

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA**

AYLA MARIA DIÓGENES KATAOKA

*O MUNDO DE FLORA: A INFÂNCIA ATRAVÉS DO OLHAR ARGUTO DE UMA  
MENINA.*

FORTALEZA  
2009

AYLA MARIA DIÓGENES KATAOKA

*O MUNDO DE FLORA: A INFÂNCIA ATRAVÉS DO OLHAR ARGUTO DE UMA MENINA.*

Dissertação submetida à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Área de concentração: Literatura

Orientador(a): Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Fernanda Maria Abreu Coutinho

FORTALEZA  
2009

"*Lecturis salutem*"

Ficha Catalográfica elaborada por  
Telma Regina Abreu Camboim – Bibliotecária – CRB-3/593  
tregina@ufc.br  
Biblioteca de Ciências Humanas – UFC

K31m

Kataoka, Ayla Maria Diógenes.

O mundo de Flora [manuscrito] : a infância através do olhar arguto de uma menina / por Ayla Maria Diógenes Kataoka. – 2009.

113f. ; 31 cm.

Cópia de computador (printout(s)).

Dissertação(Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza(CE), 26/08/2009.

Orientação: Profª. Drª. Fernanda Maria Abreu Coutinho.

Inclui bibliografia.

1-GUTIÉRREZ, ANGELA. O MUNDO DE FLORA – CRÍTICA E INTERPRETAÇÃO.  
2-GUTIÉRREZ, ANGELA. O MUNDO DE FLORA – PERSONAGENS. 3-INFÂNCIA NA LITERATURA. 4-IMAGINAÇÃO NA LITERATURA. 5-CRIANÇAS E ADULTOS NA LITERATURA. I-Coutinho, Fernanda Maria Abreu, orientador. II-Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Letras. III-Título.

CDD(22ª ed.) B869.34

82/09

AYLA MARIA DIÓGENES KATAOKA

*O MUNDO DE FLORA: A INFÂNCIA ATRAVÉS DO OLHAR ARGUTO DE UMA MENINA.*

Dissertação submetida à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura. Área de concentração em Literatura.

Aprovada em 26/08/2009

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Fernanda Maria Abreu Coutinho (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará - UFC

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Cleudene de Oliveira Aragão  
Universidade Estadual do Ceará - UECE  
FA7 – Faculdade 7 de setembro

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Vera Lucia Albuquerque de Moraes  
Universidade Federal do Ceará - UFC

Peguei de Adriana Falcão mania de explicação: “Dedicatória é quando todo o amor do mundo resolve se exibir numa só frase”:

Este trabalho é para Gustavo, com quem aprendo, cotidianamente, o que é ser criança.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, as luzes e as bênçãos.

À Professora Fernanda Coutinho, a valiosa orientação e a partilha dos saberes.

À Professora Vera Moraes, a atenção e as observações enriquecedoras, no exame de qualificação.

À Professora Cleudene Aragão, a gentileza de ter aceitado o convite para a leitura e a avaliação deste ensaio, contribuindo para o seu aprimoramento.

Aos amigos e professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

Ao Governo do Estado do Ceará, na pessoa da Secretária de Educação, Izolda Cela, o afastamento necessário para a realização dos estudos de mestrado.

À escritora Angela Gutiérrez, a calorosa recepção em sua casa para um dedo de prosa sobre a sua (nossa) Flora, e a importante contribuição com os arquivos, gentilmente cedidos, para a feitura deste trabalho.

Ao meu marido Kataoka, o compartilhamento da leitura de *O mundo de Flora*, a companhia madrugadas adentro durante a realização deste trabalho, e o apoio, sempre.

Ao meu filho Gustavo, a cumplicidade.

Aos meus familiares pelo apoio; especialmente à minha mãe e às minhas irmãs Ana Cleide e Ana Célia.

Ao amigo Hélder Pinheiro, a indicação de *O menino na literatura*, incremento do meu desejo antigo de pesquisar a infância, e a viabilização de outras leituras pertinentes.

Às amigas: Ritacy, pela motivação da leitura de *O mundo de Flora*, Angela, Cleuma, pelo incentivo; Ana Luiza, pelas deliciosas reflexões sobre infância; Lia, Cinara e Circe, pela torcida; e, de modo especial, à Paula, pela ajuda constante e incondicional.

“Flor tem permanente encontro com a infância”

Moreira Campos

“... a criança é garimpeira, está sempre buscando pepitas no meio do cascalho numeroso que lhe é servido pela vida”

Mário e Diana Corso

“Quando sonhava em sua solidão, a criança conhecia uma existência sem limites. Seu devaneio não era simplesmente um devaneio de fuga. Era um devaneio de alçar vôo.”

Gaston Bachelard

“... um menino nasceu – o mundo tornou a começar!...”

Guimarães Rosa

## RESUMO

A dissertação pretende analisar a representação da infância no romance *O mundo de Flora*, de Angela Gutiérrez, através da categoria personagem. A análise e interpretação dos episódios pueris, que envolvem a protagonista, permitem afirmar que a argúcia e a inventividade são traços infantis marcantes de sua personalidade. A análise da relação entre mundo infantil e mundo adulto na narrativa é feita com base na convivência da personagem nos âmbitos da família, do entorno social e da escola. O convívio com os familiares e com as pessoas simples da redondeza dá-se de forma afetiva e atenta, possibilitando-lhe um enriquecimento da subjetividade e questionamentos acerca das coisas do mundo. A experiência na escola, por sua vez, é marcada pelo sentimento de medo e pela vivência do autoritarismo pedagógico. A detecção do ambiente afetivo e sócio-cultural em que ela viveu sustenta a hipótese de uma infância bem vivida. O acercamento do tema começa pelo itinerário da pesquisa, traçado por diferentes textos que trazem a criança como motivo, apontando, assim, para a natureza intertextual deste ensaio. O diálogo temático estabelecido entre a menina da narrativa em estudo e as outras crianças literárias oportuniza refletir, pela voz da literatura, sobre a infância na contemporaneidade.

Palavras-chave: literatura, romance, infância, criança, adulto

## RÉSUMÉ

Ce mémoire a l'intention d'analyser la représentation de l'enfance dans le roman *O mundo de Flora*, d'Ângela Gutierrez, à l'aide de la catégorie personnage. L'analyse et l'interprétation des épisodes puérils qui impliquent le protagoniste permettent d'affirmer que l'argutie et l'inventivité sont des caractéristiques enfantines remarquables de sa personnalité. L'analyse du rapport entre le monde de l'enfant et de l'adulte dans la narrative est bâtie sur la convivialité du personnage dans le cadre de la famille, de la société et de l'école. La convivialité avec ses proches et avec d'autres gens du voisinage se passe de façon affectueuse et attentive, lui rendant possible un enrichissement de la subjectivité et des questionnements à propos des choses du monde. L'expérience à l'école, de son côté, est remarquée par le sentiment de peur et par l'expérience de l'autoritarisme pédagogique. La découverte du cadre affectif et socio-culturel où elle a vécu soutient l'hypothèse d'une enfance bien vécue. La délimitation du thème commence par l'itinéraire de recherche, tracé par de différents textes qui présentent l'enfant comme thème, conduisant, de cette façon, au caractère intertextuel de cet essai. Le dialogue thématique établi entre la fille du roman cible et les autres enfants personnages littéraires, rend opportun la réflexion, par la voix littéraire, de l'enfance dans la contemporanéité.

Mots-clés : littérature, roman, enfance, enfant, adulte

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>1. INFÂNCIA E LITERATURA.....</b>	<b>13</b>
1.1. Solo de infância.....	13
1.1.2. Um dedo de prosa ou o itinerário da pesquisa.....	14
1.2. O mundo ficcional de Angela Gutiérrez.....	20
1.3. O mundo de Flora - um romance plural.....	22
1.4 Um tema para a literatura ou um encontro com meninos e meninas.....	34
<b>2. A CONFIGURAÇÃO DA PERSONAGEM.....</b>	<b>40</b>
2.1. A flor-menina do casarão.....	43
2.2. A flor menina à sombra da mangueira.....	55
2.3. A flor menina puro olho e ouvido.....	63
<b>3. A FLOR MENINA NO MUNDO DE GENTE GRANDE OU A RELAÇÃO ENTRE A CRIANÇA E O ADULTO.....</b>	<b>70</b>
3.1. Flora e os seus.....	72
3.2. Flora e os outros.....	87
3.3.. Flora e a escola.....	94
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>102</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>106</b>

## INTRODUÇÃO

A inspiração para a pesquisa sobre o tema da infância veio da leitura “distraída” dos poemas “Balõezinhos e Meninos Carvoeiros”, de Manuel Bandeira. A delicadeza de linguagem e a sensibilidade aguda do poeta pernambucano na apreensão da natureza lúdica da criança, que atravessa o mundo barulhento e carente de uma feira livre ou o mundo adverso do trabalho infantil, levaram-nos a pensar sobre as várias crianças vivendo diferentes infâncias, unidas apenas por uma de suas peculiaridades, o brincar. Estava lançada a primeira pedra do desejo de um dia estudar academicamente a representação da criança na literatura brasileira.

Tempos mais tarde, por um caminho diverso, o romance *O Mundo de Flora*, de Angela Gutiérrez nos chega às mãos. No empreendimento da leitura, a menina que não sabia dormir e tinha a mente povoada de fantasia vem ao nosso encontro e reacende o anseio de estudar a infância no curso de mestrado. A viabilização desse intento deveu-se à acolhida no projeto de pesquisa “Traços da Infância na Literatura Brasileira” desenvolvido pela professora Fernanda Coutinho, no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, com concentração na área de Literatura Brasileira.

Dentro da ampla narrativa que é o referido romance, encontramos uma menina de nossa afeição,<sup>1</sup> despertando-nos interesse por suas vivências, pelo olhar arguto diante do mundo a sua volta, sempre muito povoado de adultos, de livros, de elementos que indicam sua condição de criança bem-nascida. Por isso ao falar de criança e de infância é preciso nos perguntar sempre: de que criança e de que infância estamos falando? Com base nessa indagação, coloca-se como problema de investigação para esta pesquisa as seguintes questões: Que idéia de infância podemos extrair das cenas em que aparece a personagem nas suas relações com os adultos, os familiares, educadores e pessoas do entorno social? Como se dão essas relações? De forma autoritária, repressiva, forçada, infantilizada, afetuosa, fecunda? Que vínculos se estabelecem com a visão de infância na contemporaneidade?

Para lançar luz sobre o problema, formulamos duas hipóteses: primeiramente, por se tratar de uma personagem infantil bem situada nos domínios familiares e sócio-culturais, podemos falar, apesar de alguns reveses naturais da vida infantil, numa imagem feliz de infância. A outra é a de que o convívio fecundo da menina com os adultos possibilita-lhe

---

<sup>1</sup> Termo usado por Henry Miller, no dizer: “A esperança de todos nós, ao pegarmos num livro, é encontrar um homem de nossa afeição [...] (apud Bourneuf e Ouellet, 1976, p. 25)

experiências significativas de afeto e de apreensão do mundo, resultando no enriquecimento de sua subjetividade e no abundante exercício da imaginação, sua marca registrada.

Entretecendo essas reflexões fomos trazendo à tona o referencial teórico-metodológico que foi sendo construído ao longo do percurso. Por se tratar de um trabalho de literatura, os aportes da Teoria da literatura são fundamentais, principalmente os que se voltam para os problemas da construção da personagem e outros igualmente importantes para o delineamento de nossa pesquisa, tais como os trabalhos de Bourneuf e Oullet (1976), Brait (2002), Candido (2002), Reis & Lopes (1988), Reuter (2002) entre outros.

Como interface aos estudos literários e contribuição metodológica para a compreensão das questões sobre infância, temos como nomes que nos auxiliaram na pesquisa os seguintes: Resende (1988), Ariès (1991), Chombart de Lauwe (1991), Coutinho (2005), Freitas (2006), e outros.

Procedemos, então, ao inventário das cenas da infância que permeiam a narrativa, para depois nos decidir por focalizar o mundo infantil da protagonista Flora Fernandez na sua relação de alteridade com o mundo adulto, na qual sentimentos e valores vão sendo desvelados pela menina, como preconceito racial, desigualdade social, autoritarismo pedagógico.

Desse modo, pretendemos analisar a categoria personagem e os eventos que a envolvem na infância e delinear uma imagem de criança na narrativa com base nas suas condições próprias de existência, cruzando o material ficcional com os diferentes recursos teóricos que nos elucidaram o universo da criança.

Para enriquecimento da pesquisa, buscamos na ficção brasileira e na da própria autora, que transita por diversos gêneros literários, outros textos que trouxessem a criança como personagem. Nessa coleta e seleção das obras, não nos detivemos em categorizações de autores ou gêneros literários; interessou-nos primeiramente o fato de serem narrativas sobre meninas, expandindo-se posteriormente para as que falam também de meninos, para travar o diálogo possível entre estas narrativas e a de nosso objeto de estudo, num procedimento absolutamente intertextual.

Quando decidimos estudar a infância no romance *O Mundo de Flora*, uma de nossas dificuldades era a tímida presença de estudos críticos sobre essa importante obra da literatura cearense. Dificuldade que passou a ser um desafio, e por que não uma honra, já que a escolha desse objeto de estudo se deu também por ser uma obra bem acolhida em nossa literatura local. Assim aliando a sensibilidade, uma das portas principais para o diálogo do leitor com o texto, aos estudos críticos e teóricos de análise literária, especialmente os de

narratologia, adentramos a obra para extrair-lhe os sentidos. Contamos ainda com uma importante contribuição da autora, que nos abriu o “baú de origem” da obra.

No primeiro capítulo damos o itinerário da pesquisa, apresentamos a autora e sua obra literária e traçamos um breve percurso por obras da literatura brasileira que fizeram parte desse processo de conhecimento da infância.

No segundo capítulo tratamos da categoria personagem. No rastro da teoria da literatura vamos dando a conhecer a protagonista, no estágio da infância. Sendo uma composição verbal, um “ser de linguagem”, a personagem se configura numa rede de relações. Daí ser impossível falar dela sem tocar no enredo e na linguagem e noutros elementos da narrativa. Usamos como procedimento metodológico a escolha de alguns fragmentos para, a partir dos dados que se apanham na leitura, traçar o perfil da menina.

No terceiro capítulo voltamos o foco para a relação entre a menina e os adultos. Para tanto subdividimos as cenas, das quais extraímos essa relação, em três âmbitos, o familiar, o social e o pedagógico. Sabendo que é na relação entre crianças e adultos que o conceito de criança e de infância se define e redefine, procuramos chegar, por meio do material narrativo e de sua análise crítico-interpretativa, à constatação de que, apesar de alguns embaraços, trata-se de uma menina arguta, inventiva, e de uma infância saudável, mantendo em alguns momentos, ligações com crianças reais.

Sendo a infância um campo temático de natureza interdisciplinar, esperamos que esse trabalho contribua com a multiplicidade de áreas do conhecimento. Acreditamos que a arte, e nesse caso a literatura, ajuda a constituir um outro modo de olhar a criança, iluminando e ampliando as abordagens teóricas, além de lançar perspectivas diferentes de reflexão e atuação de todos aqueles que lidam com crianças e/ou se interessam pelo tema da infância.

## 1. INFÂNCIA E LITERATURA

Na caixinha de jóias  
da menina  
faísca um anel  
de pedra azul.

Na cabeça aturdida  
da menina  
faísca uma palavra  
mais azul  
que a pedrinha  
do anel:

*avis rara*

que a menina  
guarda  
como guarda  
o anel

Para usar em dia de festa.

Angela Gutiérrez, *Canção da menina*

A infância sente-se muito à vontade no terreno da literatura, afinal, ambas lidam com o *fingimento*, com o “faz-de-conta”. Na literatura, o poeta finge a dor que deveras sente; na infância, a criança, ao brincar, o que é da sua essência, finge ser o que bem entende.

Flora, personagem do romance *O mundo de Flora*, vira velha cachimbeira, heroína; foi amiga de Athos, Porthos e Aramis. “Porque criança inventa” - diz um menino, ao ouvir que desenho de criança é mais bonito - inventa a vida, inventa a morte; é polícia e ladrão.

Neste capítulo, trataremos de apresentar o itinerário da pesquisa sobre infância, a autora Angela Gutiérrez e seu mundo literário, com especial atenção para o romance *O mundo de Flora*, nosso objeto de estudo; faremos, ainda, uma breve incursão por obras da literatura brasileira que fizeram parte do processo de conhecimento do tema da infância.

### 1.1. Solo de infância

Apesar de solo bastante revolvido esse da infância, foi nele que sedimentamos o empreendimento desta pesquisa. Talvez por sua natureza inesgotável e dinâmica, cavar-se-ão sempre nesse tema outras idéias. O que é infância e o que é ser criança são questões continuamente em busca de novas respostas, afinadas ao contexto histórico e sociocultural.

Basta lembrar que a concepção de criança como um ser singular, com suas peculiaridades que a diferenciam do adulto, tal como a entendemos hoje, é recente. “O sentimento da infância”, expressão cunhada por Ariès (1981, p. 156) para designar a “consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem”, não existia na sociedade medieval. Do anonimato para o centro de debates e de interesses os mais diversos na sociedade atual, a criança e a infância desfrutam a natureza cambiante de seus conceitos. E, nesse chão, a literatura funda um caminho diferente de compreensão do tema, através da sensibilização provocada por um outro tipo de linguagem.

Habitar os mundos infantis imaginados ajuda a refletir sobre a nossa existência, de modo particular, sobre a existência de tantos meninos e meninas, com os quais de algum modo convivemos.

As palavras de Rosenfeld (2002, p. 49), apanhadas no texto “Literatura e personagem”, apóiam nosso pensamento:

[...] pode-se dizer com Ernst Cassirer que afastando-se da realidade e elevando-se a um mundo simbólico o homem, ao voltar à realidade, lhe apreende melhor a riqueza e profundidade. Através da arte, disse Goethe, distanciamos-nos e ao mesmo tempo aproximamos-nos da realidade.

### 1.1.2. Um dedo de prosa ou o itinerário da pesquisa

Clarice Lispector ao se dirigir aos possíveis leitores de seu romance *A Paixão segundo G.H.* revela o desejo de que ele “[...] fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente... – atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar[...]” (LISPECTOR, 1991, p. 13)

A citação nos veio à lembrança em virtude de seu pensamento sobre aproximação do que quer que seja. Aos advérbios “gradualmente” e “penosamente” acrescentaríamos, no nosso caso, o de aproximação com o tema da infância, afetivamente, no sentido de interesse pela temática, de movimentação do olhar para tudo o que lhe diz respeito, de modo especial, para as palavras “em dia de festa”, exatamente o que é a literatura, provocando-nos o sentimento estético.

Assim, a afeição pelo tema se deu a partir da leitura dos poemas “Balõesinhos”, e “Meninos Carvoeiros”, de Manuel Bandeira, os quais mobilizaram de imediato nossa admiração por tamanha sensibilidade e delicadeza do poeta na apreensão do que é ser criança,

corroborando o conceito de que criança é um ser que brinca, aqui no sentido amplo, que inclui sua capacidade de reinvenção do mundo, de ressignificação da realidade circundante. Vejamos nos versos, dos respectivos poemas, a importância atribuída ao brinquedo e ao brincar para a criança, seja no burburinho de uma feira livre do arrabaldezinho, “Sente-se bem que para eles ali na feira os balõezinhos de cor são a única mercadoria útil e verdadeiramente indispensável”, ou numa situação de penúria e humilhação, “A madrugada ingênua parece feita para eles... / Pequenininha, ingênua miséria! / Adoráveis carvoeirinhos que trabalhais como se brincásseis!” (BANDEIRA, 1961, p. 56-57;62-63)

Esse foi apenas um sopro de encantamento para um estudo investigativo sobre a representação da criança na literatura e, nesse momento, na obra do poeta pernambucano, que tem a alma de menino flagrada em muitos de seus poemas, impregnados de saber e sentimento infantil, manejados com finura e leveza de linguagem. Essa comunhão entre poeta e criança foi, inclusive, formulada por ele ao se referir à obra de Cícero Dias: “Toda criança é poeta, e mesmo poeta genial. Mas só os que nasceram com o dom complementar de exprimir plasticamente esse mundo é que conseguem suscitar nos outros a emoção artística”. (BANDEIRA, 1958 apud CAVALCANTI, 1996, p. 32) Complementando essas palavras, diz-nos Bachelard (2006, p. 95): “Um excesso de infância é um germe de poema. Zombaríamos de um pai que por amor ao filho fosse “apanhar a lua”. Mas um poeta não recua diante desse gesto cósmico. Ele sabe, em sua ardente memória, que esse é um gesto de infância.”

O projeto de estudo sobre infância, apesar de acalentado, demorou ainda um tempo para se realizar academicamente. Com o olhar sempre voltado para o tema, empreendemos a leitura e/ou releitura de obras literárias canônicas, a exemplo de *O Ateneu*, de Raul Pompéia, *Menino de Engenho* e *Doidinho*, de José Lins do Rego, *Infância*, de Graciliano Ramos, “Campo Geral” da obra *Manuelzão e Miguilim*, de Guimarães Rosa, *O Risco do bordado*, de Autran Dourado, entre outros, além de contos e crônicas que trazem a criança para o universo da ficção. Esse acercamento, porém, se dava ainda de forma “distraída”, sem o olhar rigoroso de análise, mas como alimento à reflexão permanente sobre infância de crianças literárias e reais.

Ampliando a sedução pelo tema, outros discursos aportam nesse itinerário, a exemplo do texto fílmico, como contribuição para o alargamento do olhar para a infância. Ressalvamos que a seleção dos filmes aqui proposta é de caráter subjetivo, decorrente da força e do significado que essas produções exerceram em nossa sensibilidade em termos humanos e estéticos. Desse modo, “Onde fica a casa de meu amigo?” (Abbas Kiarostami, 1987) “O Balão branco” (Jafar Panahir, 1995) “Filhos do paraíso” (Majidi Majidi, 1997) “A

Maçã” (Samira Makhmalbaf, 1998) todos eles filmes iranianos, cujas lentes captam crianças vivenciando situações cotidianas adversas, cheias de lirismo, nos possibilitaram verificar que se a infância não é a mesma em todo tempo e lugar, a criança, na sua essência, parece guardar um traço de universalidade, o da capacidade de refazimento da realidade em que estão inseridas. Essas crianças postas na tela do cinema, não estão distantes, na sua condição infantil, das nossas crianças brasileiras e das do mundo inteiro, nos seus contextos de penúria. Os tênis do menino partilhados com a irmã, pela falta de sapatos desta, em “Filhos do paraíso”, por exemplo, é apenas uma imagem de outros usos alternados a que se obrigam as precárias famílias brasileiras.

Os filmes franceses “A Glória de meu pai” e “O Castelo de minha mãe” (Ives Robert, 1990), o primeiro uma continuação do segundo, ambos baseados nas memórias do escritor Marcel Pagnol (1895 - 1974), nos colocam diante de cenas prosaicas de uma família, no seio da qual, crianças vivem uma infância livre, feliz e valorizada. Já “Os Incompreendidos” (François Truffaut, 1959) nos expõe uma infância penosa, marginalizada, e, ao lado de “O Tambor” (Volker Schlöndorff, 1979), uma adaptação do romance homônimo de Günter Grass, filme extremamente simbólico em que o menino, ao desvelar o mundo adulto, resolve parar de crescer, provocam nossos questionamentos acerca da infância e seus reveses. Para finalizar essa pequena lista, a película “O Balão vermelho” (Albert Lamorisse, 1956), também francesa, oportuniza uma investigação apurada sobre a relação íntima e simbólica da criança com o brinquedo, fazendo-nos lembrar Benjamin (1995, p. 18-19) em seu “Canteiro de obra”, texto em que o filósofo faz uma crítica aos pedagogos e suas especulações “bolorentas” sobre os brinquedos apropriados à criança, advertindo que “a Terra está repleta dos mais incomparáveis objetos de atenção e exercícios infantis. E dos mais apropriados” e que o mundo das coisas, dos resíduos se volta unicamente para as crianças. Assim o “balão vermelho” encontra o menino, e o menino, o balão, numa relação intrínseca. A outra película é “Crianças Invisíveis” (Mehdi Charef, Kátia Lund, John Woo, Emir Kusturica, Spike Lee, Jordan Scott, Ridley Scott e Stefano Veneruso, 2005) uma série de episódios nos quais crianças diferentes, inclusive brasileiras, vivem infâncias diferentes; todas, no entanto, marcadas pelo desvalimento, universalizando a situação de abandono e violência a que muitos pequenos, em pleno século XXI, ainda estão entregues. São “os nossos meninos carvoeiros” noutras minas e noutra linguagem.

Numa leitura, já de ordem teórica, compartilhamos as palavras de Jobim e Souza (1996) ao dizer que encontrou no cinema-arte uma concepção de infância despojada de sua

caricatura infantilizada, imagens que não hesitavam em confrontar a criança com as realidades da existência humana.

Nesse cruzamento de linguagens, assomam três composições musicais de Chico Buarque de Holanda e parceiros como Edu Lobo e Francis Hime, adotando também o tema da infância e suas múltiplas facetas. “Ciranda da bailarina” traz uma abundância de imagens da infância e através de suas negações imaginamos a bailarina e sua não-infância: “Procurando bem / Todo mundo tem pereba / Marca de bexiga ou vacina / E tem piriri, tem lombriga, tem ameba / Só a bailarina que não tem”. Em outras palavras, a caracterização da bailarina se dá pelo que ela não tem, piolho, pereba, marca de bexiga ou vacina, frieira, falta de maneira, marcas infantis bastante comuns. Segundo o próprio compositor Chico Buarque,<sup>2</sup> a bailarina é motivo de admiração das crianças. Ela é a perfeição. Em “Pivete” e “Meu Guri” os signos pivete e guri apontam para o campo semântico de criança e infância. Subvertido o primeiro em gíria brasileira, ‘menino ladrão’, já traz no título a marca da infância marginalizada e delinqüente. Essa condição infantil retratada na referida composição, de 1978, se universaliza. Assim é que, ao ver menores pedindo esmola em diferentes línguas, o compositor carioca atualiza, em 1993, a letra da música “Pivete”, acrescentando uma epígrafe, “Monsieur have money pra mangiare”, atualizando ainda os mitos, ao trocar Emerson Fittipaldi<sup>3</sup>, por Ayrton Senna. Dizendo com Marisa Lajolo (2006, p. 248), “a infância que o texto representa habita o mundo globalizado da pós-modernidade [...]” Na composição “Meu guri”, a situação em que se encontra a criança anônima e infratora é liricamente narrada pelo eu-poético, a mãe do guri, num trabalho primoroso de linguagem, diante da qual o leitor/ouvinte se depara com imagens sugestivas da relação entre mãe e filho, permeada de afeto, ironia e ambigüidade.<sup>4</sup>

São muitas as imagens da infância tecidas ao longo do tempo, chamando-nos obstinadamente para a discussão sobre esse estágio da vida para o qual parece haver sempre um retorno, em busca de compreensão do homem e do mal-estar na sociedade.

Nessa trajetória de idéias encontramos o romance *O mundo de Flora*, da escritora cearense Angela Gutiérrez, por uma via paralela. A motivação para sua leitura se deve aos vigorosos elogios de uma amiga. O título, embora literal, isto é, sem rodeios quanto ao tema central da narrativa, foi para nós um dos motivos de atração pela obra. Assim, pensando na

<sup>2</sup> DVD Chico Buarque - Os Saltimbancos - 2006

<sup>3</sup> Emerson Fittipaldi, citado na composição musical, é campeão mundial de fórmula um, sendo substituído na nova versão da música, por outro campeão de automobilismo, Ayrton Sena.

<sup>4</sup> As músicas citadas estão respectivamente nos Cds Edu Lobo / Chico Buarque - *O grande circo místico* (1983), Chico Buarque (1978), a nova versão de *Pivete* encontra-se no CD *Paratodos* (1993) e *Almanaque* (1981)

semântica da palavra mundo, que abriga tantos significados e interpretações, pelo muito que tem a dizer, mesmo quando se trata de um determinado mundo, como o de uma personagem, investimos no conhecimento da obra.

Conforme Weinrich citado por Aguiar e Silva (1991, p. 651), o uso do artigo definido em títulos de textos gera no potencial leitor um sobressalto, um “desconcerto semiológico”, pois remete a uma informação prévia de que aquele não dispõe, funcionando assim como um astucioso mecanismo pragmático-semântico indutor da leitura. A relação do título com a narrativa muitas vezes se dá em função da possibilidade que ele possui de realçar, pela denominação atribuída ao relato, uma certa categoria narrativa, assim desde logo colocada em relevo, e a personagem é uma dessas categorias, talvez a que com mais frequência é convocada pelo título, sobretudo em períodos literários interessados no percurso (social, ético, ideológico, artístico etc.) da pessoa humana, conforme observam Reis & Lopes (1998, p. 99).

O título de um livro faz parte do que se chama paratextualidade. Na compreensão de Reuter (2002, p. 170), a paratextualidade “designa as relações que o texto mantém com três outros escritos: o próprio livro na qualidade de objeto e os escritos que o compõem (capa, sobrecapa, título, epígrafe, prefácio...); os escritos que precedem e acompanham a composição do livro (esboços, manuscritos...); alguns comentários autógrafos ou não que o cercam.” Esses componentes são importantes, pois normalmente orientam a escolha da obra pelos leitores, seu modo de leitura, suas expectativas, como comprovam as palavras acima acerca da sedução pelo título da obra cearense.

Pensamos que a primeira frase também tem o poder de conquistar o leitor para a leitura da obra. Em nossa experiência de leitura, esse costuma ser um dado interessante. Pensando nisso duas frases emergem na memória, a primeira de *Ana Terra*, de Érico Veríssimo (2005, p. 7): “Sempre que me acontece alguma coisa está ventando.” Essas palavras anunciam o duro destino da personagem. A imagem do vento dá o tom de dramaticidade. E a outra, de “*Campo Geral*”, de Guimarães Rosa (1984, p. 13) “UM CERTO MIGUILIM morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui [...]” Aragon, citado por Bourneuf e Ouellet (1976, p. 57), “disse muitas vezes que os seus romances saíam da primeira frase.”

N’*O mundo de Flora*, a primeira frase, essencial, precisa, “São três horas da tarde” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 13), instala de imediato o leitor no tempo, e mobiliza nosso imaginário: três horas da tarde, remete a sol, a claridade intensa, operando desse modo um

contraste com o estado emocional soturno da personagem, trancada em seu quarto, onde dará início às páginas da memória.

A primeira frase, a primeira cena já põem o leitor em contato com a matéria da narrativa: uma mulher que se encontra doente, no refúgio de seu aposento, cujo clima é de nostalgia, resolve escrever o passado. A escolha da hora vai assumir um significado maior, no correr da leitura, quando a analogia da idade da protagonista, 33 anos, com a de Jesus, lembra a hora nona de Cristo, hora de intenso padecer. Corroboramos assim as palavras de Bourneuf e Ouellet (1976, p. 57): “a primeira página dá-nos o tom, o ritmo, por vezes o assunto de um romance.”

Dada a sua complexidade narrativa, a leitura das primeiras páginas do romance, “terremóticas”, no dizer do escritor cearense Moreira Campos, em carta cedida pela autora, instigou-nos a curiosidade, mas igualmente causou-nos desassossego.

Prosseguindo um pouco mais no livro, entramos no casarão sombrio com a impressão de sermos guiados pela menina de cinco anos que amava o bisavô morto. Essas passagens iniciais dão conta da curiosidade em conhecer o mundo de Flora, suas dores, já anunciadas na primeira cena. O desassossego ficou por conta da mudança de narrador sem aviso prévio. São muitos narradores, muitas histórias, muita gente circulando no espaço ficcional. No entanto, no seguimento da leitura, deixando-a fluir, e, já com algum domínio do “quem é quem” na narrativa; arrumadas as peças do jogo, temos um reencontro, entre tantos outros temas, com o tema da infância, nosso foco de interesse neste texto. A menina que não sabia dormir e tinha a mente povoada de fantasia vem ao nosso encontro no momento em que já pensávamos na retomada do desejo de cursar o mestrado em literatura, de retornar aos meios acadêmicos.

Assim, elegemos *O mundo de Flora* como nosso objeto de estudo, por ser uma obra rica de conteúdos históricos e humanos e de autoria de uma cearense, prestigiada por escritores, críticos literários e pessoas ilustradas da literatura, na terra de Alencar, mas, sobretudo pelo que a narrativa tem de infância, uma infância, diga-se, pródiga de eventos significativos, com gosto de siriguela de vez, sapoti maduro, e banho de chuva, mentira revelada nas unhas, medo de calango e outros medos. O medo, inclusive, é muito presente na vida da protagonista, o que não impede de se extrair de suas vivências infantis uma imagem feliz desse tempo, contrariando um pouco a narradora adulta ao dizer de forma paródica: “Que saudades que eu não tenho da aurora de minha vida.” (GUTIÉRREZ, 1990, 178)

Desse modo, a personagem Flora instigou-nos a incluí-la na galeria das crianças literárias, através do empreendimento desta pesquisa, que pretende refletir sobre valores e

sentimentos revelados na relação de alteridade da menina com o mundo adulto, relação necessária para o conhecimento da infância. A convivência dela com os adultos, serviços, familiares e pessoas do entorno social, dá-se de forma afetuosa e atenta, possibilitando-lhe questionamentos acerca das coisas do mundo.

Definidos tema e objeto, era necessário agora pisar outros chãos. Nosso primeiro investimento foi conhecer a obra da autora, sua feição literária, seus outros mundos ficcionais. Escarafunchando outros terrenos literários de onde brota o tema da infância, trouxemos para nossa pesquisa diversos textos de ficção. Depois, ao pensarmos sobre a noção de infância que emerge d'*O mundo de Flora*, a partir das experiências infantis narradas, impôs-se como exigência refletir sobre diferentes concepções de infância tecidas nas relações entre crianças e adultos. Para tanto, nossas leituras convergiram para alguns textos fundamentais a fim de situar o leitor nessa discussão temático-teórica. Esse é um caminho que não se quer sozinho, mas entrecruzado com as idéias que foram ganhando corpo nesta pesquisa e com a matéria ficcional gutiérreana, nossa matriz de estudo.

## 1.2. O mundo ficcional de Angela Gutiérrez

Angela Gutiérrez é doutora em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (1994), com tese sobre *Vargas Llosa e o romance possível da América Latina*. Fortaleza: EUFC; Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996. É professora do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará e Membro da Academia Cearense de Letras. Atualmente empreende a pesquisa “O retrato do Conselheiro: as múltiplas facetas do beato de Belo Monte”, em estágio pós-doutoral na Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG.

Leitora contumaz desde menina, sua vida é entre livros conforme texto que leva sua assinatura “A estante que é minha vida.”<sup>5</sup> Como escritora, inicia sua carreira literária em 1990, com a publicação do romance *O mundo de Flora*, vindo à luz já premiado: em 1987 obteve, por unanimidade de votos, o Prêmio Estado do Ceará, concedido pela Secretaria de Cultura do Ceará - SECULT.

Para o ensaísta Sânzio de Azevedo (1990), a estréia de Angela Gutiérrez foi marcante na literatura cearense. O poeta Artur Eduardo Benevides (1990) corrobora essa

---

<sup>5</sup> Participação de Angela Gutiérrez, no Seminário “Uma leitura da leitura” atividade de extensão idealizada, organizada e coordenada pela professora do Departamento de Letras Estrangeiras da UFC, Maria Inês Pinheiro Cardoso Salles, em 15 de setembro de 2000.

opinião, afirmando que aí começa a ascensão de uma autora altamente vocacionada para o seu ofício, o primeiro grande passo de uma jornada que se prenunciava triunfante. O contista Moreira Campos também dá seu aval, dizendo que *O mundo de Flora* “nenhuma razão tinha para ‘encabular-se’. Seu desempenho foi o mais triunfante [...]”.<sup>6</sup> Estas são algumas falas que asseguram a boa acolhida que teve esse romance no meio intelectual cearense.

Como havia prenunciado Benevides (1990), a carreira literária de Angela Gutiérrez segue jornada, com a publicação de *Canção da Menina*, (1997), uma coletânea de poemas, “escritos despretensiosamente, da juventude à maturidade, ao toque da inspiração”, conforme declaração da autora. Os oitenta e sete poemas estão divididos em oito partes ou Cantos: Menina Antiga, Mulher, Pietá, Passagem, Insônia, Poesia cigana, Perfis e Desenhos. De acordo com o poeta e ensaísta Linhares Filho (1997, p. 38), “Como o supra-real do mundo fundado se baseia no real, o poético de todo o livro, refletido no título, radica-se na infância que a autora adulta guardou. Por isso mesmo *Canção da Menina* traz um mundo pintado de magia”.

Sendo a poesia a magia da linguagem, chamamos a atenção para o poema “Avis rara”, que, numa visada metalingüística, nos fala do fascínio e do amor da menina pela palavra “mais azul que a pedrinha do anel”. Uma metáfora do fazer literário, que se concretiza na busca da palavra “faiscante”, iluminadora de sentidos outros, desbanalizando a vida e as relações com as coisas mais simples. É nas mãos de escritores como Angela, que as palavras se vestem, se enfeitam e se pintam para o dia de festa que é a literatura. Esse livro mantém forte comunicação intratextual com o romance *O mundo de Flora*. Por isso voltaremos a ele no andamento desta pesquisa.

Transitando por gêneros diversos, a autora nos dá a conhecer seu talento nas narrativas curtas de *Avis rara* (2001), as quais no dizer de Moreira Campos, (1993 apud GUTIÉRREZ, 2001), “são trinta e duas histórias, [...] flashes, muitas reminiscências, manchas, ocorrências, o que se pretenda chamar” e acrescenta que em literatura, o que importa, no sentido da arte, é saber se esta agrada, prende. “Os originais de Angela agradaram-me, prenderam-me. É o bastante”, assegura o contista.

Nas pequenas estórias, em que se contam retalhos de vida de mulheres, retorna a personagem infantil, revelando a familiaridade da autora com o tema da infância. A sonora expressão *avis rara* cai no gosto da menina amante das palavras, que agora ganha uma estória,

---

<sup>6</sup> Carta de Moreira Campos, logo após a leitura dos originais de *O Mundo de Flora*, cedidos pela autora.

já tendo ganho antes um poema. Sob o mesmo título, ambos os textos encantam, por sua tonalidade lúdica e afetiva que envolve a experiência da criança com a linguagem.

Completando a jornada gutiérreana de criação literária, temos o romance histórico, *Luzes de Paris e o Fogo de Canudos* (2006), cuja história se desenrola a partir do nascimento de duas meninas, Branca e Morena, irmãs de leite. A presença da menina na obra de Angela Gutiérrez é assinalável, o que nos obriga a redizer que a autora tem sua provisão de infância, e nela “A eterna menina / reinará sem fim?” (GUTIÉRREZ, 1997, p. 22). Como podemos perceber, a obra de Angela Gutiérrez é toda entrelaçada. Nela podemos constatar o fenômeno da intertextualidade homo-autoral, no dizer de Aguiar e Silva (1982), a qual se revela como uma espécie de auto-imitação marcada tanto pela circularidade narcísica como pela alteridade, pois, ao citar-se, o autor espelha a si mesmo e é, no entanto, já outro. No referido romance, Flora, retrato literário da autora, abre as gavetas da memória familiar e, em conversas com a tia e a mãe, tece a narrativa da tia-avó Branca e sua irmã de leite, Morena, no final do século XIX. A história é entremeada por cartas, diários, fragmentos de poemas, postais, pintura, desenhos, fotos, estatuetas, a partir dos quais o leitor adentra vários cenários, de Paris a Belo Monte, contactando com fatos e personagens históricos que marcaram época, a exemplo de Sarah Bernhardt, Oswaldo Cruz, Alfred Dreyfus, Antonio Conselheiro, Euclides da Cunha entre outros.

Além do universo histórico-cultural interessou-nos, de modo particular, a ligação deste romance com *O mundo de Flora*. O reencontro com as personagens de seu primeiro romance desperta um sentimento curioso de intimidade com a leitura, além de oferecer, no nosso caso, subsídios para um maior conhecimento do objeto desta pesquisa, sobre o qual nos debruçaremos de forma mais demorada.

### **1.3. *O mundo de Flora* - um romance plural**

Tratando-se de uma obra plural pela variedade de temas e, como bem observou Linhares Filho, de concepção criativa, por ser “um texto que engloba diário, memórias, crônica, monólogo, poema, reflexão e principalmente ficção narrativa”, (1997, p. 57) conduzida por mais de um narrador, o romance faz parte daqueles “textos indefiníveis”, para usar uma denominação de Candido (2000, p. 209) ao se referir à pluralidade da ficção no decênio de 70. Segundo ele, textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda sorte.

Outro aspecto importante a ser observado é a multiplicidade de planos temporais. Presente e passado entrecruzam-se na narração, já que a estética da narrativa de Angela Gutiérrez parece seguir o ritmo e o movimento da memória, isto é, o da fragmentação e o da maleabilidade do tempo. Na recapitulação da vida por meio da memória, entre lembranças inventadas que preenchem os espaços em branco, muitos episódios são “revividos”, e daí o tempo presente. Noutros momentos, os acontecimentos da infância suscitam reflexões na narradora adulta, e assim o passado desliza para o presente. Conforme Aguiar e Silva: (1982, p. 706)

A confusão da cronologia e a multiplicidade dos planos temporais estão intimamente relacionadas com o uso do monólogo interior e com o fato de o romance moderno ser freqüentemente construído com base numa memória que evoca e reconstitui o acontecido.

Entraremos na obra cearense através de algumas passagens da narrativa que nos permitem mostrar essa diversidade de elementos que a configuram.

O romance, como o título condensa, traz a história de Flora – nascimento, vida e morte. De forma criativa, Angela Gutiérrez dá à Flora Fernández, personagem narradora, a autoria de alguns de seus escritos, poemas, contos. Segundo a própria autora, ela empresta à protagonista várias de suas características, de suas vivências e experiências (informação verbal).<sup>7</sup> Esse mecanismo de elaboração textual corresponde ao da personagem projetada, em que, de acordo com Candido (2002), o escritor incorpora ao ofício literário a sua vivência, os seus sentimentos. Reforçando essas palavras, podemos dizer com Henriqueta Lisboa (1968) que na base da criação artística existe sempre um acervo de emoções cujo índice é o próprio temperamento do indivíduo. Para a elucidação dessa simbiose entre a autora e sua personagem Flora, Angela nos dá a chave em “Ser Não Ser”, que integra o livro de poemas *Canção da Menina*. Julgamos enriquecedora a sua transcrição, já evidenciando o entrelaço de sua obra.

Monsieur Flaubert diz oh làlà  
Madame Bovary... c'est moi.

Devo dizer a quem me lê  
Se sou aquela que você vê?  
Não sou mas posso parecer.  
Sou aquela que não se quer ver.  
Sou mais sou menos, entrevê?

---

<sup>7</sup> Depoimento de Angela Gutiérrez na palestra sobre *O mundo de Flora*, no Colégio Ari de Sá, em Fortaleza, em setembro de 2007.

Onde a verdade, sei dizer,  
 Se Cristo não quis responder?  
 Só o poeta finge saber  
 O dilema de ser não ser (GUTIÉRREZ, 1997, p. 83).

Sustentando a idéia de intertextualidade homo-autoral, a epígrafe do romance “Areia, areia / Castelos de areia / Nuvens, / Cabeça nas nuvens” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 11), assinada pela personagem, é uma estrofe do poema “Ventania Forte”, emprestada à Flora por Angela Gutiérrez, sugerindo efemeridade, divagação. Para o professor e escritor português António Manuel de Andrade Moniz, a epígrafe visa, de certo modo, perspectivar o mundo ficcional que se vai propor, precário, efêmero, inconsistente. (em fase de elaboração).<sup>8</sup>

Assim a personagem narradora começa a escritura:

São três horas da tarde.  
 Seria mais patético e mais solene escrever: Son las cinco de la tarde. Mas meu relógio de pulso marca simplesmente, prosaicamente, as três horas.  
 Trancada em meu quarto, vejo a luz do sol filtrada pelas persianas e ouço, vindos de longe, sons que me parecem do Carinhoso.  
 Tenho, ainda, exatamente, seis horas. Diego chegará às nove da noite. Recomendei à Das Neves que não me incomode porque tomei um sedativo e vou dormir.  
 Estou lúcida e as dores são suportáveis.  
 Para quem escrevo? Para mim mesma? Alguém lerá estas páginas? (GUTIÉRREZ, 1990, p. 13).

Metalinguagem e intertextualidade, traços marcantes em toda a narrativa, são flagrantes nesse primeiro capítulo. A essencialidade e a precisão da frase que abre a narrativa, a escolha da hora, preterindo uma abertura à García Lorca:<sup>9</sup> “São três horas da tarde. Seria mais patético e mais solene escrever: son las cinco de la tarde. Mas meu relógio de pulso marca simplesmente, prosaicamente, as três horas”, (GUTIÉRREZ, 1990, p. 13) revela o fazer literário de Flora, calcado no real, produzindo um efeito de veracidade. Outra leitura possível da escolha da hora é a de Moniz, citado há pouco. Para ele “este registo articula o patético, o solene e o trágico com certo tom humorístico, ao apontar para a alternativa burguesa das cinco horas (o chá das cinco).” Três horas da tarde, como já foi dito, é a hora nona da morte de Jesus. Essa sugestão parece intensificar a solidão e o padecimento da personagem. Repetindo o que se dissemos atrás, a simbologia da hora é reforçada pela coincidência entre a idade de

<sup>8</sup> Professor da Universidade Nova Lisboa, Portugal, autor do artigo “O Mundo de Flora – Sob o signo do medo” que integra o livro *Viagem ao Mundo de Flora* a ser editado.

<sup>9</sup> “Às cinco horas da tarde / Eram cinco da tarde em ponto. / Um menino trouxe o lençol branco / às cinco horas da tarde [...] / O mais era morte e apenas morte / às cinco horas da tarde.” são os primeiros versos do poema *A captura e a morte*. GARCÍA Lorca, Federico. *Romanceiro Gitano e Outros Poemas*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1973, p. 65

Cristo e a da personagem às vésperas da morte: “O espelho do cabo de marfim devolveu-lhe a imagem de uma mulher de trinta e três anos (...)” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 13).

Após a leitura desse primeiro e curto capítulo, como o são quase todos os do livro, a exemplo de “A moça lia e enquanto a moça lia o tempo corria.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 150), a inquietação se instala no leitor, dada a mudança brusca de narrador e as mais diversas histórias, independentes e, aparentemente, desordenadas. A narração calcada no “eu” embaralha-se com a narração em terceira pessoa, provocando algumas vezes certa ambigüidade, como demonstraremos mais adiante, no segundo capítulo.

Numa leitura mais atenta, porém, descobrimos o encadeamento do texto. A personagem narradora leva o leitor ao casarão “sombrio”, que abrigara quatro gerações e onde ela passou parte de sua infância. Nesse ato de lembrar, aspectos afetivos, sentimentais, valorativos são comunicados.

Noutras passagens, a voz da própria personagem quando menina invade suas memórias, numa presentificação do passado. Para Sânzio de Azevedo (1990) a autora não apenas lembra, mas revive a infância. Essa observação foi intuída por nós ao recortar as páginas da infância para o esquadrinhamento do tema que ora propomos. A narração em primeira pessoa é assumida ainda pelos contadores de histórias, algumas tristes e outras recheadas de humor. Uma delas, inclusive, é contada para mitigar os padecimentos de Flora, que assume o lugar de ouvinte: “Aquele da água é curta, ainda dá pro seu velho contar. Que é pra minha santa esquecer os padecimentos. Que é pra minha santa se rir com seu preto velho.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 171). Havia na família o hábito das narrativas orais: o avô de Flora, Dr. Carlos Passos, era um exímio contador de histórias ouvidas mundo afora. Em terceira pessoa é o narrador que, posto como que ao lado da protagonista, detém os fios da memória familiar que se enredam na tessitura da obra. Há ainda ocorrências de narrador sem reconhecida identidade: “Éramos dez portugueses – sozinhos – contra três espanhóis – reunidos! Quanto mais nós dávamos... mais nós apanhávamos. Ao fim, pusemos a correr. Nós, na frente e eles, atrás.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 50); e ausência de narrador, como nos fragmentos em que os personagens, através do diálogo sem mediação, colocam o leitor diante de uma cena de teatro, lembrando o gênero dramático, cuja essência é a estrutura dialógica.

- Ô menina biqueira! Na minha mente, dona Fulora dando óleo de rício ela ficava outra. Pra comer é cheia de nó pelas costa. Óia, estriuiu o decomê todinho.
- Liga, não, sea Joana, ela num passa fome, num passa percisão, só veve trepada nos pé de pau comendo fruta.
- Mais, muié... dá pena ver os cambitos da menina. Vou perpará canjica, que é o que ela gosta.
- Mio assado também gosta.

- E mio cozido.
- Pamonha.
- Tará feito as galinhas? Só qué comê mio? (GUTIÉRREZ, 1990, p. 87)

Essa confusão de vozes vai se dissolvendo, ao longo da leitura, e a angústia inicial se resolvendo, à medida que o leitor, através da *personagem-fio*,<sup>10</sup> vai se dando conta da urdidura da obra.

Outro aspecto que demanda a atenção do leitor é o das personagens de mesmo nome e de épocas diferentes transitando lado a lado.

“Na minha família, quando nascia um menino perguntava-se: Será Tomé, José, ou vai ter o nome do pai? E se era uma menina: Vai se chamar Branca, Flora ou Nívea? (GUTIÉRREZ, 1990, p. 111) Essa explicação dos nomes, um procedimento metalingüístico, é dada após muitas páginas percorridas pelo leitor, sabedor a esta altura de seu desafio: compor a família de Flora, costurar os retalhos narrativos. São muitas Floras, umas saindo das outras: os universos de Flora morena, a mãe, e o de Flora Fernandez, ou Flô, Florzinha, a filha, se tocam, se imbricam. Habitam ainda as páginas do romance *Flora Romeu*, bisavó da segunda Flora, as Brancas e Níveas, personagens de nomes herdados na família, herdadas também as características. *O mundo de Flora* abriga muita gente: os familiares de várias gerações, serviçais e pessoas simples do povo, que também contam suas histórias e a dos outros, num tempo que vai do segundo império à década de oitenta do século XX. Sobre o tempo do romance, Paulo de Tarso Pardal usa a imagem do “caleidoscópio” de imagens e fatos, materializando a superposição de tempo e espaço. (em fase de elaboração).<sup>11</sup> Daí a riqueza de conteúdo da obra, que se abre para diversos temas, como o fazer literário, a morte, o medo, as influências de leitura, a cidade de Fortaleza, e, entre outros, esse da infância de que ora nos ocupamos. O romance possibilita ainda traçar o perfil da sociedade cearense da época, além de trazer à tona alguns fatos históricos relevantes, como a morte de Getúlio Vargas, a construção de Brasília, a ditadura militar, que entram na narrativa através da representação da rotina familiar dos Romeu, do cotidiano das personagens, da conversa entre elas, de hábitos como o do avô de ouvir a “Hora do Brasil”, um noticiário de rádio, existente até hoje, sob o nome “A voz do Brasil”.

<sup>10</sup> Expressão usada por Autran Dourado em *Poética de romance: matéria de carpintaria* (1976, p. 67) numa referência a João, protagonista de seu romance *O risco do Bordado*, uma narrativa em blocos, cuja unidade se deve a esse personagem.

<sup>11</sup> Paulo de Tarso Pardal, autor do artigo “A polifonia d’*O mundo de Flora*”, de Angela Gutiérrez, que integra o livro *Viagem ao Mundo de Flora* a ser editado.

Reafirmando o que dissemos atrás, toda essa diversidade de temas (des)organizados num enredo inteiramente fragmentado, alinear; numa multiplicidade de vozes e gêneros: diário, carta, poemas, contos, crônica, “causos”, histórias que o povo conta, telegrama, certidão de nascimento e até um esboço de romance configuram *O mundo de Flora*, um romance de coisas vistas e ouvidas, habilmente recriadas.

Relevantes são os registros de linguagem: da norma culta aos falares do povo mais humilde e às *cearensidades*, aqui no sentido também do nosso jeito *moleque*, como o que atravessa o episódio em que uma inglesa, miss Colbert, tinha que baixar a cabeça para entrar nas casas e dobrar-se em duas para beijar as outras damas, “Diziam até que ela poderia acertar o relógio da Coluna da Hora só com o esticar do braço (...)” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 32). E tantas outras tiradas de fino humor. Quanto aos falares acima referidos, temos o exemplo de uma serviçal em conversa com a protagonista: “Florzinha, num vou com qualquer lheguelhé, não. Comigo é de cabo pra cima. Num dou conversa mole pra soldado, de jeito-maneira-nem-qualidade. Nego não é urubu pra gostar de carniça”. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 28); a fala infantil e a crítica da linguagem adulta também ganham espaço na narrativa: “– Aí, o prinspe chegava e olhava a princesa namorado. – Enamorado, Flô. – Aí a princesa fazia de conta que nem via o prinspe! – Aí... (...)” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 36). “– Me deixa, Flô, não me aperreia o juízo, menina, que hoje tou com o coração na mão. [...] Implicava sempre com esse jeito de gente grande falar.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 58).

Todo esse prosaísmo, esse acolhimento das formas populares entram na narrativa gutiérreana, com muita fluidez, nascidos do movimento normal da sua escrita, no correr da frase. Candido (2000) lembra-nos que a nova maneira de escrever tornou-se possível pela liberdade que os modernistas do decênio de 1920 haviam conquistado e praticado. Eis alguns exemplos: a obtenção do ritmo oral em José Lins do Rego; o prosaísmo contundente de Dionélio Machado; a simplicidade chã de Érico Veríssimo.

Diante dessa configuração, *O mundo de Flora* pode ser lido numa perspectiva bakhtiniana. A coexistência de inúmeros narradores, várias narrativas, diversas formas de narrar dão conta da “heterogeneidade do discurso” que, para o pensador russo é inerente à multiforme atividade humana, desde as breves réplicas do diálogo do cotidiano, gênero discursivo primário (simples) às elaborações mais complexas, gênero discursivo secundário (complexo), como o romance, por exemplo. (BAKHTIN, 2006, p. 262) Como teórico da linguagem, Bakhtin desenvolveu duas importantes teorias que ganharam o mundo intelectualmente: a polifonia e o dialogismo. A interação verbal é um dos pilares de sua concepção de linguagem. Para ele, toda enunciação é um diálogo. “[...] todo falante é por si

mesmo um respondente em maior ou menor grau: porque ele não o é primeiro falante, o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo [...] Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados. (BAKHTIN, 2006, p. 272)

O conceito de polifonia tem origem nos seus estudos da obra de Dostoievsky e pode ser sintetizado como a multiplicidade de vozes e idéias em um texto, pautadas na liberdade e na inconclusibilidade da palavra. Um dos elementos levantados pelo estudioso na análise dos romances do escritor russo, para chegar ao referido conceito, é o tipo de tratamento que o autor dá às personagens, colocando-as no mundo discursivo como uma interação de consciências. “Todas as personagens centrais são participantes do diálogo. Escutam tudo o que as outras dizem a seu respeito e a todas respondem (sobre elas nada é dito à revelia ou a portas fechadas). E o autor é apenas um participante do diálogo (o seu organizador)” (BAKHTIN, 2006, p. 352)

Nosso interesse nessa rápida incursão por esses conceitos deve-se também e, talvez até mais, ao que eles comunicam em termos de constituição do conhecimento nas ciências humanas, propondo-nos uma forma de pensar absolutamente dialógica. Com ele aprendemos que

A única forma adequada de *expressão verbal* da autêntica vida do homem é o diálogo *inconcluso*. A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal. [grifos do autor] (BAKHTIN, 2006, p. 348)

No que tange ao romance objeto de nosso estudo, podemos dizer, com base na referida teoria, que ele é polifônico, na medida em que apresenta uma profusão de vozes, conforme demonstrado, e personagens, que, gozando de certa liberdade, criam, contam e contam-se, assumindo-se como sujeitos do discurso.

Na estrutura dialógica, temos a intertextualidade como um procedimento amiudado na escritura de Angela, como se pode comprovar nesses trechos: “Me solte, doutor, que eu não tenho paciência de ser preso” (p. 177); “Uma cova rasa, nem larga nem funda, é a parte que me cabe.” (p. 178) “Viver, todo o mundo sabe, é muito perigoso.” (p. 179)

O fragmento de onde retiramos essas passagens é inteiramente composto de citações, sem aspas, formando desse modo um mosaico. Trata-se de um texto “de natureza citacional”, possibilitado pela percepção da cultura como mosaico. Esse novo modo de citar sem marcações explícitas é um procedimento que vem se tornando comum na literatura

contemporânea. Devemos as observações acerca desse tipo de diálogo textual a Paulino, Walty e Cury (1995, p. 28)

Não seria demais tentar firmar as referências literárias do texto de Angela, pois muitas delas ativam nosso repertório de leitura, chamam à memória textos significativos, alguns até, quem sabe, já um pouco esquecidos, pedindo releitura.

Cleudene Aragão, no texto “Outros Habitantes do Mundo de Flora: Os Livros”, numa linguagem dirigida ao público jovem, usa o conceito de intertexto leitor e a sugestiva imagem da mala como metáfora dos conhecimentos guardados, para falar do diálogo entre textos na narrativa em apreço, fazendo assim um atraente convite para uma viagem literária a *O mundo de Flora*. De acordo com a autora:

Poderíamos pensar no intertexto leitor como uma daquelas malas antigas que você já viu nos filmes, que imaginamos que rodaram o mundo inteiro, pois são cheias de adesivos com nomes de hotéis, de cidades e de países. Cada um de nós, em nossa vida de leitor, vai levando essa malinha na mão e vai abrindo a cada nova leitura para tirar informações de dentro dela. Cada vez que estamos lendo, abrimos a mala, olhamos dentro, remexemos e procuramos: acho que já vi esse gênero antes (romance, poema, conto, crônica...), também já li algo com esse tema... vamos ver... acho que já conheci um personagem parecido com esse, ah! No outro dia ouvi uma música que me lembra esse texto... Aquele filme que eu gosto bem que faz pensar nessa obra... Então, terminada a leitura, a nossa malinha estará mais cheia, com novas informações e dados que colecionamos a cada nova leitura. (em fase de elaboração).<sup>12</sup>

Desse universo literário é possível extrair intenções ora parodísticas, “Que saudades que não tenho da aurora de minha vida” (p. 178) ora parafrásticas “Ai, como me dói essa dor que realmente sinto!” (p. 160); Ou verificar simplesmente a transposição de um texto para o episódio, como é o caso da voz de Chico Buarque, “Pra ver a banda passar /cantando coisas de amor” (p. 149), dando à cena um ar musical. No último exemplo, o diálogo com Manuel Bandeira se faz com o tema: “Trinta e três velinhas enfiadas às pressas no grande bolo de carimã (...) Diga trinta e três. Diga trinta e três... Era dançar o tango argentino”. (p. 149). Flora está condenada à morte pela doença *sem jeito*, assim como o poeta, acometido de tuberculose, em “Pneumotórax”. Outro ponto comum é o humor, que contagia ambos os textos. Insistindo nesse traço fortemente presente na narrativa, o da intertextualidade, tem-se um exemplo em que a personagem, num momento de delírio, por causa de uma febre muito alta, vai até o *Sítio de Pica-pau Amarelo*, misturando-se aos personagens lobatianos,

<sup>12</sup> Professora de Língua e Literatura Espanhola na UECE e de Lingüística Aplicada na FA7, autora do texto “Outros Habitantes do Mundo de Flora: Os Livros” que integra o livro *Viagem ao Mundo de Flora*, a ser editado.

“Narizinho ria de mãos dadas com a Emília. Vamos Flô. Toma o pó, Flô. O pó de pirlimpimpim (...) E a Emília ria. Vem boba”. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 85).

Esse amálgama de textos encontra outros lugares na narrativa. Flora avalia seu fazer poético, ressignificando, como se verifica a seguir, as palavras machadianas, num estilhamento metalingüístico e intertextual: “No meu casamento como o sopro poético nunca houve orgasmo, orgasmo criador. Casamento sem filhos. Não tive filhos. Não deixei ao mundo o legado da minha miséria”. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 175)

A auto-avaliação às vezes irônica “Diego, você nem desconfiava do gênio que dormia a seu lado! Colchinha de retalhos que te cobria!” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 166), às vezes crítica, é deflagrada em muitos momentos da história, a nos propor que Flora não acreditava no seu potencial criador.

Vou dar a receita desta salada:

Colocam-se uns pedaços de Fernando Pessoa (O poeta é um fingidor (...)). Mistura-se tudo com umas linhas de Cecília Meireles, põe-se numa cabeça oca, agita-se, agita-se...

– E presta, Mrs. Flora Fernandez?

– Não presta!

Diego, e este, meio ridículo, torpemente ceciliano? De quebra, uns longes de I - Juca Pirama... (GUTIÉRREZ, 1990, p. 163)

A receita possibilita arriscar uma alusão a Tristan Tzara e sua “Receita para se fazer um poema dadaísta”, acionando o conhecimento de mundo do leitor, provocando-lhe desconfianças, instigando-lhe hipóteses acerca das intenções intertextuais.

Antoine Compagnon (1999) aponta em *Le Bavard*, para ele um belo livro de Louis-René des Forêts, uma reunião de traços do romance pós-moderno, entre eles o questionamento da narração, a exibição dos bastidores. Nesse sentido, o romance *O mundo de Flora* também pode ser pensado como uma reunião de elementos ditos pós-modernos. Ao lado da assente intertextualidade, da fragmentação e da metalinguagem já exemplificados aqui, a “exibição dos bastidores” também se faz presente:

Nada. Não criara nada. Vivera sempre em mundos emprestados.

Sempre fora assim. Escrevia e escondia. Relia e escondia ainda mais escondido com a amarga sensação de haver abortado.

Tentara poesia, conto, e até um esboço de romance. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 162).

Os temas vida e morte, infância e velhice ou “cortejo da velhice”, reprisando o sintagma de Angela, estão imbricados no planejamento da narrativa: “Começo e fim. O meio fica longe de um e do outro”. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 158). A autora reflete sobre sua escrita,

dá-lhe um destinatário: Diego, seu grande amor. Assim como ele, o leitor busca o fio da meada. “Diego, o fio da meada? (...) (p. 175)” Ariadne, quero conduzi-lo nesse labirinto?” (p. 158)

A personagem procura atar as pontas da vida, e o leitor, as da escrita. De caráter circular, a narrativa começa e termina de forma análoga:

São nove horas da noite.  
Flora!  
Flora? Flô...  
Desanimado, cansado, enjoado, que a morte é repugnante, Diego começa a ler as páginas que conservara durante horas apertadas entre o peito e a camisa: São três horas da tarde. Seria...

FIM (GUTIÉRREZ, 1990, p. 178)

O engenho criativo da autora nesse romance vário, na forma e no conteúdo, alcança seu auge na problemática morte de Flora e no encerramento da narrativa. O leitor perante o texto é livre para decifrar os seus mistérios. Flora Fernandez suicida-se, seguindo a lógica da ficção. São muitos os índices de morte, ao longo do texto, aliás, esse é um motivo forte na narrativa: um dos momentos tocantes é a perda do primeiro filho da protagonista, sobre a qual ela escreve poemas revestidos de pura dor. Esses poemas acentuam a miscigenação de gêneros no romance.

Essa constatação interpretativa das várias marcas da morte espalhadas na narrativa pode ser averiguada, primeiramente, num dos capítulos iniciais em que se narra a viagem de navio daquele que seria mais tarde o avô da protagonista. Nessa viagem, uma mãe perde seu filho ao nascer. No diálogo posto no texto, os personagens comentam consternados essa indizível dor, ao som de uma “berceuse de Debussy”, que a protagonista, vivendo bem mais tarde a mesma dor, exprime o desejo de ouvir num de seus poemas: Ai, eu queria... / O que é que você queria? / Ai eu queria... / O que é que você queria? / Queria... / Queria as notas mais ternas / De uma berceuse de Debussy / Para fazer o meu menino dormir.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 155).

Nesse poema, o lamento do eu-lírico, embalado pelo desejo de acalantar o filho, trouxe-nos à lembrança outros versos no mesmo diapasão: “Quem é essa mulher / Que canta sempre esse estribilho / Só queria embalar meu filho / Que mora na escuridão do mar.”<sup>13</sup>

Salta de ambos os textos, numa contrapartida da dor, a imagem de extremo afeto de que parece se revestir o ato materno de acalantar. Esses versos remetem-nos ainda a um

<sup>13</sup> “Angélica”, composição de Chico Buarque e Miltoninho do grupo MPB 4 (1981), feita para Zuzu Angel, que teve seu filho, Stuart, morto durante a ditadura militar.

dos hábitos culturais mais antigos e mais vivos da humanidade que é o de fazer a criança dormir ouvindo cantigas de ninar. Quem não traz dentro de si, por exemplo, a imagem do “Boi da cara preta” ou a do “Bicho papão” em cima do telhado?

Muitas dessas cantigas de ninar têm origem européia, mas ganharam no Brasil, por influência indígena e africana, um caráter ambíguo de medo e conforto, ameaça e ternura. Daí a importância desse ritual para a criança, que diante dessas ameaças, sente a presença física da mãe, cumprindo sua função de amar e proteger os filhos dos perigos, dos “bichos-papões”, que mais tarde, na vida adulta, serão outros. “Embalar, cantando, a criança que dorme ou chora, sublinha a importância de certos gestos e atitudes face à primeira infância.” (DEL PRIORE, 2006, p. 94).

Um outro sinal encontra-se num conto escrito pela personagem quando jovem, no qual narra uma história de morte, metaforizada numa viagem através do pó de pirlimpimpim. Nesse conto, a personagem pede à filha que a deixe sozinha, pois irá dormir. A atmosfera lúgubre, o remédio, o isolamento da mãe no quarto de dormir, a preparação para o suicídio evocam a primeira cena do romance. Esses são apenas um dos encaixes do texto, que exigem uma leitura atenta e grande poder de memória. Num outro capítulo, temos uma explosão de textos superpostos, adquirindo novos significados. Sabemos, por exemplo, que o pó de pirlimpimpim possibilita às personagens de Lobato conhecer outros mundos através de um fecundo exercício de imaginação. Não seria aqui um transbordamento do patrimônio literário da personagem narradora. Um delírio de linguagem? Uma fuga do real? Ou simplesmente a metáfora do afastamento da vida, viabilizada pelo pó? Eis alguns trechos:

Emília, o pó.  
O pó de pirlimpimpim.  
(...)  
Uma pavana, uma pavana para uma defunta infanta.  
(...)  
Já me sinto voando. Emília, o pó, para onde me levará?  
Ah, nunca morrer assim, num dia assim...  
Que saudades que não tenho da aurora de minha vida.  
A ará já não repetirá o mavioso nome?  
Hay que tener dignidad hasta el fin, hasta la muerte.  
Mas a vida da gente nunca tem termo real.  
Uma cova rasa, nem larga nem funda, é a parte que me cabe.  
Nem a paixão dos suicidas que se matam sem explicação.  
Saio da vida sem entrar na história.  
Fim que foi.  
Aqui a estória acaba. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 178)

A autora, além daquele primeiro FIM, abre outra possibilidade de término da história, à escolha do leitor, como a lhe dizer que tudo não passa de ficção, de *estória*

*inventada*. Trata-se, podemos perceber, de ficção na ficção. Atentemos para a construção do capítulo que se segue, inteiramente voltado para a vida. Valendo-se de um modo conhecido da cultura popular de terminar estórias infantis, a autora constrói o derradeiro final, numa desistência da escrita, como atestam o advérbio finalmente e o substantivo fim em letras maiúsculas na última frase.

São três horas da tarde... (...)  
 Três horas. Hora de muito sol, hora de não querer morrer assim num dia assim.  
 – Basta, guerreira sem lustre! Assaz suaste.  
 – E para a vida é mister forças.  
 Entrou pela perna do pato, saiu pela perna do pinto e o senhor-rei mandou dizer que contasse mais cinco.  
 Quem quiser que conte as outras; eu, por aqui, paro. Não quero criar rabo de cutia contando história de dia.  
 Finalmente, FIM. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 179)

A ambivalência da conclusão do romance é outro traço que, ao lado dos demais, apontados aqui, permite afirmar que *O mundo de Flora* tem seu lugar de ficção contemporânea garantido.

É a perplexidade do leitor diante das incertezas, da fragmentação, da busca de sentido, marcas da contemporaneidade e da própria experiência do homem, mas também da memória, tônica da narrativa, que tornam instigante a leitura da obra. O enredo simples, feito de cenas prosaicas da vida de Flora, de seus familiares e da cidade de Fortaleza, pode ser lido de “um corrido só, de cabo a rabo”, pode-se, ainda, “folheá-lo ao acaso, buscando costurar os retalhos a seu gosto”, como sugere a escritora Angela Gutiérrez, no final do livro, através de um índice e de indículos. Essa orientação de outros modos de leitura, reafirmando a natureza múltipla do romance, embora interessante, talvez seja dispensável, uma vez que o romance dá a oportunidade de o leitor, como parceiro da autora, entrar no jogo da ficção, *arranjando* dentro de si uma linha narrativa própria para a construção do mundo de Flora.

É importante salientar que esse breve percurso pela obra objetiva seu conhecimento, em termos gerais, uma vez que, como já foi dito, nosso foco é a infância representada através da menina que a autora resgata na escrita. “O artista, como a criança, no impulso lúdico, sempre desperta de novo, chamando à vida outros mundos.” (RIEDEL, 1980, p. 12).

Como procedimento metodológico, faremos um recorte das cenas da infância no romance, sobre as quais nos debruçaremos nos próximos capítulos. Antes, porém, cumprindo nosso plano de trabalho, apresentaremos alguns meninos e meninas que povoam esses outros

mundos e nos revelam verdades que muitas vezes o chamado conhecimento científico não é capaz de atingir.

#### **1.4. Um tema para a literatura ou um encontro com meninos e meninas**

A literatura, trabalhando em surdina, no dizer de Lajolo (2006), constrói e desconstrói perfis de crianças, formando imagens da infância próximas das que são postas em circulação por outras esferas, sejam estas científicas, econômicas, políticas ou artísticas.

Literariamente é no século XIX que a criança marca presença, segundo Coutinho (2005, p. 60): “São antigas as ligações da literatura brasileira com a temática da infância, embora uma presença da criança sob variadas feições somente vá ocorrer no Romantismo, momento fundador de nossas letras (...)”. Como não poderia deixar de ser, acodem à lembrança os emblemáticos versos do poeta romântico Casimiro de Abreu: “Oh! Que saudades que tenho / Da aurora da minha vida, / Da minha infância querida / Que os anos não trazem mais!” (ABREU, 1999, p. 40)

Essa imagem idílica da infância se contrapõe a que é registrada três séculos antes, na carta de Pero Vaz de Caminha, segundo Lajolo (2006, p. 233), “texto de fundação de nossa literatura, espécie de certidão de nascimento e de batismo do Brasil”. Nesse primeiro registro da infância brasileira, a imagem da criança é fragmentada: ela aparece no referido texto, no colo de uma mulher atada por uns panos ao seu peito, ficando-lhe de fora somente as pernas. Essa imagem inaugural da infância “encoberta e incompreendida” abordada por Lajolo, coloca em questão o sentido que cada escritor dá à infância quando posta no texto literário. Parece adequado falar de infâncias brasileiras, dado o olhar multifacetado sobre o tema ao longo da tradição literária: infância paradisíaca, desvalida, sombria, adultizada, mágica, lúdica, plena...

Pensamos ser importante ressaltar que não se trata aqui de arrolar as obras da literatura que tratam da infância nem de enquadrá-las nas estéticas ou em outras classificações literárias. A seleção que ora apresentamos segue uma orientação de ordem pessoal, no sentido de acolhimento das narrativas brasileiras modernas que despertaram interesse pela riqueza de significação na temática da infância.

Desse modo faremos um inventário das crianças com as quais convivemos através das leituras durante o processo de maturação da pesquisa. Convém ainda esclarecer que, dentre essas narrativas, procedemos, numa atitude metodológica, à escolha daquelas que trazem primeiramente a menina como personagem, sem, no entanto prescindir dos meninos, a fim de

delinearmos uma “afeição íntima” entre essas crianças e a menina de Angela Gutiérrez. Portanto, alguns textos ultrapassam os limites deste tópico, ganhando outros espaços, que se darão a conhecer ao longo deste trabalho.

A antologia *O mito da infância feliz* (1983), como o próprio título sintetiza, reúne textos que rompem com uma imagem infantil edênica. A “infância casimiriana”, para usar um termo de Lajolo (2006) dá lugar a outras infâncias, marcadas por conflitos e durezas da vida. Em “...Das saudades que não tenho”, Bartolomeu Campos de Queiroz, invertendo os cristalizados versos de Casimiro de Abreu, abre espaço para uma reflexão sobre a infância como conceito construído de tempo de felicidade. Ainda no terreno da paródia Ruth Rocha coloca às avessas o poema “Meus oito anos”. Usando a mesma estrutura textual, a autora pinta um retrato da infância contemporânea, por meio da menina num mar de regras e reprimendas dos adultos. No texto “Pra que é que presta uma menininha?”, de Ana Maria Machado, a criança requer muito amor a ponto de se **sentir** amada. Nas próprias palavras da narradora: “É que isso lhe dê força e coragem para enfrentar a barra da infância, que é pesada, dura e requer coragem. Para que possa ter consciência e lembrança dos momentos em que for feliz”. (1983, p. 54). Os quatorze autores presentes nesse livro posicionam-se ao lado da criança que trazem em si, e através de seus textos se aproximam de muitas crianças atuais ou das que ficaram guardadas na memória.

Outra menina aproxima-se: agora a de Ivan Ângelo do conto “Menina”, que figura n’*Os Cem Melhores Contos* (2000). Nesse texto, mãe e filha vivem uma carência mútua. Às voltas com a palavra **desquitada**, estado civil de sua mãe, a menina, até descobrir-lhe o significado, experimenta preconceito, curiosidade e preocupação com a mãe.

Essas experiências, no entanto, promovem uma aprendizagem e certo amadurecimento infantil. Para Resende (1988, p. 189),

a posição invertida da criança responsável pelo adulto [...] nos dá a medida da fragilidade humana, que pode impor-se em qualquer fase da vida, quando dificuldades de amar tomam conta do sujeito, tornando-se insuficientes e impotentes as suas relações com o mundo.

Nesse âmbito de análise da criança, encontramos “Passeio”, de Fernando Sabino (1995). Nessa narrativa, a sagacidade da menina de oito anos - apesar da ironia paterna: “Tinha oito anos e parecia inteligente...” (p. 65) - o seu olhar mais longe alivia as tensões de seu pai ao tentar contar a ela sobre a separação conjugal. Mais uma vez, “a posição invertida da criança responsável pelo adulto” se faz ver nas palavras finais do narrador: “Saíram, e a

menina o conduzia pela mão, como a um cego.” (p. 72). O escritor mineiro explora o estágio da infância, sob a ótica da criança, aliando sensibilidade, ludicidade e surpresa de linguagem na representação da personagem infantil. Nessa mesma linha de pensamento, encontramos outra menina, agora no texto “As coisas da vida”, da mesma obra: “A menina já com sete anos – mais do que tempo de aprender as coisas da vida.” (p. 121) Preocupa-se a mãe com a inocência da filha que, segundo aquela, ainda devia acreditar em cegonha. Depois de todo um investimento materno em ensinar simbolicamente à filha “quase uma mocinha”, como nascem os bebês, a menina dá uma rasteira na mãe ao mostrar-lhe que sabia, e bem, as coisas da vida. O livro *De onde vêm os bebês*, presente da mãe, ganhou uma releitura por parte da menina, ilustrando o conteúdo de forma objetiva e verdadeira. A surpresa da situação é deliciosamente narrada. O diálogo entre os personagens, pai, mãe e filha é lúdico e evidencia a visão de cada um para “as coisas da vida”. Nos referidos textos as crianças vivem como crianças, mesmo surpreendendo os adultos quanto à compreensão das situações postas a elas. Essas meninas de Sabino contradizem a teoria da supremacia dos adultos sobre as crianças. Vejamos mais um exemplo: em “Festa de Aniversário”, Leonora, seis anos de idade, tumultua sua própria festa, ao afirmar peremptoriamente que havia engolido uma tampa de coca-cola. O caso, levado às últimas conseqüências, ou seja, à procura de um médico, que após exame, nega o fato, se resolve da forma mais lúdica e surpreendente: “–Você não pode ter engolido”, diz o pai, impaciente. “Quer saber mais do que o médico?” A menina, porém, não se intimidou: “ – Quero. Eu engoli, e depois desengoli.”, esclareceu ela, já experimentando as potencialidades do código lingüístico.

Para ficar na companhia das meninas, entraremos na temática da infância de Graciliano Ramos pelo conto “Luciana”, uma das treze narrativas de *Insônia* (2003). Nesse conto dois mundos se tocam, o dos adultos e o da menina, percebidos por ela própria, a partir da observação das falas dos adultos, sobretudo de tio Severino, “homem considerável, senhor da poltrona” (2003, p. 53), de quem as palavras tinham peso de lei. “Esta menina sabe onde o diabo dorme”. (p. 55). Assim ele define Luciana, dando início a todo um processo de questionamentos por parte dela. De acordo com Coutinho (2005, p. 151): “‘Luciana’ vai centrar-se no problema da auto-descoberta, e, a exemplo de outros escritos do ficcionista, novamente são as palavras do mundo adulto que destravam as especulações da criança.” E sobre a definição referida acima, a pesquisadora observa que “apoiada no verbo saber, cria um primeiro elemento de perturbação, por ligar a pequena ao mundo do conhecimento, desmontando o estereótipo da infância como ignorância diante das coisas.”

Os outros escritos do ficcionista que abordam a curiosidade da criança frente ao código lingüístico, e o intercâmbio criança/adulto são *Vidas Secas* e *Infância*. Nessas duas narrativas vamos encontrar meninos desvalidos, amedrontados, angustiados. São os “meninos de romance”, ditos por Riedel (1980, p. 96), “quase todos dominados pela família, pela escola, pela sociedade.”

No universo infantil do escritor alagoano, retomando a observação feita há pouco sobre o código lingüístico e a curiosidade insistente da criança por palavras, tanto o “menino mais velho”, personagem do primeiro romance aqui apontado, quanto o menino Graciliano em suas memórias, tem como objeto de carência a concretização da palavra inferno. Depois da explicação evasiva da mãe sobre o que era inferno: um lugar cheio de fogueiras e espetos quentes, o menino exige-lhe o testemunho: “A senhora viu?”, obtendo como resposta um cocorote. Sobre esse episódio comenta Bosi (1988, p. 16),

A criança que pergunta, que exige da mãe a interpretação do símbolo (o que é inferno?), supera, na verdade, os limites da gente grande. Fabiano e Sinhá Vitória, prensados entre o menino e o muro da própria inconsciência, reagem com um silêncio evasivo e, afinal, irritados pelo espinho da interpretação, desafogam-se com a agressão física.

Também em *Infância*, a palavra inferno é protegida pela lei do silêncio, admitindo esclarecimentos semânticos vagos, quando questionada pelo protagonista. A ele resta apenas o tabu lingüístico, ancorado numa visão de mundo envolta por uma mística religiosa por parte de sua mãe, que resolve a curiosidade do menino com chineladas:

Minha mãe curvou-se, descalçou-se e aplicou-me várias chineladas. Não me convenci. Conservei-me dócil, tentando acomodar-me às esquisitices alheias. Mas algumas vezes fui sincero, idiotamente. E vieram-me chineladas e outros castigos oportunos. (RAMOS, 1995, p. 74)

O que está em jogo nesses escritos não é o signo inferno a ser decifrado, mas o “processo da incomunicação, a conversa truncada na origem, o diálogo impossível; em suma, a barbárie que pulsa na assimetria de adulto e criança, de forte e fraco, e que está prestes a explodir a qualquer hora.” (BOSI, 1988, p. 16)

Conforme Coutinho (2005), o grande espaço concedido à infância dentro do projeto estético do escritor alagoano, pode ser aferido tanto por meio de inserção da criança como elemento ativo na trama, como por intermédio do inventário das antigas lembranças da meninice de seus personagens adultos.

Continuando o trajeto dos meninos na literatura, demos com a presença marcante de um, “todo sentimento e ternura”. (LISBOA, 1968, p. 50). Trata-se de Miguilim, personagem de Guimarães Rosa, que a nosso ver já traz no nome um afeto, um carinho metaforizado pelo uso do diminutivo. Para Henriqueta Lisboa (1968, p. 51) “além do nome de herói, Miguilim, à feição de outras tantas rimas para acarinhá-lo, há uma porção considerável de meiguices: “pertim, sozim, menorzim, passarim, beijim...” para citar apenas alguns listados pela poeta. É nesse ambiente lingüístico tenro e comovente que Miguilim, um menino de oito, que já gosta de inventar “estórias da cabeça dele mesmo” vai viver a aventura humana da dor, do amor, da descoberta, do deslumbramento diante da natureza, das inquietações ante os mistérios do mundo, da indignação face às injustiças, enfim da aprendizagem da vida, com suas perdas e ganhos.

De acordo com Pinheiro (2006, p. 11-12) “O romance, narrado em terceira pessoa, no entanto, quase o tempo todo nos dá impressão de que estamos presenciando as falas e reflexões do menino ao vivo, no borbulhar de sua cabecinha”. Esse ponto de vista coincide com o de Leite (1977, p. 179) e é assim complementado: “a estória não poderia ser narrada pelo herói, a não ser como evocação e isto destruiria seu núcleo fundamental que é a perspectiva da criança”.

Para Henriqueta Lisboa, (1968, p. 43) a infância assume na realização da obra de Guimarães Rosa, quer na qualidade de tema quer como presença ou vivência, importância liminar e até fundamental. E a escritora intensifica a afinidade do escritor com essa fase da vida, dizendo: “Rosa é um criador delirante, suponho, exatamente, porque possui o sentimento da infância.” (p. 45) Compartilhando essa visão, Resende (1988, p. 29) diz-nos que “o terreno da literatura, do sonho e da infância é muito igual” e que o procedimento do autor de Miguilim “é tão lúdico quanto o da criança e tão onírico como o de quem condensa e desloca imagens, sonhando”.

Ainda que numa pequena amostra, podemos falar de um consenso entre os estudiosos de Guimarães Rosa sobre a identificação com o tema da infância, revelada no trato da linguagem e no sentimento que anima sua marcante personagem infantil que é Miguilim. Não é pra menos, pois a leitura de “Campo Geral”, esse “romancinho”, para usar a expressão carinhosa de Henriqueta Lisboa, deixa, a nosso ver, marcas indeléveis no acervo emocional e literário de quem se entregue a essa experiência de leitura.

Voltando à galeria de meninas ficcionais, encontramos no criador de “estórias”, Nhinhinha, que “com seus nem quatro anos, não incomodava ninguém, e não se fazia notada, a não ser pela perfeita calma, imobilidade e silêncios.” (ROSA, 1988, p. 22) Quando falava,

inesperadamente, falava com graça e originalidade: “A gente não vê quando o vento se acaba...” (ROSA, 1988, p. 23) Por isso mesmo, era uma menina incomum, e incompreendida na sua comunicação com os adultos. Sua linguagem insólita e sua percepção infantil intuitiva e singular das pequenas coisas parecem dar conta dos processos de criação rosiana. Essa estranha personagem do conto “A menina de lá”, (1988) “não é só a criança, oferecendo motivos lúdicos ao escritor: Nhininha ultrapassa o plano da infância, oferecendo imagens mais próximas da loucura que do mito. Ela criava estórias “absurdas”. (RESENDE, 1988, p. 44)

Esse estranhamento dá-se também em “Partida do audaz navegante”, do mesmo livro de contos, *Primeiras Estórias* (1988). Brejeirinha, Pele e Ciganinha, “meninas-dos-olhos” de sua mãe, “descristalizam” a linguagem. O texto, envolto em magia infantil, põe em relevo Brejeirinha, a menor delas, muito indagadora, vivaz e que às vezes “formava muitas artes”, “tinha o dom de apreender tenuidades” e não detinha em si “o jacto de contar”, por isso desafia a partida do “Aldaz navegante”, estória inventada por ela. No inusitado das palavras, a fantasia, tão peculiar à criança, transborda na narrativa, numa fusão entre infância e criação literária.

Nessa curta trajetória de meninos e meninas, engendrados na literatura, fermentamos nossas idéias sobre o modo como os escritores, na invenção ou na evocação de seus personagens crianças exprimem a relação que mantêm com esse estágio da vida.

As palavras de Riedel (1980, p. 96) abonam nosso pensamento sobre a criança revisitada na literatura: “Em geral, a criança ou o adolescente emergem no adulto pela memória das sensações, mosaicos soltos que permanecem vivos no indivíduo, ou são filtrados pela reformulação da memória voluntária, que supõe distanciamento e reconstituição intelectual.” Voltando o foco para Angela Gutiérrez, podemos dizer que, ao retratar a infância, na pele de sua protagonista, ela o faz de forma viva, numa linguagem vigorosa, de sabor familiar. Daí se ouvir na voz da narradora adulta a fala da menina. Para Moreira Campos, “Flô tem permanente encontro com a infância.”<sup>14</sup>

Dela trataremos, por meio da investigação desta instância narrativa, que é a personagem.

---

<sup>14</sup> Carta de Moreira Campos, logo que leu os originais de *O Mundo de Flora*, cedida pela autora.

## 2. A CONFIGURAÇÃO DA PERSONAGEM

“A eterna menina  
reinará sem fim?”

Angela Gutiérrez, *Canção da menina*

É possível sentir saudade de um livro, mais precisamente das personagens que moram em suas páginas? Que mistério guardam os seres fictícios, que, apesar de fabricados na linguagem, portanto seres “de mentirinha”, nos cativam a ponto de compartilharmos o seu viver, no ato da leitura? Candido (2002, p. 55) problematiza o estatuto da personagem como ser de ficção partindo da seguinte especulação: “De fato, como pode uma ficção *ser*?” Advertindo-nos em seguida de que é sobre esse paradoxo que repousa a criação literária, como podemos ver em suas próprias palavras, bastante elucidativas:

A personagem é um ser fictício, - expressão que soa como um paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação de fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.

Signo diversificado e complexo, a personagem percorreu muitos caminhos conceituais até chegar ao que hoje chamamos de composição verbal, objeto de papel e tinta, edifício de palavras, denominações fincadas no âmbito da linguagem.

Para iluminar esses caminhos teremos, inevitavelmente, que “olhar para trás” e buscar nos gregos a chave para o conhecimento. “Literatura [...] é terreno baldio, arte muito antiga, nada é de ninguém particularmente, vai ver os gregos...” diz Autran Dourado (1976, p. 37). A propósito, lembremos que Aristóteles é o primeiro dos teóricos conhecidos a tocar no problema dessa instância narrativa, vista e abordada como reflexo da pessoa humana, e como construção de palavras, cuja existência obedece a leis particulares que regem o texto, noutros termos, o que se chama verossimilhança interna da obra. A distinção entre história e poesia, formulada pelo filósofo grego, na *Poética*, lança luz sobre o fazer literário.

[...] a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis do ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade. Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; [...] a diferença está em que um [o historiador] narra acontecimentos e o outro, [o poeta]

fatos quais podiam acontecer. (ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, 1997, p. 28)

A visão aristotélica de mimesis e de verossimilhança influenciou, durante séculos, muitos teóricos que se voltaram para o problema da personagem. Prosseguindo na teoria, temos a concepção horaciana de *persona* não apenas como reprodução de seres vivos, mas como modelo a ser imitado, conferindo ao ente fictício caráter moralizante. Para o pensador latino aquele que possui virtudes sabe com segurança dar a cada personagem a conveniente caracterização. “Os poetas desejam ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida.” (ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, 1997, p. 65)

A partir da segunda metade do século XVIII, essa compreensão é substituída pela visão de personagem como representação do universo psicológico do seu criador. Muitas são as transformações nesse período que se estendem por todo o século XIX: o declínio da estética clássica, o desenvolvimento do romance e a afirmação de um novo público – o público burguês – são algumas delas.

Em meio a esse novo contexto, a personagem passa a ser vista como projeção do escritor, ilustrada na famosa frase de Gustave Flaubert: “Madame Bovary... c’est moi.”

À renitente pergunta: Flora é Angela? - responde a autora: “Eu não sou Flora, mas Flora é parte de mim.” (ARAÚJO, 2008). Essas palavras alinham-se ao pensamento de Mauriac (1952, apud CANDIDO, 2002, p. 67) ao dizer “que o grande arsenal do romancista é a memória, de onde extrai os elementos da invenção, e isto confere acentuada ambigüidade às personagens, pois elas não *correspondem* a pessoas vivas, mas *nascem* delas.”

Mesmo nos romances ditos *à clef*,<sup>15</sup> [como *O mundo de Flora*] o processo é: realidade – mente do criador – realidade outra vez, de acordo com Dourado (1976, p. 183 – 184).

Sobre a construção de sua personagem Flora, Angela Gutiérrez revelou em entrevista ao jornal **O Povo**:

Não premeditei a personagem. Na verdade eu estava doente e, como sofro de insônia, os fantasmas da doença começaram a tomar dimensões indesejáveis durante a noite, até que uma dessas noites (nov. de 82) levantei-me, comecei a escrever e a Flora veio. Quem me conhece, poderá perceber, ao ler o livro, que ela tem alguns traços meus. Foi criada a partir de lembranças, projeções, leituras, imaginações acumuladas ao longo da vida.

<sup>15</sup> Romance com uma chave, ou seja, em que personagens reais aparecem sob nomes fictícios. Massaud Moisés. *Dicionário de Termos Literários*, 1985.

Continuando o percurso teórico, vimos que a matriz humana da personagem continua em voga. Somente com a sistematização da crítica literária, no século XX, essa tradição vai ser alterada. Inicia-se então uma série de estudos acerca da prosa de ficção e por extensão da personagem. A obra literária é vista como sistema, e o ser fictício é um entre os componentes básicos da narrativa. A relação pessoa-personagem afrouxa os nós, e o conceito de personagem como ser de linguagem radicaliza-se com os formalistas russos. Esse ser da ficção adquire o *status* de produção criativa, entretecida por meio de uma teia de relações feitas de sensibilidade e raciocínio, essenciais à obra de arte.

As palavras de Yunes (1986, p. 150) sobre o fenômeno da representação interessam a este percurso:

O homem cria a partir da experiência de ser / estar no mundo, mas sua obra não se confunde com imitação. Ele re-apresenta o mundo, o que não é tão simples. Esta co-realidade da arte, em seu modo particular de se constituir, exige operações ordenadoras da inteligência sobre o material captado pela sensibilidade.

Desse modo, a personagem se impõe como signo possível de interpretação, a partir das escolhas feitas pelo romancista que, através do jogo de linguagem, materializa-a dando-lhe vida e criando o “sentimento de verdade”. Para Candido (2002, p. 55), o problema da verossimilhança no romance depende da possibilidade de um ser fictício comunicar a mais autêntica verdade existencial. Rosenfeld (2002, p. 35) reforça o caráter fictício das personagens ao afirmar que “a ficção é o único lugar - em termos epistemológicos - em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais sem referência a seres autônomos; de seres totalmente projetados por orações.”

Sobre esse dilema que envolve a relação personagem-pessoa, Ducrot e Todorov (1972, apud BRAIT, 2002, p. 10 -11) iluminam essa discussão, dizendo-nos:

Uma leitura ingênua dos livros de ficção confunde personagens e pessoas. Chegaram mesmo a escrever “biografias” de personagens, explorando partes de sua vida ausente do livro (“O que fazia Hamlet durante seus anos de estudo?). Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo lingüístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é “um ser de papel”. Entretanto recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas segundo modalidades próprias da ficção.

Assim é que Flora nos chega, com uma enorme carga de realismo, como pessoa, no dizer de Reuter (2002, p. 163), “normalmente possível”, permitindo-nos pintar seu retrato,

tocar no seu eu, conhecer-lhe os afetos, os segredos, os devaneios, seu mundo, enfim. Sem nos esquecermos de que, mesmo baseada em pessoa real, a personagem é sempre invenção.

Sabemos ainda que ela se configura numa rede de relações. Daí a impossibilidade de falar dela sem tocar no enredo e na linguagem. Para endosso de nossas palavras, mais uma vez Candido (2002, p. 53), “Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão que decorre dele, os significados e valores que o animam.”

Seguindo o procedimento metodológico já apontado neste trabalho, fixaremos nossa atenção na infância da protagonista, Flor menina. Para tanto realizaremos um trabalho de análise e interpretação dos eventos que a envolvem, tomando por base os estudos de narratologia, aliados à intuição e à sensibilidade. A intuição, na opinião do poeta Fernando Pessoa, segundo nota de Maria Rita Kehl no texto “A criança e seus narradores” (CORSO, 2006, p. 17), é uma das condições para um crítico literário. Apesar de não ser esse o nosso propósito, fazer crítica literária, acreditamos nessa condição como porta de entrada para o estudo do texto literário; no nosso caso, o estudo da infância na obra *O mundo de Flora*.

Pretendemos, desse modo, traçar o perfil da menina, verificando que imagem de criança figura no romance. Antes, porém, registraremos o primeiro retrato da personagem, comunicado ao leitor por um narrador onisciente, cuja descrição, na sua função pictórica, leva-nos a ver, refletida num “espelho do cabo de marfim”, a imagem de “uma mulher de trinta e três anos, bonita ainda, apesar das duas vincas que nasciam nas asas do nariz e se amorteciam no canto da boca. Boca de lábios cheios e sensuais, dizia Diego” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 13). A presença do discurso indireto livre, (“dizia Diego”) na última frase, revela o modo peculiar de o narrador nos trazer o pensamento da personagem, de entrar na sua intimidade. Nessa imagem de autocontemplação, Flora vê-se diante do “cortejo de sua velhice” (precoce) e do declínio de sua beleza, provocado por uma doença. Na iminência da morte, ela põe em movimento o torvelinho da memória, trazendo à luz a menina, que a partir de agora daremos a conhecer.

## **2.1. A Flor-menina do casarão**

Subvertendo a composição da obra, na qual a menina aparece pela primeira vez aos cinco anos de idade, começaremos sua apresentação pelo nascimento, um nascimento festivo, “iluminado”, em consonância com a atmosfera da cidade, como se houvesse uma comunhão entre a emoção familiar e a paisagem crivada de luz. Pensando na “correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento” de que fala Candido (1974 apud

Dimas, 1987, p. 15), podemos arriscar que a luz de Fortaleza ilumina também o nascimento de Flora, numa espécie de homologia entre a paisagem natural e a energia do sentimento de que se reveste o episódio.

Pensando na teia de relações que circundam a personagem romanesca que, de acordo com Bourneuf e Ouellet (1976), se estende também aos lugares e aos objetos, chamamos a atenção para, além do cenário, em que se dá o nascimento da menina, marcando-a desde logo para uma infância feliz, revestida de afeto, o fato de fazer parte, do universo fictício, o lançamento da pedra fundamental da nova catedral. Pedra fundamental, de acordo com Buarque (2004), significa pedra que é assentada, em geral com solenidade, para encerrar uma ata ou outros documentos, jornais do dia, moedas, etc., e que marca o início de uma construção; primeira pedra. Ao nascer junto com a catedral, Flora inaugura conotativamente um novo tempo, um novo estatuto de criança no seio da família, através do olhar arguto e desentranhado para o mundo que a cerca.

Acompanhemos suas vivências, a fim de verificarmos essa idéia. Na passagem abaixo, temos acesso à consciência do pai da menina (“não pôde deixar de *pensar*”), acentuando o caráter vivaz do acontecimento. Sob o “modo do mostrar”, para usar a terminologia de Reuter (2002, p. 60), em que a cena, composta pela fala das personagens, ocupa um lugar importante, temos a impressão de que tudo se passa diante de nossos olhos, em tempo real. Desse modo, visualizamos a euforia que tomou conta do ambiente, sobretudo na sugestão sonora do sintagma “coro da criançada.”

Eis aí as tramas do destino, não pôde deixar de pensar. Uma nasce com a queda da velha Sé e a outra nasce junto com a nova catedral.

– E viva a Flor, que veio à luz num dos mais belos dias de sol dessa terra da luz e do sol!

O coro da criançada replicou: E viva a Flor! (GUTIÉRREZ, 1990, p. 23)

Flor, Flô, Florzinha são variações do nome da personagem, formas carinhosas utilizadas por diferentes narradores. Autran Dourado (1976, p. 183), ao discorrer sobre a personagem, afirma que “a grande virtude do personagem é ter um corpo [...] É ter um nome [...], é ser substantivo. O personagem é o substantivo que vive na frase através do verbo que lhe dá movimento”. Conforme Reis e Lopes (1988, p. 214) “O nome é muitas vezes um fator importante no processo de caracterização das personagens, sobretudo quando surge como um signo intrinsecamente motivado.” O fenômeno de motivação do nome, de acordo com Reuter (2002, p. 103) significa em termos concretos uma prefiguração, do que é e o que faz a

personagem. A motivação do nome Flora, como a do nome de outras personagens, é uma herança familiar, como se pode ver na explicação dada pela própria protagonista:

Na minha família, quando nascia um menino perguntava-se: Será Tomé, José, ou vai ter o nome do pai? E se era uma menina: Vai se chamar Branca, Flora ou Nívea? Com o nome herdava-se o jeito do antigo dono. Às vezes até o signo. As Floras, todo mundo sabia, eram sempre imaginativas, gostavam de ler e escrever. Eram meio voluntariosas e, quando cresciam, muito mandonas. Quase todas eram impetuosas e aquarianas. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 111)

Flora– Flore – de origem latina significa a deusa das flores; diminutivo flô (SCOTTINI, 1999) No dizer poético de Nilo Firmeza, “nome de primavera-humana,” (em fase de elaboração)<sup>16</sup> o que parece conferir à personagem beleza, feminilidade, delicadeza. Mas a ligação do nome com a personagem está na própria narrativa.

No rastro da teoria sobre o nome próprio nos textos de ficção, podemos dizer que é um nome motivado ou “nome falante”, para usar uma expressão de Reis e Lopes (1988), pois carrega em si conteúdo de ordem psicológica, demarcando um horizonte de expectativa relativo ao percurso narrativo da personagem, cujo modo de ser, herdado pelo nome, comprova-se em suas próprias palavras: “Sempre que eu levantava o nariz e dava um quinau em alguém, os mais velhos se entreolhavam confirmando verdades consabidas: Essa é Flora mesmo!” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 111). Não sendo a escolha do nome um ato gratuito, essa é mais uma pista para a afirmação de que Flora é o retrato literário de Angela. Nos domínios da paratextualidade, a dedicatória reforça o que dissemos. Nesse texto comparecem duas Angelas (mãe e filha da autora). Concluindo, são três Angelas, três Floras.

Essas aproximações, apesar de interessantes, não são o intento dessa pesquisa, uma vez que nossa opção, como é sabido, foi pela personagem infantil representada na obra. Já somos sabedores de que se trata de uma criança bem nascida, e é nessa condição que a personagem viverá a infância. Os primeiros anos de sua vida se passam no casarão sombrio de seus bisavós, um ambiente soturno, de onde afluem muitas lembranças e sentimentos da meninice, particularmente o medo, que constantemente habitava a mente fecunda da menina insone. “Naquele casarão sombrio onde passei os primeiros anos de minha vida, quase tudo me amedrontava.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 15).

“Mais do que descrever, “nomear” um sentimento, um estado de alma, Flaubert revela-o descrevendo o objeto ou a paisagem.” Essa observação feita por Bourneuf e Ouellet

---

<sup>16</sup> Designação de Nilo Firmeza (Estrigas), no artigo *O mundo é de Flora*, que integra o livro *Viagem ao Mundo de Flora* a ser editado.

(1976, p. 207) acerca do criador de Emma Bovary, pensamos poder aplicar ao romance de Angela. A descrição elegante, concisa e rica de detalhes do casarão, com seus longos e escuros corredores, a caveira que encimava uma das estantes do avô, as cadeiras antigas com assentos de brocado, o piano recoberto por longas capas brancas, a sala proibida, onde as imensas estantes de madeira exibiam livros encadernados em couro, um deles com seres contorcidos, rostos torturados ilustrados por Gustave Doré, o ranger da escada de madeira, o quarto do bisavô morto e o seu retrato majestoso na sala de jantar, perpetuando sua presença, inspirando respeito e devoção: “Eu o amava. Nos meus cinco anos, ele era Deus” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 15), toda essa aura fantasmagórica infunde na menina sentimento de medo, mas também fascínio ante os mistérios que o espaço da casa encerra, possibilitando-lhe experiências significativas, fertilizadoras da imaginação, sobretudo pelo contato com os livros, que será marcante na sua infância:

Às vezes, fascinada, mergulhando no abismo do medo, entrava na sala proibida e abria um livro grande, que ficava na prateleira mais baixa. Atraíam-me suas gravuras, sob as quais com dificuldade distinguia as letras D-O-R-É. Aqueles seres contorcidos, aqueles rostos torturados das ilustrações povoavam, à noite, os meus sonhos. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 15)

Para Moniz, o medo no mundo infantil de Flora é uma obsessão. Esse pensamento coincide com o nosso e se apóia em outros extratos da obra, nos quais diferentes narradores noticiam esse sentimento. Dada a complexidade narrativa e a diversidade de gêneros do romance gutiérreano, já apontados aqui, a personagem dá-se a conhecer também por meio de um bilhete, escrito por sua mãe: “[...] E a nossa caçula Florzinha? Está tão magrinha! [...] Continua acordando de noite? Será que não estão metendo medo nela?” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 15) Numa outra passagem, um narrador em terceira pessoa dá conta da batalha noturna enfrentada pela menina, do seu movimento interior, sob o signo do medo.

Tinha medo de ficar com os olhos abertos [...] e tinha medo de fechá-los [...]. Os barulhos da noite! Folhas que o vento arrasta, móveis que rangem, pisadas solitárias na calçada... Tudo anuncia o momento terrível que vai acontecer. Todos dormem e ela sozinha vela o medo [...]. O sono chega de mansinho; afasta-o temerosa de dormir. Só quando percebe a manhã nascendo, pela claridade que devolve às coisas o jeito de coisas, a menina respira fundo e se entrega ao sono [...]. Desta vez vencera. Nenhum demônio malvado a derrubara no precipício negro nem a levava para a caverna habitada por animais viscosos e frios. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 16)

Nesse último fragmento, a noite gera medo. O próprio teor conotativo da palavra noite aponta para esse sentido. Essa cena é bastante familiar, pois, empiricamente, sabemos que à noite, a solidão e todos os medos se tornam maiores. A criança parece propensa ao clima de mistério, que lhe permite alçar vôos imaginários, e nesse exercício da fantasia vai superando dificuldades e conflitos, experimentando novos sentimentos, como se pode inferir das palavras filtradas do pensamento da menina, na passagem anteriormente citada: “Desta vez vencera. Nenhum demônio malvado a derrubara no precipício negro nem a levava para a caverna habitada por animais viscosos e frios.” Segundo Chombart de Lauwe (1991, p. 408), “Os temores e as angústias da criança referem-se a objetos diversos, em circunstâncias variadas, das quais algumas são, no entanto, mais freqüentes, como, por exemplo, o temor do escuro e do negro.” Muitas das reflexões da pesquisadora francesa, referida há pouco, extraídas da gama de personagens infantis vivendo as mais variadas situações, se afinam com as nossas, derivadas das vivências de Flor. De modo que suas observações nos fazem lembrar nossa personagem, como esta acerca de Sartre e seu poder de imaginação:

Certas angústias dependem mais de circunstâncias. Sartre buscava, sem ter consciência deste fato, em sua memória e na leitura, notícias fantásticas [...], visões terroríficas. “(...) Eu descobria na angústia possibilidades assustadoras, um universo monstruoso que não passava do avesso de minha onipotência; eu me dizia: tudo pode acontecer, e isto queria dizer: eu posso imaginar tudo.” (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 410)

Retomando a atmosfera espectral do casarão, que configura uma “imagem-referência”<sup>17</sup> da personagem, observemos a menina em sua experiência com a morte, seja de forma próxima, como a morte de Branca, tia admirada por ela, “Tia Branca era minha heroína preferida” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 139) ou de Miss Colbert, uma inglesa do convívio da família, seja de forma distanciada, através da memória familiar, que atribui aos antepassados um elevado grau de importância, eternizando-os nos domínios do casarão. Não são poucas as passagens que atestam esse sentimento quase de devoção pelos que já se foram:

Quando teria morrido o bisavô? A menina não sabia [...]  
A menina gostava de subir a escada com corrimão de mogno, luzidio e negro, para ir ao quarto do bisavô. Tudo estava lá como no dia de sua morte. Podia imaginá-lo folheando os livros que ainda se encontravam sobre a mesa. Ungida de fervor religioso, alisava as páginas dos livros: Ele tocou aqui. Balançava levemente sua rede: Ele se deitou aqui. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 27)

<sup>17</sup> Expressão tomada de empréstimo de Fernanda Coutinho ao se referir à casa do narrador de *Terra dos Homens* de Antoine de Saint-Exupéry, para quem a infância tem por baliza a casa dos primeiros tempos, em *Imagens da Infância em Graciliano Ramos e Antoine de Saint-Exupéry*, 2005 (Tese de Doutorado)

O contato da menina com a realidade insofismável da morte preenche o seu cotidiano e adquire caráter de experiência pessoal ao testar as palavras, vivenciar sentimentos de medo e culpa e construir significados para as realidades da existência. Assim Flora revela seu entendimento da morte: “Eu tinha cinco anos e já sabia que quem morre desaparece. Meses antes, a tia Branca morrerá.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 26). Os trechos abaixo ilustram nossas palavras, acrescentadas por essas de que “[...] a morte por força das convenções sociais, comporta unicamente manifestações de sofrimento” (COUTINHO, 2005, p. 105). Essa idéia percorre o ambiente familiar na espera da morte de um ente querido. Esse momento é contado por um narrador ambivalente, que parece imiscuir-se na cena, dividindo com a menina a posse do discurso narrativo.

Durante o jantar, falou-se pouco. Tia Branca estava muito doente, ninguém tinha vontade de rir.

Acabado o jantar, a menina sentou-se no colo do pai. Já tá de noite, já tá de noite.

[...] Já tá de noite. No outro lado da sala, via o escuro do jardim. De manhã, tudo ali era verde e havia o roxo da trepadeira que subia para a janela do quarto de tia Branca. Magra e alta, tia Branca ia morrer. Morrer. A menina disse baixinho: Tia Branca vai morrer. Levantou os olhos para ver se alguém percebera suas palavras. Não, o pai conversava com o avô, que não contava histórias engraçadas, e os meninos terminavam os deveres do colégio. Pronto, dissera as palavras e não acontecera nada. Repetiu: Tia Branca vai morrer. Tia Branca morreu. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 26)

Tive medo. Na véspera, fora dormir pensando na morte de tia Branca. Me senti culpada. Será que ela morreu porque eu disse que ela ia morrer?

Agora era a vez de Miss Colbert, Dayse Colbert.

Desta vez tive muito cuidado. Quando soube que ela estava doente, nem uma vez pensei em morte.

Todos foram ao enterro. Menos eu [...] (GUTIÉRREZ, 1990, p. 27)

Retomando o que dissemos acima, no primeiro extrato acompanhamos, através dos expedientes discursivos, como o jogo dos tempos verbais presente, marcadamente o passado (perfeito e imperfeito) e futuro, a experiência da personagem frente ao que está para acontecer. Em “**Tá** de noite”, a coloquialidade e a espontaneidade da frase indicam a fala da personagem infantil, assim como a reiteração dessa fala e a palavra noite expressam o estado psíquico da menina, que se faz ver em tempo real, pelo uso do verbo no presente. O escuro do jardim em contraposição ao seu colorido, pela manhã, nas palavras do narrador (ou na consciência da personagem?), realça o tom plúmbeo do ambiente: “De manhã, tudo ali **era** verde... e **havia** o roxo...”, como se pode ler integralmente, na passagem transcrita acima. Acrescente-se a isso o pensamento renitente da menina: “Tia Branca **ia** morrer...” A cena é toda montada para dar esse ar de lugubridade como convém ao sofrimento diante da perda

irreparável: “ninguém **tinha** vontade de rir”, “o pai não **contava** histórias engraçadas” e a menina vivia a expectativa do acontecimento: “Tia Branca **vai morrer**”, até se consumir o que estava no aguardo, “Tia Branca **morreu.**” Entre os dois enunciados, assim vizinhos, sem nenhuma ponte entre eles, estabelece-se o silêncio da narração, conferindo-lhe um tom realisticamente seco, preparando, podemos supor, o sentimento de culpa que irá sentir a menina pela repetição de suas palavras, sentimento esse, somente comunicado no episódio subsequente. De acordo com Reuter (2002), o passado perfeito é freqüentemente usado para os acontecimentos principais da história, aqueles que fazem a ação progredir, aqueles aos quais cumpre esclarecê-la. Já o imperfeito constitui o plano secundário que nos permite identificar o pano de fundo, as descrições e comentários do narrador.

Ainda no terreno das vivências interiores, Flor experimenta o sentimento de culpa, já aludido, o que lhe possibilita também alguma aprendizagem, ainda que de forma ingênua: o domínio do pensamento, “nem uma vez pensei em morte”, quando soube que a inglesa estava doente, como testemunha o segundo extrato, narrado pela personagem menina, pelo menos assim nos parece. Um recurso interessante usado pela autora, na sua miscelânea de procedimentos narrativos é o de dar a palavra à personagem infantil, pondo em cena a criança e por extensão a infância, em estado puro. Dessa forma, penetra o mundo pelo ponto de vista infantil. “A autora, quando criança, não escreveria certamente da maneira como escreveu agora; mas a impressão que temos ao ler certos trechos de *O mundo de Flora* é a de que foram escritos (ou ditos) por uma Angela menina”, nos diz Sânzio de Azevedo (1992, p. 112).

Os temas da morte, do medo e da culpa são reiterados no romance, tornando-se, insistimos, uma presença obsedante. Assim, narrador (em terceira pessoa) e personagem compartilham a narração dos mesmos fatos, como pode ser observado nessa passagem, em parte já conhecida do leitor pela voz de Flora. Adotando a teoria das visões da narrativa de Jean Pouillon, apresentada por Leite, (1987), verificamos no romance em apreço a “visão com” e a “visão por trás”, correspondendo a primeira ao conhecimento da própria personagem, e, a segunda, à onisciência do narrador. Atentemos para essa passagem, agora, em terceira pessoa, lembrando que já temos conhecimento de seu conteúdo neste trabalho, pela voz da menina

A menina de cinco anos, que amava o bisavô morto e herdara o nome da bisavó morta, na hora de dormir ouvia no silêncio do casarão, sussurros abafados, passos apressados de mortos que não querem ser ouvidos. Talvez queiram falar só com ela que os entende.

A menina não pode dormir porque sente na nuca o mesmo olhar frio da caveira que encima a estante do avô. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 42)

Logo em seguida, retorna a personagem a nos contar um sonho repisado em que, em meio a outros elementos, sobressaem-se o medo e a culpa, diante da morte onírica do irmão:

De dentro da névoa das lembranças mais remotas, um sonho que se repetiu muitas vezes. Tantas que tinha medo de dormir e vir de novo.  
Meu irmão e eu saíamos do casarão escondidos [...]  
Na volta, meu irmão se adiantava e atravessava a rua correndo. Cuidado, queria gritar, mas o ônibus já passara deixando apenas um redemoinho de poeira onde deveria estar meu irmão. Eu queria gritar e a voz não saía. Acordava com um sentimento esquisito de medo e culpa. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 43)

De acordo com Chombart de Lauwe (1991, p. 412), “a angústia maior é sem dúvida a da criança que percebe subitamente sua culpa em um drama.” Cabe-nos, porém, a partir dos excertos aqui apresentados, assinalar que os sentimentos que se desenham no espírito inquieto da personagem gutiérreana são, na verdade, devaneados, o que não invalida o sofrimento dela pelo fato de não ser fruto de experiências negativas concretas e reais. Essa percepção nos faz refletir sobre como esse sofrimento assola outras vidas infantis reais e imaginárias. No inventário de personagens crianças feito pela pesquisadora francesa, já mencionada, encontramos meninos e meninas vivenciando esses mesmos sentimentos, porém em situações bastante penosas, como esta em que a criança carrega a culpa por seu pai ter cortado a mão ao talhar um carrinho de madeira para ela. “Vejo, com meu terror de criança, sua mão pendurada, toda cortada. Soluço, sufoco, minha mãe reaparece e me empurra para o vestibulo...no qual eu sentia medo todas as noites.” (VALLÈS, 1884, apud CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 412). Poderíamos arriscar que as crianças experimentam algum tipo de sofrimento nessa fase da vida, independente da situação material e afetiva de que desfrutam. Para continuar no ensaio francês sobre infância, encontramos um menino que, ao devanear sobre a morte do pai, como forma de vingança, acredita ter sido o seu “parricídio imaginário” a causa da antecipação do falecimento paterno: “Quando o pai morre, ele se recrimina por ter aceito tais devaneios, como se eles pudessem ter apressado a morte de seu pai [...] A criança utiliza o pensamento mágico e acredita em sua eficácia.” (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 424)

Se pensarmos nos dramas vividos pelas nossas crianças brasileiras, literárias ou não, vítimas ou não da sociedade, de contextos familiares hostis ou não, constataremos nossas especulações em torno desses problemas metafísicos que se impõem à criança ao longo do seu desenvolvimento. Os embaraços e as contradições da existência não escapam ao seu olhar

“índio” sobre o mundo, para usar uma expressão de Benjamim (1995, p. 39) ao construir uma outra ótica da infância, em que a criança empreende sua própria busca de entendimento das coisas, como teremos oportunidade de constatar ao longo desse trabalho. Coutinho (2005, p. 103-104), lembra-nos que, para compreender a mundividência da criança, necessita-se de sutileza de observação e cita Rousseau no endosso de suas palavras, a saber: “A humanidade tem seu lugar na ordem das coisas, e a infância tem o seu na ordem da vida humana: é preciso considerar o homem no homem e a criança na criança.” Uma outra perspectiva de compreensão da infância encontra-se em Gagnebin (2005, p. 167) que, ao discorrer sobre as ligações entre pensamento filosófico e infância, nos esclarece as razões dessas vinculações:

Ligações privilegiadas, não só porque as crianças colocam a seus pais encabulados as grandes questões filosóficas sobre o sentido da vida, sobre a morte ou o sentido do universo, ou porque, num certo sentido, os filósofos seriam, no fundo, grandes crianças, que brincam de maneira séria e esquisita com palavras difíceis, em vez de se preocupar com os negócios realmente importantes da vida adulta.

Já se proclamou também a identificação da criança com o poeta. Bachelard (2006, p. 94) nos diz que “a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura do poeta”. Parece que criança, poeta e filósofo pertencem a uma outra dimensão. Esse estatuto conferido à criança, pensando-se na natureza questionadora e reflexiva desses seres, não encontra respaldo no pensamento grego, que não creditava à criança a capacidade de pensar por si mesma, assemelhada que era ao animal, nas suas tendências selvagens e impensadas.

Voltando ao mundo da personagem, no qual a tríade morte-medo-culpa ocupa considerável espaço na narrativa, deparamos com outros episódios que dão conta dos mal-estares que sente a menina e testemunham nossas considerações sobre ela em sua descoberta do mundo.

O anjinho que vi, uma tarde, passar na frente do sítio, não tinha cara de anjo não. Não era a primeira vez que eu via um cortejo de anjo. Duas crianças maiores iam na frente, uma com o caixãozinho azul nos braços e a outra levando a tampa do caixão. Crianças menores caminhavam atrás, segurando flores colhidas nos barrancos que ladeavam a estrada de ferro: brincos-de-princesa, mimos-do-céu e outras florezinhas sem nome.  
Atrás sempre ia uma mulher: mãe, avó ou tia.  
As crianças não pareciam tristes. Iam como crianças passeando.  
Naquela tarde, eu quis ver de perto. Eu quis ver como era a morte. Me aproximei da criança que levava o caixãozinho. Ela parou e eu olhei.  
[...]  
De noite, a imagem da carinha suja do pequeno morto ficou retida entre meus olhos e minhas pálpebras.  
Não adiantava fechar ou abrir os olhos. A carinha parda de olhos cerrados e lábios comprimidos continuava na minha frente me acusando não sei de quê.  
(GUTIÉRREZ, 1990, p. 58)

O trecho transcrito quase inteiramente justifica-se pelo fato de conter falas que nos permitem pontuar a discussão sobre os eventos que favorecem o desvendamento da realidade. Flor desconstrói a imagem da criança morta como anjinho, apontando para o aspecto feio da morte. Outro aspecto relevante é o cortejo conduzido por crianças, que segundo a narradora, não pareciam tristes, ou seja, não se renderam às convenções do sofrimento diante da morte, idéia citada atrás, reavivando a natureza infantil alicerçada na autenticidade do sentimento. Instigou-nos também a lembrança de que essa realidade cruel é vivenciada por crianças de classe social inferior, expostas que são a toda sorte de violência em seu cotidiano. Em “Não era a primeira vez que eu via um cortejo de anjo”, refletem-se a negação da vida, as condições sombrias e precárias em que ainda se encontram muitas crianças, vítimas de um contexto sócio-econômico fundado na desigualdade e na injustiça. Sobre a denominação de anjo para a criança morta, Freitas (2006, p. 259), remontando aos tempos de desvalorização da criança, no século XIX, afirma que “[...] havia, de fato, uma cadeia de infortúnios, diante da qual ser criança correspondia a não ter credenciais sociais próprias. Até na morte da criança isso podia ser observado. Morta, uma criança, ela assumia o papel figurado de anjo.”

Outro dado se sobressai do fragmento da narrativa: a determinação da personagem, presumida nas duas ocorrências do ato volitivo, fundado na semântica do verbo querer e na estrutura frásica: sujeito explícito, nos dois períodos **eu** + verbo **querer**: “Naquela tarde **eu quis** ... **Eu quis**.” (grifo nosso) Ressaltemos ainda que esse foi seu primeiro contato com a morte assim face a face, “Naquela tarde, eu quis ver de perto. Eu quis ver como era a morte.” Até então, como já foi dito, a idéia de morte se assentava no imaginário, como podemos deduzir dos sintagmas “naquela tarde” e “ver de perto.” Por fim, o sentimento de culpa de Flora vem à tona, densificando a tríade morte-medo-culpa de que já falamos. Cabe aqui abrir um parêntese para reforço de nossas palavras: são muitas as alusões à morte no livro, convergindo para o fato dramático da perda do primeiro filho de Flora e do suicídio da personagem.

Endossamos as palavras de Coutinho (2005, p. 100) ao dizer que o medo é um “forte estímulo para o desbravamento do desconhecido, o que é bem da natureza infantil.” Pensando nisso, acode à lembrança uma forma antiga e fecunda de lidar com o medo: Quem não traz na memória da infância o fascínio exercido pelas histórias de amedrontar? Completando o círculo do medo de sua infância, Flô é atraída por essas histórias. Seria a face

lúdica do medo, que permeou sua vida? Para Vérot (1954 apud HELD, 1980, p. 98), “Há medos deliciosos que a criança procura, porque são tranquilizantes.”

Na idade adulta, temos a personagem num outro contexto, o da ditadura militar, vivenciando uma outra face do medo, que não era apenas o dela. Dizendo com Vera Moraes, o motivo do medo é o *leit-motiv* desse romance, uma vez que percorre a narrativa de ponta a ponta. (em fase de elaboração).<sup>18</sup> Vejamos nesta passagem como o signo **medo** ocupa expressivo espaço na organização textual, salientando a força desse sentimento no mundo de Flora-Flô.

Percebia olhares vigilantes. Tinha medo.  
 – Medo de que, Flô?  
 – Medo  
 – Medo de monstros visgientos rastejando na noite?  
 – Medo  
 Antes seu medo era solitário.  
 – A Flô tem medo.  
 Agora o medo parecia universal.  
 [...]  
 Agora, o medo parecia nacional. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 149)

Coerente com a psique da personagem, que vem sendo desvelada nesse texto, várias passagens na narrativa testemunham a atração da menina por essas histórias, contadas em sua maioria pelas criadas e pelas pessoas mais humildes do seu entorno social:

*Capineiro de meu pai,  
 Ai, não me cortes o cabelo.  
 Minha mãe me penteou.  
 Minha madraستا me enterrou,  
 Pelo figo da figueira  
 Que o passarinho picou*  
 Entrou pela perna do pato, saiu pela perna do pinto, e o senhor rei mandou dizer que contasse mais cinco.  
 – Pois conta as outras, sea Maria Amélia. Conta. ((GUTIÉRREZ, 1990, p. 48)

– Flô, me deixa, que eu tenho o que fazer. Flô quem conta história de dia cria rabo de cutia.  
 – Conta, Luísa, conta as histórias da serra.  
 A menina gostava de ouvir as mesmas histórias de correrias nos campos, de banhos nos rios, de fogueiras acesas nas noites mais frias, de alma penada que gemia na curva do caminho, do bêbado que caiu no precipício, de mula-sem-cabeça, de cruzeiros no caminho marcando mortes. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 58)

---

<sup>18</sup> Professora da Universidade Federal do Ceará, autora do artigo *O mundo de Flora : a arte de narrar* que integra o livro *Viagem ao Mundo de Flora* a ser editado.

As “palavras com sombras”, no dizer das criadas, sugerem uma imagem perfeita do teor das narrativas lidas e ouvidas por Flozinha, que ficava “abancada feito sôim”, embevecida com as histórias do “preto véio do Barbosa”, um narrador oral que figura no romance. Aliás, dar a palavra aos vários personagens é um procedimento narrativo bastante freqüente no romance, o que além de nos aproximar do narrado, salienta os diferentes níveis de linguagem. Vejamos:

- E quando o véio arriba, a gente tem que agüentar as história horrive de sangue e fogo! Eu sendo mãe dessa menina nem haveria de permitir essa menina aprendendo história de homes mau, cangaceiro.
- Luísa, mais vale tu chamar a menina pra de junto da gente. Horas da noite, fica com o sentido nas terrives história e está vendo assombração de morto voando nas asa dos morcego.
- Mas eu fora mãe dela, decretava proibido essa menina de ler. Eu tem pra mim que ela ia até engordar. Essa menina de noite fica só pensando nas **palavras com sombras...** (grifo nosso) (GUTIÉRREZ, 1990, p. 81)

Oportuna é esta reflexão sobre o medo advindo das histórias infantis:

As crianças procuram o medo. As histórias infantis incluem sempre elementos assustadores que ensinam os pequenos a conhecer e enfrentar o medo. Curiosos e excitados, os pequenos exigem que os adultos repitam várias vezes as passagens mais amedrontadas dos contos de fadas. A madrasta malvada da *Branca de Neve* é mais popular do que os bondosos anõesinhos, assim como a bruxa comedora de crianças de *João e Maria* ou o tenebroso Darth Vader, do contemporâneo *Guerra nas Estrelas*. (CORSO, 2006, p. 17)

Apesar do relevo que vimos dando até aqui aos sentimentos de medo e culpa como realidades inerentes à menina, o mundo infantil de Flora é um mundo vivaz, saltitante e, mais uma vez, podemos dizer que dele se filtra uma infância bem vivida, alicerçada no afeto familiar. Nas palavras de Vera Moraes,<sup>19</sup> “não falta alegria ao mundo de Flora que é uma menina esperta, cheia de energia e astúcias [...]” Essa face da menina parece nos recolocar diante da relação personagem-espaco, pois Matosinhos, outro cenário da narrativa, viabilizará experiências de uma outra ordem, dando à menina um aspecto mais solto e livre, operando um contraste com a “psicologia” do casarão. Averiguaremos isso com mais vagar no tópico seguinte.

Importante esclarecer que os fragmentos escolhidos para análise e interpretação, a fim de traçar o perfil da menina e da infância não seguem um esquema rígido de localização dos eventos. A seleção das passagens da narrativa se deve a um olhar para o conteúdo, a nosso

---

<sup>19</sup> Ver referência na página 53 deste trabalho.

ver, significativo, num dado contexto. O que não impede de as retomarmos posteriormente. Em outras palavras, um evento da infância explorado por nós, no primeiro tópico, pode ter ocorrido em Matosinhos, que integra o segundo tópico, como é o caso das histórias de amedrontar, no qual se analisa o medo por um outro ângulo, o da ludicidade.

## 2.2. A Flor menina à sombra da mangueira

Começamos esse tópico com o questionamento de Held, (1980, p. 82-83), ao falar sobre alguns lugares da história fantástica: “Quem não tem uma árvore em seu passado?” e acrescenta que “cada um de nós leva consigo uma paisagem onde, se se chega a exprimi-la, todos se encontram e se reconhecem.”

A imagem da árvore chega a nós, de forma empírica, como uma nota nostálgica da infância. O subir em árvore, por exemplo, denota movimento, agilidade, leveza, tão natural da criança. Esse é o senso comum. Mas para Held (1980, p. 83), “É preciso que a árvore seja surpreendente portadora de imaginário para que se torne, como ocorre às vezes, um ‘Abre-te Sésamo’ ou um amigo com quem dialogar.” A pesquisadora cita, por exemplo, *Meu pé de laranja lima*, de José Mauro Vasconcelos, tão conhecido de uma determinada geração, do terceiro quartel do século XX. Nessa narrativa, a laranjeira, personagem central, torna-se confidente e amiga de uma criança. Já no saudosismo de Casimiro de Abreu, em *Meus oito anos*, os laranjais aparecem, junto com as bananeiras, como elementos bucólicos da paisagem da infância, que o eu-poético conserva na memória e no sentimento: “Oh! Que saudades que tenho / Da aurora da minha vida, [...] Que amor, que sonhos, que flores / Naquelas tardes fagueiras / À sombra das bananeiras / Debaixo dos laranjais!” (ABREU, 1999, p. 40-41)

N’*O mundo de Flora*, a mangueira é uma imagem marcante da infância. É sob sua copa que Florzinha se entrega às fantasias e, assim como o eu-lírico do poema “Infância”, de Carlos Drummond de Andrade, se delicia com a leitura. Nos versos do poeta mineiro: “Eu sozinho menino entre mangueiras / lia a história de Robinson Crusóé / Comprida história que não acaba mais”, no romance da escritora cearense: “A menina lia durante toda a tarde. Lia embaixo das mangueiras. Era surpreendida, às vezes, de olhos fechados, com um livro nas mãos.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 92)

A sombra da mangueira evocada pela personagem figura, portanto, o sonho, a imaginação, a liberdade, o refúgio, o deslocamento, e, tempos mais tarde, será substituída, com o mesmo valor simbólico pela sala de cinema. Os fragmentos seguintes confirmam nossas palavras:

Debaixo da mangueira, um vento tão suave...  
 Chegara em casa da escola. Nevava forte lá fora. Em casa estava quentinho. Tirou as luvas e o capote e foi correndo sentar-se junto à lareira. Por ali, Papai Noel ia entrar. Ia trazer sua boneca que anda, lourinha de casaquinho vermelho.  
 Depois da missa do galo, em que todos cantaram a Noite Feliz na igreja cheia de velas e presépios, ela deixou os sapatinhos embaixo da árvore de Natal e foi dormir. Sonhos lindos, os sininhos do trenó de Papai Noel, tirim-tim-tim  
 De manhã cedo, quando acordou, correu à árvore. Sua linda boneca estava lá, mais linda do que a imaginara.  
 Feliz, brincava com sua boneca quando viu, do outro lado da janela de vidro, uma meninazinha maltrapilha.  
 Movidada por sua bondade de coração, foi falar com a maltrapilha. Coitadinha estava com fome e não ganhara nada de Papai Noel.  
 A menina foi na cozinha, cortou uma enorme fatia de bolo e trouxe para a pequena mendiga.  
 – Posso tocar na sua linda boneca com minhas mãos encardidas? [...]  
 A menina não pôde mais resistir. Olhou com carinho para sua boneca que anda, de casaquinho vermelho e cabelos louros e disse à maltrapilha:  
 – Leve, é sua, o Papai Noel deixou aqui para eu lhe entregar.  
 A maltrapilha se foi com o coração aos pulos.  
 A menina derramou algumas lágrimas sobre a areia, à sombra da mangueira, e depois saiu correndo porque a mãe chamara: Flô, a merenda!, e agora já dizia: Flora, Flora, venha logo!, e era bom se apressar. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 108)

O narrador monta a cena: mangueira, sombra, vento suave, uma menina, uma história. A fantasia ganha espaço na sensibilidade da menina. O chamado da mãe já há algum tempo, como se pode deduzir da oração “e agora já dizia” e da intensificação do nome da menina, bem como o discurso indireto livre na última oração, revela o estado de enlevamento em que se encontrava a personagem. Outra observação pertinente é a de que a consciência do mundo vai sendo forjada pelos elementos físicos que constituem a condição social de cada um. Temos nesse texto lido por Flora, duas meninas, duas infâncias, marcadas linguisticamente pela abundância de uma e pela carência extrema da outra. Abundância e carência também de sonhos e crenças: todo esse cenário natalino, com neve, lareira, árvore, trenó e, sobretudo Papai Noel como realizador de um desejo material, preenche a imaginação da menina bem nascida, que, apesar de ter um bom Natal, com direito à árvore com bolinhas de alfôjar, peru, farofa e presentes embaixo da cama, o Natal com neve, “esse sim, era de mesmo, era muito mais Natal!” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 102) E nesse exercício da fantasia, a partir de suas próprias condições, apreende a realidade do mundo pautado nas diferenças e desigualdades. Complementando nosso pensamento, lemos no texto de Jobim e Souza (1996, p. 69) que “Pasolini e Benjamin propõem que o conteúdo ideológico da realidade se expressa nos próprios objetos, coisas, palavras, gestos e que tudo isso se constitui em signos de uma situação histórica e cultural precisa.”

Mas essa festa em que se comemora o nascimento de Cristo, tão esperada pelas crianças, de um modo geral, nos serve de mote para outra meditação. Para tanto, trazemos

“Versos de Natal”, de Manuel Bandeira, seguidos das considerações de Coutinho (2002, p. 153-154) acerca dos vínculos, na formulação poética de Bandeira, da infância com a celebração do Natal.

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

No primeiro verso o eu-poético dirige-se ao espelho, que refletiu alguns aspectos de sua fisionomia, “rugos, cabelos brancos, olhos míopes e cansados”. Nas palavras da pesquisadora:

Ao evocar a radiância da espera vivida pelo menino na véspera do Natal, o poeta fala ao mesmo tempo na capacidade de deslumbramento que os pequenos possuem, o que pode vir a constituir uma reserva de entusiasmo para o adulto. Aqui, o poeta revive o mito da natividade, deslocando-o do seu habitat litúrgico para a singeleza laica dos “chinelinhos atrás da porta.”

Para a companhia do poeta que não tem nada de menor, como ele se quis crer um dia: “Sou poeta menor, perdoai”, chamamos Angela Gutiérrez com sua eterna menina em “Noites de Natal da Minha Infância”, outro poema de *Canção da Menina* que também se enlaça com a narrativa em prosa, objeto de nosso estudo.

Nas noites de natal  
da minha infância,  
a estrela de Belém,  
de purpurina,  
resplandescente,  
iluminava meu coração  
de menina

Nas noites de natal  
da minha infância,  
as bolas de aljôfar  
e as chamas das velinhas  
revestiam de brilho oriental  
de ouro e prata  
as cabeças inclinadas a orar.

Na árvore de papel de seda,  
o orvalho da noite gerava  
pingentes de cristal  
e os pássaros da floresta  
aí pousavam  
e cantavam sem igual.

Nas noites de natal  
da minha infância,

a missa do galo  
na igreja de Mondubim  
tinha coro de anjos em festa,  
serafins e querubins

E o que de longe se ouvia  
não era o apito do trem de todo dia,  
eram guizos e sinos  
de um trenó  
que não se via.

Nas noites de natal  
da minha infância,  
cansada de sonhar  
eu, enfim, dormia.  
E se um sorriso em meus lábios nascia  
era que em sonhos recordava  
Outros natais iguais na minha vida. (GUTIÉRREZ, 1997, p. 19-20)

Além de reforçar a ligação da criança com os festejos natalinos, nos pusemos a pensar na fantasia que sustenta a figura do Papai Noel. Em nosso ponto de vista, a criança mantém tranquilamente esse pacto com a “mentira”, com os guizos e sinos de um trenó nunca visto. A criança intui que “papai Noel não existe”. Mas importa a imaginação que lhe é peculiar.

A observação de Corso (2006, p. 21) de que “A paixão pela fantasia começa muito cedo, não existe infância sem ela, e a fantasia se alimenta da ficção, portanto não existe infância sem ficção” vem inteiramente ao encontro da concepção de infância extraída do romance em estudo. Uma infância pautada pelo exercício intenso da fantasia. Por meio dela, Flora supera limitações, como a da desigualdade de gênero, por exemplo. Percebendo que o mundo das meninas era muito mais acanhado, cheio de “não-podes”, refugiava-se nos livros e nos sonhos debaixo da mangueira, pois nesses mundos ela “podia tudo, muito mais que os meninos. Era homem, era mulher, era cavaleiro medieval, era dama da torre, era aventureiro, era santo, d’Artagnan e São Francisco”. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 92) Habitar mundos alternativos e livres é um dos poderes que a literatura nos concede. Flora conhece bem esse poder, pois, segundo ela, viveu sempre mais à vontade em mundos emprestados. A intensidade do seu exercício de leitura é proclamada por ela: “Nos meus sete anos, eu lia como quem vive; vivia vidas e mortes alheias.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 108)

Voltando ao tema do espaço mítico da personagem, outro fragmento comprova o que vimos discutindo: “A mocinha entrava na sala de cinema como quem retorna ao útero da mãe. Era **a sombra da sua mangueira**, (grifo nosso) novo território de ilusões” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 142)

Held (1980) nos fala do valor simbólico do ninho como refúgio, abrigo que remete à posição fetal, retorno à mãe. O ninho assim pode ser traduzido pela imagem de um caracol, de molusco marinho, de um barco, de uma ilha.

Ao discorrer na literatura sobre o ninho, “uma maravilha da vida animal”, Bachelard (1993, p. 104) nos fala do sentimento do refúgio como retorno à primitividade. “Fisicamente, o ser que acolhe o sentimento do refúgio fecha-se sobre si mesmo, retira-se encolhe-se, esconde-se, entoca-se.” Para o filósofo a imagem do ninho na literatura é, de um modo geral, uma puerilidade. No entanto, diz ele, “Essa admiração não se desgasta [a de descobrir um ninho mesmo] Descobrir um ninho leva-nos de volta à nossa infância, a uma infância. A infância que deveríamos ter tido.” E sentencia: “Raros são aqueles dentre nós a quem a vida deu plena medida de sua cosmicidade.” (BACHELARD, 1993, 106). Acompanhando o pensamento do autor, podemos dizer que, ao nos comover com as imagens do ninho (na leitura ou na vida) construímos outros sentidos em nossa subjetividade, e, tentando esclarecer um pouco, tornamo-nos sensíveis às coisas mais simples, como ter um canto só nosso, um canto de acolhimento / recolhimento

Dentre as imagens que comportam esse valor, podemos incluir pela própria voz do narrador de *O mundo de Flora*, o cinema e a sombra da mangueira, que são para a personagem “um ninho, um redondo, um abrigo” para usar as expressões de Held (1980) Encontramos reforço de nosso pensamento acerca da importância dessa imagem na infância de Flora, no seguinte trecho:

Depois de atravessar o arruado de Matosinhos e os trilhos do trem, penetraram no útero verde do sítio. Quando o carro parou, embaixo do pé de manga jasmim, quase cumprimentou a mangueira. O pai ajudou-a a sair do carro e a levou para o quarto. Ficou deitada um bom tempo e, apesar da vontade de rever seus cantos, até cochilou. Quando notou a mãe ocupada, dando ordens, levantou-se devagar e foi para a sombra de sua mangueira. O pequeno percurso lhe custara muito esforço, mas não se arrependia. Fazia dias que pensava em vir. Principalmente depois que a idéia de morte se plantara em sua cabeça. Se tivesse morrido, a mãe viria à varanda olhar a sombra de sua mangueira? (GUTIÉRREZ, 1990, p. 120)

E, para fechar esse ciclo de passagens do texto acerca desse tema, recorremos aos versos da autora por nós estudada, no poema “Nas auras do tempo”, que integra a coletânea *Canção da Menina*, lembrando, assim, o entrelaçamento de sua obra: “Velhas mangueiras parindo sombras / debaixo delas / pobre menina parindo sonhos.” (GUTIÉRREZ, 1997, 25). Encontramos ainda as palavras oportunas de Bachelard (1993, p. 109): “A árvore é um ninho desde que um grande sonhador nela se esconda.”

Pensamos poder falar aqui, de “paisagem afetiva”, que segundo Held (1980), é quase sempre um lugar de infância, mas um lugar de infância mítico, idealizado, visto através do prisma dos sentimentos, das lembranças, das experiências de um adulto. Essa paisagem pode ser certa casa, certo jardim insubstituíveis.

Essas idéias nos levam a constatar que cada um de nós, adultos ou crianças, tem “a sua sombra da mangueira.”, a sua “pasárgada”, o seu escaninho da fantasia. Mesmo a criança cidadina de hoje, buscará na vida moderna, na era digital o seu ninho, o seu “território de ilusões”, dado o seu poder de inventividade, de subversão da realidade.

Em armários, escrivaninhas, corredores, parques, ou numa tarde de inverno, a criança constitui, apesar dos adultos, um mundo com uma significação própria. Nesses lugares – verdadeiros esconderijos – a criança constrói uma outra significação do cotidiano.” (JOBIM E SOUZA, 1996, p. 88)

Que nos seja permitido recorrer à experiência pessoal: o acompanhamento de perto do crescimento de um filho materializa a teoria sobre criança e infância. Assim, partilhamos a brincadeira do menino, entre quatro e cinco anos de idade, que criara a sua caverna, debaixo do sofá. Era um lugar secreto e somente dele, um “domínio reservado”, no dizer de Tomiko Inui, citado por Held (1980, p. 76). Entrar nessa atividade lúdica, tornando-nos cúmplices foi tarefa gratificante, na medida em que percebemos o prazer de inventar. Por isso, acreditamos que estimular a imaginação é abrir caminho para o desenvolvimento de um ser capaz de intervir criativamente no mundo. Fazemos nossas as palavras de Held (1980, p. 46): “A imaginação, como a inteligência ou a sensibilidade, ou é cultivada ou se atrofia. Pensamos que a imaginação de uma criança deve ser alimentada, que existe - com a condição de que não se estabeleçam receitas - uma pedagogia do imaginário [...]”

Fazendo um engate da literatura com a vida, Florzinha angaria empatia e identificação entre os seres infantis, porque muitos dos conflitos e necessidades dela são as da criança. Como diz Dourado (1976, p. 183): “O bom do personagem é que ele é humano [...] As tentativas de fazer bichos personagens resultam sempre em emprestar-lhes sentimentos humanos – antropomorfismo.”

No nosso intento de traçar o perfil da menina de Angela Gutiérrez, não é ocioso relembrar a rede de relações de que faz parte a personagem romanesca. Assim entramos em contato com Florzinha nesse outro espaço, o sítio para onde se muda sua família. Os episódios que envolvem a personagem nesse novo ambiente são revestidos de leveza, de liberdade, como atestam as próprias palavras da personagem:

Tudo foi meio confuso. A mamãe chorou, chorou [...] Eu não chorei. Até gostei da novidade de mudança.

Já me lembro do primeiro dia no sítio. Tudo tão claro e verde... **lá no sítio, perto de Matosinhos, a vida era mais solta.** [grifo nosso]

[...] De noite, depois do jantar, o papai levava a cadeira de balanço e o violão para fora e, sob nosso teto de estrelas, cantávamos canções antigas [...] (GUTIÉRREZ, 1990, p. 55)

Cadeira de balanço, violão, ar livre, teto de estrelas são imagens de muita leveza, faltando somente a lua, que para Calvino (1990), desde que ela surgiu nos versos dos poetas, teve sempre o poder de comunicar uma sensação de leveza, de suspensão, de silencioso e calmo encantamento. Essa sensação de leveza opõe-se ao ar solene do casarão. Lembremos seus longos e escuros aposentos, o ranger da escada, a caveira, as imensas estantes de madeira, velhos livros encadernados em couro. Somente a sala de almoço destoa desse clima carregado, como demonstram essas palavras, a nosso ver, da personagem, apesar da ambigüidade decorrente da desinência verbal. “[...] a simples pessoa verbal não é suficiente para esclarecer com quem está a palavra, podendo uma narrativa em terceira pessoa ser mero disfarce da primeira”, de acordo com Leite (1987, p. 23). Na montagem do texto, esse capítulo dá seqüência às lembranças da personagem, que, falando na primeira pessoa é um ser dividido, um “eu desdobrado” na expressão de Vera Moraes:<sup>20</sup> Flora - narradora adulta e Flora - personagem criança. Vejamos o referido capítulo: “Ao chegar à sala de almoço, respirava aliviada. Ali, o telefone, o rádio, a sariema e a arara se encarregavam de afastar os maus espíritos. Era o único lugar claro e alegre daquela casa.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 16)

A aproximação da menina com a natureza possibilita-lhe, como já prenunciamos, experiências significativas na infância. A criança na sua capacidade de desbanalizar a vida, extrai dos acontecimentos mais triviais sempre alguma surpresa. As palavras de Jobim (1996, p. 74) abonam nossa opinião: “Sabemos que a criança vive sua relação com o mundo e com os outros de um modo extremamente criativo.”

Vejamos uma imagem pintada com as cores próprias da infância: o capítulo “Festa no céu”. O título alude à alegria, à delícia de um banho de chuva para a criança. Coutinho (2005, p. 110) lembra-nos que “a chuva é um dos fenômenos da natureza de mais fortes implicações no terreno da subjetividade.” Para a menina do romance, ela significa euforia, liberdade, como se pode ver na cena abaixo. Ouçamos a personagem:

---

<sup>20</sup> Ver referência na página 53 deste trabalho.

Ameaçava chover? A gente se enfiava nas roupas de banho. Cada trovão era saudado: olha o pai da coalhada!

Vovó Nívea sorria o sorriso de sempre. É dia de festa no céu. Os anjinhos estão arrastando cadeiras.

Nos primeiros pingos, a cantoria zoava no mundo.

Chove, chuva miudinha  
Na copa do meu chapéu  
Eu também sou pequenina  
Como as estrelas do céu

Era a pior chuva para gripar. Chuva miudinha que esfria até os ossos. A gente sabia disso e esperava a chuva grossa e boa para correr de braços abertos recebendo os pingos no rosto e no peito. Tomara que chova três dias sem parar, ôi. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 98)

No levantamento das situações vividas por Florzinha, situações, na maioria das vezes, modelares de uma infância comum, no sentido de próxima de muitas crianças, evidenciamos que a simplicidade das vivências infantis da personagem provoca nossa adesão afetiva e intelectual, dada a sua extrema “humanidade”, parecendo de “carne e osso”, em episódios simples, de “realismo caseiro”, cheios de vida e de realidade infantil, como esse em que

Flô fazia o dever bem rápido. Não queria perder um minuto. Era tempo de manga e o sítio estava cheio de mangueiras: manga coité e manga jasmim [...] manga sapo, Deus me livre, não queria saber, feia de se ver, horrível de se comer [...], manga espada, manga isso, manga aquilo. A sua preferência era a manga rosa. [...] (GUTIÉRREZ, 1990, p. 100)

Ou esse em que, através da experiência, ela formula um pensamento, tira sua própria conclusão:

– Flô, sobe tu, que é mais manera.

Flor subia ligeiro, agarrando-se bem ao tronco da mangueira. Ia pegar a manga rosa que atraía no galho mais alto.

Problema intrigante. Pensava muito nisso. Toda fruta mais bonita e mais gostosa aparecia sempre no canto mais difícil de alcançar. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 101)

Para continuar no terreno “frutífero” da infância de Flora, destacaremos duas cenas, uma de sabor bem menineiro. Eis a primeira cena:

Arrancou com muito cuidado, pegando pelo talo, e desceu se agarrando bem no tronco para não derrubar o primeiro sapoti maduro daquele ano. Mas não teve sorte, o tronco estava escorregadio e Flor foi ao chão com sapoti e tudo. Ai, que tristeza, o sapoti se esborrachou no chão, abriu-se todo e se encheu de areia.

Flor olhou para os lados – não vi ninguém, ninguém me viu -, com a pontinha dos dedos tirou os cisquinhos de areia e pensou, gaiata: Azar, vou lá dar gosto ao cão! E, zás, passou o sapoti no bucho. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 98)

O “moreno e tropicalíssimo sapoti de quintal, com sua carnhinha de mel e areia” seria a “madeleine” de Angela Gutiérrez? – especula Carvalho (2007), para quem *O mundo de Flora* é um casamento feliz entre ficção e memória.

A outra imagem do sapoti aparece nesse quadro pleno de afeto, reafirmando o intuito memorialístico do romance, que se urde de pequenos fatos cotidianos, surpreendentemente simples. Escutemos Flora no desfiar das lembranças. Não economizamos palavras na transcrição do capítulo a fim de esclarecer o viés da narrativa.

Até agora, apenas algumas linhas escrevi, e, no entanto, a minha vida inteira passa correndo diante de mim. Como no juízo final?  
 Uma cena ali, uma palavra acolá consigo reter, e o resto se esvai, se dilui no nevoeiro. Parece-me, às vezes, que momentos capitais se perdem nessa correria frenética e incidentes triviais, aparentemente despidos de qualquer valor, param iluminados, tão nítidos que posso descrever seus pormenores mais ínfimos.  
 Teria três anos? Estou só de calcinhas – calcinha V8 não, mamãe. Vê tudo! – sentada em um banquinho da cozinha. Mamãe me dá na boca uns pedacinhos de sapoti. Eles estão cortados em gomos e arrumados no prato como uma flor. Acho bonito e como com gosto. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 24)

Desse excerto, salientamos, mais uma vez, que a voz da menina instalada no discurso da narradora adulta desfaz os limites entre as vozes adulta e infantil. Observamos também que os diminutivos dão conta do afeto que atravessa a cena entre mãe e filha, cuja plasticidade lingüística constrói uma imagem pictórica.

Angela Gutiérrez traz em si o mundo mágico da infância com seu acervo de emoções, de sentimentos, de prazeres triviais, como o “imenso prazer de comer uma siriguela de vez” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 65), e de descobertas, pois a menina que corre e brinca no seu texto é “puro olho e ouvido.” É sob esse prisma, que a apresentaremos a partir de agora.

### 2.3. A Flor menina puro olho e ouvido

“[...] Junto ao pai e à mãe, a menina, puro olho e ouvido, assistia aos festejos.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 64) Esses festejos eram os do Bumba-meu-Boi, e diante da toada triste, dos tantãs, do Boi cambaleante, depois morrendo ali aos seus pés, a menina experimenta sentimentos de medo e solidão. Flô vive tudo de forma muito intensa e não perde oportunidade de devanear, conforme demonstram essas palavras do narrador: “O Flô-papai-tá-chamando, na voz do irmão, devolveu-lhe a vida.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 64)

A menina magrela, de oito anos, que se achava feia com os cabelos lisos e os olhos puxados, dando-lhe um ar de índia branca, estava sempre atenta a tudo, aos flagrantes das pequenas coisas, às miudezas cotidianas, algumas totalmente insignificantes ao olhar apressado e pragmático do adulto. Diante do alvoroço na família com a chegada de miss Colbert, uma inglesa que não cabia nos retratos, a menina desloca o olhar: “Enquanto as mulheres da casa resolviam o difícil problema de bem acomodar miss Colbert, eu olhava aquele chapéu de flores, pousado sobre a mesa. Tão delicado, tão gentil, parecia de brincadeira” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 32)

Jobim e Souza (1996, p. 145) fertiliza nossa reflexão, dizendo-nos, na esteira do pensamento benjaminiano sobre a linguagem das coisas, que “no capitalismo não há espaço para esse tipo de experiência sensível – aprender a ver o que não se estampa de imediato.” Essa atitude da menina recupera, então, um olhar sensível sobre o mundo, é o “ir em busca do invisível que se esconde e se presentifica na linguagem-imagem das coisas”, aproveitando as palavras da pesquisadora.

Flora, cujos ouvidos eram povoados de vozes do casarão, conta-nos também: “O casarão era cheio de vozes. Vozes que vinham de muito tempo atrás [...] Não sei se meus irmãos ouviam todas essas vozes, mas de noite elas povoavam meus ouvidos.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 34) A mente fantasiosa da menina, essa capacidade de ver e ouvir para além do comum das pessoas parece ser o embrião da escritora que ela viria a ser.

Essa passagem nos convida a comentar a importância que os lugares assumem na narrativa, a partir de outra vivência da personagem no que tange ao sentido da audição, ou melhor, à aguda percepção da menina na sua aprendizagem do mundo. Por outras palavras, Matosinhos, representação do espaço rural, facultava-lhe novos saberes, a escuta de novas vozes, agora as da natureza, que ela já aprendera a conhecer nas noites de olho aberto. Essa experiência singular da personagem infantil é atravessada de sensibilidade:

Acordou com a zoadá do trem varando o silêncio escuro da madrugada. Não pôde mais dormir. Ouvia as cigarras chiando, folhas roçando no telhado, alguma fruta que despencava da árvore. Logo que percebia a ruidosa trajetória da fruta desde quando se desprendia do talo e atravessava as folhagens, sabia que haveria o rápido momento silente de sua queda livre antecedendo o instante em que tocaria no solo. Se fosse fruta madura, se espatifaria com um som mole, fofo e viscoso, como sapo lançado contra o muro. Se fosse fruta verde, ouviria o som seco e duro de uma pedra que cai. Desses barulhos não tinha medo. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 68)

Independentemente do lugar, as conversas e o comportamento dos adultos não passavam despercebidos da nossa personagem, sempre descobrindo e construindo sentidos a partir dos fatos vividos, presenciados, encaminhando-se, assim, para a elaboração de sua vida.

Ocorrências fartas e diversificadas mobilizam o olhar e a escuta de Florzinha. As palavras de Resende (1988, p. 210), alinham-se ao nosso pensamento “Os olhos, os ouvidos e os pés têm função notável na inter-relação com o que está fora do “eu”, visto que a percepção do real em torno se dá através deles, com os olhos e os ouvidos se tornam tangentes e amplas a visão e a audição do mundo [...]”

Muitas são os fragmentos do texto que se dão à confirmação de nossas palavras e à inesgotável reflexão sobre a criança. Ao olhar infantil de Flora nada escapa. Desse modo, valores sociais e humanos vão sendo desvelados, como, por exemplo, a discriminação racial que se sobressai da passagem abaixo, em que Florzinha, acompanhada da criada, ia brincar na praça, à tardinha. Unindo-se às crianças dos arredores brincava no coreto em forma de ferradura e se debruçava na fonte onde molhavam as mãos e sacudiam os dedos, respingando umas às outras. Quando a fonte estava seca e o guarda não estava por perto algumas crianças ultrapassavam a amurada circular, pisavam nas pedras até tocarem as patas dos cavalos de bronze. As mais ousadas agarravam-se às cabeças dos cavalos e tentavam alcançar as sereias. “Flor olhava de longe essas brincadeiras. Não via com naturalidade o contato com aqueles cavalos de ar agressivo.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 54) Nessa pausa da brincadeira, Flô realiza uma descoberta. Vejamos:

A menina buscava a Cota com o olhar e a via sempre só, sentada no último banco da pracinha. Não se juntava às outras amas. [...]  
 No casarão, diziam que Cota descendia de reis.  
 – Na outra banda, meu povo já foi gente, engrolava pelo meio da casa.  
 Vendo-a desde que nascera, a menina não notara que ela era diferente até o dia em que na pracinha uma das amas dissera: a tua preta tá te procurando (...) quem já se viu uma menina tão branquinha andar com esse galalau cor do Cão!  
 E caíram todas na risadaria.  
 – E o porquê das gaitadas, se achegara o guarda novato na área.  
 – É a nega Cota  
 – Quem é Cota no jogo do bicho?  
 A menina confusamente percebeu que ser preto era ruim. Assim como ser aleijado?  
 (GUTIÉRREZ, 1990, p. 55)

Nesse fragmento é evidente o caráter ideológico da linguagem. “São os julgamentos de valor e as avaliações que fazem com que o discurso verbal se envolva diretamente com a vida, formando com ela uma unidade indissolúvel” (JOBIM e SOUZA, 1996, p. 104). Realiza-se nesse episódio uma experiência de descoberta a partir do sentido das palavras e do

tom depreciativo das falas. Ao preconceito racial veiculado por essas mesmas falas, a menina, na sua perspicácia, inclui outra categoria de seres marginalizados, os aleijados.

Para ficar ainda com a Cota, que às vezes amanhecia de lundu, Florzinha surpreende pela lógica infantil, nesta cena cheia de sutilezas, entre elas o humor:

- A Cota hoje ainda está de lundu, senha Maria Amélia suspirava resignada.
- Não seria uma dor de cabeça?, perguntava minha avó. Se não era bom o vovô Carlos dar uma olhada nela. Não era comum do costume de Cota ficar trancafiada por mais de um dia.
- Se preocupe não, dona Nívea. É lundu mesmo [...]
- Dona, por fim da palavra antes tão misteriosa, fui logo perguntando:
- A sea Maria Amélia nunca teve lundu?
- Que é isso Florzinha, lundu é dengue de nego.
- Mas minha mãe também se tranca no quarto...
- Aí é antoje, Florzinha.
- Ah, e antoje é lundu de branco?
- Até a vovó riu. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 61)

Essa passagem revela o tom preconceituoso da linguagem da criada no conceito de lundu, “dengue de nego”, sendo negado à menina o significado da palavra. Ela, no entanto, compreendeu o sentido e o ampliou, melhor dizendo, criou, expandiu, metaforizou. E nesse sentido a criança se assemelha ao poeta, ambos brincam com as possibilidades infinitas da palavra.

Esse olhar arguto de Flora faz companhia ao do menino Graciliano Ramos, em *Infância*. Sobre esse narrador, nos diz Souza (2001, p. 102): “o olhar minucioso do aprendiz vai registrando preconceitos, sanções, crenças, míticas e coerções”.

A capacidade de associação e de ressignificação das palavras é peculiar à criança. A menina de Angela faz isso com mestria, dada a sua curiosidade e argúcia, presentes em toda a narrativa.

Emblemático é o caso da “lagoa sangrando”:

Mal parou a bicicleta, foi gritando afobado: A lagoa de Matosinhos tá sangrando! A lagoa ta sangrando.

A menina que brincava de pedrinhas com caroços de mucunã e estava naquele momento juntando as mãos para aparar todas no chuveirinho, imobilizou-se assim que ouviu a notícia tão aterradora. Olhou para o pai, os irmãos e não viu susto em seus gestos [...]

A menina não sabia o que a assustava mais, se a notícia alarmante do sangramento da lagoa ou se a calma e até a alegria com que o pai e os irmãos encaravam o fato. Acompanhou-os expectante. Ao chegar perto da lagoa viu as águas transbordando sobre o barranco, parecendo uma cachoeira valente. Vasculhou com os olhos a superfície da lagoa e não viu as manchas de sangue que imaginara. Nem nas margens. Só água, muita água. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 56)

O inesperado da lagoa sem uma gota de sangue leva-a concluir que “Havia algum mistério no jeito de as pessoas falarem, mas intuíu que era melhor fingir que entendera também” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 56). Aqui se percebe “o problemático contato da criança com a figuratividade da nomeação.” (COUTINHO, 2004, p. 156)

Ao mesmo tempo em que busca explicações para as palavras e se pasma diante do código lingüístico dos adultos, a menina formula conceitos, como já referido anteriormente, e deles faz uso nas suas experiências de vida e de afeto, como se pode ver em:

Um dia saíra para a rua com o pai, tinha de tirar retrato três por quatro para sua primeira carteira de estudante.  
 Por onde passavam, muita gente cumprimentava o pai. Palmadinhas nas costas, apertos de mão. Houve até quem só levantasse a mão e armasse um sorriso.  
 A menina não se lembrava de ter visto nenhuma dessas pessoas em casa.  
 Tudo amigo teu, papai?  
 Não, só conhecidos.  
 Ah, e a menina ficou separando na cabeça quem eram os próprios amigos e os conhecidos. Amigos são os que vão na casa da gente, e conhecidos são os que a gente conversa na rua, concluiu. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 121)

Após a reconciliação com a amiga Zitinha, de quem ficara “mal de sangue a fogo”, às vésperas de voltar para cidade, responde à indagação do pai se haviam ficado amigas de novo, utilizando o conceito acima formulado: “Não, pai, só conhecidas”. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 124)

A escuta atenta da menina desvela também as variedades lingüísticas e outros preconceitos veiculados nas palavras, como esse em relação ao termo empregada. Numa amenização ou delicadeza da linguagem, hoje se diz secretária para empregada doméstica, resultando num (des)emprego da palavra. A menina faz também sua crítica à linguagem dos adultos (letrados), pleiteando sua liberdade no falar.

Mamãe fazia questão de dizer as moças que trabalham lá em casa. Não era para ninguém falar as empregadas, mas também não era para ninguém falar como elas nem se misturar.  
 Avia, inriba ou prumode no meio de uma conversa era carão na hora...  
 Também ninguém me obrigava a falar como o vovô: Nívea tu queres, Nívea, tu vais. Ia lá dizer idial, Furtaleza, dizoito como o vovô e a vovó... só se fosse para levar uma vaia das outras crianças. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 89)

Na compreensão da linguagem, a norma culta e a prosódia não escapam ao julgamento de Flora, encaminhando-nos para a conclusão de que a personagem traz em si, as marcas pessoais da vivacidade, da argúcia, da inventividade.

## 2.4. A Flor menina nas asas da imaginação

O mundo de Flora é movido por uma imaginação extraordinária, como já é possível comprovar no trajeto de nossas palavras. Prolongando essa discussão, trazemos algumas passagens da narrativa em que a menina exercita o maior de todos os poderes: o do imaginário. É através dele que ela se arvora de heroína e advoga em favor dos humildes e humilhados. Faremos dois registros em que a personagem se desloca para outra realidade, no plano do onírico:

O olhar imenso e redondo tomava todo o rosto do caboquinho. Tão me chamando de amarelo empambado, falou sem baixar o olhar.

A menina teve pena. Amarelo você é, mas empambado é não.

Defenderia o Chicuto contra todos. Seguraria sua mãozinha e andaria com ele na frente de todo mundo. Ninguém ia mangar dele, nem fazer gato e sapato só porque o menino era amarelo empambado. Achava que era, mas não tinha certeza porque não sabia o que era isso. Mas ninguém ia arremedar seu andar de urubu cangueiro por causa dos pés comidos de bichos-de-pé.

Enfrentaria pau e pedra. Brigaria com os meninos da rua. Com o rosto escalavrado, sangue correndo, seria aplaudida, receberia medalha de heroína.

Os olhos se enchiam de lágrimas. Tudo se enevoava e a menina nem viu os olhos grandes do Chicuto, quando perguntava: E o que é empambado, Flô? (GUTIÉRREZ, 1990, p. 61)

As palavras de Held (1980, p. 140) endossam nossas idéias: “Poderes múltiplos, poderes do sonho. Esses poderes, a criança os possui através do primeiro de todos, o poder do próprio imaginário. Inventar uma história. Ultrapassar o agora, o dado, o imediato.”

O outro registro de que falamos acima tem a mesma conotação. Não é demasiado dizer que a personagem tira dos acontecimentos banais material para sua atividade criadora, dando asas à imaginação. Assim é que Flora liberta Adelaide, que em visita a Fortaleza é vaiada, por seu jeito extravagante, esquisito, no centro da cidade, e é motivo de zombaria dos meninos e criadas. Ela é mais uma entre tantas figuras do povo, que fizeram parte da infância de Flora. Transcreveremos aqui apenas o trecho em que Flô se entrega ao jorro de fantasia:

A Adelaide passando toda chic e um moleque gritando Iú, iú, iú...Que foi? Que foi? Olha a negra que só quer ser as pregas da Amélia! Audácia. Iú, iú, iú... Negro quando não caga na entrada, caga na saída! Sai daí, urubu.

E aí a Adelaide quase chorando e a Adelaide com medo. E juntando gente. E aí a Adelaide no meio da praça e a Adelaide se encostando na Coluna da Hora, e mais gente gritando. E aí os engraxates batendo nas caixas: U-ru-bu. E a Adelaide chorando. E o povo rasgando a roupa nova da Adelaide. E aí a Adelaide caindo no chão e o povo gritando e crescendo.

Aí ela chegara, aí levantava a Adelaide, segurava as mãos da Adelaide e gritava:

– Meu povo, a Adelaide é gente igual à gente. A Adelaide compra suspiros e dá para as crianças. A Adelaide trabalha para ganhar dinheiro e ir lá no Maranhão. A Adelaide reza de noite.

Aí o povo ia calando, aí o povo ia ficando encabulado. Aí o povo baixava a cabeça.

– Deus é pai de todo mundo e a gente é tudo irmão. Negro, branco ou amarelo.

– Negro é gente!

Aí o povo se afastava e dava um canto para as duas passarem.

Aí o povo jogava flores – flores, não, folhinhas de ficus-benjamim que tem na praça

– na cabeça das duas Aí a Adelaide sorria.

Aí...

– Flô, tá mouca, tá com meia hora que eu te chamo para jantar menina. [...]

(GUTIÉRREZ, 1990, 75-76)

Jobim e Souza (1996, p. 149) contribui com nossa pesquisa, ao colhermos de seu texto a seguinte consideração:

Se é no real que a criança procura os elementos constitutivos de sua imaginação, suas histórias, embora fantasias, não deixam de ser expressão de uma realidade possível. A imaginação da criança trabalha subvertendo a ordem estabelecida pois, impulsionada pelo desejo e pela paixão, ela está sempre pronta para mostrar uma outra possibilidade de apreensão das coisas do mundo e da vida.

É interessante observar que o perfil da menina se traça nas coisas acontecendo. Portanto, através das análises empreendidas neste capítulo, para as quais escolhemos o caminho muito mais demonstrativo que teórico, procuramos dar a conhecer a menina, que é o retrato da sensibilidade da autora ao dizer a meninice, e que, a nosso ver, dá um colorido todo especial ao romance, configurando-se numa grande personagem, arriscaríamos dizer, na força do livro.

### 3. A FLOR MENINA NO MUNDO DE GENTE GRANDE OU A RELAÇÃO ENTRE A CRIANÇA E O ADULTO

“Todos eram gente grande. Só eu era criança.”

Angela Gutiérrez, *O mundo de Flora*

Sabemos que é na relação com o outro que as noções de mundo vão sendo delineadas, assim como a imagem que cada um constrói de si mesmo. O que hoje pensamos de gente, por exemplo, teve seus alicerces no vínculo primeiro e necessário entre a criança e o adulto. Esse adulto que inaugura a criança no mundo e nele a organiza é a mãe ou o substituto desta, ou seja, “o outro cuidador”, no dizer de Costa (2007, p. 70). Numa leitura psicanalítica, é esse outro que irá favorecer ou dificultar o desenvolvimento psíquico infantil. Decorre dessa visão, a expressão cunhada por Winnicott, (1975, p. 25) “mãe suficientemente boa”, isto é, uma mãe capaz de atender as demandas do bebê, sem, no entanto, ser demasiadamente intrusiva. Seriam, na prática, os cuidados maternos primários na dose certa, tendo em vista a criação de um ser autônomo e competente para a vida.

Apesar da grande importância atribuída à mãe nesse processo de capacitação do ser infantil para o conhecimento do mundo, ao pai também é reservado um papel importante, que é o de sustentação da autoridade materna, uma vez que ele é a encarnação da lei. Para Corso, (2006, p. 205) “A função paterna é a fábrica de onde vêm os *não* que são utilizados por todos os adultos e lembram à criança de que nem tudo no mundo está ao seu dispor e nem tudo o que ela faz satisfaz a todos.” É importante frisar que a função paterna, assim como a materna, são tipos de discurso, para que não se colem essas funções às pessoas do pai ou da mãe. Em outras palavras, a imposição dos limites à criança, própria da função paterna, pode ser exercida pela mãe, ou por outra pessoa que encarne a lei, que diga os “nãos”, que mostre a realidade. Inversamente, a atitude amorosa de perceber e atender as necessidades da criança, de significar os sentimentos dela, o que é da função materna, não se restringe à mãe, e sim à pessoa que disponha dessa capacidade. Essas funções não são, evidentemente, funções estanques; elas podem se integrar numa mesma pessoa, havendo, porém, realce de uma delas.

Esse rápido preâmbulo, de veia psicanalítica, tenciona apenas destacar a importância do outro, especificamente, o adulto, nos primórdios da vida humana. Funciona assim como uma espécie de adubo de uma discussão num outro terreno, que é o da literatura e, dentro deste, a análise da relação entre a menina e os adultos no romance que vimos

estudando. Através das situações narradas n' *O mundo de Flora*, examinaremos o que elas podem revelar do relacionamento entre adultos e crianças na contemporaneidade, atentando para o fato de que a infância é um discurso que, ao tomar sempre nova feição, no escoar do tempo, demarca lugares e papéis sociais a serem assumidos por crianças e adultos. Nesse pensamento, o poeta Mário Quintana encontra lugar e ilustra a teoria com o texto "Azar": "Quando guri, eu tinha de calar à mesa: só as pessoas grandes falavam. Agora, depois de adulto, tenho de ficar calado para as crianças falarem." (QUINTANA, 2005, p. 282)

Depreendemos das palavras do poeta que as crianças ganharam espaço com o passar dos anos, fruindo, assim, um poder de voz. Ante as transformações que vivemos nas relações humanas e nas formas de perceber a realidade, fronteiras são atenuadas e delimitadas. Nesse contexto de mudanças, as relações entre as gerações não saem intactas.

Hoje escutamos bem mais as crianças; porém a frase "criança não tem querer", provavelmente bastante conhecida daqueles que nasceram na segunda metade do século XX, ainda não calou de vez, haja vista o desabafo de um menino da vida empírica, diante das imposições familiares mais simples, como a ordem para tomar banho: "mundo cruel das crianças, se você [a mãe] não sabe. As crianças são dominadas pelos adultos. Se a gente fosse um pouco mais livre... criança é quase um escravo, sempre tudo a gente tem que fazer pelos pais." (Gustavo, seis anos).

Uma outra via de discussão tendo por mote as palavras do poeta e as do menino seria sobre as crianças no poder. A democracia como um valor deve prosperar em todos os âmbitos e, felizmente, tem chegado às famílias; no entanto é preciso ver com reserva a pretensa igualdade na educação das crianças. Nossas observações aderem-se às de Corso (2006, p. 238): "Dentro de uma família os lugares são muito diferentes, é extraordinário que na modernidade tenhamos de nos lembrar disso, ou seja, do óbvio: as gerações não estão no mesmo plano, e os mais velhos têm algumas coisas a ensinar a aqueles que estão chegando na vida."

Com respeito ao tema da infância e à natureza da criança, muitas vezes parecemos pisar em terreno movediço. Na criação dos filhos, se não tomamos as rédeas, (sem sermos arbitrários), corremos o risco de torná-los autoritários. É bastante comum hoje na mídia, quando da explosão de algum ato criminoso, a análise de algum psicólogo ou psiquiatra, que sempre vão buscar na infância os possíveis reflexos nos desvios de comportamento. O casal de pesquisadores Diana e Mário Corso, citado acima, verifica que quando a infância dita as

leis, o autoritarismo revela-se de uma intolerância sem limites e cita Peter Pan<sup>21</sup> como representação desse comportamento, pois até a chegada de Wendy à Terra do Nunca, os meninos se submetiam a ele, por medo.<sup>22</sup>

Convém ressaltar que os relatos pessoais postos neste trabalho tiveram como estímulo as palavras de Cerdeira (2006, p. 355), sobre a ligação do leitor com o texto:

Nenhum leitor, qualquer que seja, chega virginalmente a um texto. Ao contrário, ele chega sempre com a sua bagagem de informações [...], mas também com sua própria experiência, com a sua forma de ler a história dos homens e a história das afetividades, que aproximam ou distanciam esses homens, com os medos, os preconceitos, a carga ideológica do senso comum.

E o diálogo que mantemos com o texto de Angela Gutiérrez se deve ao entrosamento das vivências de Flora com nossas reflexões sobre os dilemas da criança, sobre seu estar no mundo. Daí ser possível, através de suas condutas, extrair expressivo conteúdo para nossas considerações sobre o intercâmbio entre adultos e crianças. Na pele da personagem, as crianças são bastante sagazes: desnudam as fraquezas da sociedade, os “furos” da família, reivindicam seu direito à individualidade, à liberdade. Como diz Vera Moraes<sup>23</sup>, Flora “é uma menina muito esperta, cheia de energia e astúcias e dribla constantemente a vigilância da mãe e das mucamas, ultrapassando fronteiras dos interditos e das leis da casa.”

Salientamos que, dentro da proposta metodológica, que consiste na seleção de passagens da obra para análise e interpretação, um mesmo evento é retomado em outro momento, inserido em outra reflexão, como a que propomos neste capítulo. Para tanto, situamos a personagem em sua convivência com os adultos em três ambientes, o da família, o do entorno social e o da escola.

### 3.1. Flora e os seus

Iniciemos esta reflexão sobre as vivências de Flora entre os seus, com as palavras de Chombart de Lauwe (1991, p. 316): “A família é o primeiro grupo social onde a criança vive e que esta descobre quando começa sua existência.”

---

<sup>21</sup> Peter Pan, o menino que não queria crescer, personagem consagrado através do livro *Peter Pan e Wendy*, de James Matthew Barrie, escrito em 1911.

<sup>22</sup> A análise apurada do comportamento autoritário de Peter Pan encontra-se em *Fadas no Divã – Psicanálise das histórias infantis*, de Diana Lichtenstein Corso e Mário Corso (2006)

<sup>23</sup> Ver referência na página 53 deste trabalho.

É no seio de uma família aristocrática, unida e afetuosa que Flora viverá a infância. Essa afirmação se faz ver, sobretudo, nos momentos da narrativa em que ela e a mãe vivem momentos plenos de ternura, como esse, já referido aqui, em que a menina saboreia pedaços de sapoti: “Teria três anos? Estou só de calcinhas – calcinha V8 não, mamãe. Vê tudo! – sentada em um banquinho da cozinha. Mamãe me dá na boca uns pedacinhos de sapoti. Eles estão cortados em gomos e arrumados no prato como uma flor. Acho bonito e como com gosto.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 24)

Os elementos que compõem a cena, “calcinha”, “banquinho da cozinha”, “pedacinhos de sapoti”, “arrumados no prato como uma flor”, revestem o texto de sensibilidade. Os diminutivos dão conta do afeto na linguagem, e a plasticidade da cena entre mãe e filha constrói uma imagem pictórica na mente do leitor. A recordação desse episódio parece bastante viva na memória da narradora que, ao instalar a voz da menina no texto, desfaz os limites entre o discurso adulto e o infantil, presentificando também o acontecimento, ou seja, comunicando-o quase ao vivo.

Esta cena prosaica de alimentação da criança nos traz à lembrança o famoso “olha o aviãozinho”, estratégia lúdica usada por muitas mães para alimentar os filhos, tornando a refeição também um momento de prazer. No campo da literatura, nos lembramos de Antônio, personagem infantil do livro *Indez*, de Bartolomeu Campos de Queirós, que também vive essa experiência, num recinto familiar carregado de sensibilidade e com um elemento a mais, a fantasia; pois, brincando, a mãe ensinava os meninos a fazer e a comer a Bandeira do Brasil. Quando faltava a carne, “ela servia os pratos com chuchu verdinho - afogado com água da mina -, arroz e mais ovo frito, enquanto recomendava: está no prato o verde das montanhas. Se misturar o arroz e a gema, vira ouro.” (QUEIRÓS, 2001, p. 57). Essa “fantasia caseira” transforma a comida num fato estético, num “recitar a refeição.”

As trocas afetivas entre mãe e filha se sobressaem nas cartas de ambas, em que a linguagem é impregnada de mimos. Vejamos:

Meu bem,  
Viajei preocupada. Deixar os meninos assim... Mas é o jeito. Tia Branca não pode ficar só.  
E a nossa caçula Florzinha? Está magrinha! Veja se a Sea Maria Amélia faz as comidinhas que ela gosta. Continua acordando de noite? Será que não estão metendo medo nela?  
A viagem foi cansativa. Amanhã lhe escrevo com calma.  
Beije as crianças por mim.  
Saudades

Sua Flora (GUTIÉRREZ, 1990, p. 15)

Além do conteúdo carinhoso referente à menina, centro das atenções dos pais, extraímos do texto, num reforço do que dissemos acima, um ambiente familiar amoroso, propício a uma infância saudável. Florzinha agora é quem, pelo mesmo canal, nos comunica a intensidade desse nó materno-filial.

Mamãe,  
Estou dizendo essa carta para o Papai escrever  
Quando a senhora viajou, chorou olhando para mim dormindo no berço?  
Não posso tirar você da minha cabeça.  
Os meninos me aperreiam. Não esqueça minha bonequinha de chapeuzinho  
vermelho.

Florzinha (GUTIÉRREZ, 1990, p. 21)

Podemos dizer que a personagem sem nenhuma surpresa ratifica o natural amor materno, sinônimo de amparo e proteção, construído pelo senso comum. A frase “Não posso tirar você da minha cabeça”, revela a eloquência do sentimento da criança para com a mãe. Romanelli (2002 apud COUTINHO, 2005, p. 134) observa que “Como a autoridade masculina, a afetividade materna é considerada *natural*, já que o vínculo entre mãe e filho é naturalmente dado na reprodução biológica.” Chombart de Lauwe (1991, p. 163) categoriza papéis desempenhados pela mãe nos textos literários franceses coletados em sua pesquisa. Em suas próprias palavras: “Da mãe, o ser único em simbiose com a criança, insubstituível, à mãe má, hostil e agressiva, os textos nos oferecem uma gama de imagens de papéis que seriam um campo de reflexão muito rico para os psicanalistas ou para os pedagogos que trabalham com famílias.”

Entre os grupos apresentados pela pesquisadora, o da “mãe em simbiose com a criança – seu amor apaixonado por ela” acolhe muito bem a ligação mãe-filha que figura no texto cearense em foco. Esse entendimento íntimo se faz ver num momento de efeito sensorial, quando a menina se enleva diante do movimento da cabeleira negra da mãe:

Quando a mãe ria, jogando a cabeça para trás, a farta cabeleira negra se estremecia, criava ondas como o mar de janeiro.  
A menina amava os movimentos da cabeleira negra. Tinha vontade de sentir nas mãos as ondulações vibrantes dos caracóis negros. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 110)

Tamanha admiração pelos cabelos da mãe desemboca em dois sentimentos que se apossam da menina: o desejo de que “seus pobres cabelos lisos” fossem como os da mãe e o sentimento de desilusão ao ver que fios de cabelo branco eram arrancados com uma pinça. “E nos dias seguintes, quando a mãe ria jogando a farta cabeleira negra para trás, seu prazer de

ver não foi o mesmo, mesclava-se com o medo de descobrir os indesejáveis fios brancos maculando a ondulante cabeleira negra.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 110)

Esse instante mágico de adoração pelos cabelos da mãe ganha da autora um poema “Ondulante cabeleira negra”, que Linhares Filho (1997, p. 39 - 40), em “Uma leitura de Canção da Menina”, coloca esse poema entre as produções gutiérreanas de maior valor poético e maior desempenho na composição, e destaca os versos: “Nas mãos vazias da menina / os ondulantes cabelos negros / desenhavam arabescos de cetim / maciez do pensamento que adormece / numa canção de ninar.” Destacamos que na última estrofe do poema, o mesmo desapontamento da menina do romance é pressentido pela menina do poema, como podemos ver na imagem das mãos em “conchas”, seguida dos signos “assustadas”, “aprisionavam” e do sintagma “fugidia beleza”, nos versos: “E essas mãos tão vazias da menina, / assim em leque desdobradas, / ao se fecharem, conchas assustadas, aprisionavam vagas ilusões de fugidia beleza”.

Na infância da personagem, um momento significativo, que nos faz pensar na importância de um ambiente familiar favorável ao desenvolvimento da imaginação e da fantasia inerentes à criança, é o das histórias compartilhadas. Na cena abaixo, de gênero dramático, mãe e filha dividem as falas na narração da história do “prinspe” e da princesa:

- Mamãe, e a história da princesa?
- No alto da torre, a princesa penteava com pente de marfim os longos e anelados cabelos loiros.
- Aí, o prinspe chegava e olhava a princesa namorado
- Enamorado, Flô.
- Aí...
- No alto da torre, a princesa continuava a pentear os lindos cabelos dourados, olhando ao longe, na vermelhidão do horizonte, além dos trigais maduros, o iridescente disco de fogo desaparecer.
- Aí o príncipe pegava um pombinho do correio
- Pombo-correio. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 36)

“Aí, aí...” com essa linguagem infantil de permeio, às vezes corrigida pela mãe, conta-se toda a história. “Falar com uma criança, contar-lhe histórias ou causos é estar interessado em sua escuta, é autorizar-lhe a ter idéias.” (CORSO, 2006, p. 301)

O exercício de narrar é bastante freqüente n’*O mundo de Flora*. Como já foi observado neste trabalho, há no romance uma multiplicidade de narradores. Flora morena, a mãe da menina, além de excelente contadora de histórias é guardiã da memória da família. É ela quem narra a Flô acontecimentos importantes dos antepassados, como este em que um episódio de cunho político, resultou em tragédia familiar. Vejamos algumas passagens, a

título de ilustração do momento rico de diálogo entre mãe e filha, tópico de interesse, no momento:

Aí, tinha mesmo uma janela, Flô. O vovô contava que toda noite acenava daí para a irmã e a mãe, que costumavam dar uma voltinha no jardim para aproveitar o cheiro das flores no sereno.

Mas isso foi antes do incêndio

Naquela noite, ele veio também à janela [...] Disse que teve nojo. Ora de que, minha filha! Viu que entravam na casa e iam levando o que podiam: sofás, poltronas [...] depois tocaram fogo, mas o vovô viu tudo [...]

E por que tudo isso? Assuntos de política. [...] Só sei que tantas vezes ouvi o vovô dizer: Ao vencido, Flora Morena, muito respeito.

As labaredas cresceram na casa desarrumada [...]

Pois bem, o vovô fechou as duas bandeiras das janelas. No dia seguinte, chamou o pedreiro e mandou tirar a madeira e encher o vazio com tijolos e argamassa.

Ficou assim.

É, Flô, ia ser bom olhar o mundo por aquela janela. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 40)

Flora, a filha, era uma criança curiosa, ávida de conhecimento. Nos dois capítulos seguintes, a mãe dá continuidade à narrativa usando o mesmo procedimento: a fala da menina vem embutida nas respostas da narradora, de modo a configurar o narrado:

Se era assim tão bonita a irmã de seu bisavô? Dizem que era mais.

No retrato não aparece a maciez da pele, o brilho dos olhos, essas coisas.

Esse retrato ficava na sala. Todo dia, quem esperasse para falar com o Presidente acabava olhando para ela, imponente no vestido azul de seda.

Depois o vovô disse que fazia pena. Tinha o cabelo preto como o seu. Depois se encheu de cabelos brancos. Como Maria Antonieta...

Maria Antonieta, a rainha de França! Dizem que da noite para o dia (GUTIÉRREZ, 1990, p. 41)

Na leitura integral do texto, tomamos conhecimento do assassinato de uma criança, filho da referida irmã do bisavô de Flô, numa viagem de navio. A conclusão do capítulo reforça o que dissemos quanto ao ambiente narrativo, fundado na interação entre mãe e filha, no ato de contar e ouvir histórias: “Não, Flô, não jogaram o corpinho no mar. Menino herói? Tem razão, minha filha, quase tão herói como o pequeno lombardo.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 41)

A partir do que apresentamos aqui sobre o papel de contadora de histórias assumido pela mãe da personagem, (não só por ela como veremos mais adiante) adotamos, com alguma adaptação, a expressão, apanhada no texto de Corso (2006), “mãe suficientemente narrativa”, metáfora dos cuidados maternos nos primórdios da existência infantil, numa adaptação da expressão winnicotiana “mãe suficientemente boa”. Vejamos as palavras esclarecedoras dos autores:

Sempre no princípio de tudo há uma voz. Um filho tem que ser narrado; para existir, seu corpo precisa ser de alguma forma descrito, apresentado ao próprio dono. Existe uma narração primária, própria da função materna, em que a mãe traduz os fatos fisiológicos e ambientais para seu bebê, nomeia, interpreta seus humores. [...] Faz parte da função materna incumbir-se das palavras que vão ser as fundações, os pilares sobre os quais o bebê irá se montar, esse discurso tem uma musicalidade acentuada: será composto de exclamações, cantigas e pequenos *jingles*, que acompanham hábitos de alimentação, higiene e sono. É uma voz que reveste, recobre, como se jogasse uma cobertura de compreensibilidade sobre o que nomeia. Poderíamos pensar que a *mãe suficientemente narrativa* é uma das facetas da *mãe suficientemente boa*, é um desdobramento do conceito de Winnicott. (CORSO, 2006, p. 300)

Não é esse sentido, porém, que nos interessa, e sim, o da capacidade de narrar, seja qual for o recurso narrativo, histórias inventadas, façanhas pessoais ou de algum antepassado ou de alguma figura admirada política, religiosa ou culturalmente, discutido pelos autores que, nesse caso, preferem, a expressão “pais suficientemente narradores”, dada a falta de uma hierarquia entre quem narra.

No nosso caso, nos apropriaremos de “mãe suficientemente narradora” para construir a imagem da mãe da protagonista, tomando por base os registros feitos até aqui sobre a sua capacidade narrativa.

Para esses autores, com os quais concordamos, “o simples exercício de pensamento e narratividade por parte dos pais, ou mesmo de um só deles, pode ser potencial de erudição e criatividade no filho, mesmo que os pais não o tenham.” (Corso, 2006, p. 300) Partilhamos ainda a opinião de que a recíproca é verdadeira, isto é, pode haver pais que têm sensibilidade artística e consistência cultural indiscutíveis, mas os filhos não apresentam tais características. “A função parental não passa por osmose, ela depende de um exercício ativo de transmissão” (Corso, 2006, p. 300). Acreditamos ser esse axioma a essência do relacionamento entre Flora e seus pais, como se verá no decorrer dessa explanação.

Por questões metodológicas, o foco de reflexão incide primeiramente sobre a mãe da personagem, já que iniciamos nossa discussão acerca da relação entre adultos e crianças pelas cenas em que mãe e filha mantêm contato, por serem estas cenas as que primeiro nos chegaram como matéria narrada e apresentarem significativo conteúdo para a análise proposta. Porém a participação do pai na constituição da subjetividade de Flora é igualmente relevante, como veremos logo mais.

O intenso exercício do contar histórias no romance de Angela ultrapassa os domínios parentais, levando-nos a pensar sobre essa arte sem idade, que, para Benjamin, (1994, p. 197 -198) está em vias de extinção. Diz o filósofo:

São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se tivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.

Aproveitando o ensejo, abrimos um parêntese para a importante figura do avô e estendemos um pouco mais essa discussão. Flora nos fala do importante hábito de ouvir histórias do avô e do da conversa em torno da mesa, na hora das refeições. “Nesta sala almoçávamos e jantávamos nos dias comuns. [...] Minha avó quase sempre estava doente e não vinha à mesa. Meu avô, sempre bem disposto e bem vestido, contava histórias, umas tristes e quase todas engraçadas, e nos dava lições de etiqueta.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 16) Essa imagem nos leva a pensar, empiricamente, na solidão vivida pela maioria das crianças, hoje, em frente à TV, uma ruptura das conversas em família, marcada pelo desencontro entre adultos e crianças. Jobim e Souza (1996, p. 73) reflete sobre esse assunto, afirmando a forte presença da televisão nas brincadeiras e atividades cotidianas, “determinando o conteúdo das conversas e modelando o imaginário da criança em uma dada direção.” Isso resulta numa subjetividade construída a partir da influencia da mídia e seus interesses capitalistas e no empobrecimento das relações entre adultos e crianças.

A cena transcrita acima dá uma amostra da relação, mediada pela conversa, entre o avô e os membros da família. O relato dos casos vividos e ouvidos pelo avô mundo afora e as histórias familiares rememoradas instigam a imaginação da menina, contribuindo, assim, para a formação de seu mundo afetivo e intelectual. Conforme Ecléa Bosi (1994, p. 424), “A história da família é fascinante para a criança”.

As idéias que ora apresentamos contribuem para ratificar nossa análise da personagem central de *O mundo de Flora*, cujas marcas registradas são a criatividade, a argúcia e a imaginação sem freios, conseqüências de uma vivência infantil rica, pautada no envolvimento da família, na comunicação de experiências e afetos.

Mas nem só de histórias e prazeres vive a nossa personagem em seu convívio com os adultos. Flora também experimentará os revezes da infância, defronta-se com o olhar duro da mãe, vê-se diante da falta de individualidade e do cerceamento de sua liberdade. Ela, no entanto, permanentemente atenta a tudo o que a rodeia, desvela o mundo adulto, suas incoerências, e fragilidades.

No episódio abaixo, flagramos as brechas deixadas pelo discurso adulto, das quais a menina em sua perspicácia parece tirar proveito.

- Mamãe, as meninas de D. Marta cortaram o cabelo demi-garçonne.
- Mas no teu colégio, acredito que ninguém cortou.
- Lá ainda não. Mas eu posso ser a primeira... A senhora e a tia Branca não vivem dizendo que eu devia ser a primeira no colégio!? (GUTIÉRREZ, 1990, p. 49)

Conforme Jobim e Souza, (1996, p. 31) “... quando um adulto e uma criança utilizam a mesma palavra numa interação verbal, nem sempre a palavra significa a mesma coisa para um e para outro, ou seja, não se remete à realidade sobre a qual se expressam da mesma forma”. Aqui caberia uma indagação: incompreensão da menina do sentido da palavra *primeira*, usada pela mãe, numa apreensão ainda incipiente da linguagem ou certa malícia na reversibilidade do sentido da palavra, dado um saber, talvez até intuitivo, sobre sua variabilidade. O tom da contra-argumentação infantil nos parece irônico.

No elenco de experiências de cada dia, a menina vai denunciando o adulto distanciado do universo pueril. Assim é que Flora gostaria de lembrar à mãe que esta também fora “Joãozinho” na infância, o que significa, numa visão estereotipada pelos mais velhos, ter comportamentos próprios de menino, como “virar bunda canastra”, “subir nos galhos de pé de pau...” A menina, no entanto, diante da mãe que a “esperava de olho duro” não ousa protestar: “E a senhora também não era Joãozinho, Flô queria dizer, mas calava. E até calada tinha medo de que o olhar da mãe descobrisse seus pensamentos. Pensava com força num passarinho morto para não rir de medo.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 57)

A criança representada por Flora nesse episódio não é vista como criança, ou seja, como um ser sem categorização de gênero ainda; portanto não disposto numa ordem estabelecida: coisa de menino, coisa de menina. Essa classificação já foi aqui abordada pela personagem, que ao se perceber como parte de um mundo mais acanhado, o das meninas, preenche as lacunas de seu mundo, com a leitura. O incidente acima nos permite refletir sobre o adulto que detém a autoridade, aos olhos da criança. No caso, a mãe para a menina tem poder ilimitado, já que pode descobrir até seu pensamento.

O domínio materno, inclusive, é mais ostensivo no romance, que o paterno. Outro fato que fomenta nossas idéias sobre a criança e as relações de poder nas suas vivências diárias é o da menina “desmazelada”:

A mãe, quando a menina nem esperava, resolvera inspecionar seu quarto. Parece casa de comboieiro, que menina desmazelada, o quarto todo desmantelado. Fica conversando miolo de pote com a Zitinha. Fica grudada nos livros... Tinha de agüentar sem dar um pio. É o cão pra que atenta... Quando casasse ia deixar os filhos fazerem o que bem quisessem. Podiam levar a breca que não ia embirrar com os coitados.

Coisa chata, o quarto era dela. Vinha a mãe e sem ver nem pra que começava o relambório.

- Flô, Flora! Que que você está resmungando aí? Eu não digo que eu ando mole!  
(GUTIÉRREZ, 1990, p. 73)

Flora reivindica a posse de fato de seu quarto, “coisa chata, o quarto era dela”, e esse deveria ser um espaço de domínio todo seu. Chombart de Lauwe (1991, p. 295) afirma que “Possuir um quarto é também uma maneira de se impor, de se afirmar, de garantir sua retaguarda e de desbravar o mundo.” É importante ressaltar que estamos diante de um discurso cuja perspectiva é a da criança. Sob seu olhar, o adulto aqui é um invasor, e a criança se vê como coitada, submissa, acuada em seu próprio país, se considerarmos uma vez mais as palavras da autora, de que “o quarto faz parte do país da infância, um país um pouco vasto para a criança.” (p. 295) Pertinente ainda é o depoimento de Guimarães Rosa, extraído de Resende (1988, p. 32), em que o espaço íntimo do quarto é para ele um lugar de liberdade, de conquista da individualidade e, tal qual a menina, não vê de bom grado a supremacia dos adultos:

Não gosto de falar em infância. É um tempo de coisas boas, mas sempre com pessoas grandes incomodando a gente, intervindo, estragando os prazeres. Recordando o tempo de criança, vejo por lá um excesso de adultos, todos eles, mesmo os mais queridos, ao modo de soldados e policiais do invasor, em pátria ocupada. [...] tempo bom de verdade, só começou com a conquista de algum isolamento, com a segurança de poder fechar-me no quarto e trancar a porta. Deitar no chão e imaginar estórias, poemas, romances, botando todo mundo como personagem, misturando as melhores coisas vistas e ouvidas.

“Desmazelada”, porém não é só a menina do romance. No conto de Ana Maria Machado “Pra que é que presta uma menininha?”, a personagem, em meio a outros adjetivos, guarda em sua caixinha de lembranças da infância “outra constelação qualitativa: - Desmazelada! Desleixada! Relaxada! Esses eram quando deixavam as coisas fora do lugar, não arrumava gavetas, esquecia a porta do armário aberta.” (MACHADO, 1983, p. 51)

As crianças presentes nesses textos parecem nos dizer que se ressentem das atitudes adultas, do seu modo de tratá-las. É bem verdade que, diferentemente da personagem do romance, a menina do conto experimenta grandes doses de sofrimento interior. A narradora do conto, assim como a do romance, é adulta; porém no conto, a perspectiva é a de um adulto que lembra e avalia esse período da vida. Daí o tom seco e magoado do discurso sobre alguns momentos da infância, como o incompreendido atributo de *imprestável* para uma criança por volta dos quatro anos. Para a escritora carioca, um “instrumento de salvação foi o

*Era uma vez...* As histórias que a mãe e o pai contavam, pondo a gente no colo, sentado do lado da rede ou na beirada da cama. Quem contava aquelas coisas tão maravilhosas, daquela maneira tão carinhosa, só podia gostar da gente...” (MACHADO, 1983, p. 53) Aqui podemos criar uma outra ponte entre essa menina e a do romance: ambas usufruíram de um espaço lúdico verbal, que é o de ouvir histórias contadas pela mãe ou pelo pai, habilitando-as para uma vida criativa. Coincidentemente, a menina do conto torna-se escritora e a do romance buscou dar vazão à sua vocação literária, ao recapitular sua vida. Não pretendemos fechar questão sobre essas influências familiares, fixando resultados a partir dessa atividade dos pais de contar histórias; no entanto, bebendo outra vez na fonte de Corso (2006, p. 301), acreditamos que: “Onde houver um filho criativo, no sentido de ter encontrado soluções para viabilizar sua vida, podemos ter certeza de que ele teve pais suficientemente narrativos.”

Pensamos que toda infância tem suas zonas de sofrimento. Mesmo uma infância aparentemente sem maiores conflitos, como a de Flora, vivida num ambiente alcochoado pelo carinho e atenção dos pais, não está isenta de pequenas queixas: o medo de que já falamos, marcante na sua infância, as implicâncias dos irmãos (a função deles na narrativa é implicar com ela), as reprimendas familiares, a incompreensão dos adultos frente à espontaneidade e falta de comedimento tão próprios da criança, daí “os olhos maiores que a barriga”, na fala da avó; “menina desarrumada”, “que essa menina está inventando?” na fala de outros. Mas com raiva mesmo a menina ficava “quando falavam dela dizendo *essa* menina [...] Falavam assim bem na frente dela, mas sem olhar nos olhos, como se ela não estivesse ali.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 59)

O espírito sagaz da menina nos leva a pensar no uso meio pejorativo e despersonalizante do pronome demonstrativo, tão comum, nos parece, ainda hoje, sobretudo nas advertências de tom materno, e na importância das palavras e gestos, às vezes inocentes, do outro na constituição do eu. Para compor o quadro de meninas, lembremos, nessas considerações, Luciana, personagem do conto homônimo de Graciliano Ramos, que se encontra no primeiro capítulo deste trabalho, assim denominada pelo tio: “Esta menina sabe onde o diabo dorme”.

Pensando na relação de alteridade através da qual nos construímos, compartilhamos as palavras de Jobim e Souza (1996, p. 66) “Ao retornar para si o olhar e as palavras impregnadas de sentido que o outro lhe transmite, a criança acaba por construir sua subjetividade a partir dos conteúdos sociais e afetivos que esse olhar e essas palavras lhe revelam.”

No relacionamento de Flora com os seus, trazemos agora o pai. Os eventos que o envolvem sugerem lugar privilegiado nos sentimentos da menina. A imagem que construímos dele por meio dos acontecimentos ficcionais é a de um homem sereno, culto, leitor assíduo, “O pai fechou o livro que lia, deixando, como sempre, o lápis entre as páginas”, (GUTIÉRREZ, 1990, p. 56) e incentivador da leitura e da cultura na família, um guia no caminho literário trilhado por Flora. Da carta extremamente afetuosa à filha, já com quinze anos, retiramos elementos que endossam nossas palavras, como, por exemplo, a conversa sobre cinema, sobre a releitura de *Grande Sertão: Veredas*, “Lembra, filha, como você chorou?” [...] Mas é bom lembrar que ‘*Existe é homem humano. Travessia*’.” Pela voz do narrador, ampliamos a composição da figura paterna:

Pegava mais um livro na pilha que o pai colocara sobre a mesinha de cabeceira. Ia deixar O Cão dos Baskevilles para depois, quando tivesse gente por perto. Os doze Trabalhos de Hercules, Menino de Engenho, A Pata da Gazela, A Morgadinha dos Canaviais. Relia O Coração, de Edmond d’Amicis [...] (GUTIÉRREZ, 1990, p. 129)

A serenidade da personagem do pai advém de suas palavras referentes à menina. Salta da linguagem que as reveste um grande teor de brandura. No episódio em que a menina se enojava da catapora que a empestava, tornando-a “uma múmia cataporenta”, o pai ria dizendo: “Minha cavaleira da triste figura” (p. 129), numa referência a Dom Quixote de La Mancha.

Diante das importunações dos irmãos de Flô, por conta de seu nome, o pai interferia: “Deixem a Flor em paz. O nome dela está bem escolhido. Flora como a mãe. Florzinha porque é caçula do pai” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 62) Frente a uma querela com uma amiga, a mãe ainda quis insistir para que fizessem as pazes, mas o pai levantara os olhos do livro: “Deixa, Flora, a Flor tem sentimento [...]” O pai sempre aliviando os pequenos infortúnios da filha.

As cenas em que figura o pai são de muita leveza. Algumas até apresentam uma dose de humor, como esta em que Matosinhos, no silêncio da noite, ouviu sua primeira lição de francês. Tratava-se de um material composto de livros e discos **Le Français sans peine** (Francês sem esforço) pelo qual o pai da menina ensinava / aprendia francês, repetindo após a voz fanhosa do apresentador: an, en, in, on, un. Conta-nos a personagem:

No início, ouvi tudo atentamente. Depois, devagarinho o sono foi chegando e eu já ouvia sem escutar. Parecia algo distante. Sons se cruzavam, cumprimentavam-se, conversavam entre si: An? Un! On, on...

Despertei com batidas na porta. Era o menino de recados do sítio que ficava em frente, do outro lado do trilho do trem. Seu Homero mandava saber se tinha alguém doente, que já estavam todos de casa agoniados com os gemidos. Precisassem de ajuda era só avisar. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 102)

Através das histórias corriqueiras que vão sendo contadas à menina, vamos conhecendo os seus antepassados. Leiamos esta, contada em linguagem de sabor coloquial, em que se percebe o despojamento das etiquetas, dos escrúpulos da família do pai.

— Gente simples, minha filha. A sua avó Linda é esta mocinha alourada entre o pai e a mãe, minha avó açoriana. Nada de saraus, nada de casarão, com piano e riquefifes.

O velho Belo, cansei de ver, quando encontrava uma barata no vidro de mel – todo dia tomava uma colher de sopa de mel de abelha com três gotas de limão, em jejum, que é um santo remédio para garganta ardendo – pois bem, quando encontrava uma barata saindo do vidro de mel dobrava o dedo fura-bolo, pegava a barata de jeito e jogava-a ainda mexendo as perninhas, com toda força no chão. Ai malandra! Infeliz do bicho que outro come. E bebia sem pejo o mel. Não quer também, filho? Portuguesão.

— Ô, meu bem, maus modos à criança!

— Tem perigo, não, Flora. Florzinha é capaz até de vomitar se vir uma barata na comida. Olha a carinha de nojo da pequena Romeu. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 77-78)

Havia entre pai e filha muita naturalidade e um ambiente sempre propício a novos conhecimentos. Assim, ao ver a interrogação expressa de forma viva na cara da menina, ao vê-lo dizer, depois de remexer uns papéis: “Madame Colette, ah! Madame Colette...” explicou a ela, de forma bastante natural, respeitando a curiosidade infantil, o que Colette, uma escritora francesa, contava sobre o desejo nunca alcançado de seu pai de ser escritor: organizava todo o material necessário, lápis, caderno, borracha..., mas não saía da data e do título; em contrapartida, sua mãe sem nenhuma intenção de tal carreira, tinha ímpetos de imaginação. “Onde estivesse, em pé, apoiada na mesa da cozinha, escrevia e ali mesmo, abandonava seu jato poético.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 132)

O pai para a menina é uma fonte segura de proteção, de sabedoria, de cumplicidade. A conversa entre os dois flui mansa. A personagem paterna inspira no leitor delicadeza no trato com a criança, valorizando o que ela tem a dizer e ajudando-a no desvendamento das coisas. Em geral, as descobertas das crianças, tão importantes para elas, não interessam aos adultos.

— Pai, estou adivinhando as coisas.

— Que coisas, Flô? Comeu carne de pavão?

— Pai, as pessoas estão falando e eu já sei o que elas vão dizer. E outro dia, a Zitinha ia pegar um caju e eu já sabia que ela ia pegar, achar ele travoso e rebolar no mato.

O pai não se admirou. É a sensação do já visto. É o *déjà vu*. É só uma impressão. Acontece.

Por via das dúvidas, quando o *déjà vu* queria vir, a Flor dava um jeito de impedir que as coisas acontecessem como o *déjà vu* previa. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 82)

Prosseguindo um pouco mais nessa postura adulta de respeito à criança como um ser em si, com suas peculiaridades no comportamento, na compreensão do mundo, na linguagem, temos esse momento de pura ludicidade:

O pai recitava: *Como a coruja ama a treva  
e o bacurau ama o luar  
assim eu hei de te amar  
hei de te amar*

E ela repetia compenetrada:  
*Como a coruja matreva  
e o bacurau ambaluar  
assim eu hei de te amar  
hei de te amar*

Coruja matreva? Era um tipo de coruja sabida.

Bacurau ambaluar? Era um bacurau moreninho e brilhante como leque de âmbar ao luar. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 67)

Apostamos no entendimento de que o pai de forma sábia brincou com a linguagem da menina. Ao invés de corrigi-la, deu asas à imaginação, criando definições lúdicas com as palavras infantis, demonstrando ter uma reserva de infância, aproximando-se da criança no ato de inventar.

A presença do pai no romance *O mundo de Flora* é pautada na alegria, em momentos prazerosos: “De noite, depois do jantar, o papai levava a cadeira de balanço e o violão para fora e, sob nosso teto de estrelas, cantávamos canções antigas.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 55)

Essa imagem bucólica ressurgue no poema “Canção da menina”, em que o eu-lírico relembra esse tempo da infância embalado pelas cantigas imortais: “No ar dessa tarde / sinto chegando / o som longínquo dos violões de outrora.” (GUTIÉRREZ, 1997, p. 15) A cantiga predileta da menina do romance – a Estrela-d’Alva, comparece aos versos evocativos: “Ouvia e ria / pastorinhas cantando / para consolo da lua tonta / em seu tamanho esplendor.” (GUTIÉRREZ, 1997, p. 16). Com essa estrutura “Ouvia e via”, verbos no pretérito imperfeito, (para o poeta Mário Quintana, (2005, p. 570) esse não é um tempo morto: é um tempo continuativo...), dando um ritmo embalante, Angela Gutiérrez traz outras canções, como Maringá, que preenche o espaço da lembrança tanto no poema como no romance. A linguagem caipira, em que é cantada, provoca na cabecinha imaginante da menina uma

pequena confusão: “Ouvia e ria / Maringá partindo / e logo o triste amante / agarrar a Maginá.” (GUTIÉRREZ, 1997, p. 16). Na narrativa, assim nos conta o narrador:

– Maringá, Maringá, depois que tu partiste, tudo aqui ficou tão triste que eu garrei a Maginá. A menina ficava com pena da Maringá. Nem bem foi embora e o namorado já se agarrava com a Maginá. Será que a Maginá era mais bonita, morena de perna grossa? (GUTIÉRREZ, 1990, p. 59 – 60).

A intertextualidade à flor dos versos, se faz também com Noel Rosa, “Ouvia e via / uma noite de São João que morria / sem foguete, sem retrato, sem bilhete, / sem luar, sem violão”, com Olavo Bilac, “– ora direis ouvir estrelas” (GUTIÉRREZ, 1997, p. 16), com Pedro Viola. Este último aparece no romance, e novamente um equívoco se estabelece na mente da menina. Transcrevemos aqui as passagens de um e outro texto, a título de confronto: “Ouvia e via / a velha Saudade / bater no peito / do coitado /que chorava.” (GUTIÉRREZ, 1997, p. 15) Nas palavras do narrador: “– A velha Saudade bateu no seu peito, coitado chorou. Pobre do Pedro Viola, tão infeliz, e a velha ainda inventa de dar uma pancada no peito dele com tanta força que o pobre chorou.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 60)

Nesse contexto de ouvir e ver, em que o verbo ver, no texto poético, sugere a fantasia, pelas imagens construídas no pensamento infantil a partir das canções, há um corte surpreendente na cena melódica, como atestam as palavras “de repente”, “irrompia” : um gato dengoso enroscado no sofá atrai o olhar da menina, que agora só “via”. O efeito de surpresa tem gosto de infância. Buscando sempre um engate com esse tema, ousaríamos dizer que é próprio da criança a dispersão do olhar para o novo, para outro colorido e, claro, a afeição por animais. O texto poético diz mais que qualquer explicação:

E de repente,  
irrompia  
um gosto que me enroscou  
e o que eu via,  
ai, eu via,  
era um gato dengoso  
enroscado num sofá  
e eu já não ouvia a melodia. (GUTIÉRREZ, 1997, p. 16)

Ao atar presente e passado, o eu-lírico, nostálgico, dá maior vivacidade a esse tempo, ao lembrar-se dele no presente do indicativo “**ouço** / somente / a canção da menina” [...] Com esse sentimento de saudade evoca a imagem do “Pai”, que escrito com letra maiúscula inicial confere-lhe ar divino. Vejamos as duas últimas estrofes, em que um interlocutor é posto no poema:

Hoje, na melodia de tua voz,  
se cantas Chico ou Jobim,  
ou se cantas  
outras cantigas imortais,

ouço  
somente  
a canção da menina  
nascendo  
e renascendo  
tímida  
nos sons da voz e do violão,  
na doce vida canção  
de seu, meu Pai (GUTIÉRREZ, 1997, p. 17)

Voltando à narrativa e falando ainda do pai de Flora vimos também que ele favorecia a educação de forma disciplinada. A protagonista nos conta que só percebiam o começo da noitinha, após uma tarde longa e livre, quando o sino da igreja anunciava o Angelus, e o da estação, a passagem do trem, a que ela e os irmãos chamavam “trem da chegada do papai”, não pelo fato de ele ser um passageiro, mas por ser o trem o marcador das horas em Matosinhos, “Te vejo depois do trem do almoço, ou a gente se vê antes do trem da merenda” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 71). O trem da chegada do pai significava que após o desaparecimento do último vagão, a camioneta dele assomaria ao portão do sítio e eles teriam que correr para tomar banho “porque liberdade tem limite e papai não gostava de encontrar meninos suados e de pé no chão” (p. 71), conclui a narradora.

Como podemos ver, as situações familiares apresentadas são reveladoras de uma atmosfera própria para o surgimento, na personagem, de uma personalidade viva, engenhosa.

O episódio transcrito a seguir, em que a inconveniência adulta revela-se numa interrogação sobre os sentimentos íntimos da criança, além de ensejar a confirmação da índole questionadora da personagem, sintetiza a imagem do pai e da mãe que ela guardou.

A gente grande perguntava maldosa: gosta mais do pai ou da mãe?  
E a criançada tinha de responder: gosto igual.  
Mas gostaria mesmo igual?  
O papai, manso, ensinava a vida pelos livros que lia. E eu ouvia e aprendia.  
A mamãe, azougada, contava histórias, metade aprendidas no casarão e metade inventadas na hora. E eu ouvia e ria, ria. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 80)

Ao valorizar essa face dos pais, a personagem narradora nos impele a refazer a apropriação de “mãe suficientemente narradora”, para “pais suficientemente narradores”, pois se a mãe compartilha histórias inventadas e familiares, como já expomos neste texto, o pai é

uma espécie de “mestre-de-cerimônias do mundo.” Ambos cumprem, então, entre outras, a importante função narrativa na educação da menina. O papel dos pais suficientemente narradores consiste em dizer coisas significativas aos filhos, dia após dia, até chegar a hora em que estes falarão por si mesmos e seguirão contando suas próprias histórias.

### 3.2. Flora e os outros

A inserção da criança no mundo dos adultos ultrapassa os domínios familiares. De seu baú de infância, Flora retira uma constelação de pessoas que povoaram seu mundo: as serviçais e outros seres humildes dos arredores. Com eles a menina intercambia relações de confiança e ludicidade.

A capacidade que a criança tem de imprimir humor às situações mais simples encontra-se nesta cena em que a dentadura postiça de Filó, uma das criadas, era a delícia da menina.

Dava gosto olhar o movimento em sua boca, quando Filó ia falar. A palavra queria sair, mas a dentadura frouxa atrapalhava. A língua vinha em seu auxílio, empurrando a dentadura para junto das gengivas. Havia um momento de calma, a dentadura se aquietava e a palavra, num jato, saía. Filó compunha cara de vitória. E a dentadura ria. Ria, ria (...) (GUTIÉRREZ, 1990, p. 27)

Esse gracejo metonímico lembra, numa das anedotas de Guimarães Rosa, em *Tutaméia*, (2001, p. 36) a menina que, em visita a um dentista, repentinamente entrou na sala, com uma dentadura articulada, que descobrira em alguma prateleira, exclamando: “Titia! Titia! Encontrei uma risada!”

Ainda com respeito à Filó, que para a menina era uma festa, a ponto de ficar de mãos vermelhas de tanto bater palmas para ela, desgraciosamente, dançar, tem-se um exemplo de cumplicidade entre as duas. A conversa marcada por um jeito próprio de falar do povo mais humilde é um dos registros que o livro traz na voz dos muitos personagens que povoam o mundo de Flora, como se pode ler no excerto: “Filó me contava suas glórias: – Florzinha, num vou com qualquer lheguelhé, não. Comigo é de cabo pra cima. Num dou conversa mole para soldado, de jeito-maneira-nem-qualidade. Nego não é urubu pra gostar de carniça.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 28)

As situações são apresentadas com leveza, graças à comicidade e ao afeto das personagens entre si. É dessa maneira que quase ouvimos a Filó, tão bem humorada, o texto

nos faz crer, cantar, a pedido da menina, divertidas composições de tonalidade popular. Escutemos:

*Já está chegando as festa  
Tou vendo que fico nu  
Vou beber meia-pataca  
Tirá gosto com caju*

– Filó, canta a do tostão, Filó.

*Sou engraxate, sou vagabundo  
Nas horas vagas vendo jornais  
Ai, que m'importa este velho mundo  
Se a minha vida é feliz demais*

*Graxa amarela, verniz, pelica  
Eu tudo lustro com perfeição  
Mas se a botina é de gente rica  
Eu sempre cobro... mais um tostão (GUTIÉRREZ, 1990, p. 60)*

A autenticidade da linguagem das criadas é também a da criança. Desse modo é que Florzinha narra à Cota, figura excêntrica já mencionada aqui, em linguagem infantil, corrida, um sonho mau, demonstrando ambiente de espontaneidade entre elas.

– Cota! Cota, eu tive um sonho mau.  
– Hum, rum.  
– Cota, me escuta. Eu ia andando, andando, andando, aí eu ouvi gente rindo, rindo. E eu queria ver quem era que ria, mas não tinha ninguém. Aí, eu bati o pé na carreira, mas não parava de ouvir gente falando, gente rindo, rindo, rindo de mim. Tá ouvindo Cota?  
– Hum, rum.

Permanentemente interessada no sentido desconhecido de certas palavras, Flora não deixava passar nada. Ao ler para Lelé, personagem de “riso desdentado e amigo”, a carta do filho embarcado, a menina se depara com o seguinte trecho: “O comandante dixe que não é para ninguém ficar rindo quando eles chamar as moça de rapariga, desculpe a má palavra, mãe, que eles aqui fala assim.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 28) Salta, então, imediatamente o questionamento: – Lelé, e porque é que rapariga é palavra feia? – Avia, Florzinha, lê o resto, minha fia. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 94)

A partir do comportamento da personagem, as palavras de Benjamin (1994, p. 236) nos ensinam que “A criança exige dos adultos explicações claras e inteligíveis [...] A criança aceita perfeitamente coisas sérias, mesmo as mais abstratas e pesadas, desde que sejam honestas e espontâneas.”

A explicação da palavra rapariga por parte do interlocutor de Flora, nesse fragmento, exige um conhecimento sobre a fluidez da palavra no amplo conjunto das transformações da cultura e da história. Para os lusitanos, rapariga é moça do campo, segundo Buarque (2004); entre nós era mulher nova, moça, passando a significar hoje meretriz, prostituta. À menina, restou apenas o tabu lingüístico. Semelhante a essa ocorrência, apontamos o fato de a mãe do narrador de *Infância*, de Graciliano Ramos, buscar na palavra “folgazona”, equivalência semântica, para omitir a possível hostilidade para com palavras tais como “prostituta”, evidenciando assim o seu comportamento estereotipado, conforme Souza. (2001, p. 103)

No trato diário da menina com esses adultos, outros momentos farão parte da carência de explicações sérias sobre as coisas. As manchas brancas na unhas que Florzinha descobre após roê-las até o sabugo, numa tarde preguiçosa de domingo, é no saber de Sea Maria Amélia, uma criada antiga do casarão, sinal de mentira: “Logo quando a mãe tinha saído para visitas. Dava uma gatura olhar aquelas manchinhas. – Sea Maria Amélia, que é isso nas minhas unhas? – Mentira, Florzinha. Você andou mentindo, menina, e as tuas mentiras tão divulgadas nas unhas.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 42)

Reforçando nossas idéias acerca da interação de Flora com os adultos do entorno social, arrimamo-nos nas observações de Chombart de Lauwe (1991, p. 195): “Criança e adulto sentem-se, por vezes, cúmplices, pois partilham um segredo, têm uma linguagem comum [...]” Encontramos em seu Chaga, outra personagem da galeria que vimos percorrendo, o auge da cumplicidade desses adultos com Florzinha. A menina experimentando a liberdade do pensamento transgressor, confia a Seu Chaga a vontade de não ir à escola, sugerindo-lhe um ato clandestino. O diálogo lúdico mobilizou nossa atenção para uma característica da linguagem infantil, a de experimentar os “deslimites” da palavra. Na sua experiência de mundo, a criança assimila as palavras e seus sentidos. Posteriormente, utilizando uma lógica própria e a capacidade de expressão criadora que lhe é peculiar, inaugura um jeito de dizer, isto é, cria novas palavras para materializar o pensamento, a exemplo de desadoecer, no episódio que transcrevemos sem poupar palavras, dada a graça do colóquio:

- Seu Chaga, remédio só tem para desadoecer?
- Conversa é essa, menina?
- Para ficar doente, tem não?
- Sou mandiguento, não, Flozinha.
- Só um chazinho para desarranjar os intestinos... só na hora de sair para o colégio...
- Que arrumação é essa? Inté parece que a menina tem medo de ir pras aula...
- Só essa vezinha...
- Medo de que, Flôzinha? Lá tem cafua?

- Cafua?!
- Cafua, sim, senhora, aqueles quartinho escuro onde se mete os menino danado.
- Não, tem não
- Lá tem pamatora? Pa-ma-to-ra, a pazinha de espim pra dá pamada na mão de menino danado.
- Não, tem não.
- E de que é que a menina danada tem medo?
- Seu Chaga sabia que tem gente do olho de bicho?
- Que tem, tem. Tem gente do olho de cobra, olhão gordo de puras traição. Tem gente do olho estufafo de sapo cururu, que veve num espanto enorme. Tem...
- Mas o pior de tudo, tudinho, é gente do olho duro de calango. Olhando ruim e balançando a cabeça. Só que o calango não fala, não pode dar carão nas coitadas das criancinhas.
- Flô, calango eu pego é pelo rabo e jogo longe. Ele sai correndo ligeiro e desaparece. Agora divulga que tu tem medo, divulga, que ele vem passear no teu cangote. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 107)

Da leitura desse capítulo, em que tudo se passa diante de nossos olhos (e ouvidos!), inferimos dois níveis da relação adulto/criança: é na pessoa simples de Seu Chaga que a menina encontra acolhimento de seu sentimento de medo da escola e a viabilidade de seu desejo de “matar aula.” Ao mesmo tempo em que detém um poder, (adiantamos que seu Chaga é o pajé de Matosinhos) aos olhos da menina, revela-se muito próximo do universo infantil, como se pode ver na sinceridade e naturalidade que colorem a conversa dos dois, na qual Flora aventa a possibilidade de torná-lo parceiro de sua empresa astuciosa.

O poder a que nos referimos acima se consolida em passagens esparsas no texto. Flor, ao se incumbir de ajudar a Zitinha, pedindo ao avô que desse um jeito nas perebas da amiga, sete numa perna e doze na outra, conforme as contas da protagonista, cogita mostrá-la primeiro a seu Chagas: “[...] ia pedir ao avô para dar um jeito nas perebas da Zitinha. Ia, sim, ia mesmo. E se mostrasse primeiro ao seu Chagas?” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 72)

A frase que encerra o episódio que comentaremos a seguir sintetiza a fisionomia dessa personagem: “O avô se conformava. Tenho um competidor à altura. Pajé como seus ancestrais.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 114). Esse comentário é devido ao tratamento do velho Chagas para curar a picada de maribondo, no dia em que a menina se esgoelou no mundo ao assanhar com uma pedra certa a casa desses insetos. “De noite o avô examinara. O Chagas ao menos lavou as mãos, Flô? – Lavou, não vovô, mas depois que o esporão saiu, a Lele botou umas folhas de coirama em cima das picadas. – E o tratamento serviu, Flô? – Tou boazinha da silva, vovô. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 114).

O narrador nos assegura que “A meninada respeitava a medicina do velho Chagas.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 114) e cataloga mezinhas para toda sorte de moléstias. E dava conselhos: “Flô, num aponta pras estrela, que é pra num criar berruga.” Na lógica

maliciosa da criança, era capaz de ter um chazinho também “para desarranjar os intestinos... só na hora de sair para o colégio...”

A frase proferida pela protagonista, “Eu ficava feliz porque ele era dos grandes e me dava atenção. Pra mim, pra pixota!” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 66), ao se referir a Claudemiro que chegava de forma brincalhona, “oi bafo te bafo te bafo, cadê a vaca que o boi mamou?”, num dos casos engraçados trazidos à tona, nos induz a pensar na visão que a criança constrói dos adultos por meio das atitudes deles. Encontramos esteio desse modo de ver, nas palavras de Coutinho (2005, p. 144) que em sua análise da infância em Graciliano Ramos, observa que “[...] a criança é levada a hipostasiar as pessoas que cultivam as paixões ternas. Sente-se, então, tentada à composição de uma hagiografia particular.” Se para o menino de *Infância*, “a santidade vai-se revestir dos traços da doçura, da meiguice, da simplicidade”, como esclarece a pesquisadora, para a menina de que tratamos, a ponderação não parece inconveniente, embora entre as duas personagens haja profunda diferença no que tange à afetividade na infância.

No rol de gente mansa, simples, espirituosa assoma o velho Barbosa, um talentoso contador de histórias, que atraía o olhar de Flô e alimentava seu espírito indagador. Na vida adulta tinha o poder de abrandar-lhe as dores, com histórias bem humoradas.

Novamente com fluidez de linguagem, reiterando nossas considerações acerca da simpatia entre essas pessoas e Flora, a personagem infantil troca idéias com um adulto, satisfazendo dessa vez sua curiosidade sobre os cangaceiros, já que Barbosa, segundo consta, havia feito parte das volantes que perseguiram esses seres errantes. A linguagem textualizada, ou seja, as falas sem mediação do narrador, que é o modo do mostrar, reforçam o efeito de real. Observações devidas a Reuter (2002, p. 62). Esse recurso é freqüente no texto de Angela Gutiérrez, tornando o leitor um espectador. Daí optarmos pela transcrição integral dos episódios, em alguns casos.

- Barbosa, e ele só roubava dos ricos?
- Flô, isso eu não posso garantir. Vi uma ruma de gente se queixando, e era rico, e era arranjado, e era pobre. Pode que uns se queixavam de barriga cheia.
- Pra mim, Barbosa, ele tirava dos ricos para dar aos pobres
- Flô, testemunhei isso, não.
- Mas que era corajoso e valente...
- Lá isso era.
- E vocês se trepavam nas árvores para pular nos cangaceiros?
- Flô, e sertão brabo tem árvore copada pra gente se esconder? A gente esperava eles se acoitar e no que o dia raiava, caía em cima.
- Barbosa, Barbosa, assim é traição!

- Flô que novidades é essa? Briga no sertão não é glórias de reis Carlos Magno, não. O sertão não tem lugar pra compaixão. A gente mata senão a gente morre. E se morrer vai pra debaixo do chão. E se acabou
- Barbosa, mas morre de cabeça levantada
- Taí, Flô, agora tu disse o justo. O cabra morre sem se alterar. Nem adianta tugar nem mugir. O cabra sabe que quando a hora chega não tem escapatória. É morrer em pé ou é morrer agachado. O cabra dá preferência de morrer é feito homem. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 86)

Mais uma vez, Luciana, personagem de nosso conhecimento neste trabalho: ela também conhece gente boa assim, amiga das crianças: seu Adão carroceiro, preto como o diabo. “Mas seu Adão era bom, seu Adão era ótimo: quando via crianças chorando extraviadas, recolhia-as, contava histórias lindas, ria mostrando os dentes alvos” (RAMOS, 2003, p. 57), nos conta o narrador.

Se pensarmos na “hagiografia particular” de Flora como aquela em que se reúnem pessoas que, por algum traço significativo ganharam moldura e se fixaram na memória, incluiremos o “quasímodo de sua infância.” Esse ser anônimo, de olhar triste e rosto transfigurado por uma cicatriz, dando-lhe uma horrenda aparência, ganhou da menina, após o nojo e medo à primeira vista, um sorriso diário, transformando-se num ente de sua afeição:

Todo dia, ele apenas levantava a vista e eu apenas sorria, mas acho que ele sabia que alguém no mundo pensava nele com carinho. [...] Um dia ele não estava lá nem esteve mais. [...] Não muito tempo depois eu o reencontrei nas páginas de um livro. Quasímodo! Ele era Quasímodo e me olhara como Quasímodo olhara Esmeralda. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 59)

Saindo um pouco dessa galeria dos afetos de Flora, deparamos com adultos que “atestam uma total incompreensão do universo infantil”, para usar as palavras de Resende (1988) ao dissertar sobre o conto *O Pecado*, de Caio Porfírio. O comentário da ensaísta deve-se ao fato de os familiares, ao perceberem uma perturbação no comportamento da personagem infantil, concluírem que ela está com verme, por isso deve tomar purgante. Essas palavras encontram eco nos episódios da narrativa gutiérreana em que também se atribuem à insônia ou à falta de apetite da menina, verme: “– Será verme? – Hum, rum. – A menina não dorme de noite. [...] – Tá maguinha, Cota. Tá muito maguinha.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 25) ou ainda “– Ô menina biqueira! Na minha mente, dona Flora dando óleo de rício ela ficava outra” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 87)

Nesse trançado de idéias, um assunto puxa outro. Tomamos emprestado da dissertação de André Mota Furtado, *O espaço da infância nas crônicas de Carlos Heitor*

*Cony*, as seguintes passagens de “Posto Seis” (1965, p. 75 -76) em que o cronista alude aos remédios do passado:

Por qualquer motivo, e às vezes sem motivo, um parente afastado, um vizinho chegado ou até mesmo um médico vinham em nossa casa, olhavam-me penalizado e diziam, indefectíveis e sábios:

– Esse menino precisa de um infusório.

O cronista lembra-se, segundo o referido ensaio, “do tempo do óleo de rícino – droga abominável que baixava a moral de toda a infância recalcitrante do bairro” e faz uma pertinente observação, ainda na mesma obra, sobre os remédios atuais:

Minhas filhas tomam remédio com sabor de groselha, de morango, de pêssego, os laboratórios servem à vontade e ao paladar do doente. [...] [Elas] não sabem o que é o Terror, o que é temer aquelas santas e domésticas poções que me cobriam de suores frios. (CONY, 1965 apud FURTADO, 2007, p. 52)

No que tange à nossa personagem, esse dissabor da infância ela não teve. Os excertos revelam apenas especulações das criadas. No entanto, não ficou a salvo de outros sofrimentos decorrentes das falas adultas, como o “ficar no canto”, que tanto a afligira. Ficar no canto significa receber menos atenção quando nasce um irmão, ser preterido pelos pais. O narrador nos coloca a par dessa situação, revelando o drama na cabecinha da menina, que “ajudara a mãe a lavar e a estender as camisinhas”, cantando o consagrado “dorme neném” e já fazia planos de brincar com o neném, “queria uma menina”, arranjar-lhe até o apelido. “Pentearia os cabelos da irmã, cantaria cantigas e inventaria histórias só para ela, para a Vivinha. Nívea não parece nome de criança” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 69). O que parecia uma felicidade tornou-se este tormento:

–Flô, você vai ficar no canto!

Alguém dissera em tom casual e até risonho, mas para Flor as palavras soaram desmesuradamente cruéis.

Canto escuro. Vai ver como o canto embaixo da escada que vai para o quarto do avô? Ficaria ali no canto, esquecida?

[...]

Passou dias macambúzia. A Flô ta com lundu? Vai brincar, Flor. Sai do meio, menina.

Quería se encostar na mãe e no pai, mas parecia que eles agora só pensavam na chegada do neném. [...] Sai do meio, Flô [...] Flô olha a mão suja na roupa do neném.

Flô começou a procurar os cantos da casa. Em baixo da escada, entre a escrivaninha e a parede, um banquinho na cozinha. [...]

Como se pode perceber, a personagem infantil experimenta a expulsão de seu ambiente. Ela sofre a ameaça de usurpação de seu espaço com a chegada de um bebê, seu

irmão. Atordoada pelas palavras “vai ficar no canto”, empreende a busca de um lugar para ela. Cabe aqui reiterar que a linguagem para Florzinha, aliás, para a criança, se dá no plano da denotação.

Ainda no mesmo capítulo, por intermédio de outra pessoa adulta, “também casualmente” devolveu à menina a esperança de resgatar seu lugar, não sem uma dose de mordacidade: “– Flor, você quer menina? Torce para nascer menino, bobinha, que é para você não ficar no canto.” Então era assim? Só ficava no canto se nascesse uma menina!” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 70)

De posse desse novo saber, ela “Passou de armas e bagagens para o partido dos que queriam menino – os irmãos e o avô. Todas as noites, antes de dormir pedia a Deus: menina não, por amor de Deus, quero dizer, por amor do menino Jesus.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 70)

Amando o irmão recém-nascido mais do que suspeitara amar, tentava nem ligar para as palavras das amigas da mãe: “ – Flora, parece bebê de capa de revista. Branquinho, lourinho de olhos azuis. E olhando para ela: Flora, como essa menina está magra. Ave Maria, esquelética. Não ia ficar triste. Ia lá ter inveja de um inocentinho? (GUTIÉRREZ, 1990, p. 70) Para seu conforto, sempre as palavras do pai, que para ela era “o que importava”: “Flô, o neném é o caçula, mas você ainda é a caçula da casa.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 71)

Nesse episódio sobressai-se a experiência da menina ante as falas adultas dirigidas a ela. Por meio das palavras, que, na esteira do pensamento bakhtiniano, são sempre veículo de valores, de coisas boas ou más, importantes ou não, de juízos, de conteúdos ideológicos enfim, que de alguma forma, terão peso para o outro, a personagem elabora sentimentos de angústia, de rejeição, e de alívio das tensões.

Nesse amálgama de atitudes, gestos, falas e afetos entram os educadores, a escola, metonimicamente falando, contribuindo também para a constituição da subjetividade de Flora.

### 3.3. Flora e a escola

“Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai à porta do Ateneu. Coragem para a luta.” (POMPÉIA, 1992, p. 13). Essa frase de expressividade pungente abre o romance *O Ateneu*, de Raul Pompéia, cuja narrativa se desenrola num internato. Embora levante aspectos importantes para uma análise da pedagogia da época, século XIX, e aponte a escola como espaço hostil de aprisionamento do indivíduo, o escritor carioca, através da rotina de um

internato e de sua pedagogia autoritária, romanceia, na verdade, o sofrimento, a solidão, a luta de Sérgio, fora do “aconchego placentário”. Essa interpretação é possibilitada pelo subtítulo *Crônica de Saudades*: crônica, no sentido de relato; saudade, volta e distanciamento no tempo. Pereira (1988, p. 108) nos diz que “para exprimir esse sofrimento, Pompéia escolheu uma criança e um colégio, como poderia ter escolhido um recruta e uma caserna, uma mulher e a nova família, onde entra pelo casamento.”

Outro romance que se inicia às portas da escola é *Doidinho* de José Lins do Rego: “– Pode deixar o menino sem cuidado. Aqui eles endireitam, saem feitos gente, dizia um velho alto e magro para meu Tio Juca, que me levava para o colégio de Itabaiana.” (REGO, 1992, p. 3). Pelo narrador, conhecemos a vida de um colégio, que “criara fama pelo seu rigorismo. Era uma espécie de último recurso para meninos sem jeito.” (p. 4) Mais uma vez a escola aparece sob o signo da prisão e do medo. Longe de ser um espaço de descobertas e de desenvolvimento das potencialidades intelectuais, a escola na evocação desses escritores é lugar de humilhação, injustiça, arbitrariedades, numa palavra, sofrimento. Para o menino Graciliano não será diferente: “O lugar de estudo era isso. Os alunos se imobilizavam nos bancos: cinco horas de suplício, uma crucificação [...] Não há prisão pior que uma escola primária no interior.” (RAMOS, 1995, p.188)

A esses e outros escritores, que ao falarem de infância, reportam-se a dois importantes ambientes de convívio, o da família e o da escola, se junta Angela Gutiérrez. No primeiro episódio selecionado para a abordagem desse tópico, deduzimos que Flora sente certo entusiasmo pelo ingresso no 1º ano primário, como podemos ver na euforia com os preparativos do material escolar. Tendo acesso ao pensamento da menina, conta-nos o narrador:

Sensação gostosa de bolsa nova, livros novos, lápis, borracha tudo novinho. [...] Abriu o livro na 1ª leitura. O texto falava de crianças que tomavam sorvete. Umas devagarinho para poupar Os que tomavam so-fre-ga-men-te terminavam rápido e passaram a olhar com inveja os que tomavam devagarinho. Ponto final. A professora perguntaria: quem estava certo? E as meninas gritariam de uma só voz: os que pouparam. Ela não diria nada. Não tinha certeza. Então não era melhor tomar com gosto, de uma lambada só? Os grandes gestos. Matar ou morrer. Lançar-se à aventura. D’Artagnan tomaria de uma só vez. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 87-88)

Essas amenidades encontradas no livro da escola são ampliadas pela imaginação da menina, que diante das quais se posiciona de forma viva, como o tomar o sorvete de uma só vez, revelando assim o seu temperamento ávido e ardente. Na efervescência de seus pensamentos, sempre estabelecia nexos entre vida e ficção, daí trazer a personagem de

Alexandre Dumas para a cena. No âmbito das conexões, nos avizinhamos ainda uma vez de Quintana, (2005, p. 942) ao nos dizer que “[...] só as crianças e os velhos conhecem a volúpia de viver dia a dia, hora a hora, e suas esperas e desejos nunca se estendem além de cinco minutos.”

Mas voltando à escola, Flora, como os demais personagens aludidos, também experimentará sua porção de sofrimento decorrente de uma pedagogia apartada do universo infantil, longe dos ideais rousseauianos pautados no desenvolvimento do potencial natural da criança, na “[...] defesa de uma educação que não só protege as crianças, mas as defende contra a dureza e a arbitrariedade da sociedade adulta”, para utilizar as observações de Gagnebin (2005, p. 176).

Seu primeiro contato, então, com a humilhação se dá nesta atividade aparentemente sem propósito imposta pela professora:

– Flora, vá olhar as horas

O tom ríspido de d. Zuleide a deixava amedrontada, o coração batendo forte.

Levantou-se, saiu da classe e se dirigiu ao pátio interno. Olhou para o alto da torre onde o relógio de algarismos romanos dominava enigmático. Lembrou-se da história da esfinge que o pai contara na hora do almoço, dias atrás. Decifra-me ou te devoro.

E se voltasse e dissesse à professora que hoje não estava enxergando bem? Não ia dar certo. Ela aproveitava para fazer toda a classe rir dela. Podia dizer que o relógio estava parado. Ter de contar que não sabia das horas! Naquele instante, entendeu. Foi de propósito. D. Zuleide percebeu que ela não sabia ver as horas e queria humilhá-la na frente das outras alunas.

E se ficasse escondida até tocar o sino no final da aula? Se fugisse?

Encostada a um pilar, respirava com dificuldade, como se tivesse sofrido um grande susto ou uma grande dor. Olhava sem parar para o relógio que não parecia ter mexido os ponteiros.

Já quase desfalecia quando ouviu passos. Escondeu-se atrás da coluna pensando no que ia responder à d. Zula. Suspirou aliviada. Era uma menina grande. Flor perguntou-lhe as horas. São nove e trinta e sete. Voltou vitoriosa. Nove e trinta e sete d. Zula.

– É? E por que demorou tanto?

Tinha a resposta na ponta da língua: estava com vontade e fui na casinha.

Dessa vez se salvara da risadaria. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 95-96)

A escola tratada no romance já abolira os castigos físicos, sintetizados na consagrada imagem da palmatória. Se voltarmos um pouco neste trabalho, constataremos esse fato na própria voz de Flô, que busca uma forma “legítima” de faltar à aula, a famosa “dorzinha de barriga”, provocada por chazinho de mandingueiro. Relembremos:

– Medo de que, Flôzinha? Lá tem cafua?

– Cafua?!

– Cafua, sim, senhora, aqueles quartinho escuro onde se mete os menino danado.

– Não, tem não

- Lá tem pamatora? Pa-ma-to-ra, a pazinha de espinha pra dá pamada na mão de menino danado.
- Não, tem não.
- E de que é que a menina danada tem medo?
- Seu Chaga sabia que tem gente do olho de bicho?
- [...]
- Mas o pior de tudo, tudinho, é gente do olho duro de calango. Olhando ruim e balançando a cabeça. Só que o calango não fala, não pode dar carão nas coitadas das criancinhas. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 107)

Extraímos ainda da fala menina a imagem da professora, análoga ao bicho de que mais a menina tinha medo, o calango. A pedagogia do medo presente nas citadas narrativas dá uma trégua, no que se refere à figura da professora, em *Infância*, de Graciliano Ramos. Em meio ao ambiente hostil e truculento da escola, se sobressai a maleabilidade de D. Maria, professora do menino Graciliano. Sobre a relação adulto/criança, de modo particular educadora / educando, contamos com as observações pertinentes de Coutinho (2005, p. 141):

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

Exacerbando o procedimento mordaz da professora de Flora, o narrador coloca-nos a par de outra situação vexatória para a personagem infantil, que se esmerou em fazer uma bonita composição sobre o dia das mães. No dia da entrega das redações corrigidas, a menina quase não se agüentava de ansiedade, “O coração pulsava forte provocando tonturas.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 97) D. Zula fazendo elogio a todas as alunas apregoa que “A mais bonita, a que obteve a nota mais alta foi a de Flora” para em seguida submetê-la ao constrangimento:

A menina se levantou para receber a redação. Quase nem enxergava as carteiras por onde seu corpinho magro ia passando. Ela me elogiou. Quando se aproximava da mesa da professora, d. Zula falou alto: Hein Flora, quem fez essa redação tão bonita? Seu pai ou sua mãe? (GUTIÉRREZ, 1990, p. 97)

À escola como instituição intrinsecamente disciplinar coube também a higienização como modo de disciplina. Nas primeiras décadas do século XX, de acordo com Carvalho (2006) a infância era constituída nas práticas discursivas e constitucionais como “o objeto de intervenção higiênica e disciplinar.” Nos anos 20, médicos, higienistas num movimento em favor da reforma dos serviços de saúde aliam-se aos intelectuais envolvidos noutro

movimento, esse em favor da educação. Entre outros objetivos comuns, a exemplo da modernização do país, estava o da promoção da saúde como questão indissociável da educação. Havia nessa época “a convicção de que medidas de política sanitária seriam ineficazes se não abrangessem a introjeção, nos sujeitos sociais, de hábitos higiênicos por meio da educação.” (CARVALHO, 2006, p. 305)

Essas observações trazem à tona a aula de higiene de nossa personagem: “Toda terça-feira era dia de higiene. As meninas colocavam as mãos sobre as carteiras e a professora passava devagar olhando unha por unha.” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 106) Flora era repreendida por ter suas unhas cortadas com cantos arredondados, quando deveriam ser retas. Mas o que ela repudiava era o exame da higiene das roupas íntimas. No dia em que fosse sorteada não iria deixar, pensava ela.

Outro episódio narrativo sobre esse tema é o que envolve o menino de *Infância*. Vejamos:

Uma vez em que me extenuava na desgraçada tarefa percebi um murmúrio:

– Lavou as orelhas hoje?

– Lavei o rosto, gaguejei atarantado.

– Perguntei se lavou as orelhas.

– Então? Se lavei o rosto, devo ter lavado as orelhas.

D. Maria, num discurso, afastou-me as orelhas do rosto, aconselhou-me a tratar delas cuidadosamente. Isto me encheu de perturbação e vergonha [...] Nunca minha família se ocupava com semelhantes ninharias, e a higiene era considerada luxo.

Na manhã seguinte levantei-me cedo [...]. Fiquei talvez uma hora a friccionar-me, a ensaboar-me [...] Fui olhar-me ao espelho da sala: as orelhas se arroxavam, como se tivesse recebido puxavantes. Estariam bem limpas? [...] Continuei a asseá-las rigoroso, e ao cabo de uma semana surgiram nela esfoladuras e gretas que dificultavam as esfregações.

A professora notou o exagero, segredou-me que deixasse as orelhas em paz. Desobedeci: havia contraído um hábito e receava outra admoestação, pior que insultos e gritos. (RAMOS, 1995, p. 112-113)

Diante desses relatos ficcionais sentimos um rebuliço nas idéias ao pensar no longo caminho trilhado pela pedagogia na busca de uma educação eficiente, acertada. Basta uma recapitulação empírica da memória para ver quantas mudanças já se operaram nessa esfera da vida social. Das cafuas, palmatórias e olhar duro do mestre, cuja austeridade impunha terrível medo, à derrubada de fronteiras entre educadores e educandos; do aluno depósito de conteúdos ao aluno sujeito do processo de ensino-aprendizagem; do professor detentor do saber ao professor facilitador, muitos discursos têm-se construído; entretanto alguns desafios continuam os mesmos, entre eles, o despertar do interesse para as aulas, do gosto de ir para a escola, instaurando-a como espaço prazeroso de descobertas e aquisição de conhecimento. Pactuamos com as palavras de Russef (2006, p. 272):

Educar para mudança é apenas mais um dos desgastados lemas consagrados pela sociedade que, no fundo, anseia pela mesmice. Pudéssemos ouvir Pedrinho [de Monteiro Lobato] nesta matéria e ele diria que não há “comichão no cérebro” que possa resistir a tamanha falta de interesse pelo desconhecido.

Flora nos leva a ponderar sobre esses desafios, ao nos contar uma das aulas, antes, porém, vejamos a euforia na escola quando foi noticiada a morte de Getúlio Vargas, pela possibilidade de um feriado: “No calor do alvoroço, só pensávamos: vai ser feriado.” Diante da confirmação de suspensão das aulas, “Gritaria, salvas de palmas. Feriado, feriado!” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 124). A menina diante da emoção do pai, até sentiu vergonha da alegria anterior. Voltando ao assunto, o que nos interessa mais de perto é o retrato das aulas, pintado por ela e por outros autores como veremos a seguir. Adentremos a sala de aula com Flora:

A minha mestre-de-sala, a irmã Reine, andava com passadas largas e pesadas e, a cada vez que seus sapatos pretos tocavam com força o chão, as abas de sua corneta moviam-se como gaivotas em vôo.

Surpreendia a maciez de sua fala, que nunca alteava nem mudava de tom. Quando narrava os fatos da História do Brasil, o ritmo monocórdio de sua fala me provocava a sensação de ouvir o murmúrio de um pequeno rio correndo manso. E com aquela música, o pensamento ia se abrumando, se enevoando, até entrar devagarinho no devaneio e no sono.

– Flora, Flora, Irmã Reine pressionava levemente meu braço. Você ouviu o que eu disse?

– A abolição ma soeur. A Princesa assinou a Lei Áurea.

– E depois, Flora? Já falávamos do Marechal Deodoro... (GUTIÉRREZ, 1990, p. 126)

O ambiente monótono da sala de aula, propício, nos parece, ao devaneio, “embrumou” e “enevoou” também o pensamento de Margarida, em mais um texto poético de Mário Quintana, “Pequenos tormentos da vida”:

De cada lado da sala de aula, pelas janelas altas, o azul convida os meninos, as nuvens desenrolam-se, lentas, como quem vai inventando preguiçosamente uma história sem fim... Sem fim é a aula: e nada acontece, nada... Bocejos e moscas. Se ao menos, pensa Margarida, se ao menos um avião entrasse pela janela e saísse pela outra! (QUINTANA, 2005, p. 182)

Para avivar essa representação do espaço sonolento de aprendizagem, na literatura, trouxemos ainda o menino Graciliano que igualmente se distraía no espaço da aula: “[...] d. Maria nos impunha o dever sonolento. Distraía-me espiando o teto, o vôo das moscas,

um pedaço do corredor, as janelas, a casa de azulejos, cabeças de transeuntes [...]” (RAMOS, 1995, p. 113)

Dando seguimento às lembranças de seu tempo de estudante, num colégio de freiras, Flora denuncia a exclusão social sob o manto da bondade. Em vestidinhos quadriculados ela refere a condição das meninas órfãs, acolhidas pelas freiras:

Quando eu mudei para o colégio de freiras, me dava tanta pena ver as órfãs, passarem com seus vestidinhos quadriculados, cabecinhas baixas, uma atrás da outra em longa fila silenciosa.

Não podíamos falar com elas, e eu ficava imaginando como teriam perdido os pais e se, de noite, chorariam seus mortos e teriam medo da solidão. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 125)

A escola é, assim, um ensaio para a convivência na sociedade, um microcosmo do mundo com suas proibições, hipocrisias, relações frágeis, baseadas no poder ou na força. Força e poder que vão adquirindo outras roupagens. Observemos outro acontecimento da vida escolar filtrado pela memória, em que a violência apenas renova seus meios. A palmatória, no ano de 1840, como nos informa o narrador-personagem de “Conto de Escola”, de Machado de Assis, assim exibida: “O pior que ele podia ter, para nós, era a palmatória. E essa lá estava, pendurada no portal da janela, à direita, com os seus cinco olhos do diabo”, (ASSIS, 1983, p. 21) cede lugar ao coração de feltro simbolizando o coração imaculado de Maria, pendurado abaixo da imagem de Nossa Senhora, em meados do século XX. Análogo à palmatória, era um instrumento de punição, machucando em vez do corpo, a “alma” daqueles que caíssem em falta escolar. Vejamos como funcionava esse aparato repressor, nas palavras de Flora:

As meninas rezavam em coro quando entrei. Tentando não ser vista – Flora, atrasada outra vez... -, esgueirei-me até minha carteira. De lá, pude distinguir melhor aquela mancha vermelha abaixo da imagem de Nossa Senhora. Era um coração de feltro, recheado de algodão e pendurado por uma fita vermelha que dava um laço no prego. [...] Na hora da arguição de geografia, uma menina se atrapalhou. Olhava para o teto - a resposta não está no teto, minha filha, mas nos livros que você não leu -, roía as unhas. Finalmente gaguejou uma resposta presumivelmente errada.

A irmã, calada, entregou-lhe um alfinete de cabecinha redonda e preta.

– Vá!

A menina foi. Diante do belo coração vermelho, hesitou um pouco e depois enterrou o alfinete até que sobrasse apenas a cabecinha preta.

Começáramos o mês de maio, mês de Maria, mês do coração imaculado de Maria.

– Em junho é pior, cochichou minha vizinha de carteira. Coroa de espinhos na cabeça de Jesus! (GUTIÉRREZ, 1990, p. 127)

Outro sufocamento através da vida escolar concerne ao ensino da religião. Flora demonstra criar expectativa de felicidade nas atividades, nos acontecimentos. Em torno do primeiro retiro não foi diferente: “Acordei mais cedo que de costume. Era o meu primeiro

retiro. Fui quase correndo para o Colégio. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 128) Se nos lembrarmos do caso da redação, dos preparativos para a escola, veremos também que suas expectativas são frustradas. Mediante a pregação do padre, o pensamento dela até então livre fica ameaçado: “Meu pensamento sempre fora tão livre, ia e vinha. Agora, o padre dizia que era preciso pôr freios no pensamento. Pensamentos de vaidade, o padre até gritara. (GUTIÉRREZ, 1990, p. 128). Sobre esse assunto as palavras de Chombart de Lauwe, (1991, p. 438) vêm a calhar:

As decepções das crianças, resultantes de um aprendizado da religião que não responde às suas necessidades; os erros e as faltas cometidas às suas vistas pelos adultos, por si mesmas ou mais particularmente em relação às crianças, conduzem ao questionamento de suas primeiras crenças.

As palavras do padre fazem a personagem titubear quanto à pureza de seu pensamento: “E eu, que sempre pensava em ser princesa, menina rica, heroína. Tantos pensamentos bons de pensar!” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 128) Numa das salas vizinhas, a Irmã Lina<sup>24</sup> explicava, com requinte de detalhes cruéis, os castigos do Inferno. Essa experiência repercutirá negativamente num rito em geral importante para a criança católica, o da 1ª comunhão. As palavras da pesquisadora atrás citada, sobre o ensino religioso, novamente nos auxiliam ao dizer que a criança tem prazer pelos ritos e que este prazer manifesta-se em sua vida cotidiana. Flora, cumprindo um rito, bebeu seu último copo d’água, rezou o eu-pecador e foi deitar fazendo força para dormir logo e não pensar em vaidades para receber Jesus de coração limpo. No dia da 1ª comunhão, conta-nos o narrador, “a menina de dez anos, vestida de organdi branco, tentava se convencer de aquele era o dia mais feliz de sua vida. Não conseguia sentir-se realmente feliz [...]” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 130)

Não é nosso propósito julgar o ensino nem fazer da escola vilã. Todavia o relacionamento educativo de Flora, tenso, pudemos ver, descrito nos episódios de sua vida escolar, nos convida a concluir com Russeff (2006, p. 273) ao atentar para o fato de que, sendo a pressão do adulto sobre a criança inevitável no contexto das responsabilidades sociais, a função emancipadora da escola, atuando no limite da tradição e no limiar da ruptura, apresenta-se como um dos grandes desafios da educação contemporânea.

---

<sup>24</sup> O nome Lina, na 2ª edição, passa a ser Lena.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Depois que botara corpo, odiava esse espanto das pessoas grandes. Queriam que ela continuasse a ser a menina magrela, o palito, o esqueleto de maçonaria? Pra que esse espanto?” (GUTIÉRREZ, 1990, p. 140) A menina cresceu, e nessa travessia, no sentido rosiano<sup>25</sup> de metáfora da aprendizagem do mundo, tornou-se possível, através deste ensaio *O mundo de Flora*: a infância através do olhar arguto de uma menina, refletir sobre a etapa pueril da vida humana para a qual muitos escritores voltaram o olhar.

No empreendimento desta pesquisa, o romance *O Mundo de Flora* abriu-se para um percurso que tinha como objetivo construir uma imagem de infância a partir das vivências infantis postas no texto literário.

Um dos elementos basilares do tratamento ficcional é a transferência para as personagens da capacidade de ver e sentir. Desse modo a menina que circula nas páginas do romance cearense, objeto deste estudo, trazida a lume, entre outras vozes, pela protagonista, ao contar a meninice, revelou um comportamento inventivo, arguto, próprio de sua condição de criança bem nascida. Na aventura de conhecer e de experimentar, contou com um ambiente bastante fecundo e estimulante, fundado em bases sólidas de união e afeto familiar, sem falar no aparato intelectual, que lhe proporcionou uma vida entre livros, garantindo-lhe, assim, o exercício pleno da fantasia, inerente à criança.

Nas trilhas abertas no emaranhado das palavras dos diversos textos que trazem como motivo a criança, uma compreensão se deu: a de que a infância é uma construção discursiva. Daí não ser a mesma em todo tempo e lugar. Da criança inteiramente desprestigiada, na antiguidade clássica, por falta de *logos* – razão e linguagem, portanto um ser sem humanidade, à criança hoje objeto de atenção dos mais variados segmentos da sociedade, muitos discursos se construíram.

Basta pensar que a concepção de criança como um ser singular, com suas peculiaridades que a diferenciam do adulto, tal como a entendemos na atualidade, é recente. Coutinho (2005) em sua tese de doutorado *Imagens da Infância em Graciliano Ramos e Antoine de Saint-Exupéry* considera que, por sua natureza cambiante e índole polissêmica, torna-se difícil dar corpo à noção de infância.

---

<sup>25</sup> Relativo a Guimarães Rosa, cuja frase famosa proferida por Riobaldo, protagonista de *Grande Sertão: Veredas*, é “Existe é homem humano. Travessia.” ROSA, Guimarães, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 624.

A literatura como fundadora de mundos também escreve as infâncias, e algumas delas se interpuseram nesse traçado de idéias. As meninas e meninos que comparecem a estas páginas deram origem a um diálogo com a menina de Angela Gutiérrez, com as questões em pauta que os episódios narrativos suscitavam, caracterizando assim uma perspectiva de enfoque intertextual. As palavras de Paulino, Walty e Cury (1995, p. 54) encaixam-se com justeza no assunto, ao dizerem que “Toda leitura é necessariamente intertextual, pois, ao ler, estabelecemos associações desse texto do momento com outros já lidos.” Nesse processo dialógico, polifônico, verificou-se que Flô, personagem da narrativa gutiérreana, faz companhia à menina de um conto e de um poema da própria autora, assim como à Luciana, personagem de Graciliano Ramos, e aos meninos do mesmo autor, todas eles interessados nos sentidos desconhecidos de certas palavras que não conseguiam dominar ainda.

A seleção dos gestos, das frases, das cenas prosaicas, feita pela autora para compor sua personagem Flora, possibilitou traçar um retrato convincente desse ser fictício, dando a impressão de vida, aproximando-a das crianças do mundo empírico. Por esta razão, a infância que se delineia no romance em foco é uma infância comum, no sentido de pertencente a muitos. Apesar do já citado ambiente alcochoado de afeto e favorável a uma aprendizagem rica, no qual crescera, Flora experimenta os reveses e mal-estares da vida infantil, como os limites impostos, a implicância dos irmãos, a incompreensão muitas vezes dos adultos e o medo, embora intenso para ela, necessário para o enriquecimento da subjetividade. Proveniente do mistério das coisas, da percepção de nossa insignificância diante do Universo, da efemeridade da vida, das zonas sombrias do desconhecido, o medo é um sentimento essencial. É em função dele que não apenas desenvolvemos nossos instintos de defesa, mas o sentido da curiosidade, a inclinação à coragem, possibilitando, pois, a expansão das pulsões de vida.

Outro aspecto fundamental para a compreensão da infância é a relação entre crianças e adultos. É nessa alteridade com a vida adulta que papéis e experiências infantis são intercambiados. Desse modo, a personagem Florzinha foi examinada em três âmbitos do mundo adulto, o da família, o do entorno social e o da escola.

No primeiro âmbito, além do aspecto amoroso que envolve a ligação da menina com os pais, sobressai-se a função narrativa desempenhada por eles, que receberam a denominação de “pais suficientemente narradores”, pelo fato de dizerem coisas significativas à menina, tanto no plano da ficção como no das histórias pessoais. Na esteira de Corso (2006), a quem são dados os créditos dessas observações, e na fronteira da literatura com a vida, um

recado foi dado: um filho criativo, no sentido de encontrar soluções para viabilizar sua vida, certamente teve pais suficientemente narradores.

Constatou-se na narrativa que a imaginação sem freios da menina encontra eco na convivência fertilizadora de vivências criativas. Importante observar que o convívio da personagem infantil com as pessoas do entorno social, uma galeria de gente simples, como as criadas, os contadores de histórias, também contribuiu para o desenvolvimento do seu olhar arguto e inventivo para as coisas da vida. Os episódios narrados dentro desses limites, em outras palavras, os que envolvem esses personagens, permitiram verificar a capacidade da criança de imprimir humor às situações mais banais, além de desvelar valores e preconceitos.

No espaço da escola, porém, a menina amargou as humilhações e o autoritarismo pedagógico, em nova roupagem. Se não havia mais a palmatória que tantas mãos, reais ou literárias, marcou, havia um coração simbólico de Maria, pronto para ser ferido pelas mãos de quem caísse em falta escolar, provocando sentimento de medo e culpa. Isso leva a crer que a dominação sempre encontra seus meios eficazes, ajustados ao contexto.

Com relação ao tratamento artístico dado à infância na obra, Angela Gutiérrez exprime através de sua menina ou de suas meninas, uma sensibilidade no trato de assuntos infantis. O cotidiano da criança revelado em sua escrita instigou a compreensão também de nossas crianças, levando-nos a rever posturas fossilizadas e fragilidades do mundo adulto, muitas das quais são expostas por Flora na narrativa.

Ao fim de tudo pode-se dizer que entre as infâncias desvalidas, mas encantadoras como a dos meninos de Bandeira, em “Meninos Carvoeiros” e “Baldezinhas”, nos fazendo lembrar que criança é um ser que brinca; sombrias, com raros momentos de afeto, como a do menino Graciliano; idealizada como o paraíso perdido em “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu; infância “barra”, dolorida, como a da menininha “imprestável”, de Ana Maria Machado, está a da menina arguta de Angela Gutiérrez, que, apesar do medo, das noites insones e dos versos parodiados pela narradora adulta, “Que saudades que não tenho da aurora de minha vida”, permite-nos falar numa infância lúdica e bem vivida, confirmando, por tudo o que se disse, as hipóteses lançadas.

As palavras de Mário Quintana (2005) sobre o poema, em “Projeto de prefácio”, diz bem a contribuição da literatura no desvendamento das questões da vida humana: “... um verdadeiro poema continua sempre... Um poema que não te ajude a viver e não saiba preparar-te para a morte não tem sentido: é um pobre chocalho de palavras.”

A conclusão de maior valia que se pode tirar para nós mesmos, ao final desta pesquisa, é a de que na travessia que empreendemos pelos e com os vários discursos, literários

e teóricos, foi bastante recompensador (re)aprender com a leitura, que é necessário ter reserva de infância para ver diferente a vida, não com olhos ingênuos e saudosos de um tempo feliz e bom, mas com olhos atentos às pequenas coisas, sempre dispostos a descobrir o segredo que elas encerram, repousando também nessa atitude o que há de mais verdadeiro no pensamento humano: a sua incompletude.

## REFERÊNCIAS

ABRAMOVICH, Fanny. **O mito da infância feliz**; antologia. São Paulo: Summus, 1983.

ABREU, Casimiro de. **Primaveras**. Porto Alegre: L&PM, 1999.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. Teoria da Literatura. 4. ed. vol.I. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

ANGELO, Ivan. Menina. In: MORICONI, Ítalo. (org) **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. p. 261-264.

ARAÚJO, F. Livros, curiosidades. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 15 set. 2008.

ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. Trad. Dora Flaksman. 2 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 7 ed. São Paulo: Cultrix: 1997. p. 17-52.

ASSIS, Machado. Conto de Escola. In: **Contos**. São Paulo: Moderna, 1987. p. 18-27

AZEVEDO, Sânzio de. **Novos ensaios de literatura cearense**. Fortaleza: UFC – Casa de José de Alencar, 1992.

BACHELARD, Gastón. **A Poética do Devaneio**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção tópicos)

\_\_\_\_\_. **A Poética do Espaço**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção tópicos)

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção biblioteca universal)

BANDEIRA, Manuel. **Antologia poética**. 5 ed. Rio de Janeiro: Sábia, 1961.

BENEVIDES, Artur Eduardo. Apresentação. In: GUTIÉRREZ, Angela. **O mundo de Flora** Fortaleza: UFC – Casa de José de Alencar. Programas Culturais, 1990. p. 9.

BENJAMIN, Walter. Livros infantis antigos e esquecidos. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 235-243.

\_\_\_\_\_. O narrador: Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-221.

\_\_\_\_\_. **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. Vol II. 5 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**. Ensaios de crítica literária e ideologia. Vol 4. São Paulo: Ática, 1988.

BOSI, Ecléia. **Memória e Sociedade**; Lembranças dos velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURNEUF, Roland e OUELLET, Real. **O universo do romance**. Trad. José Carlos SEABRA Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 7 ed. São Paulo: Ática, 2002. (Série Princípios)

BUARQUE, Chico. Angélica. Intérprete: Chico Buarque. In: BUARQUE, Chico et al. **Almanaque**: PolyGram, p1981. 1 CD. Faixa 7. (3.11 min)

\_\_\_\_\_. Ciranda da bailarina. Intérprete: Coro Infantil. In: BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. **O grande circo místico**: Som Livre, p1993. 1 CD. Faixa 8.

\_\_\_\_\_. O meu guri. Intérprete: Chico Buarque. In: BUARQUE, Chico et al. **Almanaque**: PolyGram, p1981. 1 CD. Faixa 3. (3.55 min)

\_\_\_\_\_ e HIME, Francis. Pivete. Intérprete: Chico Buarque: In: BUARQUE, Chico et al. **Chico Buarque**. PolyGram, p1978. 1CD. Faixa 8. (2.26 min)

\_\_\_\_\_. Intérprete: Chico Buarque: In: BUARQUE, Chico et al. **Paratodos**. BMG:RCA, p1983. 1CD. Faixa 11. (3.58 min)

CALVINO, Ítalo. Seis propostas para o novo milênio: lições americanas Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: \_\_\_\_\_. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2000. p.199-215.

\_\_\_\_\_. A personagem do romance. In: \_\_\_\_\_. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.53-80.

CARVALHO, E. À sombra da mangueira em flor. **O Povo**, Fortaleza, p. 6, 3 set. 2007.

CARVALHO, Marta Maria Chagas de. Quando a história da educação é a história da disciplina e da higienização das pessoas. In: FREITAS, Marcos Cezar de. (Org.) **História social da infância no Brasil**. 6 ed. São Paulo: Cortez, 2006. p.291-309.

CAVALCANTI, Maria Isabel Tavares. **Menino Manuel** – A Leitura de uma Alma de Criança de Manuel Bandeira. 1996. 90f. Dissertação de Mestrado – Centro de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

CERDEIRA, Teresa Cristina. “Teorema”, de Herberto Helder: máscara de Perséfone com morte e germinação. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). **As máscaras de Perséfone: figuras da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas**. Rio de Janeiro: Bruxedo: Belo Horizonte, MG: Ed. PUC Minas, 2006. p.353-362.

CHOMBART de Lauwe, Marie-José. **Um outro mundo: a infância**. Trad. Noemi Kon. São Paulo: Perspectiva, 1991.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad. de Cleonice P.B.Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CORSO, Diana Lichtensteine e CORSO, Mário. **Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

COSTA, Teresinha. **Psicanálise com crianças**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

COUTINHO, Fernanda . **Imagens da infância em Graciliano Ramos e Antoine de Saint-Exupéry**. In: CAVALCANTE, Mônica M.; BRITO, Mariza A. P.; MIRANDA, Tathiane P. (Org.). *Teses e dissertações - Grupo Protexto*. Fortaleza - CE: PROTEXTO - UFC, 2005, v. 1, p. 01-235.

\_\_\_\_\_. A memória da infância em Manuel Bandeira. In: **Revista da Academia Cearense de Letras**, p. 140-161, 2002.

DEL PRIORE, Mary. O cotidiano da criança livre no Brasil entre a colônia e o império. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Historia das crianças no Brasil**. 5 ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 84-106.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. 2 ed..São Paulo: Ática, 1987.

DOURADO, Autran. **Poética de romance: matéria de carpintaria**. São Paulo: DIFEL, 1976.

FILHO, Linhares. Uma leitura de canção de menina. **Revista da Academia Cearense de Letras**, v. 52, p. 37-48, 1997.

FREITAS, Marcos Cezar de.(Org). *Historia da infância no pensamento social brasileiro. Ou, fugindo de Gilberto Freyre pelas mãos de Mário de Andrade*. In: \_\_\_\_\_. **História social da infância no Brasil**. 6 ed. São Paulo: Cortez, 2006. p.251-268.

FURTADO, Mota André. **O espaço da infância nas crônicas de Carlos Heitor Cony**. 2007. 206f. Dissertação (Mestrado em Literatura), Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

GARCÍA Lorca, Federico. **Romanceiro Gitano e Outros Poemas**. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1973.

GUTIÉRREZ, Angela. **Avis Rara**. Fortaleza: UFC – Casa de José de Alencar. Programa Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. **Canção de menina**. Fortaleza:UFC -Casa de José de Alencar. Programa Editorial, 1997.

\_\_\_\_\_. **Luzes de Paris e o Fogo de Canudos**. Fortaleza: UFC Edições, 2006.

\_\_\_\_\_. **O mundo de Flora**. Fortaleza: UFC – Casa de José de Alencar. Programas Culturais, 1990.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Fortaleza: Edições UFC, 2007. (Coleção Literatura no Vestibular, n.11)

HELD, Jacqueline. **O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica**. Trad. Carlos Rizzi. São Paulo: Summus, 1980.

HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 7 ed. São Paulo: Cultrix: 1997. p. 54-68.

JOBIM e SOUZA, Solange. **Infância e linguagem: Bakhtin, Vygotsky e Benjamin**. 3 ed. Campinas. SP: Papyrus, 1996.

\_\_\_\_\_. Ressignificando a psicologia do desenvolvimento: uma contribuição crítica à pesquisa da infância. In: KRAMER, Sonia e LEITE, Maria Isabel. (Orgs.) **Infância: fios e desafios da pesquisa**. Campinas, SP: Papyrus, 1996.p. 39-72. (Série Prática Pedagógica)

KEHL, Maria Rita. A criança e seus narradores. In: CORSO, Diana Lichtensteine e CORSO, Mário. **Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis**. Porto Alegre: Artmed, 2006. p. 15-19.

LAJOLO, Marisa. Infância de papel e tinta. In: FREITAS, Marcos Cezar de.(Org). **História social da infância no Brasil**. 6 ed. São Paulo: Cortez, 2006. p. 229-250.

LEITE, Dante Moreira. **Psicologia e literatura**. 3. ed. São Paulo: Ed. Nacional, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977. (Coleção Ensaio, v-4)

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo** (ou A polêmica em torno da ilusão). 3.ed. São Paulo: Ática, 1987.

LISBOA, Henriqueta. **Vigília poética**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968.

LISPECTOR, Clarice. A paixão segundo G.H. 15. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

MACHADO, Ana Maria. Pra que é que presta uma menininha? In: ABRAMOVICH, Fanny. **O mito da infância feliz**; antologia. São Paulo: Summus, 1983.

MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

**NOVO dicionário eletrônico Aurélio da língua portuguesa**. Versão 5.0 . Corresponde à 3ª. edição, 1ª. impressão da Editora Positivo, revista e atualizada do Aurélio Século XXI. 2004.

**O POVO**. Vida e Arte. Fortaleza, 25. ago. 1990. Caderno B.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivet; CURY, Maria Zilda. **Intertextualidades**: teoria e pratica. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995. (Coleção Letras)

PINHEIRO, Hélder. **Miguilim: uma poética do devaneio**. 2006. 68f. Tese (Pós-Doutorado em Literatura). Centro de Humanidades, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Historia da literatura brasileira**: prosa de ficção (de 1870 a 1920). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

POMPÉIA, Raul. **O Ateneu**. 2 ed. São Paulo: FTD, 1992. (Coleção grandes leituras)

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. **Indez**. Belo Horizonte: Miguilim, 1989

QUINTANA, Mario. **Poesia completa**. Organização Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

RAMOS, Graciliano. **Infância**. Rio de Janeiro – São Paulo: Record, 1995

\_\_\_\_\_. **Insônia**. 29 ed. - ed. revisada. Rio de Janeiro: Record, 2003.

REGO, José Lins do. **Doidinho**. 31 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos)

RESENDE, Vânia Maria. **O menino na literatura brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

RIEDEL, Dirce Côrtes. **Meias-Verdades no Romance**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980. (Série Universidade)

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 19 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. **Manuelzão e Miguilim**. 9 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **Primeiras estórias**. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

\_\_\_\_\_. **Tutaméia**. 8.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.11-49

RUSSEFF, Ivan. A infância no Brasil pelos olhos de Monteiro Lobato. In: FREITAS, Marcos Cezar de. (Org). **História social da infância no Brasil**. 6 ed. São Paulo: Cortez, 2006. p.269-290.

SABINO, Fernando. **A vitória da infância**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

SALTIBANCOS. Direção: Roberto de Oliveira. Produção: Vinicius França. EMI, 2006. 1 DVD (94 min)

SCOTTINI, Alfredo. **Dicionário de nomes**. Blumenau: EKO Editora, 1999.

SOUZA, Tânia Regina de. **A infância do velho Graciliano: memórias em letras de forma**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2001.

VERÍSSIMO, Érico. **Ana Terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WINNICOTT, D.W. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

YUNES, Eliana. **Infância e infâncias brasileiras: a representação da criança na literatura**. 1986. 343f. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Tecnologia em Ciências Humanas, Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1986.