

²³ Podemos observar que ele precisa do conto de fadas para compreender a própria realidade, tal como queria Bruno Bettelheim (2012).

²⁴ Essa relação nos remete à obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, em que o protagonista retirante Fabiano e a cadelinha Baleia aproximam-se tanto que não sabemos mais quem é bicho e quem é gente.

²⁵ Em outra situação, Miguilim, durante momento extrovertido, diz gostar de comer farofa com carne de tatu. Entretanto, quando o vaqueiro Jé pergunta: “- Ei, eu fiz a farofa, Miguilim, tu come? Você não tem pena do tatú mais não?”, ele responde: “- Pois tenho, demais! Só que agora eu não estava pensando...” (ibidem, p.102). Aqui, o menino fica com um ódio por terem falado aquilo, pois não queria se lembrar do bichinho. Gostava da farofa sabendo que isso não era “certo” (Miguilim sempre se coloca entre as questões do Bem e do Mal).

matados: “O coelhinho tinha toca na borda-da-mata, saía só no escurecer, queria comer, queria brincar, sessépe, serelé, coelhinho da silva [...] Devia de ter o companheiro, marido ou mulher, ou irmão, que agora esperava lá na beira do mato, onde eles moravam, sozim” (ibidem, p.40). Tal como o personagem de “As margens da alegria”, ele sofre com o pensamento da perda do animalzinho, que antes tinha tantas coisas a fazer na mata com sua família. Há uma diferença, contudo, por Miguilim não ter tido a oportunidade do encantamento anterior à descoberta da morte, como houve com o Menino quando conheceu a beleza do peru. A Miguilim, esse prazer – esse “sentir-se pleno” – não é fácil de ser alcançado; parece-nos que ele passa toda a narrativa buscando esse “sentir-se em casa”, o estado de nuvens referido por Georg Lukács.

Vovó Izidra queria falar com o Tio, sem que as crianças ouvissem. Perto da porta, Miguilim escutava. O recurso utilizado por Guimarães Rosa para dar credibilidade ao narrador dessa novela é bastante hábil, como se vê nessa cena. Usando as expressões adultas ouvidas por detrás da porta, o discurso de que Tio Terêz estava “desmanchando famílias” (ibidem, p.41), de que “há questão de brigas e mortes” (ibidem, p.41), é dito pela voz do narrador (que enxerga pelos olhos infantis). A criança não poderia usar tais palavras, mas, como escuta a fala adulta, reproduz esse discurso. Vovó Izidra xingava-o de Caim, que matou Abel, e Miguilim tremia receando os desatinos das pessoas grandes. Tio Terêz deveria ir embora, sem dar adeus à Nhanina.

Em meio a todo o problema familiar da traição (que o leitor subentende), as condições sociais deles também surgem na narrativa sob o olhar do pequeno garoto. Ele tem a sensibilidade de ver a pobreza de sua família: “O vento zunia, queria carregar a gente. Miguilim ajudava a recolher a roupa – não podiam esquecer nenhuma peçazinha ali fora... – ele tinha **pena** daquelas **roupinhas pobres**, as calças do Dito, vestidinho de Drelina...” (ibidem, p.43. Grifos meus). Enquanto a tempestade se forma, Dito diz que é por causa de Mãe, Pai e Tio Terêz que ela estava acontecendo. Todos rezavam, com exceção de Mãitina; vovó Izidra irritava-se: “Traste de negra pagã” (ibidem, p.46). A fé católica e a feitiçaria coexistem na casa.

Na verdade, Izidra não era mãe de Nhanina. Era irmã da mãe dela, a Vó Benvinda. Contavam que esta tinha sido “mulher à toa” e que, antes de morrer, rezava dia e noite. Agora, Vovó Izidra brigava com Nhanina, dizendo muitas informações que os meninos não entendem bem. Miguilim pergunta-se por que ela judiava tanto de sua mãe e que “gostava pudesse abraçar e beijar a Mãezinha, muito, demais muito, aquela hora mesma” (ibidem, p.48). Por

diversas vezes, o apego do menino à mãe é excessivo. Juntando a isso o ódio que sente pelo pai, um possível Complexo de Édipo pode ser discutido, como se verá no decorrer da análise, culminando no desejo do menino de matar o pai (“quando ele crescesse, matava o Pai” (ibidem, p.135)). Para Miguilim, Tio Terêz não era Caim, como dissera a avó; era Abel (e, implicitamente, o protagonista atribui Caim a seu pai, Nhô Berno).

Sobre isso, podemos dizer que as análises de Bettelheim ajudam muito a compreender os sentimentos de Miguilim. Para o psicólogo, o final do período edipiano (seis ou sete anos) e depois dele mostra uma criança que tem sentimentos contraditórios, misturando amor e ódio, desejo e medo. Ela tende a dividir tudo em opostos para colocar alguma ordem em sua visão de mundo:

Visto que não pode compreender estágios intermediários de grau e intensidade, as coisas ou são só luz ou só escuridão [...] É assim também que o conto de fadas retrata o mundo: as personagens são a ferocidade encarnada ou a benevolência altruísta [...] Cada personagem é essencialmente unidimensional, possibilitando à criança compreender com facilidade suas ações e reações (BETTELHEIM, 2012, p.107-8).

Por isso, Miguilim “precisa” decidir quem é Caim e quem é Abel em sua relação com o pai e o tio. Emitir seu juízo, mesmo que para si mesmo, é importante para seu aprendizado.

Ainda no enredo da novela, conhecemos Seo Deográcias, homem que entendia de remédios e sabia as letras; ele tem um filho, Patorí. O menino era maldoso, endiabrado. Enrolava pedras em pedacinhos de papel de balas para enganar Miguilim, que gostaria muito de poder comê-las²⁶.

Seo Deográcias veio para “olhar” Miguilim²⁷. Pede que ele tire a camisa e vê suas costelinhas. Avisa aos pais: cautela! Descuidando-se, vinha a febre e levava o menino. O pai diz à mãe que não é de mimo que a criança precisava, mas de remédios, ao que Seo Deográcias responde: “Remédio: e – o senhor agradeça, eu esteja vindo viver aqui nestas más brenhas, **donde só se vê falta tudo, muita míngua, ninguém não olha pr’a este sertão dos pobres**” (ibidem, p.55. Grifo meu). Ele já havia mandado carta para o Presidente (atitude possível apenas para quem domina a leitura e a escrita) para falar dos criminosos nas estradas.

Por “saber escola”, é a Seo Deográcias que Nhô Berno vai pedir auxílio para ensinar as letras aos filhos: “podia querer ensinar o Miguilim e o Dito algum começo, assim vez por vez, domingo ou outro, para eles não seguirem atraso de ignorância?” (ibidem, p.56). A postura do pai é de grande valor para a compreensão das mudanças pelas quais passavam o

²⁶ Miguilim, diferentemente do Menino de *Primeiras estórias*, nunca tem balas e chicletes à sua disposição.

²⁷ Ele fica muitas vezes doente. Dá, inclusive, prazos para a sua morte (três, dez dias...), combinados com Deus.

país. Ainda que tenha um comportamento bruto com os filhos, vê-se uma tentativa de fazê-los ultrapassar a barreira do atraso em que vivem no sertão. O pai não quer que os filhos tenham a sua vida sertaneja para sempre, quer que se desenvolvam (“Pai dizia que Miguilim já estava no ponto de aprender a ler, de ajudar em qualquer serviço fosse [...] bôa sorte tinha competido era para o Liovaldo, se criando em casa do tio Osmundo Cessim” (ibidem, p.51)).

Contudo, Seo Deográcias não leva o projeto adiante, embora tenha dito que queria que enviassem a eles papéis, cartilhas, réguas e etc., para reunir mais meninos que precisassem de estudo. Não se esclarece no texto bem os motivos de Deográcias pedir, mais adiante, dinheiro a Nhô Berno, uma vez que a narração ainda acompanha o ângulo das crianças. Os dois – pai e filho – partem da casa da família de Miguilim.

A relação do personagem principal com a negra Mãitina é muito próxima. A sensação de *deslumbramento* diante de alguma coisa geralmente se refere à convivência com esta personagem ou com o irmãozinho Dito. Enquanto ela cozinhava no tacho grande e preto, Miguilim, que tinha muitos medos quando pequeno, espiava. Agarrando-se às costas dela, abraçava-a: “O que Mãitina falava: era no atrapalho da linguagem dela, mas tudo de ninar, de querer-bem” (ibidem, p.61). O afago da amiga é tão confortável que Miguilim, finalmente, sente-se em casa. O auge desse sentimento é o *dormir*: “fechou os olhos para não facear com os dela, mas, quisesse, podia adormecer inteiro, não tinha mais medo nenhum [...] a linguagem dela era até bonita, ele entendia que era só de algum amor” (ibidem, p.61). Poucas vezes, ele tem esse prazer de sentir de alguém só o amor, sem qualquer brutalidade.

Como se percebe, a situação de Miguilim retrata uma realidade do país: família pobre, morando no sertão, aparentemente sem esperança de mudança. A dura vida brasileira é pintada por contornos infantis: um menino que aprende a gostar (com Tio Terêz) de passarinhos e, no fim da narrativa, tem suas gaiolas quebradas pelo pai – este não o deixa viver no encantamento e o traz para a realidade o tempo todo: é preciso ser forte e adulto no meio do sertão, sem espaço para ser criança:

Dava vergonha no coração da gente, o que o pai assim falava. Que de pobres iam morrer de fome – **não podia vender as filhas e os filhos...** Pudesse, crescesse um bocado mais, ele **Miguilim queria ajudar, trabalhar também.** Mas, muito em antes queria trabalhar, mais do que todos, e **não morrer, como quem sabe ia ser, e ninguém não sabia** (ibidem, p.68. Grifos meus).

Nesse trecho, podem-se ver três pontos cruciais: o pensamento de Nhô Berno sobre a impossibilidade de vender os filhos (implicitamente, compreendemos seu desejo de fazê-lo); a posição difícil de Miguilim ao querer assumir uma responsabilidade que não é própria da

criança: a de trabalhar; e também o medo de morrer que aparece frequentemente nesse menino. A trajetória de amadurecimento dele é, definitivamente, por meio do sofrimento.

O pai exclamava “que ele era pobre, em ponto de virar miserável, pedidor de esmola, a casa não era dele, as terras ali não eram dele, o trabalho era demais, e só tinha prejuízo sempre, acabava não podendo nem tirar para o sustento de comida da família” (ibidem, p.68). Não era dono de nada, não tinha condições mínimas para uma vida digna. Os personagens trabalham e trabalham, mas somente a partida para outra região parece ajudar a resolver sua situação.

O próprio Miguilim vai tomando consciência de sua condição no decorrer da novela. O pequeno Dito lembra-o a classe a que pertencem neste diálogo: “‘Pai é dono, Dito, de mandar nisso tudo, ah os gados’ [...] ‘Pai é dono nenhum, Miguilim: o gadame é dum homem, Sô Sintra, só que Pai trabalha ajustado em tomar conta, em parte com o vaqueiro Salúz.’[...] ‘Eu sabia, Dito. Só a mal eu esqueci’” (ibidem, p.86). Aos poucos, o protagonista vai perdendo a inocência de que tudo ali é de seu pai e percebendo que, na verdade, nada lhe pertence (a não ser seus poucos objetos pessoais).

Orgulhoso fica o menino quando o pai decide lhe dar um exercício: levar o almoço na roça, enquanto Nhô Berno trabalha. Mesmo com todos os problemas de relacionamento com ele, Miguilim precisa da aprovação do pai e fica feliz por este achar que ele tinha préstimo para ajudar em algo.

O narrador relata o trajeto da criança pelo mato, dizendo que não tinha medo; porém, a própria sintaxe que se modifica no parágrafo de descrição da cena mostra um Miguilim que tem temor de atravessar sozinho, com seu tabuleirinho, o mato: “Miguilim não tinha medo, mas medo nenhum, nenhum, não devia de.” (ibidem, p.80). Como a narração segue atrelada a ele, o narrador denuncia em seu discurso o “destemido” Miguilim.

Entrega o almoço, enquanto pensa que “Gostava do Pai, gostava até pelo barulhinho d’ele comendo o de-comer” (ibidem, p.81). Os dois permanecem em silêncio, até que Miguilim diz que, quando achassem que ele poderia, vinha ajudar a capinar na roça. Seu pai não responde e pede que volte para casa, tentando não fazer arte.

Encontra, então, o Tio Terêz. Sente que o tio está com medo do pai. Até que o amigo adulto lhe faz um pedido: “Você vai, Miguilim, você leva, entrega isto aqui à Mãe, bem escondido, você agarante?! Diz que ela pode dar a resposta a você, que mais amanhã estou aqui, te espero...” (ibidem, p.83). O coração do menino ficou em dúvida durante todo o dia.

Sabia que aquilo era pecado, era judiação com o Pai e não estava correto. Mas era amigo de Tio Terêz, que era a figura masculina que lhe dava atenção e afeto.

Na conhecida entrevista a Lorenz, João Guimarães Rosa disse que “A gente do sertão, os homens de meus livros [...] vivem sem consciência do pecado original; portanto, não sabem o que é o bem e o que é o mal” (1991, p.93-4); a passagem de “Campo geral” evidencia que é justamente o conhecimento sobre o que é o bem e o mal que Miguilim está aprendendo. Ele chega a perguntar ao irmão, “Dito, como é que a gente sabe certo como não deve de fazer alguma coisa, mesmo os outros não estando vendo?” (ROSA, 2001, p.86), ao que Dito que responde que se sabe e pronto.

Miguilim não era de certezas. O Dito, muito mais menino, não carecia de perguntar já que sabia o certo. Miguilim não era assim: “mesmo quando sabia, espiava na dúvida, achava que podia ser errado” (ibidem, p.98). Essa é a diferença entre os irmãos.

Então, resolveu até dormir de calças por causa do bilhete. Conhecía as consequências do que escolhesse: “Pai soubesse que ele tinha conversado com Tio Terêz? Ai, mortes! – ? Rezava” (ibidem, p.92). No dia seguinte, vai pelo mato novamente, sentindo-se o Menino do Tabuleirinho. A linda cena, em que a angústia do personagem é descrita, mostra seu percurso físico (o caminhar pela mata) e psicológico (os pensamentos de como seria se Tio Terêz chegasse, quais seriam as respostas que daria a ele, as desculpas que poderia encontrar). Não queria chorar para não perder seu pensamento.

Tio Terêz saiu do meio das árvores, e Miguilim não pôde mais... estremeceu num pranto. Disse ao tio que não entregou o bilhete, chorando muito. O homem releu o papel, como se não fosse ele quem tivesse escrito; depois, envolveu o garoto entre abraços e beijos, dizendo que ele era menino bom, menino direito, e não precisava chorar. Despedindo-se, Tio Terêz saía entre as árvores novamente, e Miguilim seguia seu caminho.

Um acontecimento inesperado deixa-o assustado, quando ouve barulhos, e ele derruba o tabuleirinho no chão e segue correndo. O pai, junto com outro homem, viu o que era e os dois riram do menino: “Miguilim, você é minhas vergonhas! Mono macaco pôde mais do que você, eles tomaram a comida de suas mãos” (ibidem, p.97). Finalmente sem zanga, o pai brinca com o filho por ter se assustado com os macacos. A criança aliviava-se: “Pai caçoava. Quando Pai caçoava, então era porque Pai gostava dele” (ibidem, p.97).

O homem que tinha vindo com eles chamava-se Luisaltino e ia passar um tempo morando na casa. Trouxe com ele um papagaio, chamado Papaco-o-paco. O amigo do pai ensinou as crianças a fazer gaiolas muito bem e o narrador afirma: “De certo que ele não

achava defeito nenhum em Luisaltino” (ibidem, p.102); em frases como esta, pode-se perceber que o leitor tem certeza de que quem fala é mesmo o narrador e não o próprio personagem, já que faz uma suposição sobre os pensamentos de Miguilim.

Acharam Patorí, que tinha cometido um assassinato, morto. Nhô Berno foi visitar Seo Deográcias, e Vovó Izidra teve de dormir na Vereda do Bugre, para fazer um parto. Assim, esse foi o dia mais bonito de todos: Mãe quis fazer um passeio e foi conversando na frente com Luisaltino. O protagonista fica com ciúmes de Nhanina, pois queria que ela conversasse com ele também. Na volta a casa, souberam que a Rosa tinha ensinado o papagaio a gritar “Miguilim, Miguilim, me dá um beijim” (ibidem, p.106). Todos vieram ver e acharam uma *lindeza*.

Dias depois, o menino viu o touro Rio-Negro do outro lado da cerca e quis passar a mão, com carinho, mas ele espanca Miguilim. Dito chega perto, e o irmão mais velho briga com ele, furioso; depois, o pequeno não dá importância à briga, pois Miguilim devia ter se enfurecido sem querer, por causa da dor que estava sentindo. Nesse momento, o protagonista reflete: “por que era que um bicho ou uma pessoa não pagavam sempre amor-com-amor, de amizade de outro? Ele tinha botado a mão no touro para agradar, e o touro tinha repontado com aquela brutalidade” (ibidem, p.109).

Assim eram as relações confusas dessa criança com o pai, com o touro, com o mundo. Por que oferecia bons sentimentos e não era recompensado da mesma forma, amor-com-amor? O único que era capaz de responder com amor à fúria era o próprio Dito, visto pelo acontecido na cena do touro. Por isso, Ditinho “era a pessoa melhor” (ibidem, p.39). A natureza ensina a esses personagens as práticas de sua sociedade. Ela está sempre presente na trajetória de Miguilim, fazendo com que ele entenda a sua relação com as outras pessoas.

O extremo da situação social complicada dessa família acontece na circunstância em que Dito pisa, sem ver, num “caco de pote” (ibidem, p.112) e corta o pé. Ficaram tontos de tanto sangue que saía do talho enorme no pé do menino. A cena revela a desigualdade social brasileira, quando pensamos nas condições em que essas crianças viviam nessa obra de ficção: sem um teto digno, sem alimentação, sem limpeza, sem coleta e tratamento de esgotos – ou seja, sem qualquer saneamento básico. No trecho em que Miguilim finge fazer suas necessidades para poder pensar no prazo de sua morte, vemos como eles procediam sem um banheiro para eliminar as fezes de seu corpo: “Tinha mentido, de propósito. Era o único jeito de sozinho poder ficar [...] **atrás das árvores, com as calças soltadas, acororado**, fingindo” (ibidem, p.65. Grifo meu).

Dito pediu que não ficasse numa cama, e armaram uma rede para ele. Miguilim queria ficar sempre junto, então puseram uma esteira no chão. O protagonista contava histórias para animá-lo, mas o pequeno admite que ficara triste por o papagaio não ter aprendido a falar o seu nome e pede desculpas pela inveja que sentira. Essa é a sua confissão.

Assim, no dia de Natal, Dito ficou pior. Pediu para conversar a sós com o irmão e não conseguia mais falar direito, “os dentes dele teimavam em ficar encostados, a boca mal abria” (ibidem, p.119). Ensinou o que, de mais puro, sabia: “Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!...” (ibidem, p.119). Ele quis rir para o mais velho, mas Miguilim chorava aos gritos; os outros vieram e tiraram-no de lá.

A cena da morte do irmãozinho é central na narrativa. Drelina conta a Miguilim que o irmão morrera. Ele, desatinado, entra empurrando os outros e pega na mãozinha do morto. Soluçava de engasgar, “sentia as lágrimas quentes, maiores do que os olhos” (ibidem, p.119). As imagens criadas são de extrema poeticidade, com descrições comoventes:

Estavam lavando o corpo do Dito, na bacia grande. Mãe segurava com jeito o pezinho machucado doente, como caso pudesse doer ainda no Dito, se o pé batesse na beira da bacia. **O carinho da mão de Mãe segurando aquele pezinho do Dito era a coisa mais forte neste mundo.** [...] Miguilim não aguentava ficar ali; foi para o quarto de Luisaltino, deitou na cama, tapou os ouvidos com as mãos e apertou os olhos no travesseiro – **precisava de chorar; toda-a-vida, para não ficar sozinho** (ibidem, p.120. Grifos meus).

Recuperando as ideias de Jakubinski sobre existir uma distinção entre a linguagem poética e a natureza da linguagem cotidiana (prosaica), Chklovski, em “A arte como procedimento” (de 1917), explica que a poética se caracterizaria pela ênfase na desautomatização. É a ela que nos dirigimos ao interpretar o trecho de Rosa, porque se percebe (pelos vocábulos escolhidos pelo escritor, pela inesperada posição sintática dos elementos, etc.) que há, certamente, um desvio da linguagem cotidiana. É por meio da poesia que um acontecimento tão cruel como a morte acaba tornando-se *belo*.

Outro vínculo que pode ser criado a partir da morte de Dito é com o conhecido documentário chamado “Invenção da infância” (2000), dirigido por Liliana Sulzbach; ele aborda diversos problemas aqui debatidos – problemas indiscutivelmente brasileiros. Neste documentário, crianças ricas e pobres surgem para mostrar uma infância repleta de responsabilidades adultas: compromissos como aulas de inglês e balé, do lado *rico*; necessidade de trabalhar e ajudar nas compras da feira, do lado *pobre*. O documentário inicia-

se com o discurso de diversas mães pobres do sertão brasileiro, em que contam quantos de seus filhos já morreram de disenteria e de “necessidade”.

Dados do IBGE (1999) mostram que, nos anos 60, os índices de mortalidade infantil (que engloba apenas crianças até o primeiro ano de vida) no Brasil eram bastante elevados, tanto na área urbana quanto na rural. Essa realidade começa a mudar um pouco apenas na década seguinte. A queda consistente da mortalidade infantil, a partir de 70,

parece estar fortemente dependente do modelo de intervenção na área das políticas públicas, então adotado principalmente no campo da medicina preventiva, curativa, de saneamento básico e, mais recentemente, na ampliação dos programas de saúde materno-infantil [...] Agreguem-se a estes fatores as grandes mudanças nos padrões reprodutivos, com quedas acentuadas nos níveis de fecundidade (IBGE, 1999, p.21).

Deste modo, é relevante que Guimarães Rosa traga a seu texto a perda de uma criança (e também a frequente doença de todas as outras) no meio do sertão. Impossível não relacionar com “Morte e vida severina”, de João Cabral de Melo Neto, onde se “morre de morte igual”, “que é a morte de que se morre / de velhice antes dos trinta / de emboscada antes dos vinte / **de fome um pouco por dia / (de fraqueza e de doença /** é que a morte severina / ataca em qualquer idade, / e até gente não nascida)” (MELO NETO, 1997, p.146. Grifo meu).

O morrer de “necessidade”, como diz uma das mães do documentário “Invenção da infância”, é justamente esse “um pouco por dia”. A qualidade da alimentação dessas crianças, o abandono e as condições médico-sanitárias (como a falta de água tratada, o descaso com o esgoto e a pavimentação) são decisivos para que esses problemas afetem as camadas sociais com menor poder aquisitivo. Dessa forma, não há como negar a referência ao cenário brasileiro na morte do Dito.

Muitas pessoas vieram para o velório. Miguilim fica triste-contente, pois tanta gente estava ali para honrar Ditinho. Luiz Roncari (2004) menciona que as pessoas que comparecem ao velório não têm sobrenomes importantes, nem propriedades e títulos. Para o crítico, elas nos permitem perceber o perfil desse meio familiar que não tem posses (a casa e as terras em que viviam não eram de Nhô Berno, como foi mencionado anteriormente).

Todos os dias que vieram depois eram “tempo de doer” para Miguilim. Ele “tinha sido arrancado de uma porção de coisas, e estava no mesmo lugar” (ibidem, p.122); sentia-se sempre cansado e sufocado. Não era mais o mesmo. É necessário lembrar o trecho em que o Menino, em “As margens da alegria”, descobre-se sem o peru: “Cerrava-se, **grave**, num **cansaço** [...] Talvez não devesse, não fosse direito ter por causa **daquele doer**, que põe e

punge, de **dó**, **desgosto** e **desengano** [...] Sentia-se sempre mais **cansado**” (ROSA, 2005, p.52). As palavras referidas no conto “As margens da alegria” e na novela “Campo geral” são idênticas ou, muitas vezes, pertencentes ao mesmo campo semântico – o da dor. E, infinitamente maior, a perda do irmãozinho trará um grande abalo a Miguilim. Diante dele, “as pessoas, as coisas, perdiam o peso de ser. Os lugares, o Mutúm – se esvaziavam, numa ligeireza, vagarosos” (ROSA, 2001, p.122).

Nos primeiros dias, ele dorme excessivamente; parece precisar de alguns dias para organizar seu interior²⁸ e voltar ao convívio familiar. Depois desse momento silencioso (com uma certa raiva sentida por ele), o protagonista sente que é o responsável por guardar as histórias, as falas, para não serem esquecidas. A Miguilim é dada a capacidade do *falar*, ele quer saber os sentimentos da mãe no momento da morte do Dito: “Depois, repetia, alto, imitando a voz da mãe, aquelas frases. Era ele quem precisava **guardá-las**, decorá-las, ressofridas; **se não, alguma coisa de muito grave e necessária para sempre se perdia**. – ‘Mãe, o que foi que naquela hora a senhora sentiu? O que foi que a senhora sentiu?!...’” (ibidem, p.123. Grifos meus). Percebe-se nesse excerto que a sensação de recolher as memórias sobre o irmão começa a aflorar em Miguilim (como se essa atitude pudesse mantê-lo mais tempo vivo); então, ele decide perguntar a outras pessoas o que achavam do Ditinho e todas as coisas que se lembravam dele.

Sempre que precisava, Mãitina falava com ele sobre o irmãozinho. A passagem de uma fase infantil de Miguilim para uma fase mais adulta é marcada por diversos momentos e, em sua afinidade com Mãitina, temos um decisivo: escolheram um canto, cavaram uma cova pequena e enterraram as roupas e os brinquedos de Dito. Foi como se o pequeno estivesse depositado ali, e não no cemitério longe. Durante o novo “enterro”, “Miguilim tinha todas as lágrimas nos olhos” (ibidem, p.125).

O papagaio Papaco-o-paco, num dia qualquer gritou “Dito, Expedito! Dito, Expedito!” (ibidem, p.125). Todos ordenavam que parasse, mas ele continuava. Em seguida, quando chega o vaqueiro Saluz dizendo que encontrou umas corujas, vê-se que o protagonista retoma sua posição de renegar a curiosidade. Não quer ver os animais, nem inventar mais histórias.

O crescimento de Miguilim mostra-se na nova relação com o pai. Não era novidade o conflito paterno, mas sempre havia a oscilação entre o ódio e o amor. Contudo, depois da morte do Dito, a amor parece desaparecer entre eles e o menino “não tinha certeza se estava

²⁸ Novamente, o conceito de “infância da experiência” de Agamben pode ser lembrado, já que Miguilim não consegue expressar-se oralmente.

tendo raiva do Pai para toda a vida” (ibidem, p.127). Principiou a trabalhar na roça com Nhô Berno e Luisaltino – sendo que pai e filho nunca se falavam, somente Luisaltino tinha pena do menino. Descalço, os pés ficavam cheios de espinhos.

Quando ainda tem uma atitude infantil, ao ver uma joaninha, o pai retruca: “Já se viu?! Tu há de ficar toda-a-vida bobo, ô panasco?!” (ibidem, p.127). Num dia, Luisaltino não foi à roça e Nhô Berno quis conversar com Miguilim, que não sabia responder. O pai, então, aponta a uma plantação que estava brotando, mas o menino olha e não responde (não estava enxergando!), deixando o pai bravo. De noite, em casa, o pai disse à Nhanina, na frente de Miguilim, que “menino bom era o Dito, que Deus tinha levado para si, **era muito melhor tivesse levado Miguilim em vez d’o Dito**” (ibidem, p.130. Grifo meu). Desfaz-se a ligação entre os dois, vindo à tona a preferência do pai pelo filho morto. Até o final da narrativa, não mais se restaura esse vínculo.

Acompanhado do Tio Osmundo, o Liovaldo, irmão maior, chega ao Mutum; ele e o protagonista não eram amigos. Um pobre menino, o Grivo, amiguinho de Miguilim e Dito, é agredido por Liovaldo. O ódio de Miguilim foi grande e ele golpeou com muito rancor o irmão; o Pai, então, pegou Miguilim e o levou para casa. Resolveu tirar a roupa toda do menino e começou a bater com a correia da cintura; o homem, conforme o narrador, comprazia-se ao espancar a criança. Batia tanto, que todos os familiares choravam pedindo que parasse, mas Miguilim “não chorava, porque estava com um pensamento: quando ele crescesse, matava o Pai” (ibidem, p.135). Com esse acontecimento, o personagem principal completa o que pensa sobre a sua família: “Agora ele sabia, de toda certeza: Pai tinha raiva com ele, mas Pai não prestava [...] Mãe sofria junto com ele [Miguilim], mas era mole – não punia em defesa, não brigava até o fim por conta dele, que era fraco e menino” (ibidem, p.135). O pai era maldoso; a mãe, fraca.

De tal modo, ele se sente em casa justamente quando sai dela para ficar três dias com o Vaqueiro Saluz até que Nhô Berno acalmasse o ódio pelo filho. Lá, o homem o leva para ver os bois, ele brinca com o Bustica, amigo bobinho que fazia tudo o que ele mandava, e comia canjica com leite e queijo que Siãrlinda havia cozinhado para ele. Nesse momento, aconchegado na casa de outros, a criança despreza qualquer saudade: “Ele não queria gostar mais de pessoa nenhuma de casa, afora Mãitina e Rosa. **Só podia apreciar os outros, os estranhos**” (ibidem, p.139. Grifo meu).

De acordo com Bettelheim, o período pré-adolescente vivido por Branca de Neve na casa dos anões dá maturidade para que ela enfrente a Rainha. Segundo ele, “ela entra, assim,

novamente num período de problemas – agora não mais como uma criança que deve padecer passivamente [...], mas como uma pessoa que deve tomar parte e ter responsabilidade naquilo que acontece consigo” (2012, p.290). É isso o que ocorre também a Miguilim; o tempo que passara na casa do vaqueiro ajuda-o a enfrentar o pai, responsabilizando-se pelo que acontece com ele mesmo (e não mais aceitando de forma passiva o tratamento que o pai lhe confere).

No caminho de volta, já pensa que não havia mais de ter medo, que se mexessem com ele mandava “todo-o-mundo àquela parte” (ibidem, p.139), declarando menosprezo pelos familiares. Nem quis tomar a bênção. O pai revolta-se e, em vez de bater nele, solta todos os seus passarinhos e pisa nas gaiolas. Esse é mais um *rito de passagem*, que marca a infância deixada para trás, mas de forma súbita, violenta e, mais ainda, precipitada. Tanto é antecipada que o menino ainda queria segurar as joaninhas, brincar com os passarinhos²⁹, mas o pai “força” seu amadurecimento. Depois do episódio das gaiolas, Miguilim “sentou o pé” (ibidem, p.140) em um brinquedo de rodinha d’água e, após, quebrou todos os brinquedos que tinha, completando a maturação. A violência é incorporada pelo menino que antes era tão inocente: “Miguilim tinha as tempestades” (ibidem, p.141).

Quando Liovaldo vai embora, sente uma alegria espaçosa que há tempos não sentia. Mas não era por ter ficado livre do irmão: era pelo pensamento de um dia também poder ir embora de casa. Não sabia nem quando nem como, mas a ideia era um consolo. Um dia, na roça, sente dores de cabeça e percebe que o corpo já não se sustentava, mas, mesmo assim, diz que era só do sol, como quem já está acostumado ao duro trabalho infantil no sertão³⁰.

Nesse momento, começa a sangrar seu nariz e Miguilim fica doente mais uma vez. Em razão disso, o pai sintetiza sua situação: “Nem Deus não pode achar isto justo direito, de adoecer meus filhinhos todos um depois do outro, parece que é a gente só quem tem de purgar padecer?” (ibidem, p.144). É interessante pensar que o protagonista começa a não ter mais tanto medo da morte porque estava sendo tão bem tratado, limpavam a boca com um paninho molhado. Sente-se amado quando está doente. É só naquele momento em que ele vê o pai

²⁹ Aqui se pode perceber que Miguilim brinca com esses animais prendendo-os nas gaiolas, como se precisasse “possuí-los” para que realmente fossem seus. Em episódio semelhante, no conto “Os cimos”, o Menino recusa-se a prender o tucano porque não queria vê-lo sem a liberdade. Seria por que já possuía tanto que não precisaria considerar *sua* aquela ave?

³⁰ O trabalho infantil no Brasil está diretamente relacionado às condições de vida das famílias. Geralmente, essas crianças ajudam a complementar a renda familiar; elas contribuem, em média, com 15,5% do rendimento familiar (nos dias de hoje), segundo informações do IBGE (http://www.ibge.gov.br/ibgeteen/pesquisas/criancas_adolescentes_trabalham.html). Por esta razão, elas se atrasam na escola e enfrentam sérios problemas em sua educação até hoje.

chorando e não querendo a morte do filho (dizendo, inclusive, que iria a qualquer parte buscar a laranja que Miguilim tinha vontade de comer).

Num golpe, muitas peripécias acontecem nas últimas páginas da narrativa. Sem entender o porquê de todos estarem chorando e gritando, Miguilim inquieta-se; alguém, enfim, dá a notícia de que Nhô Berno fugira para o mato para matar Luisaltino. Após, enforcou-se.

Como a narração é sempre vinculada ao olhar infantil, os motivos do acontecimento não são esclarecidos; entretanto, vê-se que se tratou de mais uma traição de Nhanina. Ela, desatinada, diz ao menino: “Miguilim, não foi culpa de ninguém, não foi culpa...” (ibidem, p.146), como se quisesse dizer para si mesma que não era culpada das mortes.

Seo Aristeu diz à criança que logo estará sarada; que precisava era ficar alegre, “tristeza é agouría” (ibidem, p.146). Miguilim identifica na fala de Seo Aristeu o ensinamento de Dito sobre a alegria e fica feliz. Em poucos dias, o garoto melhorava.

Tio Terêz retorna à família, mas Vovó Izidra vai embora – provavelmente por discordar disso, porém, como das outras vezes, não temos a explicação adulta, mas a infantil: “ela beijou, abraçou Miguilim, se despedindo – ia embora, por nunca mais, ali não ficava. Tio Terêz é que ia voltar para morar com eles, trabalhando, sempre” (ibidem, p.147).

Nhanina decide casar com Tio Terêz, “Miguilim não se importava, aquilo tudo era bobagens” (ibidem, p.148) – o pequeno, que acabava de sair da doença, não deu tanta importância para a decisão dos adultos. Pergunta-se “Se o Dito em casa ainda estivesse, o que era que o Dito achava? O Dito dizia que o certo era a gente estar sempre brabo de alegre, alegre por dentro” (ibidem, p.148).

Nesse momento, aparece um homem a cavalo; “de óculos, corado, alto, com um chapéu diferente” (ibidem, p.148), era o Dr. José Lourenço. Vale ressaltar que o narrador o apresenta, diferentemente das pessoas da região, como uma pessoa *corada*, saudável; além disso, o cavalo também é elogiado como “zeloso, manteúdo, formoso como nenhum outro” (ibidem, p.149), o que mais uma vez une *homem e bicho* na narrativa “Campo geral”³¹.

Pela primeira vez, alguém percebe que Miguilim “espremia os olhos” quando tentava enxergar algo; o doutor diz que o rapazinho tem a vista curta e empresta seus óculos a ele:

³¹ Aliás, a própria atitude de Rosa de relacionar homens e animais mostra um diálogo com a nossa tradição literária: Manuel Bandeira, com o poema “O bicho”; os já citados Graciliano Ramos, com *Vidas secas*, e João Cabral de Melo Neto, com diversas obras. Esse dado pode ser levado em conta para pensar em um retrato do Brasil feito pelos escritores.

Miguilim olhou. Nem podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas. Via os grãos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância. E tonteava. Aqui, ali, meu Deus, tanta coisa, tudo... (ibidem, p.149).

Assumindo exclusivamente o ponto de vista de Miguilim, o narrador mistura seu discurso ao dele (novamente, discurso indireto livre) até mesmo na sensação de surpresa, repleta de palavras aparentemente desconexas: “Aqui, ali, meu Deus, tanta coisa, tudo” (ibidem, p.149). O médico oferece-se para levar a criança com ele para a cidade, para ter escola e depois aprender “ofício”: essa é a solução para que o nosso pequeno personagem possa sair do Mutum e garantir um futuro mais digno – longe da pobreza do sertão.

O inesperado final – e, por isso, pode ser comparado ao evento introduzido repentinamente para solucionar uma trama literária, o *deus ex machina* – pode suscitar algumas interpretações, que exponho aqui. Há uma relação importante entre literatura e história nessa narrativa, por isso tantas vezes podemos observar características da sociedade brasileira (a pobreza, a mortalidade infantil, o abandono do sertão, etc.); uma dessas características aflora no fim dessa obra: o desenvolvimento do país. A chegada do doutor mostra o **progresso** chegando ao sertão, a possibilidade de melhoria do povo. Muito antes, Seo Deográcias (que “entendia de remédios” e “sabia escola” (ibidem, p.55-6)) já tinha afirmado a Nhô Berno quando visitou Miguilim doente: “**ninguém não olha pr’a este sertão dos pobres**” (ibidem, p.55. Grifo meu).

Assim, alguém finalmente olha para aquele lugar: o doutor. O “colocar os óculos” de Miguilim simboliza essa possibilidade de ver o mundo, deixar o olhar míope e atrasado (do sertão) para trás. Somente saindo dali é que esse personagem terá a chance de não seguir “no atraso da ignorância” (ibidem, p.56), tal como foi dito por Nhô Berno quando queria que os meninos aprendessem escola³².

Há mais um elemento *brasileiro* a destacar, que já foi mencionado, mas agora visto em proporções maiores: os sobrenomes dos personagens (e a falta deles), como ressaltou Luiz Roncari (2004) sobre o velório de Dito, são importantes para a compreensão dessa realidade. A identidade dos personagens dessa novela é, desde o início, um problema. Drelina, em comentário inocente e, ao mesmo tempo, zombador, diz a Miguilim que ele não tem nome completo:

³² Vale notar que, no documentário “Invenção da infância”, um dos meninos que trabalham na pedreira diz “O que eu acho que eu posso fazer é depois de eu grande não trabalhar por aqui. Estudar muito pra aprender a ler e a escrever, e sair daqui pra outro lugar” (2000). A fala do menino simboliza essa necessidade de sair do sertão para conseguir um futuro mais digno, pois ali, mesmo tendo estudo, não seria possível mudar de vida.

- Você foi crismado, então como é que você chama?
- Miguilim...
- Bobo! Eu chamo Maria Andreлина Cessim Caz. Papai é Nhô Bernardo Caz! Maria Francisca Cessim Caz, Expedito José Cessim Caz, Tomé de Jesus Cessim Caz... Você é Miguilim Bobo... (ibidem, p.32).

Para espanto do leitor, o pequeno protagonista é o único dos irmãos que não tem nome (isso conforme a menina), uma vez que Drelina, Chica, Dito, Tomezinho (e também Liovaldo, que mora longe) têm nome e sobrenome (Miguilim afirma que fora crismado, mas tal questão não se esclarece na narrativa). É interessante perceber que, muito depois, na chegada do doutor José Lourenço, há um diálogo essencial:

- Deus te abençoe, pequeninho. Como é teu nome?
- Miguilim. **Eu sou irmão do Dito.**
- E seu irmão Dito é dono daqui?
- Não senhor. O Ditinho está em glória (ibidem, p.148-9. Grifo meu).

O menino define sua identidade a partir do irmão que tanto admirava. Em princípio, não é compreendido pelo doutor, que pensa ser Dito algum homem importante dos Gerais. Na metade do século XX, tempo que serve como pano de fundo para a história de Rosa, diversas crianças não eram registradas. Ainda hoje, no Brasil, conforme o censo de 2010 do IBGE, mais de 500 mil crianças “não existem”³³ oficialmente por não terem sido registradas ao nascer.

Certamente esse não é apenas um problema do nosso país, mas é notório que a possível falta de registro de nascimento de Miguilim indique, sim, uma questão brasileira. O problema de identidade dele pode ainda ter agravantes: Liovaldo, o irmão que deixa de morar no Mutum, tem suas feições esquecidas pelos próprios familiares (“Ninguém se lembrava mais de que ele fosse de que feições” (ibidem, p.33)). Resta a pergunta: depois de sua partida, com o passar dos anos, lembrariam de Miguilim? De suas feições, de sua *identidade* – que vai além de ter ou não certidão de nascimento e nome completo?

O encantamento final da novela “Campo geral” é justamente a decisão sobre a ida de Miguilim à cidade, percebendo-se que ele poderá viver longe da pobreza do Mutum e “ter escola”, como fora almejado por seu pai, pois só assim seria “alguém na vida”. A oportunidade de sair do sertão é um otimismo às avessas: ao mesmo tempo em que Guimarães permite um final próspero, mostrando que há solução feliz para esse menino depois de tanto

³³ O que significa que elas não podem ser vacinadas, matriculadas na escola, fazer título de eleitor (entre muitos outros direitos do cidadão), segundo Mariana Costa em matéria do R7 Notícias (disponível no site <http://noticias.r7.com/brasil/noticias/sem-registro-de-nascimento-brasil-tem-quase-meio-milhao-de-criancas-invisiveis-20120721.html>, em 01 de março de 2012).

sofrimento, também fica implícito que seria preciso sair de seu ambiente para que isso aconteça; lá, a vida *severina* – onde se morre *de fome um pouco por dia* – continuaria. O progresso visto através dos olhos infantis de Miguilim e sua família é, de certa forma, *desigual* – por que a modernização não beneficia a todos? Essa é mais uma das contradições brasileiras.

Quando se despede, pede os óculos do doutor para enxergar pela última vez seus parentes. Tem-se, então, o seu possível encantamento (justamente na hora de deixar aquela vida): diz a Tio Terêz que ele parecia com o pai, percebe o quanto o Mutum era bonito e a sua família também. Um “soluçozinho” veio, e ele pensa nos entes que se foram: Dito, Pingo-de-Ouro, Pai. A frase do irmão volta à sua cabeça. “Sempre alegre, Miguilim... Sempre alegre, Miguilim...” (ibidem, p.152); ele nem sabia o que era alegria e tristeza.

A oportunidade dada a Miguilim traz um tom positivo à narrativa, como um final feliz de conto de fadas. Mostra-se notável, no conjunto da obra de João Guimarães Rosa, a possibilidade de *encantamento*, uma positividade – mesmo quando a realidade sofrida é o tema. Diferentemente de construir a literatura pelo lado negativo, Rosa dá um óculos ao personagem e a capacidade de enxergar um mundo *bonito*. A linguagem poética e as imagens produzidas auxiliam nessa arquitetura.

Sem dúvida, a matéria local e as questões brasileiras analisadas são de grande importância na construção de *Primeiras histórias* e “Campo geral”. Além disso, a força desses personagens está no aprofundamento no pensamento desses seres; o narrador de Guimarães é parte desse povo brasileiro, fala como ele, atém-se às suas histórias. Aliás, cabe lembrar o texto “Linhagem das memórias”, de Luis Augusto Fischer (2007), que, ao analisar o porquê de o romance no Brasil ter convergido majoritariamente para a modalidade de relato, retoma o argumento de Nelson Rodrigues ao dizer que, quando fala de si mesmo, sente que nasce uma identificação profunda entre o leitor e ele, como se, através do texto, trocassem um aperto de mão. Para Fischer, “a voz que fala num romance da linhagem das memórias, na literatura brasileira, faz a mesma coisa: abre seu coração para o leitor [...] como aquele que confessa” (2007, p.46). Essa identificação com quem lê aconteceria nas narrativas que privilegiam o relato, as memórias, considerando que “um narrador dá voz à vida de um personagem, e quase sempre as duas posições se confundem na mesma voz narrativa, atuando em primeira pessoa” (ibidem, p.43).

Aconteceria isso somente com o relato? De minha parte, a hipótese é a de que o narrador é o responsável por esse aperto de mão, mesmo em 3ª. pessoa. Os contos até aqui

discutidos constroem um vínculo *personagem/leitor*, ainda que o Menino ou o Miguilim não sejam os narradores. Tanto o discurso indireto livre quanto o uso de expressões infantis e do povo sertanejo auxiliam nessa equação, trazendo à literatura de João Rosa algo de incomum – eis um exemplo da revolução da linguagem feita por ele.

E, como diria Aristóteles, o poeta é sempre criador, “ainda quando porventura seu tema sejam fatos reais, nem por isso é menos criador” (2005, p.29). Dessa maneira, o fascínio do escritor pela temática sertaneja, brasileira, não acusa de forma alguma uma arte que seja apenas documental. Ao contrário, é enormemente criadora.

3 RADUAN NASSAR

Baleia queria dormir.

Acordaria feliz, num mundo de preás.

*Graciliano Ramos,
Vidas Secas*

Descendente de libaneses, o escritor Raduan Nassar nasceu em Pindorama, interior do estado de São Paulo, no ano de 1935. Ainda pequeno, era escolhido na escola para recitar poesias, apesar de não conseguir pronunciar corretamente o “r” fraco (segundo o próprio autor, até mesmo o “r” forte era de difícil articulação para ele). Em entrevista a Edla van Steen, explica como era a sua infância: “se tivesse que me descrever, seria com a paixão que eu tinha pelos animais, tanto que quando me perguntaram o que eu ia ser eu não hesitava: criador. Sim, criador, e está claro que não no sentido exclusivo, e portanto tolo, de produtor de arte ou literatura, que aliás eu nem sabia o que eram, mas criador de animais” (STEEN, 2008, p.93-4).

É justamente para criar animais em sua fazenda que ele deixou a vida de escritor. Depois do sucesso de *Lavoura arcaica* (publicado em 1975) e *Um copo de cólera* (publicado em 1978), ele comprou a Fazenda Lagoa do Sino³⁴, em Buri (SP), e passou a se dedicar integralmente à produção rural em 1984. Sua decisão é ainda muito discutida pelos críticos e pelo público leitor, que não entendem o porquê de sua “desistência”³⁵. Sempre que pode, reitera seu desinteresse pela literatura, como disse em entrevista à revista *Veja*: “a literatura, na ordem geral das coisas, não passa de uma coisinha” (SILÊNCIO... 1989). Afirmou, posteriormente, que seu temperamento é um dos motivos para essa recusa:

ou mais precisamente da minha falta de temperança. Se eu fosse um sujeito equilibrado, eu não teria tido a liberdade de fazer aquela afirmação [a de que não haja criação artística ou literária que se compare a uma criação de galinhas]. Só os desequilibrados é que descobrem que este mundo não tem importância. O bom senso seria uma prisão. (CADERNOS, 1996, p.27).

³⁴ A atual surpresa reservada por Raduan foi a doação dessa mesma fazenda à Universidade Federal de São Carlos para a construção de um Campus.

³⁵ Tal como *Bartleby*, personagem de Melville, os escritores que deixam de escrever optam pelo silêncio e imitam a célebre frase do escrivão: “Preferiria não o fazer”. A gama de escritores que assim o fizeram é lembrada por Vila-Matas no livro *Bartleby e companhia*, de 2004.

Raduan Nassar renega, de certa forma, os livros. Nunca sentiu apego a eles, como afirma na entrevista que compõe o segundo volume de *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles (1996). Ele acredita que não haja muita diferença entre se “empanturrar” de leituras ou numa comilança. Valoriza a leitura da vida, dizendo que foi mais nela em que se inspirou para suas criações; não que a literatura esteja distante do mundo, explica ele, mas os livros, por melhores que sejam, sempre serão a vida percebida pelo olhar de outro.

Essa posição de Nassar perturba o meio literário, como se pode ver através das questões feitas para ele em entrevistas. Sem cessar, perguntam-lhe se confirma ter dito que a literatura é só “uma coisinha”, e ele sustenta que isso não é alguma extravagância. No fim de sua conversa com Edla, ele justifica:

escrever hoje não tem nada a ver com a fantasia que vivi um dia. Escrever era uma saída, resistência, atividade aseada, esse papo, entende? Vendo depois a manipulação da produção literária, o comércio de prestígio, as paixões em jogo e etc., me dei conta de que não passamos todos duns pobres-diabos, e que fazer literatura é só um jeito maroto de cair na vida (STEEN, 2008, p.104-5).

Com sua frase final, percebe-se que a sua negação, na verdade, decorre de uma possível desilusão com que ele acreditara, um dia, que era escrever. Sem dúvida, os seus textos garantem sua posição entre os grandes autores do país, mesmo que ele não queira mais a figura de escritor³⁶.

Diferentemente de Guimarães Rosa, Raduan Nassar conta que leu bastante em certa época, mas mesmo assim com uma “lentidão bovina”; disse que lia vagarosamente cada página e, mais tarde, deu-se conta de que dessa forma acabaria lendo muito pouco na vida. Não se importou com isso, já que não crê que o excesso de leituras ajude em algo: “me convenço cada vez mais de que um homem não precisa de tanta informação pra viver, como de resto não precisa se empanturrar pra manter a saúde do organismo, ou de entulhar sua casa de coisas pra se sentir amparado” (ibidem, p.103-4).

Brinca o autor, em entrevista à Folha de São Paulo (FELINTO e COUTO, 2001), que já foi muito obsessivo quando escrevia e sentia-se mais datilógrafo do que escritor por bater vinte ou mais vezes a mesma página. Também confessa que quando publica um livro, está se expondo: “Isso é uma coisa com a qual não sei lidar até hoje”.

³⁶ De fato, esse assunto é bastante polêmico, pois, para alguns críticos (como José Castello) Raduan optou por não escrever, mas quis permanecer com a posição de escritor na sociedade. Castello justifica: “Raduan não é um Rimbaud, que, ao resolver que a escrita não o interessava mais, virou a página de sua biografia e, trocando de máscara, foi viver como um mercenário na África. Ao contrário, mesmo desistindo da literatura, ele [Raduan] não deixou de se apresentar, quase obstinadamente, como um escritor militante” (1999, p.176).

3.1 Raduan brasileiro?

Comumente, a obra deste autor é afastada do sistema literário brasileiro. Na comparação a outros escritores que privilegiam questões que envolvem o Brasil, realmente não se enxerga em obras como *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera* qualquer empenho em retratar a nossa pátria – não há como afirmar um tempo e um espaço específicos em nenhum dos dois textos literários

Pensemos um pouco o momento histórico: os anos 70. A ditadura e a censura faziam parte da realidade dos escritores, que sofreram com a repressão, precisando muitas vezes retirar trechos de seus livros para que estes fossem publicados. Edu Teruki Otsuka (2001), que constrói um estudo sobre as décadas finais do século XX, afirma que a questão de *dar forma* é central para os escritores em todas as épocas, mas ela se coloca de maneira incisiva para os escritores contemporâneos, que têm consciência aguda da posição difícil e problemática que ocupam. Passou a predominar na narrativa brasileira o desejo de adesão à experiência imediata, abrindo espaço para uma posição abertamente engajada, visto que a realidade era a da repressão e da censura, “voltando-se também para a crítica dos descaminhos da ditadura militar e da modernização tal como vinha se fazendo” (OTSUKA, 2001, p.16).

Através dessa ótica, a geração de escritores do final do século XX se mostra bastante engajada, expondo sua insatisfação com o que estava acontecendo na época. Contra a maré, o escritor Raduan Nassar resolve fazer uma literatura que não aponta diretamente um momento histórico. Conforme Leyla Perrone-Moisés,

a nostalgia do mundo ordenado dos valores, o sufoco imposto pelo presente e o estouro da cólera contra os discursos inaceitáveis não são exclusivos de um país ou de uma situação histórica [...] A originalidade de Raduan Nassar, com relação a outros escritores da sua geração, consiste justamente nessa opção por um engajamento político mais amplo do que o recurso direto aos temas de um momento histórico preciso. Um engajamento no combate aos abusos do poder, em defesa da liberdade individual, numa forma de linguagem que não faz concessões à ‘mensagem’ (1996, p. 69.).

Mesmo *Um copo de cólera*, que poderia refletir a situação vivida pelos brasileiros na ditadura militar, consegue um engajamento mais amplo; a disputa do casal é um pretexto para tratar, entre outras coisas, do discurso autoritário. Em *Lavoura arcaica*, percebemos essa amplitude de engajamento em André, o narrador-personagem, que se coloca contra o discurso patriarcal e as formas de poder na família. Trata-se, na obra, da transformação dos valores.

Para o pai, tem valor aquele que compreende os ensinamentos do passado; para André, aquele que tem coragem de fazer a mudança.

Em entrevista, Nassar auxilia-nos a compreender a posição de cada um dos dois:

Acho que a camaradagem com o Anjo do Mal é um dos pressupostos da nossa liberdade. Impossível deixá-lo de fora quando eu pensava em fazer literatura. Não se pode esquecer que ele é parte do divino, a parte justamente que promove mudanças. Seria mais este anjo que está presente em meus textos (NASSAR, 1996, p.29.).

Este “Anjo do Mal” está presente em *Lavoura arcaica* na figura do filho. Tanto ele quanto o pai são essenciais nessa batalha pela mudança. Deste modo, o engajamento do escritor é de outra ordem: não exatamente presa a um momento histórico, a narrativa trata de duas gerações que entram em conflito.

A partir das ideias sobre engajamento dos anos 70, põe-se Raduan Nassar geralmente como um escritor com envolvimento “de outra ordem” em relação a seu tempo, o que muitas vezes não consegue explicar de que forma ele se relaciona com a literatura brasileira. Se pensarmos no conhecido texto de Franco Moretti, chamado “Conjecturas sobre a Literatura Mundial” (2001), a literatura de Raduan dificilmente seria considerada uma ramificação da árvore da literatura nacional. Para Moretti, árvores e ramos são aquilo em que se apegam estados-nações; então, seria como se a mencionada se caracterizasse por ser *onda*, avançando e sem permitir barreiras.

De acordo com ele, a literatura nacional existe para quem enxerga árvores e a literatura mundial existe para os que vislumbram ondas. Apenas os pontos de vista é que são diferentes. Argumento, pensando nesse texto, que também Nassar pode ser parte da árvore se colocarmos em foco outro texto seu: o conto “Menina a caminho”, escrito em 1961. Dessa vez, não teria tratado, antes de tudo, do Brasil?

Apesar de as outras duas obras não serem impregnadas historicamente pelo quadro brasileiro, é minha hipótese que este texto é uma leitura das formas sociais brasileiras daquele momento. É admirável como o autor, em apenas um conto, soube escolher uma temática significativa, mostrando de maneira singular a trajetória de uma menina pobre. Examinando a narrativa, vê-se que, apesar de ser uma história que não focaliza um espaço específico, o ambiente brasileiro interiorano pode ser deduzido por determinadas referências políticas e também pelo tratamento dos temas. Portanto, crê-se na ideia de que o conto “Menina a caminho” seria a obra de Raduan mais próxima da tradição literária do Brasil.

3.2 Descalça no meio da rua

3.2.1 O conto

“Menina a caminho” foi escrito um ano antes da publicação de *Primeiras estórias* e cinco anos depois de “Campo geral”. Embora 1961 tenha sido seu ano de criação, o conto foi publicado no Brasil somente em 1994, em uma edição não comercial feita pela Companhia das Letras. Doze anos antes, havia aparecido em uma coletânea alemã. Todavia, surgiu comercialmente no Brasil apenas em 1997, junto a outros quatro textos do escritor.

A história, narrada em terceira pessoa, trata de uma menina que percorre a cidadezinha em que mora: “Vindo de casa, a menina caminha sem pressa, andando descalça no meio da rua, às vezes se desviando ágil pra espantar as galinhas que bicam a grama crescida entre as pedras da sarjeta” (NASSAR, 1994, p.9). Trajada com um vestido caseiro, “costurado com dois retalhos”, ela caminha pela rua lambendo os fios de cabelo colados à boca (que tem ao redor uma gosma amarela de manga). O narrador faz questão de frisar a sua visível pobreza:

O vestido caseiro [...] cobre seu corpo magro feito um pequeno tubo; a saia é de um pano grosso e desbotado [...] Deve dormir e acordar, dia após dia, com as mesmas tranças, uns restos amarrotados. Uma delas, toda esfiapada, é presa por dois grampos se engolindo; já quase desfeita, as mechas da outra estão mal apanhadas no alto por um laço encardido que cai feito flor murcha sobre a testa (ibidem, p.9-10).

Desconstruindo a imagem da menina romântica, de tranças, põe-se em cena uma criança que não é bem tratada, que dorme e acorda com o mesmo penteado, “uns restos”, “amarrotados”, “toda esfiapada”. Há um laço encardido em seu cabelo. Seu corpinho é magro (designando, além da falta de cuidado, também a de comida).

Ela, evidenciando um gosto por se camuflar e observar as pessoas, vê três meninos que carregam sacos de arroz e discutem ao mesmo tempo: “A menina se encanta acompanhando assim **clandestinamente** aquela disputa, sente um **entusiasmo gostoso escondido** atrás da discussão” (ibidem, p.11. Grifos meus). Um dos meninos a vê os observando sob a barriga abaulada de um cavalo; como um convite, procurando os olhos da menina por baixo do animal, um deles grita “O cirquinho é hoje, na casa do Dinho”. Dando-se conta do que eles estavam montando, a menina “**vislumbra** um fundo escuro de quintal, um grande círculo fofo de palha de arroz, velas acesas na ponta de estacas, os casacas-de-ferro, os meninos-trapezistas, e **seus olhos piscam de fantasias**” (ibidem, p.12. Grifos meus).

Assim como nos textos de Guimarães Rosa, a personagem, mesmo muito pobre, encanta-se por muitas coisas enquanto percorre seu itinerário; o narrador, que se une a ela em alguns momentos por meio do discurso indireto livre, utiliza nessa passagem palavras que remetem a um “maravilhamento” diante do que ela vê. No entanto, essa opção pelo indireto livre não é constante neste texto literário, tendo o narrador o poder de se prender a mais de um personagem, de forma onisciente, buscando um tipo de objetividade. Maria José Cardoso Lemos (2003) chama-o de *narrador-voyer*. Será relevante constatar as aproximações e os afastamentos dele em relação aos personagens para que se possa pôr em evidência a condição da criança. Apesar de Raduan privilegiar, de acordo com Milton Hatoum (1996), uma linhagem de narradores-poetas, pode-se perceber que o de “Menina a caminho” utiliza a linguagem de forma mais *endurecida*, não poética. Afasta-se, certamente, do discurso apaixonante do narrador-personagem André, de *Lavoura arcaica*, ou do delirante narrador de *Um copo de cólera*, como se se mantivesse disposto apenas a expor os fatos.

Dinho (outro menino) acrescenta ao convite que são “dez palitos” a entrada, se agachando também para olhar por baixo da barriga do cavalo. Poderia ela pagar? Diante de sua realidade, isso não seria viável. O cirquinho é a primeira de uma série de atividades das quais a menina é impossibilitada de participar por causa do dinheiro³⁷.

Mais adiante, há a passagem de Zuza (o mais velho deles) pelo caminho dela. O garoto conversa inicialmente com os outros meninos e posteriormente com a dona Ismênia; nesse momento, ficamos sabendo de um mistério que percorre a história toda. Algo de muito grave fizera o filho do dono do armazém (“Me diz uma coisa, Zuza [pergunta dona Ismênia]: que história é essa que andam falando do filho do seu Américo?...”). Além desse comentário, os outros meninos, em conversa, afirmam que dessa vez não poderá entrar no cirquinho ninguém maior de doze anos, porque da outra vez acontecera uma coisa ruim. O que seria? Teria relação com o garoto do escândalo? Mais uma marca do mistério. Zuza, indignado por não poder entrar no circo, movimenta o braço “teso da banana”, com os olhos cheios de safadeza: “Aqui que eu não entro, aqui, ó” (ibidem, p.14). A menina observa o movimento do garoto,

³⁷ Miguilim, em conversa com sua mãe, também demonstra não ter possibilidade de ir a apresentações artísticas em razão de sua condição financeira; a criança pergunta a ela o que é *teatro*, ao que ela responde: “Teatro é assim como no circo-de-cavalinhos, quase...” (ROSA, 2001, p.47). Mas Miguilim também não sabia o que era o circo. Vemos o quanto essa circunstância o força a usar a imaginação para preencher as lacunas, já que o protagonista questiona seu irmãozinho se ele imaginará o circo; Dito responde: “É uma moça galopando em pé em riba do cavalo, e homens revestidos, com farinha branca na cara... tio Terêz disse. É numa casa grande de pano” (ibidem, p.47).

arregalando os olhos. Apreensiva, ela acompanha as ameaças. Na verdade, o “escândalo” jamais é revelado – o que faz jus a uma narração que se adequa à visão da menina.

Durante a conversa entre Zuza e dona Ismênia, que está sentada à janela com seus seios *leitosos* “quase espirrando pela canoa do decote” (ibidem, p.17), outra mulher ri e dá beliscões em Ismênia, mas Zuza só vê um vulto atrás da cortina. O narrador descreve uma cena de “deboche” das mulheres em relação ao rapazote:

[o vulto atrás da cortina] se arrebenta, sem mostrar a cara, numa solta gargalhada, enquanto a dona Ismênia, **afogando-se de gozo**, se sacode tanto na janela, parece até que vai vomitar algum sabugo. O Zuza ri também, sem saber por que, as faces formigando, mas a **algazarra incompreensível** das duas mulheres pouco a pouco se abrandam (ibidem, p.17. Grifos meus).

É muito significativo o fato de reconhecer, nesse trecho, quem não compreenderia a risada das duas mulheres na janela. Pelo que vimos, a narração privilegia o olhar da menina até então. Contudo, não é absurdo afirmar que o foco narrativo é alterado nessa cena, pois a protagonista pode também não entender a zombaria das mulheres, mas é definitivamente Zuza quem está sendo focalizado nesse momento. Os autores estudados – Guimarães e Raduan – usam recursos diferentes para construir suas narrativas: não há, em Raduan Nassar, ligação do narrador através do discurso indireto livre apenas com um personagem. Embora se mantenha integrado à trajetória da menina, as oscilações do narrador são evidentes quando se mantém “neutro” ou cola-se a outro personagem, como Zuza.

A voz que narra merece destaque ainda nessa cena da janela: “‘A banana que você dá é muito bem dada, Zuza...’ acrescenta dona Ismênia logo depois, alimentando fartamente a fogueira de riso. Sacudindo-se de novo na janela, fazendo tremer **os seios de gelatina** [...] gritando no fim do **gozo com o beliscão** que mais uma vez lhe aplicaram na coxa” (ibidem, p.18. Grifos meus). De quem são as referências aos seios *leitosos* ou de *gelatina*? Quem observa toda a malícia das duas diante do garoto? Os comentários desse narrador (antes de tudo, adulto) são carregados de explicações que não são nem da menina e nem de Zuza, que termina o episódio “ardendo de vermelhidão, as orelhas num fogaréu” (ibidem, p.19). Por esta razão, enxerga-se por vezes um narrador onisciente e provocativo (não assumindo um ponto de vista infantil).

Sutilmente, a narração volta à menina: acorçada ainda ao lado do cavalo, ela desvia os olhos da janela (ficando claro que, em primeiro plano, ela vê Zuza e dona Ismênia, mas, em dentro do acontecimento, quem sente e pensa as ações são o narrador e, colado a ele, Zuza). A personagem principal percebe o sexo do animal, que vai aumentando e, por fim, espirra um jato de urina. Mesmo tentando se esquivar, ela recebe os respingos do esguicho forte que abre

também um buraco no chão. Alguns carregadores riem do que vêem. Torna-se, então, objeto de riso para os adultos, que seguem falando “Num brinca co’a boneca do cavalo, menina”. Ela, assustada, se põe de pé num salto e foge dali. Começam, desde o movimento “da banana” do rapazote até essa percepção do sexo do animal, os seus contatos com a sexualidade alheia.

Visivelmente indecisa, ela para em uma esquina e resta com o dedo no nariz, sem saber o que fazer. Seu trajeto não parece ter um destino certo. Cruza seu caminho uma menina de uniforme, saia azul e blusa branca, que sai de casa carregando a bolsa escolar e a lancheira, “recendendo limpeza da cabeça aos pés”. Vendo o seu oposto, a menina assiste a perfeição da outra:

As meias três-quartos, alvas, e as pregas da saia, em gomos perfeitos, encantam a menina suja e descalça, que **come também com os olhos as tranças curtas, douradas, dois biscoitos de padaria**. Sem ter se voltado uma vez sequer, a menina de uniforme de repente para e se vira pra de trás: “Ó!” diz, e, abanando a mão espalmada, o polegar tocando a ponta do nariz, faz uma careta bisbilhoteira e mostra a língua, tão comprida e insuspeitada, pondo quase em pânico a menina de trás, que acaba ficando um bom tempo ali parada, vendo a menina de uniforme se distanciar toda empertigada, uma boneca de porcelana (ibidem, p.23-4. Grifo meu).

A imagem formada pelo narrador, utilizando o verbo “comer”, é significativa. Aquela menina era tudo o que ela não podia ser, causando-lhe inveja, como se nota pela forma como o fato é descrito. As tranças douradas, a aparência de boneca, os gomos perfeitos da saia: tudo é cobiçado pela menina pobre, que se vê como em um espelho ao contrário. O gesto da outra é mostrar a língua impiedosamente para ela, marcando seu desprezo. Acrescento também que a ida à escola é motivo de diferença entre as duas. À menina pobre não é dado o direito de aprender o que a escola ensina, pelo menos não naquele momento (não se sabe a idade que ela tem). Só pode, por enquanto, aprender com a vida, com a experiência. O contraste entre as duas intensifica a posição social da protagonista.

Na barbearia próxima, enxerga uma roda de homens a conversar. A descrição do espaço é interessante para observar a posição desse narrador, que mistura as sensações da menina (e seus pensamentos) aos seus – a ponto de não sabermos nesse episódio quem é narrador e quem é personagem (o que caracteriza, nesse fragmento, o discurso indireto livre):

Percorre os olhos pela prateleira de espelho, dirige depois sua atenção pro vidro enorme de loção amarela, e descobre, c’uma ponta de estranheza, as mechas de cabelo, **macias talvez**, ao pé da cadeira giratória. **A loira pelada da folhinha na parede** só tem uma estola sobre os ombros, caindo toda peluda por cima dos braços abertos e deixando bem à vista **os mamões do peito**. De relance, o olho da menina ainda apanha o retrato emoldurado de Getúlio Vargas, pendurado no fundo, sobre a porta [...] O falatório do **homem de carnes fofas** [...] Outro sujeito ali então parece um **fantasma** (ibidem, p.24-25. Grifos meus).

O narrador descreve o ambiente da barbearia e, no primeiro grifo, mostra a proximidade da narração com as impressões da menina. De quem é a consideração “macias talvez”? Do narrador ou dela? Dentro da mesma construção linguística, temos as entoações do personagem e do narrador, o que lembra a discussão de Bakhtin (2004). Para o autor, o uso desse método agrega qualidade ao texto literário, já que o narrador divide com o personagem o ato de narrar, revelando uma proximidade – não esquecendo que, para Bakhtin, todo o discurso é dialógico e é carregado de intencionalidade. Nesse sentido, há interferências na voz do narrador de “Menina a caminho” e seu discurso não é, absolutamente, puro e individual.

As referências aos homens também são bastante infantis: um homem de carnes fofas, o que parece um fantasma. Além disso, há uma crucial diferença entre esta cena e aquela em que dona Ismênia e Zuza conversam: a voz do adulto, que lá aparece para falar dos seios da mulher, aqui se torna infantil, citando que a loira da folhinha deixava à vista os mamões do peito. Cabe dizer, assim, que a afirmação de que a narração “tenha voltado” a olhar através do ponto de vista da menina depois daquele momento concretiza-se nessa comparação. Incapaz de ver com a malícia do adulto, aqui os “seios leitosos” tornam-se inocentes “mamões”.

Retornando à citação que descreve a barbearia, ainda há uma questão a propor: ao perceber, ao lado da folhinha da “loira pelada”, o retrato de Getúlio Vargas, é preciso questionar: saberia a menina quem era Getúlio? Ou essa é uma informação do narrador? Aqui, mais uma vez, fica clara a presença do narrador adulto e não da criança no foco da história.

Durante o período em que esteve neste estabelecimento, a menina escuta o discurso do “homem de carnes fofas”, que remete ao escândalo do filho do dono do armazém:

Na verdade, não tem ninguém, ninguém nesta cidade – ou não importa em que outra cidade – que não seja um filho-da-puta. E vocês nem precisam me lembrar o que eu já sei, sei mais do que ninguém que eu também sou um filho-da-puta, mas tudo isso não me impede de dizer que ele, o Américo, este sim é um filho-da-puta, e que ele não perdeu nem um pouco por esperar (ibidem, p.27).

Rompe uma discussão entre esse homem e o barbeiro. Logo após essa afirmação, um sujeito baixinho, indignado, desce a mão até o sexo e, apanhando-o como a uma bola através do pano da calça, diz sacudindo-o “Aqui que **a flor** do filho dele se safa. Aqui!” (ibidem, p.29. Grifo meu). Buscando as possibilidades para entender o caso de seu Américo, poderia se pensar que o seu filho seria homossexual, se assim compreendermos a referência à “flor do filho” de seu Américo. De qualquer forma, não há solução concreta para o escândalo. Poderia, inclusive, ser algo de outra ordem, mas a narrativa segue permeada de elipses sobre isso.

Sem desgrudar o olho da cena, a menina é mandada embora do local pelo dono: “Vai embora, menina’ diz ele protegendo uma criança” (ibidem, p.29). É a primeira vez, no conto,

que alguém tenta protegê-la. Saindo dali, ela vê um bando de garotos, armados com cabos de vassoura, atacando aos gritos um cachorro e uma cadela acasalados. Até que um deles despeja água quente nos animais: “O cachorro some de vista, enquanto a cadela, que vem na direção da menina, acaba se dobrando de costas contra um muro, enfiando a cabeça entre as pernas dianteiras e lambendo sofregamente a queimadura atrás” (ibidem, p.30).

Com a menção às *pernas* da cadela, em vez de patas, percebe-se que o narrador a humaniza; além disso, ela vem em direção à menina, o que, para Miguel Sanches Neto (1997), intensifica o tema do *feminino* no conto – a condição sofrida da fêmea. Para o crítico, há uma simetria entre esse episódio e o da surra da mãe, no final da narrativa.

Condoída pelo que viu fazerem com os animais (mais uma vez temos a relação criança e animal presente nos textos da nossa literatura brasileira), ela segue seu caminho e para alguns passos depois, na escolinha da dona Eudóxia. Espia a aula das crianças com a professora.

A mestre-escola sente um mau cheiro e pede à ajudante Beca que descubra quem o fez; Beca, depois de cheirar “de pertinho o traseiro de cada aluno” (ibidem, p.33), aponta justamente para a menina de tranças douradas. O trabalho da agregada Beca confunde o público (o cargo de ajudante) e o privado (ela mora na escola e faz serviços para a mestre). O momento de cheirar o traseiro dos alunos é o auge dessa confusão – que é uma mistura extremamente brasileira, como veremos no último capítulo deste trabalho.

Paradoxalmente, a menina rica é a que causou o mau cheiro. Chorando, recebe “três bolos” com a régua em cada mão, como castigo. Sem acreditar, a protagonista assiste, até que a veem do lado de fora e ela some do olhar de aço da dona Eudóxia.

Quase no final de seu percurso pela cidadezinha, a menina entra em um bar. Lá, encontra o “mulatinho Isaías” atrás do balcão de sorvete. Mais uma vez, a cena é de uma criança que não tem condições financeiras para comprar nenhum dos quitutes do boteco:

Ela lança um olhar comprido pras brevidades, queijadinhas e bombocados, e se demora nos cavalinhos de bolacha cobertos de confeitos coloridos e amontoados no chão do balcão de vidro. Se aproxima depois da máquina de sorvete, põe as mãos c’um gosto retraído na superfície fria de mármore, e percorre os olhos pelas tampas amassadas que fecham as bocas dos seis recipientes. Se ergue na ponta dos pés [...] **mergulha os olhos gulosos dentro da caldeira que gira** [...] revolvendo de alto a baixo a pastosa **massa cor-de-rosa**. A menina **lambe ainda os lábios de vontade** quando se vira pra porta com a barulheira que se aproxima (ibidem, p.35-6. Grifos meus).

É visível a vontade de se alimentar da personagem, com seus “olhos gulosos”, pois o narrador dá destaque à comida em diversos momentos do conto. O foco na menina parece tão

nítido que podemos enxergá-la a erguer os pés, passar as mãos no mármore frio do balcão e mergulhar os olhos na massa rosa que está sendo feita.

A atitude de se encantar pela máquina de sorvete é oposta à do Menino de “As margens da alegria” diante das máquinas. Em Guimarães, a modernidade delas causa asco na criança, pois a derrubadora faz cair a árvore, “que morrera tanto”. Porém, a equação não é tão simples, uma vez que, em Raduan Nassar, o aparelho não está sendo usado para algo ruim; pelo contrário, ele tem a função de construir algo (fazer a “pastosa massa cor-de-rosa” do sorvete) e não destruir, como acontece em Rosa.

Três rapazes turbulentos entram no bar trazendo o Zé-das-palhas (homem que vende palha, por isso é acrescentada a informação a seu nome, em costume bem interiorano); este vive fazendo discursos sobre o governo. É visto, conforme comentário do narrador, como um coitado, que pensa que o rádio que “toca-e-fala” também serve para levar de volta a voz da gente. Todos dão risada desse homem.

Os jovens querem que o Zé faça um discurso “com sal e pimenta” sobre o filho do seu Américo. Sem saber para que olhar, ela observa um rapaz de topete alto. Ajustando-se ao ponto de vista dela, o narrador o compara com um galinho e completa: “o galinho tem uma munhequeira larga de couro preto no pulso direito, pra que será que serve?” (ibidem, p.37). A última pergunta parece ser da menina e não do narrador adulto (outra vez, o discurso indireto livre).

Seu Zé começa a falar. Para surpresa dos outros personagens (e também para o leitor, que poderia aqui descobrir o segredo do filho de seu Américo), ele diz:

Doutor Getúlio Vargas, o povo brasileiro tá cansado, cansado, cansado: não aguenta mais apertar o cinto, não aguenta mais passar com farinha de mandioca, não aguenta mais o senhor mandar as pessoas pra cadeia; o xadrez já tá apinhado, seu Getúlio, tá assim de bêbado, assim, ó, de pau-d’água (ibidem, p.39).

Com o dedo no ar, como se censurasse alguém, ele destina seu discurso a Getúlio Vargas, que, no tempo da narrativa, ocupava o cargo de presidente do Brasil. Conforme Zé-das-palhas, o povo precisa de mais condições para viver (“não aguenta mais passar com farinha de mandioca”) e não quer mais a prisão dos “pobres-diabos” que lotam as cadeias³⁸.

Um alvoroço contra o discurso acontece, pois o público queria era ouvir sobre o filho do dono do armazém. Atiram nele cascas de banana, laranja e até de mortadela. Perguntam-lhe qual era a importância do presidente agora, até que alguém, lá da porta, fala “Getúlio é

³⁸ Por isso, percebe-se, neste conto mais que em *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*, o cenário brasileiro.

nosso pai!” (ibidem, p.40). Esse homem era grande e musculoso, vestido com um macacão. Repete a frase e todos se calam (os rapazes, inclusive, escapam do bar).

O dono do bar conduz o Zé-das-Palhas até a calçada e volta-se para dois sujeitos da mesa do canto: “De onde veio esse cara?” pergunta tentando encobrir sua paspalhice c’uns ares de surpresa” (ibidem, p.41). Nessa afirmação, o narrador expõe sua opinião, chamando-o de “paspalho” por não ter reagido à confusão iniciada pelo forte homem que defendera Getúlio. Nesse sentido, observamos um narrador que não só conta os fatos, mas também julga esses personagens – afastando-se da ideia flaubertiana de neutralidade na narração.

O menino Isaías diz que já o viu na União Operária, mas, como o patrão lhe lançara um olhar inquiridor, ele emenda: “Quer dizer... ele deve ser lá da ferroviária...” (ibidem, p.42). Evidentemente, Isaías não poderia falar da união dos operários para não irritar o patrão. Pode-se perguntar: compreenderia a menina essa conversa? Ao que parece, os movimentos desse narrador de aproximação e de afastamento da personagem são constantes, nem sempre tendo a protagonista como foco, já que dessa conversa que escuta pouco poderia ela compreender e reproduzir.

Entra no bar uma velha, dona Engrácia, “**c’um** vestido que chega na canela, uma chita tão escura que encolhe **inda** mais seu corpo arcado” (ibidem, p.42. Grifos meus). A descrição feita utiliza, como em mais passagens da narrativa, algumas construções próximas à língua falada (entretanto, nada tão “desconstruído” quanto em Guimarães Rosa). O verbo que mostra sua aproximação, “se achega”, também é próximo à voz do povo interiorano. A cena dessa senhora é esquisita ao leitor, que não entende as brincadeiras de Isaías. Ele provoca-a diversas vezes, afirmando que o chão está fervendo para ela, que não é todo dia que se tem pão quente, etc. Compete ao leitor imaginar se esses afrontamentos têm relação com a história do filho de seu Américo, mas nada será esclarecido para ele. Por fim, a velha leva uma garrafa de pinga, enquanto os atendentes ironizam o fato.

Vai à oficina de Tio-Nilo, que sorri para ela – que nem acredita naquilo (“seu coraçãozinho dança!” (ibidem, p.49)); vê-se que ninguém se dirige a ela de maneira receptiva, acolhedora. Quando o fazem, como nesse fragmento, ela vibra e nem acredita – tão carente é a sua situação. Enquanto se afasta, suas pernas vão se cruzando como as de uma “bailarina magricela e suja debaixo de um solão quente e vermelho” (ibidem, p.50). Sempre descrita como alguém que nada (ou pouco) possui.

Em seu trajeto, ainda vê um pinguço, uma moça com uma sombrinha azul, um senhor chamado seu Giovanni (que falava sozinho como se procurasse um menino “Quel

malandrino...”); ainda passa por ela um camponês a cavalo, que vai em direção à igreja e ao cemitério: “A mão esquerda governa as rédeas, a direita prende o pequeno caixão branco guarnecido com galão prateado, que traz debaixo do braço. ‘Um anjinho’ balbucia a menina fazendo o sinal-da-cruz” (ibidem, p.52).

A passagem da morte pela criança não parece surpreendê-la, visto que apenas faz o sinal-da-cruz, mas não pensa muito no fato, passando logo à próxima parte de sua saga. Seria um acontecimento “comum” na pequena cidade interiorana? Infelizmente, em meio aos poucos recursos e à pobreza, a mortalidade infantil de fato é grande no contexto brasileiro da época (e ainda é comum hoje). Não dar tanta significação à passagem do pequeno caixão branco é relevante para compreender essa realidade³⁹.

Chegando à frente do armazém de seu Américo, seu destino final, a menina vê rabiscos de carvão em uma das portas (todas estão fechadas). Não entende o sentido das letras pretas (já que não sabe ler). Um adolescente, de bicicleta, para e olha para ela com um jeito dúbio; ele “silabeia” várias vezes o “xingo” a carvão, sem pronunciá-lo. A menina “abre bem os olhos, presta bastante atenção nas caretas que ele faz, mas não consegue ler os movimentos da sua boca” (ibidem, p.53-4). É decisivo compreender que o narrador sabe que o que está escrito é um xingamento, já que o diz, mas, adequando a narração ao ponto de vista da criança (que não entendeu), ele não conta o que é. Provavelmente, o “xingo” a carvão poderia resolver o mistério que perpassa o conto sobre o filho de seu Américo.

Ao entrar no armazém, ela anda pelos corredores a olhar os alimentos. Até que “vislumbra” (mais uma vez, a palavra nos remete ao texto rosiano) um compartimento cheio de torrões de açúcar redondo e uma barrica de manjubas secas. Não se contém:

Afunda logo a mão na barrica em busca de manjubas, come muitas, sofregamente. Lambe o sal que lhe pica a pele ao redor da boca e estala a língua. Pega depois um torrão de açúcar redondo, em seguida outro, mais outro, os mais graúdos que repousam na superfície. A barriga estufa, a voracidade do começo desaparece e a menina, de espaço a espaço, sem vontade, continua lambendo o torrão enorme que tem na mão, enquanto passeia livre pelo armazém sem ninguém (ibidem, p.55-56).

À semelhança de Macabéa, personagem de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, que encheu seu café de açúcar “quase a ponto de vomitar mas controlou-se para não fazer vergonha. O açúcar ela botou muito para aproveitar” (LISPECTOR, 1998(a), p.54), a menina

³⁹ A mesma realidade de Miguilim e Dito, das famílias do documentário *Invenção da Infância e dos sertanejos de Morte e vida severina*, trazidos por João Cabral de Melo Neto.

come até ficar estufada. Ela acaba por atender sua fome, após ter passado todas as vontades no caminho até aqui.

Enfim, vê o seu Américo, sob a chama de uma vela sustentada por uma garrafa. Ele, que tem as pernas afastadas, os cotovelos fincados nos joelhos e a cabeça apertada entre as mãos, levanta: “a cara carregada que tem pra menina tanta força e horror quanto as histórias de cemitério da sua imaginação” (NASSAR, 1994, p.58) e pergunta o que ela quer ali. A menina, então, fala pela primeira vez na história em forma de “cachoeira”: “Minha mãe mandou dizer que **o senhor estragou a vida dela**, mas que o senhor vai ver agora como é bom ter um filho como o senhor tem, que o senhor vai ver só como é bom ter um filho como esse que o senhor tem, ter um filho como esse...” (ibidem, p.59. Grifo meu).

O desfecho inesperado fecha um ciclo: o percurso dela por toda a cidade encerra-se aqui. A fala da menina revela que a mãe sofrera por culpa desse homem, o que ficará mais explícito no final da história. O dono do armazém afasta a criança brutalmente: “Puxa daqui, puxa já daqui, sua cadelinha encardida, já agora senão te enfio essa garrafa com fogo e tudo na bocetinha, e também na puta da tua mãe, e na puta daquela tua mãe...” (ibidem, p.59).

Quando dispara do armazém, cai-lhe o laço de fita do cabelo. Esse adereço, que aparecera no início do conto, é retomado agora no final; a unidade no gênero *conto*, desejada desde Edgar Allan Poe, surge também em “Menina a caminho”. Essa totalidade do conto, como um “recorte” uno, funciona em certos aspectos nesse caso – embora não em todos. Elementos como o laço de fita (assim como a fruta manga, que é mostrada ao redor da boca da menina no início e surge mais adiante quando ela vomita) mostram um conto “fechado”, que constrói uma unidade (tudo o que aparecer no início, será explicado ao final). Contudo, há um grande exemplo que o distancia dessa unidade do conto tradicional: uma das chaves que define os conflitos, em “Menina a caminho”, é justamente uma situação para a qual não temos respostas – o que acontecera ao filho de seu Américo? O escândalo, que acaba atingindo a personagem principal, jamais é revelado. Desse modo, há uma “rachadura” na totalidade do conto.

Voltando ao final da narrativa, a menina perde o laço de fita depois das ofensas de seu Américo. Em meio às suas vestes, o adereço parecia representar o que lhe restara de *infantil*, de *ingênuo*. Corre, então, para casa. Quando chega, está branca, tremendo e sem respiração. A mãe interrompe a costura na máquina e olha para ela, que começa a vomitar “o feijão do almoço, manga, pedaços de manjuba, açúcar redondo. Bota o estômago pra fora e cai finalmente num berreiro tão desesperado que põe a mãe descontrolada” (ibidem, p.60).

Impossível não relacionar, nesse momento, com o personagem de Guimarães Rosa, que tinha chicles e balas à sua disposição, em sua boa posição social. Em situação oposta, a menina vomita os doces que roubara no armazém e passara a comer desesperadamente – o que também nos faz lembrar a personagem Macabéa que vomita o bolo de aniversário da mãe de sua “amiga” Glória.

A mãe pergunta logo o que “aquele ordinário” fez. Ela conta o que pode, pois “a história vem molhada”. A mãe, ferida na alma, diz que foi ofendida mais uma vez por ele. Durante a pequena conversa das duas, o pedido “Não deixa teu pai ouvir” é feito, mas o homem acaba por descobrir do que se fala dentro de casa. Essa solicitação é comparável à do “Caso do vestido”, poema de Carlos Drummond de Andrade; só que, lá, a traição masculina era o motivo do silêncio. Aqui, a possível traição feminina é a que vem à tona – o que, de certa forma, faz com que a mãe deixe de ser uma entidade maiúscula (como fora em *Primeiras estórias* e deixara de ser em “Campo geral” (lembremos que Nhanina trai Nhô Berno duas vezes), de Guimarães Rosa).

Cercado pelo passado, o pai, Zeca Cigano, ofende a esposa. Marido e mulher discutem até que uma vizinha escuta a primeira chicotada. Longe da criança, o narrador coloca-se próximo à vizinha, nesse momento. O foco narrativo é alterado mais uma vez. Essa senhora, junto à cerca, chora, aperta as mãos e decide passar para o quintal ao lado. Entra na casa, vai direto ao quarto do casal e pede piedade ao homem.

Confirmando a modificação do ponto de vista, diz o narrador: “Deitada de bruços no chão do quarto, os braços avançados além da cabeça, os punhos fechados em duas pedras, a costureira recebe as cintadas c’uma expressão dura e calada” (ibidem, p.63). Quem a vê é notavelmente a vizinha, que observa a cena, e não mais a filha. Em um momento, a esposa diz, entredentes, “Corno” – ficando nítida a causa do espancamento. O homem ainda se torna mais violento, vergastando inclusive o rosto da mulher. Resistindo aos apelos da vizinha, só para quando vê que a boca da mulher está sangrando.

Como disse Bruno Bettelheim (2012), a criança precisa, para compreender o bem e o mal, separar em opostos as pessoas que a rodeiam, a fim de colocar ordem em sua visão de mundo. Antes seu Américo e, agora, o pai, ocupam o lugar do antagonista da história.

De súbito, a narração volta à menina, que observa o pai no patamar, enquanto segura no colo o irmão pequeno que choraminga e tem a cabeça “tão caída que nem fosse a cabeça de um enforcado” (ibidem, p.65). A menina também vigia os movimentos da mulher, que se agita da cozinha para o quarto, aplicando emplastros de salmoura nos vergões da mãe deitada.

Após a surra, a senhora leva as crianças menores para sua casa, mas não encontra a menina mais velha. Dentro do banheiro, a protagonista se levanta da privada, com os olhos pregados no espelho de barbear do pai e, com a ajuda de um caixote, tira o espelho da parede: “Acocora-se sobre o espelho como se sentasse num penico, a calcinha numa das mãos, e vê, sem compreender, o seu sexo emoldurado. Acaricia-o demoradamente com a ponta do dedo, os olhos sempre cheios de espanto” (ibidem, p.66). Quando sai de lá, anda em silêncio pela casa e não se atreve a entrar no quarto da mãe. Termina deixando a casa e indo para a rua, brincar com as crianças da vizinha da frente.

A cena final exhibe o amadurecimento *forçado* dessa criança, que é iniciada precocemente na vida adulta. Em seu trajeto, a menina reconheceu um mundo sexual e também violento⁴⁰.

Entretanto, ela sai do banheiro e vai *brincar*. Pela primeira vez no conto, a menina fará algo bem infantil, que é brincar. Nesse sentido, surgem as perguntas: continuará tudo igual? Essa seria a sua rotina familiar? Aparentemente, essa história é circular, voltando a menina para a rua – assim como iniciara.

O brutal processo de amadurecimento pelo qual passa mostra que ela também está em fase de formação de sua identidade, “a caminho” de ser alguém. Entenderia ela a sua travessia? Possivelmente não, pois termina vendo *sem compreender*, o seu sexo emoldurado. Foge a ela o sentido daquilo que vive.

Sua realidade não é, em nada, “inventada no feliz”⁴¹. Ao contrário, ela é impiedosa.

3.2.2 O tempo presente

Na Poética, Aristóteles refere-se expressamente ao *tempo*: na tragédia, o limite era uma revolução solar; na epopeia, não havia limitação. O espetáculo também tinha o tempo demarcado: 3 a 4 horas. Como disse Benedito Nunes (2008), para narrar – e também para criar musicalmente – precisamos do tempo. É mais fácil compreender as ligações do tempo com a música (pelo ritmo, compasso, andamento...), mas quando buscamos analisar o tempo em obras literárias a situação é um pouco diferente. Ainda de acordo com Nunes, ao contrário do texto poético, a narrativa possui encadeamento de ordem temporal: “a narrativa abre-nos, a

⁴⁰ Sexo e violência, por vezes, surgiram ao mesmo tempo, como na cena em que os cães são maltratados pelos meninos.

⁴¹ ROSA, 2005, p.49.

partir do tempo que toca à realidade, um outro que dela se desprende. Assim, é forçoso concluir que ela abrange dois tempos em vez de um só” (2008, p.14). Citando Todorov⁴², Nunes lembra que na história muitos eventos podem desenrolar-se ao mesmo tempo, mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida a outro. Dessa forma, usando a imagem referida por Todorov, seria como se o texto narrativo fosse construído sobre uma linha reta.

Com os tempos verbais, percebemos o recuo ao passado que a narrativa faz, como vemos na marca do pretérito imperfeito “estampado tradicionalmente no indicador folclórico de seu começo – o *Era uma vez...* dos contos da Carochinha” (ibidem, p.37). Contar uma história no passado é bastante comum, mas surpreendemo-nos ao encontrar uma narração toda no presente, como é o caso de “Menina a caminho”. Este tempo, que universalmente serve para falar de ações que estão ocorrendo *neste momento*, é o escolhido na construção dessa obra.

Logo no início do conto, a situação de uma menina que *caminha* e *vê* três meninos que *estão saindo* pela porta do armazém já confirma o emprego dos verbos no presente pelo narrador. O andar pela cidadezinha é ligado a algo *imediato*, o que aproxima o leitor como se ele estivesse acompanhando os movimentos de uma câmera no cinema. O “senso de presente” preenche a narrativa, como “um *agora* em que a voz do narrador se situa face a face com os personagens” (ibidem, p.29. Grifos do autor) ⁴³.

No decorrer da narração, continuamos seguindo os fatos no tempo presente. Choca-se o leitor com o pretérito perfeito apenas em algumas falas de personagem, como neste excerto: “Ele me ofendeu mais uma vez, ele me ofendeu mais uma vez, aquele canalha [...]” (NASSAR, 1994, p.61). Isso acontece porque essa “ofensa” a que se refere a mãe da menina primeiramente se deu no passado (antes de a história começar) e posteriormente na própria história (no momento em que a menina discute com seu Américo); dessa forma, no andamento daquele presente, há ações que se tornam passado e, estas sim, podem ser descritas no passado. O presente é o tempo da realidade; é a forma de trazer o texto para a referencialidade, ou seja, talvez o próprio Brasil em desenvolvimento.

⁴² No texto “Les catégories du récit littéraire”, em *Communications* (Tzvetan Todorov).

⁴³ Benedito Nunes refere-se, nesse caso, ao trecho inicial de “A causa secreta”, de Machado de Assis, em que há uma noção de presentificação mesmo utilizando o pretérito imperfeito: “Garcia em pé mirava e estalava as unhas; Fortunato, na cadeira de balanço, olhava para o pé; Maria Luísa, perto da janela, concluía um trabalho de agulha” (ASSIS, 2006(b), p.511).

3.2.3 *Lavourar*: a ideia de família

Ao deparar-se com a estrutura familiar dessa menina, repleta de dificuldades, agressões e descaso – que parece, inclusive, muito atual – percebemos um contraste com outra já nossa conhecida: a de André no romance *Lavoura arcaica*. Longe dessa “ausência de tudo”, lembramos esse núcleo familiar, que, ao contrário, é da ordem dos *excessos*.

O narrador-personagem coloca-se diante de suas mais dolorosas lembranças, buscando organizar os acontecimentos para tornar possível a narração, que ocorre depois de um trauma. Resumindo rapidamente a história, um ato de incesto é praticado por ele e sua irmã Ana dentro de uma família patriarcal, que vive em uma fazenda interiorana. Depois disso, André vai para a cidade, sem que os parentes saibam o motivo de sua fuga; Pedro, seu irmão mais velho, é o encarregado de trazê-lo de volta. A primeira parte do romance, “A partida”, traz o encontro dos dois irmãos em um quarto da pensão onde mora André na cidade; a segunda, “O retorno”, trata de seu regresso à casa da família.

Lavoura arcaica não apresenta uma família como a da menina do conto. Ao contrário das faltas, essa pode ser conhecida pelo *exagero* das coisas: o afeto da mãe, a forma de se referir à união familiar enaltecida pelo pai, a relação entre os irmãos... Pouco do que se vê nessa estrutura é realmente equilibrado. Esse romance é marcado por diversos pares opositivos que nos fazem buscar uma separação dos personagens em grupos, o que nem sempre auxilia, já que existe uma forte mistura entre os dois mundos ali postos: o do equilíbrio e o do desequilíbrio. A lembrança do narrador de quais eram os lugares à mesa na casa dos pais aponta uma aparente divisão⁴⁴:

o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. **O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco**, desde as raízes; **já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz**, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia [...] pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as **duas linhas da família**. O avô, enquanto viveu, ocupou a outra cabeceira (NASSAR, 2005, p.154-5. Grifos meus).

Mesmo que compreendamos o que ele sugere ao decompor esse todo (a família) em partes (os da direita e os da esquerda, sendo que os primeiros correspondem aos que respeitam

⁴⁴ Que também parece aquela separação *infantil* entre bem e mal, como diria Bettelheim (2012).

os ensinamentos do “tronco” – o pai – e os últimos são os que não o são), percebemos que não existe uma barreira que separe as duas extensões, pois os personagens transitam entre os dois lados. André pode ser um exemplo desse trânsito se pusermos em xeque sua visão sobre as coisas. Inicialmente, vê-se sua característica mais aparente: a desmedida. Há, em sua trajetória, o excesso, o “passar da medida” – é, segundo Luis Augusto Fischer, uma história “sobre hybris, sobre transgressão, insulto, insolência. Há um mundo ordenado, nucleado, urdido em torno de uma ética explícita, e há um movimento de destruição dessa ordem, protagonizado pelo filho que conta a história” (1991, p.15).

Seu discurso revoltado e transgressivo é de um filho que busca romper com as normas impostas pelo pai. Essa é a ideia de família de *Lavoura arcaica*. Confirmando a dissolução da fronteira entre as duas “linhas”, também se pode ver um André adepto à paciência do tempo (como alertou Antonio Sanseverino (2005)), marcando um aprendizado com o pai: “E nesse silêncio esquadrihado em harmonia, cheirando a vinho, cheirando a estrume, compor aí o tempo, pacientemente” (NASSAR, 2005, p.50). A incorporação dessa paciência torna possível o *narrar*, porque, para contar uma história, é preciso colocar um acontecimento ao lado do outro até formar um todo com sentido⁴⁵. Embora tenha, de fato, aprendido os ensinamentos do pai, André (enquanto narrador) ainda exige de seu leitor um grande esforço para compreender sua linguagem densa:

e eu já não estava dentro de mim, tinha voado pra porta de entrada: o tempo, o tempo, esse algoz às vezes suave, às vezes mais terrível, demônio absoluto conferindo qualidade a todas as coisas, é ele ainda hoje e sempre quem decide e por isso a quem me curvo cheio de medo e erguido em suspense me perguntando **qual o momento, o momento preciso da transposição? que instante, que instante terrível é esse que marca o salto? que massa de vento, que fundo de espaço concorrem para levar ao limite?** (ibidem, p.97. Grifo meu).

Contar uma história em ordem cronológica torna-se, em parte, possível a esse narrador, pois ele não adianta a morte de Ana ou a revelação feita por Pedro ao pai sobre o segredo do incesto. Ele aguarda para contar, como um bom narrador, tudo em seu tempo. Alguns pequenos comentários, apesar disso, parecem antecipar o pensamento de um narrador que já perdeu Ana, como, por exemplo, as últimas frases da citação anterior: “que instante, que instante **terrível** é esse que marca o salto? que massa de vento, que fundo de espaço concorrem para **levar ao limite?**”; essas perguntas são de alguém que sabe que deixou as coisas passarem do limite do “normal” e, agora, no tempo da narração, se questiona se haveria

⁴⁵ Uma hipótese possível é a de que o André personagem é quem seja dotado dessa *desmedida* e o André narrador, mais maduro, já seja capaz de absorver os ensinamentos do pai e tornar-se mais equilibrado.

uma forma de ter controlado o momento preciso em que a relação se tornou “além da medida”.

André vale-se de uma sintaxe desordenada e não narra sempre da mesma forma. Nesta passagem da conversa com o pai, ele organiza-se com pontuação surpreendentemente marcada e precisa:

- [...] Faça um esforço, meu filho, seja mais claro, não dissimule, não esconda nada do teu pai, meu coração está apertado também de ver tanta confusão na tua cabeça. Para que as pessoas se entendam, é preciso que ponham ordem em suas ideias. Palavra com palavra, meu filho.

[...]

- Queria o meu lugar na mesa da família.

- Foi então por isso que você nos abandonou: porque não te dávamos um lugar na mesa da família?

- Jamais os abandonei, pai; tudo o que quis, ao deixar a casa, foi poupar-lhes o olho torpe de me verem sobrevivendo à custa das minhas próprias vísceras [...] participar só da divisão deste pão pode ser em certos casos simplesmente uma crueldade: seu consumo só prestaria para alongar a minha fome; tivesse de sentar-me à mesa só com esse fim, preferiria antes me servir de um pão acerbo que me abreviasse a vida (ibidem, p.159).

Mesmo discutindo os conceitos que o pai possui sobre família, o narrador estabelece uma clareza ao dispor os diálogos de forma tradicional e também ao separar cada argumento por pontos finais, vírgulas e ponto-e-vírgula. Parece oportuno dizer que essa organização aparece diversas vezes no romance quando ele relembra o discurso paterno. Essa consideração é bastante significativa, pois *a voz do pai* é a base desses trechos. De fato, não é à toa que outro André nos aparece quando fala dos próprios sentimentos e recorda episódios traumáticos:

o tempo, o tempo, o tempo me pesquisava na sua calma, o tempo me castigava, ouvi clara e distintamente os passos na pequena escada de entrada [...] a imaginação tem limites eu ainda pude pensar, existia também um tempo que não falha! voltando ao quarto onde eu ficava, mal entrei voei para a janela, espiando através da fresta (Deus!): ela estava lá, não longe de casa [...] assustadiça [...] olhando ainda com desconfiança pra minha janela, o corpo de campônia, os pés descalços, a roupa em desleixo cheia de graça, **branco branco o rosto branco** e eu me lembrei das pombas, as pombas da minha infância (ibidem, p.94-5).

Nesse momento, que precede a rememoração do ato incestuoso, a emoção torna-o um narrador distante da sintaxe habitual de textos narrativos. A estruturação das palavras e das frases é completamente diferente da estruturação da citação anterior: comentários do narrador entre parênteses “(Deus!)”, características de Ana “branco branco o rosto branco”, memórias remotas “emendadas” no contar da história “eu me lembrei das pombas, as pombas da minha infância”.

É importante marcar esses trechos para que se compreenda essa família patriarcal. Inclusive o uso de parênteses na narração também é crucial para ver o quanto se misturam as

ideias de uma família “perfeita”, unida (como pedia o pai), e a ideia de uma família que se desmorona diante de um problema que foi causado exatamente pelo excesso.

foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava [...] logo eu pude adivinhar, apesar da graxa que me escureceu subitamente os olhos, seus passos precisos de cigana [...] vi meu irmão [Pedro] mais tresloucado ainda ao descobrir o pai, disparando até ele, agarrando-lhe o braço, puxando-o num arranco, sacudindo-o pelos ombros, vociferando uma sombria revelação, semeando nas suas ouças uma semente insana, era a ferida de tão dóida, era o grito, era sua dor que supurava (**pobre irmão!**) (ibidem, p.186-190. Grifo meu).

Quando Pedro conta o segredo sobre a relação entre os irmãos ao pai, André está longe, apenas assistindo à cena. Mesmo que não tenha dito nada no momento da ação, fica-nos claro que o acréscimo “(pobre irmão)” é o pensamento atual do narrador, que, de certa forma, “perdoa” o irmão mais velho e consegue compreender também a sua dor.

Em trecho posterior, vemos a mesma dinâmica:

fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental (que vermelho mais pressuposto, que silêncio mais cavo, que frieza mais torpe nos meus olhos!) [...] mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (**pobre pai!**), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava (ibidem, p.190-1. Grifo meu).

Nessa citação, há, além do perdão “(*pobre pai!*)”, um possível sentimento de culpa, carregado por André, por ter permanecido em silêncio diante do assassinato de Ana. A impossibilidade de realizar esse amor, afirmada primeiramente pela irmã, que não responde a seus apelos, e depois pelo pai, que mata a própria filha, fere profundamente André, que se paralisa diante da situação. O pai havia bem acolhido o filho em sua volta à fazenda, pois sempre zelara que “mão alguma em nossa casa há de fechar-se em punho contra o irmão acometido: os olhos de cada um, mais doces do que alguma vez já foram, serão para o irmão exasperado” (ibidem, p.59), acaba por não conseguir respeitar o conselho ancestral de que se deve resgatar o irmão “perdido”: ele mata Ana – como se ela fosse a representação dessa *perdição* na família. Esse desrespeito às próprias regras acontece por, mais uma vez, a situação ter passado do limite do *normal*.

Tudo nesse romance faz parte da desmedida. Afinal, até mesmo o amor entre os irmãos é o ato extremo de amar a família: “vamos com nossa união continuar a infância comum [...] foi um milagre descobrirmos acima de tudo que **nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa**, confirmando a palavra do pai de que **a felicidade só pode ser encontrada no seio da família**” (apelo de André a Ana – ibidem, p.118. Grifos meus).

Conforme Ianni (1991), a família é a figuração da sociedade. Em *Lavoura arcaica*, como se viu, ela é primeiramente uma instituição sagrada, que começa a ruir quando um dos irmãos decide ir contra a palavra ancestral do pai. Mesmo tendo essa atitude, também se percebeu que o próprio filho compreende depois o posicionamento da família patriarcal, como se o perdoasse no momento da narração e voltasse a considerá-la “imaculada”.

O que aconteceu, entretanto, com a família de “Menina a caminho”? É também sagrada? O amadurecimento sexual precoce da personagem parece ser reflexo de sua difícil situação. De maneira mais precisa, é possível dizer que a maturidade que alcança ainda criança é diferente da situação de André (*Lavoura arcaica*), do Menino (*Primeiras histórias*) e de Miguilim (“Campo geral”) e um dos motivos é a exposição que ela tem (por ser abandonada pela família e pela sociedade) a cenas e a vivências inadequadas para a sua idade. Não seria o caso de dizer que uma experiência é mais complexa que outra, mas sim que são de ordens diferentes; a personagem de Raduan “atravessa a soleira” (GENNEP, 1977, p.37) para um mundo sexual, compreendendo ou não o que ele significa.

Em *Lavoura arcaica*, uma família desestrutura-se. Em “Menina a caminho”, nem há um equilíbrio anterior para haver uma desestruturação; sem reuniões à mesa, sem ensinamentos paternos, sem carinho excessivo da mãe, a menina caracteriza-se pelo vazio de perspectivas, desde a primeira “visão” que temos dela.

No final, segurando o irmãozinho com a cabeça caída como a de um enforcado, ela tenta não ver a mãe apanhando. Contudo, não consegue mais fechar os olhos para aquela realidade – depois de saber, não há como voltar atrás para que se fosse como antes da experiência. Provavelmente não tenha sido a primeira vez que o pai bateu na mãe (não se tem essa informação), mas, como escrever um conto é recortar um fragmento da realidade, como ensinou o argentino Julio Cortázar, “de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla” (2008, p.151), foi esse dia o *significativo* para a menina e seu crescimento.

As famílias das duas obras de Raduan são distintas, cada uma refletindo uma situação diferente do povo interiorano. Não é exagero dizer que a forma de narrar novamente impõe-se aqui: por aderir à prosa poética, *Lavoura* expressa de maneira diferente aquele núcleo; já “Menina a caminho” não tem a mediação da poesia para demonstrar a afetuosidade e o sentimento familiar.

Desde a primeira “cena” de *Lavoura*, a prática de André quando criança de impregnar os pés na terra demonstra uma comunhão dele com a natureza, com o mundo exterior. No

conto há, mais uma vez, a sensação de a menina não poder ser “vista” pela secra do narrador: percebemos os pés febris do André menino remexendo as folhas secas, compreendemos os seus olhos apreensivos e o encontro dele com sua memória (a da infância, a do ato incestuoso e também a da conversa com Pedro, já que ele narra num tempo posterior), mas não conseguimos fazer o mesmo com a menina.

A família é a terra, como nesta passagem: “A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo” (NASSAR, 2005, p.181), mas não para sempre. Ela pode se romper e se afastar do que geralmente se pensa sobre ela (que é um ambiente de amor, de união). O olhar sobre tudo isso pode, sim, exercer influência sobre o que o leitor vê: em *Lavoura*, tudo acontece de dentro para fora, como já disse Luiz Fernando Carvalho (FELINTO e COUTO, 2001); em “Menina a caminho”, é de fora para dentro⁴⁶.

⁴⁶ Mais uma vez, a opção pela narração em primeira ou em terceira pessoa mostra-se crucial nas duas obras de Raduan.

4 MARCAS DE UM BRASIL: uma conclusão

O nível ficcional do texto, fundado na elaboração poética da linguagem, corresponde a uma variação possível do mundo real. Em vez de demitir o mundo, a ficção o reconfigura.

Benedito Nunes

*Miséria é miséria em qualquer canto.
Riquezas são diferentes.*

Titãs

4.1 Identificar-se com o seu tempo

No já citado *Literatura e sociedade*, Antonio Candido trata da obra literária e o seu condicionamento social. A certa altura do passado, no século XIX, a relação do texto e contexto social foi considerada primeiramente chave para compreender a produção literária, mas depois foi rebaixada como falha de visão. Conforme Candido (2006(b)), antes se procurou mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade; depois, contudo, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária. Na verdade, para o crítico, hoje já sabemos que nenhuma dessas duas visões pode ser dissociada, porque somente fundindo texto e contexto conseguiremos compreender com clareza um texto literário.

O vínculo da obra com o seu ambiente não pode ser o critério único de análise, e, por isso, Antonio Candido afirma que a crítica moderna não superou a orientação sociológica (“sempre possível e legítima”), mas sim o *sociologismo crítico* – a tendência a tudo explicar por meio dos fatores sociais. Portanto, a relação entre a crítica literária e a sociologia deve ser sempre cautelosa e permanecer atenta aos outros ângulos pelos quais uma obra pode ser vista.

Em 1945, surge a revista *Les temps modernes*; a seu diretor, o existencialista Sartre, compete a apresentação do primeiro número. Nesse texto, o escritor já defende a necessidade de engajamento na literatura. Conforme Figurelli, “importa que o escritor não perca a oportunidade – ‘sa chance unique’ – de combater apaixonadamente pela sua época. Para Sartre, a literatura só se justifica se tiver função social” (1987, p.89).

Posicionar-se diante dos problemas da sociedade é essencial para Sartre. Dois anos após sua “Présentation” na revista, o existencialista publica (primeiro em *Les temps modernes*, depois em *Situations II*) o ensaio *Que é a literatura?*, retomando o tema da literatura engajada.

Logo no início do texto⁴⁷, ele faz uma objeção quanto à poesia e à prosa; nesse momento, ao colocar a poesia ao lado da pintura e da música, o autor exclui as três de função social:

Não se pintam significados, não se transformam significados em música; sendo assim, quem ousaria exigir do pintor ou do músico que se engajem? O escritor, ao contrário, lida com os significados. Mas cabe distinguir: o império dos signos é a prosa; a poesia está lado a lado com a pintura, a escultura, a música [...] Os poetas não falam, nem se calam: trata-se de outra coisa (SARTRE, 1989, p.12-13).

Partindo dessa ideia, não se poderia pedir ao poeta que se engajasse. O escritor vê a poesia “fora da linguagem”, como se o poeta usasse as palavras “do avesso”, como se não pertencesse à condição humana. Assim, ao dirigir-se aos homens, logo encontra a palavra como uma barreira.

Para Sartre, os poetas não aspiram a *nomear* o mundo, diversamente dos prosadores; a prosa, esta sim, é utilitária por essência. O prosador é um homem que se serve das palavras:

Assim a linguagem: **ela é nossa carapaça e nossas antenas, protege-nos contra os outros e informa-nos a respeito deles**, é um prolongamento dos nossos sentidos. Estamos na linguagem como em nosso corpo; nós a *sentimos* espontaneamente ultrapassando-a em direção a outros fins, tal como sentimos as nossas mãos e os nossos pés [...] A fala é um dado momento particular da ação e não se compreende fora dela (ibidem, p.19. Grifo meu).

Com isso em mente, pode-se dizer que as “antenas” do prosador precisam estar conectadas a seu mundo, pois a palavra, para o existencialista, é ação – até mesmo o silêncio diante de algum tema é escolha de quem escreve (“calar-se não é ficar mudo, é recusar-se a

⁴⁷ Enfoco, principalmente, os dois primeiros capítulos do ensaio de Sartre (a saber, “Que é escrever?” e “Por que escrever?”).

falar – logo, ainda é falar”). Falar é agir. O homem, condenado a ser livre, precisa se posicionar:

ao falar, eu desvendo a situação por meu próprio objeto de mudá-la; desvendo-a a mim mesmo e aos outros, *para* mudá-la [...] a cada palavra que digo, engajo-me um pouco mais no mundo e, ao mesmo tempo, passo a emergir dele um pouco mais, já que o ultrapasso na direção do porvir (ibidem, p.20).

Como, segundo o autor, desvendar é mudar, a literatura deve ser apelo – “A obra de arte tem valor porque é apelo” (ibidem, p.41). Escreve-se pela necessidade de se sentir essencial em relação ao mundo. O pensamento do filósofo francês mostra o compromisso do artista com a realidade que o rodeia; existe uma responsabilidade. Por isso, é visível que Sartre combate a arte pela arte, pois a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele.

No contraponto, poderíamos pensar as posições do filósofo alemão Theodor W. Adorno quanto ao engajamento na literatura. Insatisfeito com o tratamento dado por Sartre ao tema, Adorno escreve, em 1965, o ensaio *Engagement*. Neste, esclarece que a arte tem função na sociedade, mas não se deve subtrair um texto à mera transmissão de uma “mensagem”. Não seria o caso, então, de decidir qual está correta (se a arte engajada ou a arte pela arte):

Cada uma das duas alternativas nega, ao negar a outra, também a si própria: a arte engajada porque, como arte necessariamente distinta da realidade abole essa distinção; a da arte pela arte porque, pela sua absolutização, nega também aquele relacionamento irrecorrível para a realidade (ADORNO, 1991, p.52).

A função social tornara-se confusa, uma vez que havia quem exigisse da obra de arte que ela dissesse algo, aliando-se contra a obra desligada de finalidade. Para ele, a literatura não tem obrigação de ser engajada politicamente; cabe a ela refletir sobre as coisas do mundo, mas não necessariamente *agir* sobre ele. A cobrança de engajamento se torna tão direta que beira a uma atitude totalitária, por isso deveria ser evitada.

É capital entender que Adorno tem a obra vanguardista como única expressão autêntica possível do atual estado do mundo, como disse Peter Bürger. Assim sendo, o filósofo “parte, contudo, da intuição de que a arte do passado só é passível de compreensão à luz da arte moderna” (BÜRGER, 2008, p.124). Com o texto *Engagement*, Adorno jamais pretende elevar as obras descompromissadas com a realidade; entretanto, sente necessidade de esclarecer que não se pode exigir uma atitude completamente inversa a isso. Segundo Bürger, a teoria do *l’art pour l’art* é uma resposta ao fato de que, tendencialmente, na sociedade burguesa desenvolvida, as obras de arte perdem sua função social. A ruptura com a sociedade

(a do imperialismo) constitui o centro das obras do esteticismo. Para Bürger, esta é a razão para a tentativa empreendida por Adorno de uma “redenção” do esteticismo.

O filósofo alemão ressalta ainda que nenhuma palavra inserida numa obra literária desvincula-se das significações que possui no discurso comunicativo. Do mesmo modo, em obra alguma essa significação se conservará inalterada da que a palavra tinha fora do texto. Em suma, como todo texto lida com palavras, não há como dissociá-las do significado que têm no mundo. Por isso, não se pode ir ao extremo em nenhuma das duas artes (a engajada e a arte pela arte).

Ao deparar-se com a ficção de Sartre, Adorno mostra seu incômodo em relação à necessidade de indicar uma “mensagem”:

As peças de Sartre são veículo daquilo que o autor quer dizer, atrasadas em relação à evolução das formas estéticas. Elas operam com intriga tradicional e ressaltam-na com uma confiança inabalável-e-cega em significações que se teriam que transportar da arte para a realidade (ADORNO, 1991, p.56).

O *apelo* de Sartre é justamente o que provoca o desconforto em Adorno, pela forma como trata o engajamento. Escrever para tornar válida uma “mensagem” ou para comprovar uma tese não seria o mais importante de uma obra literária.

Há mais um ponto a comentar. Também a ideia de dissociar poesia e sociedade é questionada por Adorno (dessa vez, não respondendo diretamente ao texto de Sartre, mas pensando nos escritos de Mikhail Bakhtin sobre o discurso na poesia) em “Palestra sobre lírica e sociedade”. Diferentemente do existencialista, ele considera que haja um vínculo entre as duas, já que o “mergulho no individuado” eleva o poema lírico ao universal.

Essa universalidade do teor lírico, contudo, é essencialmente social. Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais [...] vive da densidade de sua individuação (ADORNO, 2003, p.67).

De tal modo, o “não-social no poema lírico seria agora o seu elemento social”, posto que é no conteúdo lírico que as individualidades se encontram – a do autor e a do leitor. Isso só se torna objetivo por meio da linguagem, que seria um elo entre lírica e sociedade. Dessa forma, é possível pensar que, por tratar do interior de um sujeito, a poesia manifesta algo que está presente em muitos outros; assim, possui igualmente sua inserção social.

A posição de Adorno fica bastante nítida quando revela que “a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (ibidem,

p.66), reiterando assim a sua tese de que o papel da arte não é *agir* sobre o mundo, mas refletir sobre ele⁴⁸.

Trazer esse diálogo para este trabalho faz-nos pensar a produção literária dos autores estudados, Guimarães e Raduan, e seu vínculo com o contexto brasileiro. Ponho-me de acordo com Theodor Adorno em suas proposições, já que a responsabilidade do escritor, se for radical como propõe Sartre, acaba por diminuir a obra literária a mensagens a serem ensinadas – o que, hoje em dia, não apresentaria muito sentido. Dessa forma, a leitura do quadro social presente nos textos literários desses autores não é a única análise possível, como sabemos, mas auxilia na compreensão da literatura como representação da experiência humana em determinada época, pois, como disse Antonio Candido, “o estudo sociológico da arte [...] se não explica a essência do fenômeno artístico, ajuda a compreender a formação e o destino das obras; e, neste sentido, a própria criação” (2006(b), p.49).

4.2 Sistema e tradição

Num país jovem como o Brasil, “sem tradições” (como disse Antonio Candido – *ibidem*, p.179), é compreensível que se tenha desenvolvido a vontade de ter raízes, de tentar compor um passado brasileiro. Desde os românticos (que estavam convencidos de que tinham a tarefa de, por meio das obras literárias, construir a nação), a discussão sobre o caráter nacional da nossa literatura permanece sempre presente para os estudiosos. Para nos separar da literatura portuguesa, foi preciso estabelecer uma literatura desta pátria; os escritores buscavam exprimir características que se julgavam nacionais, exaltando a paisagem e o indianismo. É incontestável que o nacionalismo romântico teve êxito ao distinguir a literatura do Brasil e de Portugal, conseguindo dar os primeiros passos para formar a literatura nacional. Também esse empenho de descobrir o que é ser brasileiro está na primeira metade do século

⁴⁸ Toda essa discussão trata, sobretudo, da função do artista, tema também presente em “A literatura e a vida social”, na primeira parte do livro de Candido, *Literatura e sociedade*. Conforme o crítico, o fato de se reconhecer a existência de um artista especializado desde as pinturas pré-históricas já sugere um vínculo estreito entre a arte e a sociedade, por meio da distinção de sua função social (CANDIDO, 2006).

XX, inclusive com as interpretações do Brasil por Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior.

Não é sem razão que Antonio Candido afirma que exista um sistema composto por autor – obra – público, em que os escritores são os que produzem a obra, publicam e são lidos por um público, gerando tradição. Dessa forma, outros autores leem tais obras e criam as suas. Ainda em *Literatura e sociedade*, no texto “O escritor e o público”, Candido reafirma a literatura como “um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a” (ibidem, p.84).

Isso posto, pergunto-me, a partir desse olhar de tradição literária, que Brasil é representado nos textos estudados? Há conexão de tais obras com outras da literatura produzida no nosso país? As ligações às temáticas de João Cabral de Melo Neto despertam interesse, como já mencionei, porque mostrar a realidade do interior do Brasil (a vida dura que as pessoas levam) é uma forma de desenhar o país. “Vidas secas”, de Graciliano Ramos, também parece estar na mesma linha dessa tradição que põe em foco o homem pobre e sofrido do povo brasileiro.

É preciso levar em conta a ocorrência de elementos característicos do país para enxergar o sistema se constituindo – nesse sentido, não se busca a exaltação da pátria (como faziam os românticos), mas a compreensão desse vínculo obra e ambiente. Por esta razão, o próximo segmento elencará os principais temas essencialmente brasileiros dos textos de Guimarães Rosa e Raduan Nassar.

4.3 Temas brasileiros

4.3.1 A pobreza: pés descalços

Nos textos literários anteriores ao século XIX, a representação dos indivíduos de classes baixas limitava-se a personagens secundários, tais como servos e figuras subalternas⁴⁹. Nas poucas vezes em que eram trazidos ao foco do texto, eram “destruídos” pelo riso.

⁴⁹ Alguns trechos deste subcapítulo são adaptados da parte inicial de um artigo que publiquei no volume 43 dos Cadernos do IL; o artigo chama-se “‘Só tenho o senhor no mundo’: a figura do mendigo em dois contos da literatura brasileira contemporânea” e está disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/article/view/25327>

Constantemente, frisava-se sua condição de “inferiores a nós”; dessa forma, fazia-se rir do que transgredia a regra, buscando a sua “correção” e o seu rebaixamento ao ridículo.

Através dessa ótica, esses sujeitos não eram dignos de grandes feitos ou de ser foco em uma narrativa séria. Essa concepção, entretanto, é alterada no decorrer do século XIX, quando os autores começam a vê-los como objeto que merece atenção na literatura.

Essa mudança de perspectiva foi analisada por Auerbach (2004) no penúltimo capítulo de *Mimesis*. O autor trata de *Germinie Lacerteux*, dos irmãos Goncourt (publicado em 1864), que introduz no romance uma visão diferente das classes baixas quando coloca em xeque o tratamento dado a elas até então: a sua personagem, uma criada, não é mais secundária; os Goncourt dão a ela o direito de ser tratada de forma séria.

É decisivo compreender que essas mudanças têm relação com a incorporação da pobreza na literatura. Ao compreender o cotidiano como interessante, o espaço a personagens que participam dele é finalmente aberto. Auerbach, ao usar como exemplo *Germinie Lacerteux*, indubitavelmente dá razão aos Goncourt, pois acredita que, mesmo nos realistas Stendhal, Balzac e Flaubert, o povo propriamente dito mal aparece. Auerbach ressalta em seu texto que é injusto excluir as classes mais baixas do tratamento sério da literatura, pois “deve-se admitir que não há nenhuma forma de desgraça que seja demasiado baixa para ser representada literariamente” (2004, p.445).

No caso de Flaubert, há ainda o exemplo de *Un coeur simple*, conto que apareceu só uma década depois de *Germinie Lacerteux*. A criada Felicité pode ter sido inspirada em Germinie; ambas são subalternas na sociedade e protagonistas na literatura. Conforme Jacques Rancière,

Alguns anos antes de “*Um coração simples*”, os Irmãos Goncourt, amigos e colegas de Flaubert, haviam publicado a história de uma outra serviçal, *Germinie Lacerteux*. Germinie também é fanaticamente devotada a sua senhora. Mas ao longo do romance parece que a paixão que faz dela uma serviçal perfeita também faz dela uma mulher capaz de qualquer coisa para servir a suas próprias paixões e a seu próprio desejo sexual até o último estágio de degradação. Assim, a angélica Felicité e a monstruosa Germinie são irmãs (2005, p.80).

Cercada pela realidade da servidão, a história de Flaubert não gera espaço para uma reviravolta: Felicité “aos vinte e cinco anos, davam-lhe quarenta. A partir dos cinquenta, não aparentou mais idade nenhuma [...] parecia uma mulher de madeira, funcionando de maneira automática” (FLAUBERT, 2004, p.17). Por fim, vemos que o legado dessa criada é justamente o acúmulo de coisas dos outros em seu quarto (candelabros, vasos de porcelana, dedaleiras, etc.) como um altar de restos; fica concreta a impossibilidade de Felicité de viver a

própria vida. Mas, de qualquer forma, conseguindo ou não abandonar a devoção aos padrões, as duas personagens exemplificam a mudança na forma de se enxergar os representantes do *povo* na literatura.

Na verdade, antes do século XIX, a figura do povo somente poderia ser representada na literatura quando deixasse de ser o que é; Lancelot se descobre nobre, podendo ser cavaleiro e herói, mas suas virtudes são levadas a sério porque ele sai da condição baixa. De fato, a figura popular vai alcançar maior valor somente no século XX.

Esse valor hoje existe. Não mais se considera tal personagem “inferior a nós”, não mais se ri de sua figura (ao contrário, ela é tratada de forma bastante séria). O intuito de iniciar pela literatura mundial é tentar compreender o que se passa na brasileira. Interessante é perceber que nela o pobre é um representante do indivíduo *brasileiro* – que sofre e que mostra os fortes problemas do cotidiano⁵⁰.

De pés descalços, três das crianças que estudamos tem em si a marca da necessidade da classe baixa. Carentes das coisas essenciais para a sobrevivência, Miguilim, Dito e a menina⁵¹ andam com os pés nus, que poderiam sobrar, como os de Miguilim, “cheios de espinhos” (ROSA, 2001, p.127). O único que se distancia dessa vivência é, obviamente, o Menino.

A história dessas crianças pobres é uma representação do modo de vida na família, na escola (e na falta dela), no trabalho. Naquele momento, no Brasil, os olhos estavam voltados às novas possibilidades da modernidade, as máquinas industriais, o novo país se construindo; o momento era de redefinição da estrutura social no país, que vai ficar ainda mais clara no final dos anos 60 e durante os anos 70. Ocorreu, assim, uma aceleração “milagrosa” no processo de modernização. A situação da sociedade brasileira se agravou, mostrando um “milagre econômico” pelo avesso, pois essa “modernização conservadora”, apoiada em acentuada concentração de renda, “excluía a maior parte da população do acesso aos benefícios que permaneciam restritos à minoria. Juntamente com o crescimento econômico acelerado, houve intensificação das desigualdades econômicas e sociais” (OTSUKA, 2001, p.17).

⁵⁰ Mesmo em obras que são próprias para “rir”, como “O auto da compadecida”, de Ariano Suassuna, não é da condição pobre que se ri, mas sim dos elementos de comicidade dos personagens.

⁵¹ Todas as referências à menina serão sobre o conto “Menina a caminho”; já as referências ao Menino, serão de *Primeiras histórias*. Os demais personagens (Miguilim, Dito, Chica, Drelina...) serão chamados pelos próprios nomes.

Toma forma assim uma distância ainda maior entre ricos e pobres. Nesse contexto, vemos o quanto as obras literárias estudadas estão mostrando a pontinha das diferenças de classes sociais que se configurarão mais fortemente na década seguinte.

Para ilustrar essa afirmação, lembremos do encontro entre a personagem de “Menina a caminho” e a menina “das tranças de biscoito”. A distância entre as duas não revela o que vai acontecer nas metrópoles, como disse Otsuka, mas o princípio dessa relação, ainda dentro das pequenas cidades interioranas. Olhando em um espelho ao contrário, a personagem de Raduan vê uma menina que recende “limpeza da cabeça aos pés” (NASSAR, 1994, p.23). Nada que esta possuía poderia ser obtido por aquela – saia de pregas, cachos de cabelo perfeitos, meias três-quartos. A desigualdade social retrata, até hoje, a nossa sociedade. Embora se tenha divulgado no ano de 2012 a diminuição do desequilíbrio⁵², ainda é avassaladora a diferença entre os 20% mais ricos e os 20% mais pobres.

Com efeito, a comparação entre os personagens postos em foco neste trabalho também pode ser feita sob o viés da injustiça social. Parece-me que a posição financeira mais confortável do menino de *Primeiras histórias* ajuda a compreender sua capacidade de logo se confortar com a nova situação (a visão do vaga-lume); ao passo que a sofrida trajetória de Miguilim e da menina torna não tão fácil o entendimento de seu mundo e das dificuldades pelas quais passam.

Não é a condição social que vai determinar a travessia, longe disso; todas essas crianças passam pelo rito e sofrem igualmente. A diferença que cabe destacar é a rapidez com que se recuperam do aprendizado doloroso.

Em “Campo geral”, a perda do irmão é a tristeza maior do personagem. Miguilim demora meses para reconstituir sua vida e, mesmo assim, ainda “convive” com Dito em pensamento, deixando-o julgar as situações:

Se o Dito em casa ainda estivesse, o que era que o Dito achava? O Dito dizia que o certo era a gente estar sempre brabo de alegre, alegre por dentro, mesmo com tudo de ruim que acontecesse, alegre nas profundas. Podia? Alegre era a gente viver devagarinho, miudinho, não se importando demais com coisa nenhuma (ROSA, 2001, p.148).

⁵² No início do último ano, a análise da Fundação Getúlio Vargas foi a de que houve uma melhora nos índices de diferenças entre classes sociais. De acordo com o órgão, na primeira década do século XXI, os 10% mais ricos tiveram um crescimento na renda real de 10,03% contra 67,9% na renda dos 50% mais pobres, o que significa um crescimento 577% maior do que o alcançado pela parcela no topo da pirâmide social. Apesar de tais conquistas, o país ainda está entre os mais desiguais do mundo e os 20% mais ricos concentram cerca de 60% da renda (SILVÉRIO).

Ele absorve o ensinamento do irmão e acrescenta o seu aprendizado: alegre era a gente viver devagar, não se importando demais com coisa nenhuma. Isso Dito não tinha falado, era a reflexão de Miguilim; primeiro, precisa amadurecer o que aprendeu para, depois, expressar e elaborar através da fala. Tem-se aqui uma forte ligação com a análise dos contos de *Primeiras estórias* por meio das reflexões de Agamben, no subcapítulo 1.2 do presente trabalho; lá, viu-se o Menino, com o seu *pensamentozinho hieróglifo* aprende gradualmente a possibilidade da fala, concretizada no conto final “Os cimos”. É através dela que pode curar a doença da Mãe. O Menino rompe o silêncio do qual trata Agamben, superando o período de infância da experiência, amadurecendo com o que aprendera. É isso que acontece também com Miguilim.

Tal amadurecimento surge de forma diferente na narrativa de Raduan Nassar. Não há rapidez em compreender sua realidade, porque, quando ela vai brincar no final da narrativa, não “supera” ainda seus problemas; ao contrário, assemelha-se a algo cíclico, como se tudo continuasse sempre na mesma violência familiar. Em Raduan, não parece haver o *mágico* que seria resgatado em narrativas com perspectiva infantil. Se, em Guimarães, esperamos sempre a emoção, o momento em que o personagem (e o leitor) molha “todas as pestanas” (ROSA, 2005, p.204), em Raduan, tal coisa não acontece.

Há dois elementos que a diferem do Menino de “As margens da alegria” e “Os cimos”: primeiramente, sua situação social; ao passo que o Menino tem as satisfações antes das vontades, ela nada tem. Lembremos da cena das manjubas roubadas do armazém do seu Américo e o vômito posterior; atingir o amadurecimento é, para ela, algo *físico* e sempre muito difícil.

Em segundo lugar, a ausência de poesia em “Menina a caminho” também é relevante na oposição dessas crianças. Guimarães Rosa preenche o vazio pela poesia; Raduan Nassar é mais *seco*. De um modo diferente do de Rosa, o narrador de Raduan parece insensível aos afetos, aos sentimentos da criança. Por esta razão, o leitor não vê a história contada *pela* menina, que poderia ser repleta de questionamentos e dores; apesar de o foco ser ela no texto, não é através de seus olhos e usando os seus pensamentos que o narrador fala – o que ocorre claramente em Rosa e também em seu *Lavoura arcaica*, já que neste ele escolhe a narração em 1ª. pessoa e em prosa poética.

Miguel Sanches Neto (1997) considera que o conto do escritor paulista tem um recorte realista da linguagem (o que, a meu ver, tem relação com a ideia de *eterno presente* que ressaltai antes), diferenciando-se do trabalho elaborado com a palavra que será feito em

Lavoura arcaica. Considero correta a análise, mas acrescento que não atribuo menor valor ao primeiro por causa disso; são somente diferentes formas de linguagem no texto literário. Pode-se narrar das duas maneiras (com e sem poesia) com bons resultados.

Nesse passo, a informação posterior de que “Em cada parada, ela encontra os preconceitos e os indícios de um escândalo que a atingirá. Indiferente, percorre o seu itinerário, sofrendo discriminação sem, contudo, perceber o que está acontecendo” (SANCHES NETO, 1997) também pode ser revista; ainda que se perceba a menina confusa diante dos acontecimentos que a cercam e com os quais ela se relaciona na cidade interiorana, a *indiferença* que o crítico atribui a ela é mediada pelo narrador *seco* que conta essa história; *ele* é quem parece indiferente. Por isso, não se consegue dizer se ela é também insensível àquilo que sofre, já que o esforço do narrador não é em relatar os sentimentos da menina, mas sim trazer com neutralidade sua trajetória. Poderia ela sentir profundamente o seu violento processo de amadurecimento, como acontece com Miguilim e o Menino? Se o narrador contasse o percurso apenas através do olhar dela e acrescentando em sua voz a sensibilidade infantil, poderíamos ver a capacidade da menina de perceber o mundo externo; contudo, essa não foi a opção escolhida para a narração e, por isso, a personagem *parece* indiferente. Não sabemos, no entanto, o que estaria sentindo.

Nenhum dos três personagens compreende bem o aprendizado pelo qual passa, independentemente de sua condição. O entendimento do quadro social ajuda a perceber as trajetórias, mas não retira da criança mais rica o sofrido rito de passagem.

4.3.2 A figura do agregado

Sérgio Buarque de Holanda, no conhecido capítulo “O homem cordial”, de *Raízes do Brasil*, trata do limite entre o que é considerado parte da vida privada e o que é encarado como domínio da vida pública. Seu argumento inicia a partir do conflito entre Creonte e Antígona; Sérgio Buarque elucida exatamente o triunfo do geral sobre o particular na tragédia de Sófocles: “Creonte encarna a noção abstrata, impessoal da Cidade em luta contra essa realidade concreta e tangível que é a família” (1995, p.141) ao não permitir que Antígona enterre seu irmão Polinice, dizendo que o único digno de sepultura era Etéocles. Creonte, tio de todos eles, mostra o quando a lei geral suplanta a lei particular.

Mais adiante, o historiador apresenta a relação entre empregador e empregado, mostrando que primeiramente havia a proximidade (“o mestre e seus aprendizes e jornaleiros formavam como uma só família”) para depois, com o moderno sistema industrial, vir a supressão da atmosfera de intimidade que reinava (“o empregado transforma-se em um simples número: a relação humana desapareceu”).

Para ele, o círculo da *família* foi o que se exprimiu com maior força e desenvoltura em nossa sociedade. No Brasil, há uma supremacia incontestável do núcleo familiar, e, por isso, a contribuição brasileira para a civilização seria a *cordialidade*. A tendência do homem cordial é estabelecer intimidade – o que Holanda elucida com alguns exemplos: o uso do sufixo “-inho” para “familiarizar-se”, a omissão do nome de família no tratamento social, o catolicismo e a intimidade dos brasileiros com os santos, entre outros fatores.

Essa contradição, que singulariza o país, aparece nas narrativas em questão, mostrando um dado bem brasileiro. Oscila-se entre o mundo público e o privado, mistura-se a intimidade da experiência familiar às questões da vida coletiva – na política, nas relações sociais. Para exemplificar essa característica, poder-se-ia lembrar a relação do povo e do presidente Getúlio Vargas – o *paizinho*. No entanto, já que estudaremos logo adiante juntamente com o retrato político do país nessa época, escolhi como exemplo da perda da fronteira entre o *público* e o *privado* a figura do agregado nos textos de Guimarães e Raduan.

Ao tratar da lógica do *favor*, Roberto Schwarz (2000) analisa a relação entre as classes proprietárias e seus dependentes. A colonização produziu três classes de população: o latifundiário, o escravo e o “homem livre” – este último era, na verdade, dependente. Os escritores, conforme Schwarz, evidentemente se basearam nessa lógica para representar o Brasil. Ela claramente diminui a fronteira do que é parte do público e do que é privado. Como se no Brasil, pensando na afirmação anterior de Sérgio Buarque, tivesse permanecido essa ideia de o agregado pertencer à família, não saindo do limite entre família e empregado.

Tangenciando esse tema, temos o personagem Luisaltino, que trabalha por comida na casa de Nhô Berno e Nhanina, em “Campo geral”. Passaria um tempo morando com a família de Miguilim, “plantando roça” com Nhô Berno. Teria serventia: “E era até bom, outro homem de respeito, mais garantido. Carecia de se pensar naqueles criminosos que andavam soltos no Gerais” (ROSA, 2001, p.99). Na verdade, pode-se considerar Luisaltino um agregado mesmo que a família do Mutum não tenha posses para ter empregados. De qualquer forma, a troca de favores está presente na relação desses personagens. Luisaltino envolve-se amorosamente com a esposa do homem para o qual trabalhava, deixando a Nhô Berno a solução de resolver

esse problema com suas próprias mãos: não mata a mulher, Nhanina, mas seu amante e, após, acaba também se matando.

Já a personagem Beca, de “Menina a caminho”, exemplifica bem o raciocínio do *favorecimento* no âmbito das relações sociais brasileiras. A moça trabalha na escola da pequena cidade, ajudando a mestre. Vive “de favor” e auxilia nas mais diversas atividades.

De acordo com Ariès (1981), transformar alguém em *aprendiz* era uma forma muito comum de aprendizagem no século XV. De forma singular, o Brasil manteve essa figura na do agregado. Ao explicar como acontecia no século XV, Ariès diz:

Assim, o serviço doméstico se confundia com a aprendizagem, como uma forma muito comum de educação. A criança aprendia pela prática, e essa prática **não parava nos limites de uma profissão**, ainda mais porque na época não havia (e por muito tempo não haveria) limites entre a profissão e a vida particular; a participação na vida profissional – expressão bastante anacrônica, aliás, **acarretava a participação na vida privada, com a qual se confundia** (ARIÈS, 1981, p.156. Grifos meus).

Veem-se as semelhanças. Beca representa essa confusão entre trabalho e vida privada: “A Beca, agregada que a um só tempo cuida da casa e assiste a mestre-escola, vem correndo dos fundos” (NASSAR, 1994, p.33). Informada sobre o mau-cheiro na sala de aula, ela torna-se a encarregada de cheirar o traseiro de cada aluno. Indubitavelmente, essa cena é o ponto alto do conflito entre vida pública e vida privada, como mencionei anteriormente. Ao mesmo tempo em que ajuda nos estudos das crianças, precisa cheirar o traseiro delas. Para receber os benefícios concedidos pela mestre (moradia, comida, etc.), dependia de realizar essa ocupação dúbia. A presença dessa figura em “Menina a caminho” dá-nos mais uma certeza de que esse texto é mais *brasileiro* que as demais obras de Raduan Nassar.

4.3.3 Retrato *político* de um país: a vez da literatura

Escusado é dizer que a trajetória política de um país faz parte da construção da história de um povo. *Primeiras estórias*, “Campo geral” e “Menina a caminho” estão impregnadas de forma diversa pelo conteúdo político brasileiro: nas primeiras duas narrativas, não temos a menção direta a um político; na última, a figura do presidente Getúlio Vargas é referida muitas vezes. Embora não seja referido o nome de Juscelino Kubitschek em nenhuma das duas primeiras histórias, o período nacional-desenvolvimentista pode ser reconhecido por uma das temáticas delas: o desenvolvimento do Brasil.

Em outras palavras, o painel político está presente nesses textos, ainda que implicitamente. Há que se dizer que Getúlio aparece em “Menina a caminho” no tempo da narrativa, dos acontecimentos da história; ainda que escrita em 1961, o episódio de amadurecimento da menina pobre ocorre no tempo de Getúlio vivo, como se percebe nas passagens em que um homem exprime que “Getúlio é nosso pai” (NASSAR, 1994, p.40. Grifo meu). Além disso, o discurso de Zé-das-Palhas reclama ao presidente daquela circunstância certamente.

Como se sabe, o governo de Vargas foi marcado pelo paternalismo, pelo populismo. Segundo Daniel Rodrigues Aurélio, o “populismo define-se pelo modo pelo qual um político, geralmente de perfil carismático, elege-se e governa orientando as suas ações por uma pretensão representação dos ‘anseios do povo’” (2009, p.96); essa prática mostra aquela característica brasileira de buscar relações de intimidade, de família. Sua fama era a de “pai dos pobres”, porque ele procurava dialogar com as classes médias urbanas e com a massa de trabalhadores.

Ainda conforme Aurélio, o governo dele se alicerçava sobre a tríade moral “ordem-nacionalismo-valorização do trabalho”. Getúlio procurava “‘namorar’ com os movimentos sindicais e seduzir as massas trabalhadoras. Para cooptá-los, realizava concessões paternalistas” (ibidem, p.84). Logo o presidente seria associado ao trabalhismo.

Depois do Plano Cohen e dos artifícios para se manter no poder, nasce a ditadura do Estado Novo; a tendência ao autoritarismo fazia com que Vargas usasse a Hora do Brasil para convencer o povo e impor suas decisões, governando de forma nada democrática (repleta de pregação nacionalista, aparelhos de censura e repressão, etc.).

Deposto em 1945, volta ao governo pelo voto popular em 1950. Atentemos para a canção “Retrato do Velho”, de Haroldo Lobo e Marino Pinto:

Bota o retrato do velho outra vez / Bota no mesmo lugar / O sorriso do velhinho /
Faz a gente trabalhar / Eu já botei o meu / E tu, não vai botar? / Já enfeitei o meu /
E tu vais enfeitar? / O sorriso do velhinho / Faz a gente trabalhar.

O retrato de Getúlio na parede é bastante mencionado no conto de Raduan Nassar. A sensação de aquele pai pode salvar o povo das desgraças é presente em “Menina a caminho”. Na volta de Getúlio ao poder, a imagem de “pai dos pobres” se fortalece, orientando seu governo para o povo.

Depois do atentado da rua Tonelero e do suicídio de Vargas, encontrou-se em sua carta-testamento o mesmo espírito paternalista: “precisam sufocar a minha voz e impedir a minha ação, para que eu não continue a defender, como sempre defendi, o povo e

principalmente os humildes [...] Não querem que o povo seja independente” (AURÉLIO, 2009, p.114-5). Não foi à toa que, após a leitura da carta na Rádio Nacional, o povo quis vingar a morte do “paizinho”. Até hoje, a figura desse presidente é contraditória para a população brasileira, que não sabe se seu legado foi positivo ou negativo, mas entende seu papel determinante no sentido de abandonar o ciclo da monocultura do café e deflagrar a modernização e a industrialização do país (chamada também de *modernização conservadora*).

Falando em desenvolvimento, a imagem de Juscelino Kubitschek nos anos seguintes foi importante para que ele fosse possível. Este também optou pela proximidade com o povo. Resolveu se apossar do interior do país para torná-lo moderno e, para isso, desmatou pessoalmente a floresta, construindo Brasília no meio do cerrado.

Seu governo era entusiasmado e gerou um povo confiante. Melhorias seriam feitas e Juscelino, de certa forma, também “salvaria” a população da miséria, da seca, da pobreza. Mais uma vez, se aposta em alguém que possa resolver os problemas da sociedade (como na intrigante obra *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, em que vemos os personagens Estragon e Vladimir esperando absurdamente por Godot, que nunca chega – e, mesmo assim, eles não tomam atitude alguma para sair da situação em que estão).

Essa passividade caracteriza a atitude do povo durante o governo paternalista, criando uma visão amena da autoridade (lembramos da fala “Getúlio é nosso pai”, do personagem de “Menina a caminho”); de outro lado, poder-se-ia considerar o desenvolvimentismo de JK uma forma de *ação* na sociedade: um Godot que finalmente chega, alguém que busca o menininho Miguilim lá no meio do sertão para ter nova vida na cidade. Um progresso?

Ainda assim, não é o popular que age – ele segue passivo, esperando que alguém venha buscá-lo. É uma suposição a de que a autonomia do povo só apareça na literatura brasileira em obras como “Auto da Compadecida”, de Ariano Suassuna, ou “Pagador de promessas”, de Dias Gomes. Os personagens que simbolizam o popular, nesses textos, não são passivos, pois agem (e muito) para mudar a sua situação.

Nas obras de Guimarães Rosa, o período nacional-desenvolvimentista está na construção da grande cidade, na visão de desenvolvimento futuro (e a destruição da mata), na perspectiva do amanhã e na solução (a esperança permeia tanto *Primeiras estórias* quanto “Campo geral”). Há que se perceber que, nas obras de Guimarães, Dias Gomes e Suassuna, tem-se uma solução (mesmo que nem sempre seja *positiva*); já no referido *Esperando Godot*, não se tem saída (e nem solução). A realidade é aquela mesma, não há para onde ir.

E em que grupo se encaixaria “Menina a caminho”? Considerando o percurso da personagem infantil, seu núcleo familiar e o final (em que, após a surra da mãe, ela vai ao banheiro observar o próprio sexo e sai em seguida para voltar a brincar), vemos que a narrativa de Raduan Nassar se aproxima mais do último grupo, em que não se tem saída para os acontecimentos.

A literatura, como já foi visto na introdução dessa dissertação, pode representar uma realidade. Não tem a necessidade de ser real para envolver o leitor, mas é fato que entender mais sobre o seu mundo é importante para quem lê. Interessante o que diz Guimarães Rosa nesta passagem:

Um crítico que me foi apresentado como homem famoso – prefiro não dizer seu nome – felicitou-me por eu haver *eine literarische Landschaft erfunden* [inventado uma nova paisagem literária], tão ‘magnífico’, assim entre aspas. Coisas semelhantes me aconteceram na Itália, na França e até na Espanha. Mas é preciso aceitar essas coisas, não se pode evitá-las. Quando escrevo, não posso estar constantemente acrescentando notas de rodapé para assinalar que se trata de realidades (LORENZ, 1991, p.95).

Ele não consegue afirmar que aquela paisagem não é totalmente inventada. Explicar que seu mundo não era nem real nem imaginário, mas uma fusão dos dois, era uma dificuldade para Rosa. Raduan Nassar também diz que observa o “mundão” para construir suas histórias (o próprio episódio do homem que bate na mulher é descrito por Raduan como uma cena da infância que ele precisou “exorcizar”, porque só ouvira os gritos na casa vizinha). Talvez seja por isso que referenciar aspectos políticos, econômicos e também os costumes e a linguagem de um povo não fazem da literatura um documento do real, mas a representação do que de mais *seu* um povo tem.

4.4 Encanto e desencanto: olhares possíveis

Para finalizar o capítulo, sabendo que não se fechou o assunto de modo algum, preocupar-me-ei com a iniciação do Menino, de Miguilim e da menina para perceber mais das diferenças e das semelhanças de suas trajetórias. Partindo do que se viu até aqui, o recurso de preencher com poesia as lacunas e os sofrimentos da criança é utilizado por Rosa, ao passo que Raduan opta por não fazer a mesma coisa. É esse o ponto de partida para compreendermos a possibilidade dessas crianças de encantar-se e desencantar-se com o mundo que as cerca.

Quando trouxemos o pensamento de Lukács para entender o “sentir-se pleno”, percebemos que essas crianças sentiam – umas mais, outras menos – a *plenitude* da vida. Em “As margens da alegria”, o Menino inicia o seu trajeto sentindo-se *cheio*, completo. Gosta das experiências novas, entrega-se ao inesperado. O campo semântico é de completude: “o peru **para sempre**” (ROSA, 2005, p.51. Grifo meu), “riu, com **todo** o coração” (ibidem, p.51. Grifo meu), “**Todas** as coisas, surgidas do opaco” (ibidem, p.51. Grifo meu). Ele sente-se em casa. Ao perder o peru, essa sensação é trocada pelo luto e pela melancolia; mas, ao final, ele reencontra o encanto ao ver um vaga-lume e percebe que a alegria tem margens, mas ainda é alegria.

Em “Os cimos”, embora já tenha em si a noção de que as coisas poderiam ser perdidas, ele termina com a esperança, na perspectiva sempre positiva de Guimarães: as coisas e as pessoas sempre vinham e voltavam, como a Mãe e o bonequinho macaquinho. Passando por esse aprendizado, o Menino pode começar a vida.

Dissemos que a condição social do personagem parecia auxiliar nesse retorno do encanto; tal coisa não é tão simples em “Campo geral”. Miguilim, que faz parte da gente pobre do sertão, não reencontra tão facilmente a alegria; não se sente naturalmente “em casa”. O vínculo familiar é agressivo em muitas situações – Mãitina, como vimos, consegue fazê-lo sentir conforto, aconchego; no entanto, são poucas as vezes em que ele se sente *completo*.

A chegada do doutor José Lourenço é o momento de maior plenitude do menino: quando põe os óculos, antes de partir, ele vê que sua família, o Mutum e sua casa são todos lindos. Mesmo depois de um percurso de sofrimento, há a possibilidade de encantar-se novamente.

Com a ida de Miguilim para a cidade, não sabemos se mudará alguma coisa. Se Phillipe Ariès estiver certo, é possível que ainda assim ele não se sinta em casa:

Ainda no início do século XIX, uma grande parte da população, a mais pobre e mais numerosa, vivia como as famílias medievais, com **crianças afastadas** dos pais. **O sentimento da casa, do chez soi, do home, não existia para eles.** O sentimento da casa é uma outra face do sentimento da família (ARIÈS, 1981, p.189. Grifos meus).

O conceito de *chez soi* de Ariès é bastante próximo às considerações de Lukács sobre o herói da epopeia: “Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventuroso e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa” (LUKÁCS, 2000, p.25). Para o primeiro, a criança que vivia afastada da família não tinha o sentimento da casa; é provável que Miguilim, que já não o tinha morando com pais, também não o alcançaria longe do Mutum. Contudo, não se tem como saber algo que foge ao tempo da narrativa.

Também em “Menina a caminho” a personagem é pobre. Em Raduan Nassar, a questão social parece impor um obstáculo de difícil superação. Na verdade, o que difere esses personagens é que a menina não sente que o mundo é sua própria casa. Mesmo quando ainda há, em seu itinerário, o deslumbramento pela montagem do circo ou pela massa de sorvete sendo produzida, a protagonista pode até se sentir familiar às coisas, mas não sente o *conforto*. A situação é sempre limite: os adultos que riem do susto com a urina do cavalo, a menina das “tranças de biscoito” que lhe mostra a língua, os habitantes que a agridem verbalmente. O estado dela jamais é “*confortavelzinho*”.

Observar a presença (e a ausência) da violência nas três histórias também auxilia nesse sentido. A agressão é a forma de relação com quem tem menos valor. Quem, afinal, “pode” bater?

A única dessas três crianças que não sofre violência física é o menino de *Primeiras estórias*. Miguilim, seus irmãos e sua mãe apanham do pai Nhô Berno. A menina também sofre com a violência: vê a água quente jogada nos cachorros, a professora dando “bolos” nas mãos da menina das tranças de biscoito, as ameaças de seu Américo com a garrafa, a surra da mãe.

Perpassam as narrativas “Campo geral” e “Menina a caminho” atos de extrema brutalidade. Justamente essas duas são as de difícil conciliação entre o desencantar-se e o encantar-se novamente; não é à toa. Condiz com a realidade dessas crianças a dificuldade de encontrar o mundo perfeito, *pleno*. Elas já não o esperam mais. É a condição de estar de pés descalços.

4.5 Personagens, enfim, brasileiros

A escritura deste trabalho surgiu como um problema: como encontrar em autores *tão* universais como Guimarães Rosa e Raduan Nassar a particularidade *brasileira* de suas obras? Em que consiste estudar a *nossa* literatura?

Ao fazê-lo, não se busca de forma alguma um isolamento cultural, mas a compreensão da sociedade em que vivemos. Como já disse Antonio Candido no prefácio da *Formação*, “Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime” (2006(a), p.11); para ele, ninguém além de nós poderá livrá-las do esquecimento ou

da incompreensão. Por esta razão, é preciso estudá-las, compreendê-las, para justamente entender o que somos.

O caminho percorrido neste estudo foi o de aproximar obras de perspectiva infantil de Guimarães e Raduan para encontrar um possível retrato de país pintado por eles. Buscou-se entender as trajetórias de alegrias, sofrimentos e aprendizados desses personagens, mostrando que sua realidade é possível dentro do cenário brasileiro da metade final do século XX.

Observá-las sob o viés dos ritos de passagem auxiliou-me a ver as características de cada uma dessas crianças, nunca esquecendo que todos nós somos expulsos do paraíso original da infância para ingressarmos na vida adulta. Esse período infantil pode resgatar, na literatura, o *mágico* das experiências da vida. Mas, também, é nesta fase que as perdas e os sofrimentos são tão significativos. Conforme Bettelheim, as nossas vidas mudam radicalmente quando fomos forçados “a abandonar a existência simples e feliz da criança pequenina para lidar com as ambivalências da adolescência e da idade adulta” (2012, p.348)

Para Genep, a transição do sujeito nos ritos de passagem é particular e coletiva, porque muda o sujeito e a sua participação na sociedade. O Menino de *Primeiras estórias* aparentemente tem um amadurecimento bastante particular, ficando difícil afirmar uma mudança sua na sociedade. A mesma coisa pode-se dizer da personagem de “Menina a caminho”; em uma história quase cíclica, viu-se que todas as referências à sexualidade lhe tocaram, já que busca seu sexo no espelho. Entretanto, se considerarmos que sua vida continuará sendo igual (ela volta à rua para brincar), não parece que essa experiência vai mudá-la na coletividade. A de Miguilim, sim, sugere que haverá uma transformação no estado habitual do seu viver. O final otimista indica que a participação desse garoto na sociedade será outra, longe do trabalho infantil na roça, da falta de recursos e do analfabetismo. Abre-se, diante dele, um novo mundo cheio de possibilidades.

Na saída da infância dos três personagens, nota-se que, distante da lógica do romance de formação, não há um ensinamento sobre como essas crianças devem ou não agir no mundo. Não há “moral da história”; aliás, a maturidade é encontrada pela experiência e nenhum desses textos envolve a porta da escola como definitiva para o crescimento desses sujeitos. A bagagem de seus aprendizados é que se torna essencial para resolver problemas futuros.

Igualmente a capacidade de falar também é adquirida por eles, como se pode ver em todas essas narrativas. De acordo com o que se frisou diversas vezes neste estudo, há um período em que a criança não pode (ou não consegue) falar em sua experiência. Precisa, antes,

organizar seu caos interior para, depois, conseguir reconstruir e externar seus pensamentos. Vejamos como isso aconteceu nas narrativas que fazem parte do *corpus* deste trabalho.

Em *Primeiras estórias*, o Menino aprende a usar as palavras e a deixar seu pensamento hieróglifo para trás. Em “Campo geral”, Miguilim oscila entre falar muito (suas perguntas, seus medos) e falar pouco (depois da morte do irmão, “fecha-se” por bastante tempo). Sua capacidade de exteriorizar seus questionamentos torna esse personagem mais maduro que os outros em relação à fala. Em “Menina a caminho”, a personagem permanece muda em sua trajetória até uma das cenas finais, em que despeja xingamentos em seu Américo (insultos que são próximos aos pensamentos de sua mãe, pois é ela quem está ofendida com o homem do armazém). De uma forma ou de outra, a menina rompe o silêncio e torna-se capaz de falar. Como disse Bettelheim (2012), as experiências de amadurecimento são necessárias para que a criança consiga encontrar um significado para a vida e para ajudá-las a se relacionar com os outros de forma satisfatória. Por isso, elas conseguem, enfim, falar.

Na posição de Roberto da Matta (1997), o rito consegue colocar em *close up* as coisas do mundo social. Nesse caso, os contos tratados, recortando um pedaço da realidade, põem em evidência um momento de *travessia* dessas crianças. Segundo o autor, a *rua*, que representa o mundo, implica movimento, novidade e ação; a *casa*, por sua vez, é o lugar da harmonia e do aconchego. A travessia dos nossos personagens mostra que nem sempre essa equação vai servir para pensar a vida infantil: para Miguilim, é fora de casa que as experiências são mais sutis e felizes, como na viagem com o Tio Terêz ou na estadia na casa do Vaqueiro Saluz. Na casa, poucos momentos são reservados à calma. Já o Menino de *Primeiras estórias* confirma a diferenciação de Da Matta, pois é fora da casa que o “movimento” acontece e é no retorno a ela que tudo volta ao normal (já com o aprendizado das “margens”).

Mas, apesar de os dois serem exemplos de cada uma das possibilidades (a casa ser ou não um espaço de harmonia), é a narrativa de Raduan que parece subverter o conceito. Em “Menina a caminho”, quando se vê a rua como espaço de ação e movimento – tal como acontece, de fato – imaginamos que a casa vá devolver à menina, que tanto sofreu e aprendeu no exterior dela, a tranquilidade. Longe disso, o lar, que nada tem de “local de calor” (DA MATTA, 1997, p.91), é ainda mais desestruturador que a rua, o que se encerra na surra da mãe. Na verdade, na história de Miguilim ainda há “a casa”, com as brigas e a rejeição do pai, mas com o afeto da mãe, do tio, da tia-avó e dos irmãos; em “Menina a caminho”, não se tem mais essa casa – toda a família sugere um meio *descontrolado*, em vez de um “universo

controlado” (ibidem, p.90) – como também ocorre, de certa forma, com a relação desmedida entre os entes em *Lavoura arcaica* (embora vejamos fortemente a presença da *casa*, quase uma prisão aos olhos de André).

“A entrada no mundo (e a saída da casa) é, como vemos, equivalente a conhecer a ‘rua’ com seus mistérios e suas regras” (ibidem, p.240). Essa afirmação do autor nos apresenta que, em todos os casos, a rua é espaço de aprendizado sobre o mundo, porém, o que conhecemos através desses textos literários, é que a casa pode ou não cumprir seu papel de devolver a calma e ser o espaço de aconchego.

Dentro desse ambiente, ainda se tem as diferentes relações com os familiares. O olhar da criança para sua própria mãe é relevante em certo aspecto, quando comparamos as narrativas. Miguilim, desde o primeiro momento de atrito, defende Nhanina e apanha em seu lugar. Aguenta a violência do pai porque pensa que a mãe não deve sofrer. O Menino, tanto em “As margens da alegria” quanto em “Os cimos”, enaltece a figura materna, considerando-a praticamente uma entidade (mãe com “M” maiúsculo), dotada sempre de perfeição. A menina da narrativa de Raduan tem uma atitude inesperada, porque não entra para ver como a mãe está após a surra dada pelo pai. De certa forma, não age em seu favor nesse momento, embora o tenha feito quando o *vilão* era Seu Américo. Pode-se compreendê-la por não ter checado o estado da mãe se pensarmos no medo que a pequena sentia do próprio pai e também se lembrarmos que a mãe a usara como “menina de recados” quando a mandou na venda de Seu Américo. Mais do que isso, era um recado de vingança, expondo a menina a uma situação em que ela não teria como se defender.

Sem qualquer “militância” no tratamento dos temas nacionais, conhecemos o retrato de país feito por Guimarães Rosa e, depois, por Raduan Nassar. Vale perguntar: fazem-no da mesma forma?

A resposta parece-me ser negativa. Explico o porquê. Esses percursos infantis são, ao mesmo tempo, parecidos e diferentes em um sentido interessante. Embora não explícitas, as coordenadas geográficas – do sertão, dos *gerais* – estão presentes na obra de Guimarães como parte importante. Elas são constitutivas do personagem. Aquele mundo, aquele ambiente, carrega aquilo que os personagens são (“ele, esse ‘homem do sertão’, está presente como ponto de partida mais do que qualquer outra coisa” (LORENZ, 1991, p.65)).

As pesquisas feitas pelo escritor naquele ambiente, as vivências que ele construiu, ajudaram a produzir um efeito de uma paisagem ao mesmo tempo ficcional e verdadeira, como no início de “Campo geral”:

Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d'Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, **no Mutúm**. No meio dos **Campos Gerais**, num covão em trecho de **matas, terra preta, pé de serra** (ROSA, 2001, p.27. Grifos meus).

Tudo que faz parte daquele ambiente também faz parte do que o menino é. Não é diferente o que acontece com o Menino de *Primeiras estórias*, pois a visita da grande cidade e a mudança de um mundo arcaico em um mundo moderno constitui o centro de sua experiência e transforma-o.

Já na narrativa de Raduan, não é, de forma alguma, a geografia que ajuda o leitor a identificar o Brasil. Apesar de alguns críticos encontrarem, no cenário de “Menina a caminho”, a pequena Pindorama, não vemos no texto literário essa referência, nem mesmo nas entrelinhas. Ali, é evidente que se trata de uma cidade interiorana; mas, de fato, só será Pindorama para o leitor que pensar nela durante a leitura, sem que o narrador precise fazer menção a isso. Em Nassar, não se sobressaem as particularidades de uma região, como acontece em Rosa, permitindo que compreendamos aquele espaço como qualquer cidade pequena.

O elemento brasileiro não seria, então, a família? Aquela estrutura, em qualquer lugar, seria o que constitui aquela personagem infantil. A maneira como se forma sua vivência sofrida, faz com que ela seja quem é ou quem vai se tornar (em *Lavoura arcaica* aconteceria também a mesma equação?).

Resta-me uma consideração que ambiciona concluir o argumento: seria o personagem capaz de trazer a brasilidade dentro de si? Quem traz o elemento brasileiro é ele que, enraizado em vivências do país (sendo pela região em que vive ou pela família com quem convive), faz a *mediação* e lida com o que está entre o *universal* e o *brasileiro*. Assim, cada um desses personagens mostra, à sua maneira, o Brasil da segunda metade do século XX. O elemento social torna-se, portanto, parte do texto literário.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Engagement. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

_____. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burrito. Belo Horizonte: UFMG, 2005. (Humanitas).

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Agir, 2008 (a).

_____. “Piá não sofre? Sofre”. In: *Os contos de Belazarte*. Rio de Janeiro: Agir, 2008 (b).

ARAÚJO, Homero Vizeu. A terceira margem sobre a qual se equilibra Riobaldo. In: *Conexão Letras*, vol. 6, 2011. Disponível em: <http://www.msmedia.com/conexao/06.pdf>

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

ARRIGUCI JR, Davi. *O mundo misturado*. In: *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, 1994. (novembro de 1994, 40).

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Conto de escola e outras histórias curtas*. Brasília: Câmara dos Deputados (Edições Câmara), 2008.

_____. *Obra completa* (vol.1). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006(a).

_____. *Obra completa* (vol.2). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006(b).

AUERBACH, Erich. Germinie Lacerteux. In: AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada*. Trad. Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

BUCKINGHAM, Will [et alii]. *O livro da filosofia*. Trad. Douglas Kim. São Paulo: Globo, 2011.

CANDIDO, Antonio. “A literatura é uma transfiguração da realidade”. *Zero Hora*, Caderno Cultura, Porto Alegre, 24 out. 2009. Entrevista.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750 – 1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.(a)

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006(b).

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. O homem dos avessos. In: In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Fortuna crítica – 6*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CADERNOS de Literatura Brasileira: Guimarães Rosa, Rio de Janeiro, n.20 e 21, Instituto Moreira Salles, 2006.

CADERNOS de Literatura Brasileira: Raduan Nassar, Rio de Janeiro, n.2, Instituto Moreira Salles, 1996.

CALLADO, Antonio [et alii]. *Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

CASTELLO, José. *O inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CHKLOVSKI, V. 1971. “A arte como procedimento.” EIKHENBAUM, Boris. et alii. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro. et alii. Porto Alegre: Globo, p. 39-56.

CONFORTÁVEL. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COSTA, Ana Luiza Martins. Veredas de Viator. In: *CADERNOS de Literatura Brasileira: Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro, n.20 e 21, Instituto Moreira Salles, 2006.

COSTA, Mariana. *Sem registro de nascimento, meio milhão de crianças “não existem” no Brasil*. Disponível em: <http://noticias.r7.com/brasil/noticias/sem-registro-de-nascimento->

brasil-tem-quase-meio-milhao-de-criancas-invisiveis-20120721.html. Acesso: 01 de março de 2012.

COSTA-LIMA, Luiz. História e literatura. In: _____. *Terra Ignota: a construção de Os sertões*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1997.

COUTINHO, Eduardo (org.). *Fortuna crítica – 6*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *O que faz o brasil, Brasil?*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

FELINTO, Marilene e COUTO, Geraldo. Da semente ao fruto. *Folha de S. Paulo*, 24 set 2001.

ELÍSIO, Geraldo (direção). *Manuelzão e Bananeira* [documentário]. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2005.

FIGURELLI, Roberto. Sartre e a literatura engajada. *Revista Letras (Universidade Federal do Paraná)*, v.36, p.89-111, 1987. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/issue/view/1071>>. Acesso em: 25 jun. 2011.

FISCHER, Luis Augusto. *Lavoura arcaica* foi ontem. *Organon: Revista do Instituto de Letras da UFRGS, Literatura Brasileira de 70 a 90*, Porto Alegre, n.17, p.14-26, 1991.

_____. Linhagem das memórias. In: FISCHER, Luis Augusto. *Literatura brasileira: modos de usar*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

FLAUBERT, Gustave. Um coração simples. In: _____. *Três Contos*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1978.

HATOUM, Milton. Confluências. In: *CADERNOS de Literatura Brasileira*: Raduan Nassar, Rio de Janeiro, n.2, Instituto Moreira Salles, 1996. p.19-21.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IANNI, Octávio. *Ensaio de sociologia da cultura*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1991.

IBGE, Departamento da População e Indicadores sociais. *Evolução e perspectivas da mortalidade infantil no Brasil*. Rio de Janeiro: IBGE, 1999.

LIMA, Thayse Leal. *O mundo desencantado: um estudo da obra de Raduan Nassar* (UFMG, 2006).

LIMA E SILVA, Márcia Ivana de. Clarissa: de como deixamos a infância. In: BETTIOL, Maria Regina Barcelos (org.). *Erico Verissimo: muito além do tempo e o vento*. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

LISBOA, Henriqueta. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Fortuna crítica – 6*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

LISPECTOR, Clarice. *Hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998 (a).

_____. Preciosidade. In: *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998 (b).

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Fortuna crítica – 6*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000.

MELO NETO, João Cabral de. Morte e vida severina. In: MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MORETTI, Franco. Conjecturas sobre a literatura mundial. In: SADER, Emir (org.). *Contracorrente: o melhor da New Left Review em 2000*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Menina a caminho*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994 (edição não comercial).

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Fortuna crítica – 6*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. O tempo na narrativa. São Paulo: Ática, 2008.

OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

PACHECO, Ana Paula. *O lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.

PASTA JR, José Antônio. *O romance de Rosa: temas do Grande sertão e do Brasil*. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n.55, novembro de 1999, pp.61-70.

_____. “Uma conversa com José Antonio Pasta”. *Sinal de menos*, n.4, 2010. Disponível em: www.sinaldemenos.org. Entrevista

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. In: *CADERNOS de Literatura Brasileira*: Raduan Nassar, Rio de Janeiro, n.2, Instituto Moreira Salles, 1996. p.61-77.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

_____. *Vidas secas*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. Trad. de Carolina Santos. *Novos Estudos CEBRAP*, v. 86, p. 75-90, mar. 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n86/n86a04.pdf>>. Acesso em: 19 fev. 2011.

RODRIGUES, André Luis. *Ritos da paixão em Lavoura arcaica*. São Paulo: Edusp, 2006.

RONAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: o amor e o poder*. São Paulo: UNESP, 2004.

ROSA, Guimarães. *Manuelzão e Miguilim* (Corpo de baile). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

ROSENFELD, Anatol. Problemas literários. In: _____. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SANCHES NETO, Miguel. Escritor de mãos ásperas. In: *Jornal de Poesia*, 1997. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/msanches09.html>>. Acesso em: 07 mai. 2011.

SANSEVERINO, Antônio Marcos. Uma estética do extremo. In: *Nau Literária*. Porto Alegre, n.1, jul/dez 2005. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/4827/2745>>. Acesso em: 17 mai. 2001.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, Ed.34, 2000.

_____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SILÊNCIO ruidoso. *Veja*, São Paulo, 29 mar. 1989.

SILVÉRIO, Maria. *BRICS: desigualdades sociais nos países emergentes*. Disponível em: <http://observatorio-das-desigualdades.cies.iscte.pt/index.jsp?page=projects&id=123>. Acesso: 15 de dezembro de 2012.

STEEN, Edla van. Raduan Nassar. In: _____. *Viver & escrever: volume 2*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SULZBACH, Liliana. *Invenção da infância* [documentário]. Rio Grande do Sul; 2000. 26 min.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

TODOROV, Tzevetan. *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VIERA, Miguel Heitor Braga. *As obrigações da ordem e os chamados do desejo: a transgressão na obra de Raduan Nassar* (Universidade Estadual de Londrina).

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. Trad. Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ANEXOS

ANEXO A

"O percurso infantil em 'Menina a caminho', de Raduan Nassar"

Aluna: Ana Paula da Silva Ribeiro
Disciplina: Conto Brasileiro (Prof. Antônio)

	"Menina a caminho", de Raduan Nassar (escrito em 1961, publicado em 1994)	"As margens da alegria", de Guimarães Rosa (1962)	"Um cinturão" - Infância - de Graciliano Ramos (1945)
INÍCIO	<u>Narração em 3ª. pessoa</u> "Vindo de casa, a menina caminha sem pressa, andando descalça no meio da rua, às vezes se desviando ágil pra espantar as galinhas que bicam a grama crescida entre as pedras da sarjeta" (NASSAR, 1994, p.9).	<u>Narração em 3ª. pessoa</u> "Esta é a estória. la um menino , com os Tios, passar dias no lugar onde se construía a grande cidade. Era uma viagem inventada no feliz; para ele, produzia-se em caso de sonho " (ROSA, 2005, p.49).	<u>Narração em 1ª. pessoa</u> "As minhas primeiras relações com a justiça foram dolorosas e deixaram-me funda impressão. Eu devia ter quatro ou cinco anos , por aí, e figurei na qualidade de réu [...] Os golpes que recebi antes do caso do cinturão, puramente físicos, desapareciam quando findava a dor " (RAMOS, 1984, p.31).
PERSONAGEM	MENINA: vestido caseiro, "costurado com dois retalhos" - "corpo magro feito um pequeno tubo" "Deve dormir e acordar, dia após dia, com as mesmas tranças, uns restos amarrados" "Uma delas [das tranças], toda esfiapada, é presa por dois grampos se engolindo; já quase desfeita, as mechas da outra estão mal apanhadas no alto por um laço encardido que cai feito flor murcha sobre a testa"	MENINO: "respondiam-lhe a todas as perguntas"; "confortavelzinho", "Mesmo o apertarem-lhe o cinto de segurança virava forte afago, de proteção". "Davam-lhe balas, chicles , à escolha [...] Ainda nem notava que, de fato, teria vontade de comer, quando a Tia já lhe oferecia sanduíches [...] O Menino tinha tudo de uma vez, e nada, ante a mente "	MENINO: " batiam-me porque podiam bater-me, e isto era natural " "Não guardei ódio a minha mãe: o culpado era o nó " "Onde estava o cinturão? Eu não sabia, mas era difícil explicar-me: atrapalhava-me, gaguejava, embrutecido, sem atinar com o motivo da raiva . Os modos brutais, coléricos, atavam-me" (p.32).
NARRAÇÃO	"A menina vislumbra um fundo escuro de quintal, um grande círculo fofo de palha de arroz, velas acesas na ponta de estacas, os casacas-de-ferro, os meninos-trapezistas, e seus olhos piscam de fantasias " (p.12) * Algumas vezes, narrador e personagem se misturam (num discurso indireto livre): [olhando as crianças na escola] "A menina se encanta é com a gravura colorida no suporte: um sapateiro examina uma sola estragada na sua mesa de trabalho, enquanto um menino pobre e descalço espera ao lado [...] Que história será que cada um vai contar? " (p.32) *às vezes, percebemos o adulto organizando a narrativa: Vê um pingüço logo adiante: "remendos", "pano imundo da calça", "duas lascas de jabuticaba no lugar dos olhos", " feito um brinquedo maltratado ". - menção a Getúlio Vargas	"O Menino via, vislumbrava " *às vezes, a fala do narrador mistura-se à da criança: "o peru para sempre. Belo, belo!"; "o Menino riu, como todo o coração. Mas só bis-viu" - prazer em dizer o nome das coisas; pensamentos infantis, mas linguagem de adulto : "O par de garças. Essa paisagem de muita largura, que o sol alagava[...] Todas as coisas, surgidas do opaco". *às vezes, percebemos claramente o adulto organizando a narrativa: "Pensava no peru, quando voltavam. Só um pouco, para não gastar fora de hora o quente daquela lembrança" MORTE DO PERU: "Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam [...] o Menino recebia em si um miligrama de morte" (p.52)	" Tudo é nebuloso " " Naturalmente não me lembro " " Não consigo reproduzir toda a cena " "Situações deste gênero constituíram as maiores torturas da minha infância, e as consequências delas me acompanharam" " Hoje não posso ouvir uma pessoa falar alto " - MARCAS no adulto de hoje. "Parecia-me que a figura imponente minguava " (quando o pai acha o cinturão).
DESEFECHO	Armazém de seu Américo: " Minha mãe mandou dizer que o senhor estragou a vida dela , mas que o senhor vai ver agora como é bom ter um filho como o senhor tem" - "Puxa daqui, puxa já daqui, sua cadelinha encardida" "A menina dispara, cai-lhe o laço de fita " (p.59) Em casa, "começa a vomitar: o feijão do almoço, manga, pedaços de manjuba, açúcar redondo. Bota o estômago pra fora e cai finalmente num berreiro tão desesperado que põe a mãe descontrolada: " Não deixa teu pai ouvir, não deixa teu pai ouvir [...]" (p.60) Depois da SURRA DA MÃE , "Acocora-se sobre o espelho como se sentasse num penico, a calcinha numa das mãos, e vê, sem compreender, o seu sexo emoldurado . Acaricia-o demoradamente com a ponta do dedo, os olhos sempre cheios de espanto."	"aquele doer" " Sua fadiga, de impedida emoção, formava um medo secreto: descobria o possível de outras adversidades " (p.52) - Árvore: "O Menino fez ascas" - "A árvore, que morrera tanto". " Tudo de amaciava na tristeza " "Sim, o vagalume, sim, era lindo! - tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria " (p.53).	" Se meu pai se tivesse chegado a mim, eu o teria recebido sem o arrepio que a presença dele sempre me deu. Não se aproximou: conservou-se longe, rondando, inquieto. Depois se afastou " "Sozinho, vi-o de novo cruel e forte" "E ali permaneci, miúdo, insignificante" " Foi esse o primeiro contato que tive com a justiça " (p.35).
QUESTÕES...	* Amadurecimento forçado, precoce? * Iniciação - rito de passagem - TRAVESSIA "Menina a caminho " - construção de identidade * Não há "juízo" por parte desse narrador. * Baixar os olhos para não ver a mãe apanhando * Seria uma epifania? - mas nada de novo vai acontecer (paralisia): "A menina sai do banheiro, anda pela casa toda em silêncio, não se atreve a entrar no quarto da mãe. Deixa a casa e vai pra rua, brincar com as crianças da vizinha da frente" (p.66). * Narrativa em tempo presente (aproximação) APRENDIZADO? encanto → desencanto	Iniciação - rito de passagem * sensação da criança - como se todo o ritual de iniciação fosse sempre atravessado por esse sentimento infantil. * A alegria, agora, tem margens - antes, era a plenitude. APRENDIZADO? encanto → desencanto → encanto	* Estrutura de conto * Ainda está muito vivo para o narrador a surra do pai (episódio traumático que não é superado) - é muito difícil, mas ele está tentando "organizar". * Narrativa ganha presentificação ("onde estava o cinturão?"). IMAGENS INFANTIS? (ouvimos a voz da criança?) APRENDIZADO?

Quadro comparativo a fim de compreender o conto "Menina a caminho", de Raduan Nassar

ANEXO B

(m/1) - a face do aflito

a miséria = a cabeça

~~(m/1) - espuro a galha reafaz = Os Cimos?~~

(m/1) - ansioso-lhe a que viesse

(m/1) - tropeçante e caído) A Reafaz

~~(m/1) - tudo na conta de uns "JOÃO PORÉM"~~

(m/1) - luz que se esmorece

~~(m/1) - E vou parecendo. (Final)~~

(m/1) - vôo de serafim

(m/1) - seu coração se engordou (= ficou duro)

(? (m/1) - entender com o coração = (Os Cimos?)

(m/1) - dias tais, tão piores.) Os Cimos? "???"

(m/1) - tinha barba totalmente ?

(m/1) - Ele ficou de resto. } A 3ª margem?

~~(m/1) - (à) extensão de suas asas - M. G. J. M.~~

(m/1) - ajuntaram-se em companhia

(m/1) - tomaram juntamente conselho } 3ª margem?

W - (m/1) - com mão forte

(m/1) - gritou altamente Tarantás?

(m/1) - na espessura da brecha (no espessar)

(m/1) - o pisador de urvas

(m/1) - quando se deitam os reboulhas

~~(m/1) - uma lagoa d'água = Substância~~

(m/1) - -Tira de mim tua vista!

(m/1) - tujo da minha eira (Fig)

ANEXO C

de Guimarães Rosa :

MJR
Cx 23,2
2-8

PRIMEIRAS ESTÓRIAS

"... tam nos lecteurs..."

"la minteruite".

(Carta das Éditions du
Seuil, ao autor, propun-do-lhe
a contracto para a edição francesa
do livro.)

*

21 CONTOS

AS MARGENS DA ALEGRIA

Famigerado. Sorôco, ma mãe, ma filha.
A meuina de lá. Os uinao baço
A lência mangem do rio. Silimpiguis.
Neuhm, neuhma. Fatalidade. Seziência.

O ESPELHO.

Nada e a nona condicão. O cavalo que
belia ceuaça. Eda meo meio branco.
Luas-de-Mel. Partida do audaz navegante.
A heufageja. Verandina. Substância.
Torantad, meu patoad.

OS CIMOS

Documento JGR-M-23,11

Fundos João Guimarães Rosa (Instituto de Estudos Brasileiros / USP)

APÊNDICE

Guardiã zelosa das coisas da família: uma memória

**Guardiã zelosa das coisas da família:
uma memória**

*Até mesmo a asa branca
Bateu asas do sertão
Então eu disse, adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração.*

Luiz Gonzaga

*Deus tira uma coisa e faz a gente feliz com
outras.*

Rosa Pinheiro da Silva

Ao escrever esta dissertação de Mestrado, percebi que caminhava, junto às histórias de Miguilim, Dito e demais criancinhas, a história da minha família. Certamente, nenhum trabalho científico pode se basear em experiências pessoais do pesquisador – o que seria um erro primário na análise e interpretação dos dados. Entretanto, fora do âmbito acadêmico e sério do trabalho, resolvi contar essa história em forma de apêndice.

Antes de tudo, precisamos pensar que, sem as lembranças das pessoas mais velhas, haveria algo que se perderia na educação das crianças e dos adultos na sociedade, de acordo com o que crê Ecléa Bosi (1994). O velho interessa-se pelo passado bem mais que o adulto e tem prazer em conversar e ensinar aos jovens:

o reviver do que se perdeu, de histórias, tradições, o reviver dos que já partiram e participam então de nossas conversas e esperanças; enfim o poder que os velhos têm de tornar presentes na família os que se ausentaram [...] faz com que entre de modo constitutivo no presente (BOSI, 1994, p.74).

O movimento de se lembrar, ainda conforme a autora, é um “vir de baixo” (como sugere o “sous-venir”, do francês, presente no verbo “se souvenir”), fazendo vir à tona o que estava submerso. Por esta razão, permite a relação do corpo presente com o passado, porém, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Os idosos não só revivem, mas refazem e repensam o passado com os olhos de hoje.

Quando conta as *suas* histórias, o velho desempenha “uma função social para a qual está maduro, a religiosa função de unir o começo ao fim, de tranquilizar as águas revoltas do presente alargando suas margens” (ibidem, p.82). Em minha infância, muito ouvi as histórias de meus avós e, de fato, pude compreender esse caminho “ao contrário” que percorrem as pessoas ao procurar unir as duas pontas da vida.

Determinei-me a organizar essas lembranças quando notei que havia me tornado uma espécie de “guardiã” das memórias, incluindo os retratos e os documentos familiares; isso aconteceu porque, desde cedo, demonstrei interesse e senti necessidade de reconstruir todos os fatos e, quando possível, os sentimentos. Em duas situações essa história já foi iniciada: primeiramente, a esposa do meu tio João Júlio, chamada Maria Ângela Barbosa da Silva, reuniu depoimentos escritos de meus avós e também de seus filhos, noras, genros e netos para fazer um livro em comemoração aos 50 anos de casamento, as conhecidas Bodas de Ouro, em 1993.

Ainda há um livro posterior a este, mas, dessa vez, organizado por mim em 2008 – a propósito dos 65 anos de casamento. Como não poderiam mais “escrever” sua história (meu avô sofria com o Mal de Parkinson), entrevistei o casal e, depois, transcrevi as falas. Os familiares e os amigos puderam, novamente, deixar registradas as suas memórias juntos aos dois.

Os dois livros são importantes para a narrativa que virá a seguir⁵³. São a base de estudo, embora tenha, felizmente, podido contar com a ajuda da matriarca da família, hoje com 86 anos de idade. Ela auxiliou muito ao esclarecer minhas dúvidas de “pesquisadora” e de quem “revira” o baú de recordações.

⁵³ As referências a eles serão feitas de forma prática: o “Livro 1” será o de 1993 e o “Livro 2” será o de 2008.

ESTA É A HISTÓRIA

O início de tudo

No interior do estado de Pernambuco, a pequena Caruaru é o cenário de uma bela história de amor. Ele, José Júlio da Silva. Ela, Rosa Pinheiro. Ele nascia em 08 de maio de 1923; ela, em 28 de fevereiro de 1927. As duas famílias – ou melhor, a *mesma* família – recebiam novas crianças em suas casas. José Júlio e Rosa eram primos-irmãos.

Desde cedo, Zé Júlio trabalhou na roça. Aos seis anos, perdera o pai, Miguel Júlio, para a peste bubônica, doença transmitida pelo rato. Sua mãe, Maria Rosa de Jesus, ficou sozinha com quatro filhos: José, 6 anos; João, 5; Antônio Júlio, 4; e Martins, 8 meses. Infelizmente, os quatro meninos pegaram sarampo, levando embora o menorzinho.

Em outro infortúnio, morrera João, “de vermes”, aos 10 anos. Nesse tempo, muitas crianças eram perdidas pela falta de condições, como contavam meus avós. Ficaram vivos apenas o José e o Antônio – ambos carregavam o nome “Júlio” como segundo nome, o que ficará marcado durante várias gerações de minha família.

Rosa revela também seu universo infantil:

De volta à minha infância, que para aquela época até que foi bem vivida. Minha família era bem situada. Meu pai não era rico, mas era pessoa muito bem acreditada. Morávamos num sítio no interior de Pernambuco. Lembro quando tinha sete anos e fui para a escola com as minhas duas irmãs: Francisca e Severina (depoimento de Rosa, Livro 1).

Muito desse período ainda está guardado com ela, pois lembra com frequência, em suas conversas, as brincadeiras com bonecas de pano ou de louça e também o carinho de sua mãe, Camila, e de seu pai, Antônio Pinheiro. Este era dono de um engenho que fabricava rapadura e mel e era, como ela disse, “pessoa muito bem acreditada”.

Zé começou a estudar aos 12 anos numa escola pública no Muriá, a seis quilômetros de sua casa. Com 16, começou a admirar a prima, Rosa, que tinha apenas 12 anos. Escreveu-lhe, por fim, uma carta, pedindo segredo de seu amor, já que sua mãe só permitia que namorasse depois dos 20 anos. Os dois eram da mesma escola, mas estudavam em salas diferentes:

Até que no dia 12 (de setembro), ela disse “Zé Júlio, tu me empresta teu caderno?”, aí eu disse “Pois não!”. Ela era muito... muito... Ela ganhava de mim na leitura, perdia na matemática [...] Mas aí, no dia 16, quando ela me entregou o caderno de volta, que eu abri e... tava uma carta! [...] Dizia que ela queria (depoimento de José Júlio, Livro 2).

Com a resposta de Rosa, ele ficou feliz. Precisou esperar até os vinte anos (para obedecer à mãe) e os dois, então, casaram-se. Ainda antes, no período em que estavam comprometidos, Rosa achou que tinha engravidado por ter segurado a mão de Zé Júlio em um passeio a cavalo. Foram os piores dias de sua vida; fez até promessa para descer a menstruação: “A promessa era para Nossa Senhora do Desterro. E dê-lhe vela. Confidencieie com minha irmã Francisca, cheia de raiva, porque deixei aquele ‘cachorro’ pegar na minha mão. Contava eu, nessa época, com 13 ou 14 anos” (depoimento de Rosa, Livro 1). Ela, inclusive, reflete sobre esses anos de sua vida: “Não lembro se tive adolescência, pois aos 12 anos ele me pediu em namoro” (Rosa, Livro 1). Aos 17, Zé comprou uma propriedade no agreste; e aos 19, trocou-a para comprar um terreno maior e construir uma casa.

Suas vidas mudaram rapidamente com o casamento. Nenhum dos dois sabia bem o que acontecia na noite de núpcias, e Rosa ficou muito perturbada. Até hoje, diz que, se soubesse que tinha “aquilo” para fazer, não teria se casado. Ao ser questionado se sabia do que aconteceria no dia do casamento, Zé Júlio respondeu: “Nós dois éramos inocentes. Nem ela sabia, nem eu sabia. Eu sabia que tinha a ‘ligação’, que ela engravidava, mas não sabia como é que era” (José, Livro 2).

Um pequeno irmão de Rosa queria morar com eles, pois era apegado à irmã. Isso a deixava apreensiva, mas tudo foi melhorando. A família dela, aliás, era absurdamente grande: tinha 32 irmãos (mas não conheceu a todos, “somente *uns* dezenove” (Livro 1)). Não eram todos da mesma esposa, já que Antônio Pinheiro foi casado três vezes.

Um dia, Rosa cantava enquanto estendia as roupas. O marido percebeu que, se cantava, já não estava tão triste assim com a união. Ficou alegre de ver que estava bem e, segundo ele, “dali para adiante, a vida virou só amizade”.

Quando ele disse isso, na entrevista que fiz com eles, minha avó logo retrucou “E amor? Foi só amizade, não foi amor?”, ao que ele respondeu: “E amizade não é amor?”. Todos que estavam na sala, ouvindo as histórias, desataram a rir da inocência e da sabedoria de um avô de quase noventa anos.

Os filhos

A primeira gravidez foi depois de quatro meses de casados. Zé Júlio queria que tivesse sido na primeira noite, “pra ser homem”, como brincou Rosa (Livro 2). Em ordem de nascimento, estes são os filhos do casal:

- 1) José Júlio da Silva Filho (22/12/1944)
- 2) Idelfonso Júlio da Silva (23/01/1945)
- 3) Valfrido Júlio da Silva (09/03/1946)
- 4) Rozilda (não há informação precisa, Rosa sabe que foi em 1947)
- 5) João Júlio da Silva (10/08/1949)
- 6) Djalma Júlio da Silva (28/11/1950)
- 7) Severino (não há informação precisa, Rosa sabe que foi em 1951)
- 8) Vera Lúcia da Silva (09/02/1954)
- 9) Maria Aparecida da Silva (21/06/1955)
- 10) Célia Pinheiro da Silva (31/10/1956)
- 11) Maria Gorete da Silva (21/08/1959)

Dos onze, restaram oito nos dias de hoje. Dois morreram ainda pequeninos (Rozilda e Severino) e uma faleceu em plena juventude (Célia). Essas histórias serão contadas uma a uma, pois são significativas na vida de meus avós. De fato, a perda de alguns faz lembrar as mortes das crianças no interior brasileiro, tal como a literatura já descreveu nos textos estudados nesta dissertação. Arte e vida também unidas por aqui.

As chegadas e as partidas

Depois do nascimento de José Júlio Filho, a quem conhecemos por Zito, outro filho estava a caminho: Idelfonso (de apelido “Fonseca”). A diferença entre eles é de 1 ano e 1 mês. Não será a única vez em que isso acontecerá, já que os demais também terão pouca distância nas idades.

Marcará bastante para Rosa a chegada de Idelfonso, porque foi quando José deu o primeiro beijo em sua esposa! A quem pergunta como era antes, ela responde que eram “cheiros”, costume de seu Norte.

Por esse período, Zé Júlio foi servir no exército. Já haviam mudado do agreste para a cidade. Era tempo de guerra e Rosa ficou muito desesperada. Ainda grávida de Idelfonso, ela soube que iam alguns soldados para a ilha e seu marido era um deles. Esperavam a convocação para a guerra. Inconformada, ela resolveu agir; enquanto Zé estava no acampamento por uma semana, para treinar, ela foi ao quartel e falou com o capitão. Seu

nome, depois disso, já não constava na lista de convocados, e Rosa orgulhou-se muito por ganhar seu marido e seu filho ao mesmo tempo.

Venderam a casa e resolveram abrir uma mercearia, que iria à falência três anos depois. Voltaram, então para o interior já com três filhos, pois havia nascido o Valfrido. Ficaram lá por pouco tempo e voltaram à cidade. O marido, então, comprou pequenas casas de material sem reboco para alugar.

Nasceu a primeira menina, Rozilda. Todos ficaram contentes. Porém, mãe e filha tiveram malária:

Malária é uma doença comum mas muito chata aqui no norte, mais conhecida como maleita. Tinha frio e febre todos os dias. **Pensei que ia morrer**, mas foi a menina que aos 23 dias de vida faleceu. **Fiquei triste e feliz ao mesmo tempo, pois pensei que não deixaria ela sofrendo junto com os outros** (depoimento de Rosa, Livro I. Grifos meus).

Provoca abalo em qualquer um a afirmação final de Rosa, sobre a morte da menina. Hoje, explica essa sensação contraditória dizendo que achava que iria morrer e abandonar todos os filhos; portanto, com a morte da menina, percebeu que poderia ainda lutar pelos outros e não deixaria aquela criança sofrendo junto aos demais. Algumas mortes, no mundo sertanejo, são encaradas como fatalidades “naturais” naquele espaço, como acontecia em tantas famílias (lembremos o documentário “Invenção da Infância”, já citado no corpo do trabalho).

Um ano depois, nascia João Júlio. Seu apelido sempre foi Gordo (até hoje), mas deixou de sê-lo assim que ficou doente antes dos 2 anos. Nunca se soube o que ele teve. Atualmente, João é altamente alérgico à lactose, o que possivelmente tenha causado os problemas da infância, mas não havia um diagnóstico como esse naquela época. Aliás, muito não se diagnosticava – o que mostra o porquê de as crianças simplesmente adoecerem “sem razão”.

Djalma, pai desta pesquisadora, nasceu em 1950. Com quatro quilos e novecentos grammas, chegou de parto normal em um hospital de Pernambuco. Os irmãos maiores foram visitar a mãe e o bebê e comoveram Rosa:

Fizeram uma coisa que me emocionou muito e àquelas outras mães que estavam no quarto comigo. Cada um deles entrou com uma moedinha na mão para me entregar, para eu comprar alguma coisa que eu quisesse. A coisa mais linda do mundo! (Rosa, Livro 1).

Tal como os Reis Magos, da Bíblia, cada um trouxe um presente de valor para receber aquela nova vida. Em muitos momentos, a memória de minha avó é tão nítida que os fatos

parecem ter ocorrido há pouquíssimo tempo. Para os ouvintes, torna-se uma imagem muito viva.

Em seguida, nasceu Severino. Quando o menino completava dois meses de vida, Zé Júlio “pediu as contas” e foi para o centro do país, tentar uma vida melhor. Antes, trabalhou na roça: “Plantei a primeira lavoura, perdi. A segunda também perdi. Um dia tomei destino, fiz acordo na fábrica e o dono me deu a passagem para São Paulo” (depoimento de José Júlio, Livro 1). Foi ajudante de pedreiro e, mais tarde, começou a trabalhar na empresa Quimbrasil.

Contudo, o emprego era perigoso para a saúde:

ntrei trabalhando “no veneno” mas era bom porque eu ganhava 40% a mais. Logo mandei vir Rosa, minha esposa, e os seis filhos [...] Em seguida o veneno me fez mal. Fui quase morto para o hospital Leal 13 [...] Continuí no balão de oxigênio por mais três dias. Nove dias depois tive alta (depoimento de José Júlio, Livro 1).

Toda a história narrada por meu avô é repleta de números e cálculos. Não é à toa que resolvera permanecer trabalhando no lugar tóxico, mesmo depois desse primeiro problema. Trocou de setor, mas voltou ao veneno “de olho nos 40%” (José, Livro 1). Um mês depois, foi internado novamente.

Na vinda para São Paulo, Rosa passou por situações difíceis. Já antes de viagem, viu-se durante meses sozinha com seis crianças, sendo que o mais velho tinha apenas 7 anos (e ela, apenas 24). Não passaram fome, mas foi necessária a ajuda de Arlindo, um dos irmãos dela. Rosa e os seis filhos partiram em viagem de caminhão: “Viajei 12 dias em um caminhão que quando era preciso se cobria com uma lona, que era colocada por cima de um pau, como se fosse uma barraca, mais conhecido como ‘pau-de-arara’. Foi uma viagem horrível com as crianças” (Rosa, Livro 1). O pequeno Djalma, no caminho, foi quase esquecido embaixo de uma cama de hospedaria! Eram tantas as crianças a subir e descer do caminhão, que Rosa quase o deixou para trás.

Em São Paulo, tudo pareceu muito diferente a Rosa. Nessa cidade, ela tomava conta de uma pensão para ajudar no sustento da família. Assim, aos sete filhos podíamos somar vinte e quatro pensionistas para sua preocupação:

Uns me ajudavam, outros incomodavam, mas tudo bem. Assim como eu, eles vinham tentar a vida no sul [neste caso, ela considerava SP como sul porque era a metade inferior do Brasil] e **precisavam que alguém estendesse a mão para eles** (depoimento de Rosa, Livro 1. Grifo meu).

Os dois sempre foram pessoas muito receptivas, acomodando quem precisasse até mesmo em sua casa, depois de mais velhos. Nunca faltaria algo para uma “visita”, já que eles

tiveram sempre esse pensamento de que alguém precisa estender a mão para que a vida continue.

Grávida da filha Vera, mais uma vez houve uma ocasião de sofrimento. Acostumada a dar banhos de água fria nos filhos na “tina”, um dia foi banhar o pequeno Severino, de 1 ano e 8 meses, na pensão em São Paulo. Um pensionista ofereceu ajuda, e o menino assustou-se ao ver o homem “estranho” a jogar-lhe água. Até hoje, Rosa pensa que o susto foi que levou o menino à morte no outro dia pela manhã, depois do choro desesperado que permaneceu até a madrugada depois desse incidente.

Entretanto, podemos refletir a situação por outro viés: o hábito dos banhos frios continuou mesmo com a vinda a São Paulo, todavia o clima deste estado é muito diferente do de Pernambuco. Na certidão de óbito do pequeno, constava *pneumonia tripla*, o que auxilia a pensar nesse sentido. Obviamente, a possibilidade de Severino ter algum problema cardíaco também é válida, como pensou Rosa, mas não há como confirmá-la. O menino morreu em 25 de janeiro e a Vera nasceu poucos dias depois, em 09 de fevereiro; Rosa encerra: “Nem imaginem a minha situação. Não dá nem para comentar, mas é a vida” (Livro 1).

A fotografia de Severino no caixãozinho ficou pendurada na sala da casa por muitos anos, conforme o relato dos filhos. Esta imagem, impressionante por si só, foi anexada no fim dessa história.

Um ano e quatro meses depois, nasceu a Cida (Maria Aparecida); mais um ano e quatro meses, nasceu a Célia. E a vida profissional de José Júlio não estava muito fácil. Havia saído da Quimbrasil porque teve a incumbência de passar um abaixo-assinado com reclamações dos funcionários sobre a retirada das gratificações de Natal e acabou perdendo o emprego por ser o “cabeça” da lista (“Por andar pela cabeça dos outros, perdi meu bom emprego” (depoimento de José, Livro 1). Quando procurou trabalho na CBA (Companhia Brasileira de Adubos), recebeu boas referências da Quimbrasil, pois disseram que ele “fazia sozinho o trabalho de 3 homens” (depoimento de José, Livro 1). Trabalhou na CBA por quase dois anos e foi demitido quando trocaram a gerência.

A solução encontrada foi enviar uma carta ao antigo gerente que tinha sido transferido para o Rio Grande do Sul. Como ele mesmo disse, em sua fala sertaneja mesmo depois de tantos anos longe do sertão, “Em pouco tempo, **me mandou buscar**” (Livro 1. Grifo meu). Zé Júlio trabalhou, então, por 26 anos e 2 meses na CRA (Companhia Rio-grandense de Adubos). Saiu de lá apenas aposentado.

Quando chegaram ao RS, os filhos estavam em “escadinha” de idade, como brinca sempre a minha avó. A última filha nasceu no sul, a Maria Gorete. Nesse momento, nossa protagonista já se sentia mais capaz, “eu já estava mais madura, com mais formação e a situação de vida mais definida” (depoimento de Rosa, Livro 1), embora tivesse apenas 28 anos de idade.

Os filhos mais velhos casaram-se, cada um foi construindo a sua história. As moças ainda restaram solteiras, mantendo uma amizade muito estreita com Rosa, que as acompanhava nas festas na simples vila Rio Branco, onde moravam em Canoas/RS. No testemunho de Rosa, ainda há uma memória arrasadora. No início de 1977, uma nova tragédia atravessou o destino deles. A jovem Célia (a única que tinha também o sobrenome de sua mãe, Pinheiro) contava com 19 anos quando foi visitar seu sobrinho de apenas 6 meses, o Júnior, na casa de seu irmão Djalma e sua cunhada Elisabeth (os pais desta pesquisadora). Na casa deles, situada no bairro São José, também em Canoas, não havia ninguém. Célia decidiu retornar em outra hora.

Na volta para casa, a jovem, que recém havia passado no vestibular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para Odontologia, acenou para o ônibus, que já estava passando. Contudo, como ela estava ainda do outro lado da rua, teve de correr para não perdê-lo. Tudo foi muito de repente, como foi contado à família, e Célia tropeçou no cordão da calçada, terminando com o seu atropelamento pelo próprio ônibus.

Atendida no hospital da cidade, o Nossa Senhora das Graças, não sobreviveu. Teve traumatismo craniano. O desespero dos pais e irmãos foi intenso e até hoje esse assunto é delicado na nossa casa. A Rosa busca sempre nas netas as feições de sua “negrinha”, como a chamava; “Ficou tudo arrasado” (Rosa, Livro 1).

A força desse casal é comparável aos ensinamentos do personagem Dito, de “Campo geral”, quando dizia a Miguilim que a gente devia se manter sempre alegre por dentro. Percebemos isso nas entrelinhas de suas falas: “A vida é boa. É só a gente saber amar” ou como a que se tornou a epígrafe deste apêndice, “Deus tira uma coisa e faz a gente feliz com outras” (depoimentos de Rosa, Livro 1).

Chegada às cidades e *chegada* dos filhos. *Partida* das cidades e *partida* dos filhos. Também é a condição de quem, apesar de muita luta, permanece de pés descalços. Retirando-se, retirantes.

Uma história de amor

Em nenhum momento essas duas almas se desconstruíram. Trabalharam juntas para construir um *lar*, lugar do *aconchego* e do *calor* (Roberto da Matta (1997)). Conseguiram. Chegou um momento em suas vidas em que eles pararam de se retirar; o Rio Grande do Sul trouxe a eles certa *calma* e também a garantia de estudo (inclusive ensino superior) dos filhos. Saíram da vila Rio Branco, nos anos 80, para morar no centro da cidade. Continuaram a viver felizes, vendo o nascimento dos netos e, depois, dos bisnetos.

No primeiro livro organizado para os 50 anos de casamento, José Júlio declarou: “Me lembro quando minha esposa Rosa engravidou pela primeira vez. Aquela linda jovem vestida de roupa encarnada. Ainda me lembro de um robe. Naquele tempo era a roupa das grávidas. Como eu a achava linda! E assim foram onze gravidez. Sempre linda. Ela e os meus filhos”. Assim era o seu amor.

O dela por ele também encanta, como no trecho do segundo livro (de 65 anos de casamento): “Trabalhou, se esforçou o tempo todinho para dar o que a gente precisava, que graças a Deus, nunca faltou nada. E não é pelo ter, por ele trabalhar, é pelo coração, pela presença dele, é pelo carinho e tudo o que ele tem por mim, pelos filhos, pela família toda. Isso aí é o que eu amo de paixão”. Essa é a dona Rosa.

Uma coisa engraçada nas memórias é que cada um “seleciona”, “recorta”, aquilo que considera importante contar. Os dois escreveram sua história no primeiro livro; percebe-se que a narração de Zé Júlio buscou o *racional* (as datas, os empregos, as casas), embora ele sempre tenha sido alguém muito emotivo. A narração de Rosa, por outro lado, é bastante *emocional*, contando as perdas e o sofrimento da família.

Mas há uma pequena lembrança que tocou os dois, já que está presente coincidentemente nas duas narrativas: um versinho. A poesia foi escrita por Rosa em um pequeno bilhete, nos tempos do namoro. Ela não sabia o que significava, mas escreveu porque achou bonito. E é com este verso que encerro essas memórias tão bonitas e que têm tanto valor no nosso baú familiar.

*“Esta noite sonhei contigo,
Foi um sonho dos enxerido.
Tu deitado em minha cama,
Coberto com meu vestido”*

Em novembro de 2011, a morte os separou. Atualmente, Rosa vive sem José Júlio. Amor como esse, certamente, é que não termina nunca.

RETRATOS DE FAMÍLIA



O casamento de José Júlio e Rosa Pinheiro



O casal José Júlio e Rosa Pinheiro acompanhados dos seis filhos homens, depois de chegar a São Paulo



Conforme o costume da época, a lembrança de falecimento do pequeno Severino



As fotografias de Primeira Comunhão de alguns dos filhos: Djalma, Maria Aparecida e Vera Lúcia



Já no Rio Grande do Sul, o casal e as quatro meninas.



Ainda jovens, Rosa e Zé Júlio.



*Deixa estar, ó Rosa ingrata,
Que eu vou te dar um tiro
Com a pistola de prata
E as balas de suspiro...*

*Um jarro com tantas flores,
Não sei a que colherei
Colherei a que mais estimo,
E com ela me abraçarei.*

(Na mesma melodia que “O Cravo e a Rosa”,
Zé Júlio cantava esta para a sua Rosa)