

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARILDE ALVES DA SILVA

O RISO AUSENTE

Desenho de Infâncias em seis contos de Moreira Campos: “Infância”, “A Catita”, “Os Meninos”, “Olhos Espantados”, “Estrela Vésper, A Matutina” e “Cassiano”

FORTALEZA
2008

MARILDE ALVES DA SILVA

O RISO AUSENTE

Desenho de Infâncias em seis contos de Moreira Campos: “Infância”, “A Catita”, “Os Meninos”, “Olhos Espantados”, “Estrela Vésper, A Matutina” e “Cassiano”

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

Área de concentração: Literatura

Orientador: Prof^a. Dr^a. Fernanda Maria Abreu Coutinho

FORTALEZA
2008

"Lecturis salutem"

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

S581r

Silva, Marilde Alves da.

O riso ausente [manuscrito] : desenho de infâncias em seis contos de Moreira Campos: "Infância", "A catita", "Os meninos", "Olhos espantados", "Estrela Vésper, a matutina" e "Cassiano" / por Marilde Alves da Silva.

– 2008.

110f. ; 31 cm.

Cópia de computador (printout(s)).

Dissertação(Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza(CE), 13/10/2008.

Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Fernanda Maria Abreu Coutinho.

Inclui bibliografia.

1-CAMPOS, MOREIRA, 1914-1994 – PERSONAGENS. 2-CAMPOS, MOREIRA, 1914-1994 – CRÍTICA E INTERPRETAÇÃO. 3-INFÂNCIA NA LITERATURA. 4- CRIANÇAS NA LITERATURA 5- CONTOS BRASILEIROS – CEARÁ. I- Coutinho, Fernanda Maria Abreu, orientador. II. Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Letras.
III- Título.

CDD(22ª ed.) B869.34

09/09

MARILDE ALVES DA SILVA

O RISO AUSENTE

Desenho de Infâncias em seis contos de Moreira Campos: “Infância”, “A Catita”, “Os Meninos”, “Olhos Espantados”, “Estrela Vésper, A Matutina” e “Cassiano”

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

Aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Fernanda Maria Abreu Coutinho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^o. Dr^o. Paulo Germano Barrozo de Albuquerque
Faculdade 7 de Setembro (Fa7)

Prof^a. Dr^a. Marlene Gonçalves Mattes
Universidade Federal do Ceará (UFC)

**OS DOZE
PARAFUSOS**
a Moreira Campos

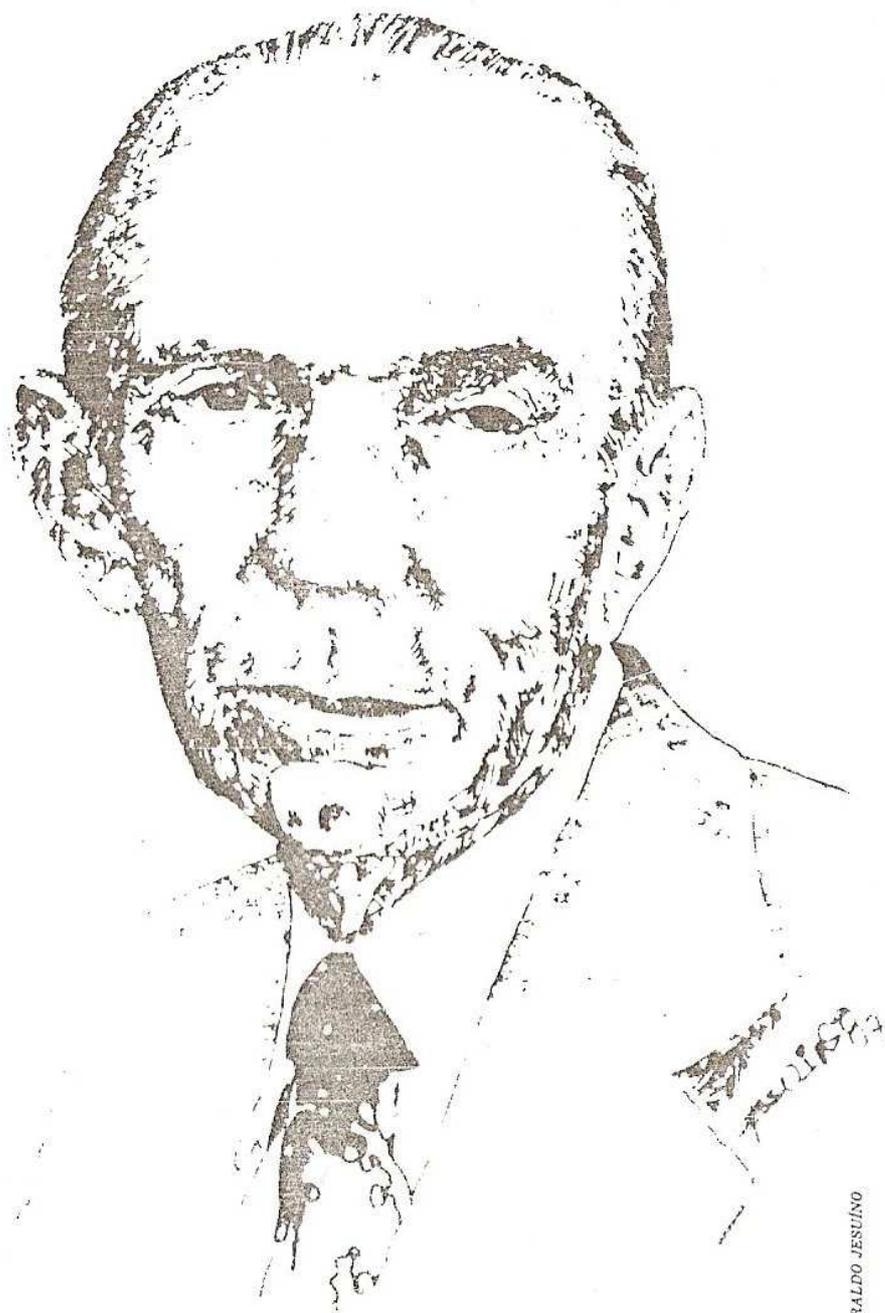
*No pulso do mestre
doze parafusos
trinta parafusos
infinitas rugas*

*no pulso do mestre
carta testemunho
o grande cipreste
anjo sepultura*

*no pulso do mestre
o mundo da vida
pisada, moída*

*no pulso do mestre
a vida do medo
da morte vivida*

Horácio Dídimo



DEDICATÓRIA

A Deus

A minha família

Aos meus amigos

Ao GESLA

AGRADECIMENTOS

A Professora Doutora Fernanda Maria Abreu Coutinho pela preciosa orientação;

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará;

Aos meus professores e colegas de curso;

A CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa auxílio;

Aos amigos Fernanda Diniz, Gildênia Moura e Marcello Jorge;

A minha família pelo apoio incondicional e extrema paciência.

“Ai que saudades que eu tenho
Da aurora da minha vida
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais...
Me sentia rejeitada,
Tão feia, desajeitada,
Tão frágil, tola, impotente,
Apesar dos laranjais”

(Ruth Rocha)

“A infância
conhece a
infelicidade pelos
homens”

(Bachelard)

“a imaginação do menino completava coisas”

(Moreira Campos)

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar de que forma ocorre a construção de um discurso sobre infância na prosa de Moreira Campos, partindo dos contos: “Infância” e “A Catita” do livro *As Vozes do morto* (1963); “Os meninos” e “Olhos Espantados” do livro *O Puxador de terço* (1969); “Cassiano” e “Estrela Vésper, A matutina” do livro *A Grande Mosca no copo de leite* (1985), que compuserem o *Corpus* da pesquisa. Nossa hipótese é a de que a voz que constrói uma representação de infância pertença ao narrador, que assume os discursos diante do processo de esvaziamento discursivo pelo qual a personagem infantil passa. Ele traduz, como organizador e condutor dos discursos, uma visão do adulto sobre a criança, tendo em conta que em sua origem latina o termo infância e cognatos cobrem a idéia de ausência de fala, desse modo a “infância é sempre um outro em relação àquele que a nomeia e a estuda” (LAJOLO, 2006, p.229).

Palavras-chave: Criança, Imagem, Discurso, Narrador.

ABSTRACT

This work aims to analyze how the construction of discourse about infancy occurs in Moreira Campos' prose, starting from the stories: "Infância" and "A Catita" from the book *As Vozes do morto* (1963); "Os meninos" and "Olhos Espantados" from the book *O Puxador de terço* (1969); "Cassiano" and "Estrela Vésper, A matutina" from the book *A Grande Mosca no copo de leite* (1985), which composed the *Corpus* of the research. Our hypothesis is that the voice which builds an infancy representaton belongs to the narrator, who assumes the discourses in face of the process of discussive emptying the infant character has to go through. As an organizer and a conductor of the discourses, he translates the view of the adult about the child, considering that the term infancy and cognates in their latin origin mean absence of speech, thus, "infancy is always another in relation to that one that names and studies it" (LAJOLO, 2006, p.229).

Key-words: Child, Image, Discourse, Narrator.

LISTA DE ABREVIACOES

VM – Vidas marginais (1949)

PF – Portas fechadas (1957)

VDM – As Vozes do morto (1963)

PT – O Puxador de tero (1969)

DP – Os Doze parafusos (1978)

GM – A Grande mosca no copo de leite (1985)

DCVC – Dizem que os cães vem coisas (1993)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1 - BAÚ DE INFÂNCIAS	17
1.1. Um encontro com Moreira Campos.....	17
1.2. Baú de Infâncias.....	31
1.2.1. Iguais, mas diferentes.....	32
1.2.2. É hora de brincar... ..	34
1.2.3. Doces ou travessuras?.....	39
1.2.4. O que é? O que é?.....	43
1.2.5. Fotografia em branco e preto.....	43
1.2.6. O lado mais fraco da corda.....	47
1.2.7. Recados, pratos e pães.....	49
CAPÍTULO 2 - A TESSITURA DA PERSONAGEM INFANTIL.....	51
2.1. Esvaziamento.....	51
2.2. Da importância do nome.....	56

2.2.1. Nomes, narradores e histórias.....	59
2.2.1.1. “A Catita” e “Infância”.....	61
2.2.1.2. “Olhos Espantados” e “Os Meninos”.....	62
2.2.1.3. “Cassiano” e “Estrela Vésper, A Matutina”.....	64
2.2.2. Depois do nome... ..	65
2.3. O esvaziamento discursivo.....	67
2.3.1. Falar e calar: o processo em movimento.....	68
CAPÍTULO 3 – INFÂNCIA DESVALIDA?.....	76
3.1. Diante do espelho.....	76
3.1.1. O riso	78
3.1.1.1. O riso ausente.....	79
3.1.2. Luz e sombra.....	83
3.1.3. Outros matizes.....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
REFERÊNCIAS.....	103

INTRODUÇÃO

Iniciar uma consideração sobre o direcionamento que demos ao nosso estudo - o tema da infância - deveria partir da pergunta: por que Moreira Campos? Uma resposta plausível seria que ele é o um dos maiores nomes do modernismo cearense e está entre os mestres do conto moderno, contudo, não explicaria a escolha da temática, visto que, no conjunto de sua obra, a personagem infantil parece não exercer um papel significativo para o desenvolvimento de suas narrativas. Entretanto, a releitura dos textos do autor de “O preso” nos permitiu observar uma regularidade quanto à feitura das tramas: todos os personagens, sem distinção etária ou social, eram passíveis de reveses, logo, tanto o adulto quanto a criança, cada um à sua maneira, podiam vivenciar dramas pessoais.

Foi necessária uma leitura direcionada, com o objetivo de selecionar os contos em que a personagem infantil aparecesse com maior ênfase. Também foi imprescindível descobrir quais abordagens haviam sido feitas a partir da obra desse escritor e quais tratavam da personagem infantil, pois havíamos decidido dar voz à infância que permeava a obra do autor, mas ainda estava silenciada. É oportuno informar que, ao voltarmos nosso estudo para o tema da infância, encontramos acolhida, dentro das linhas de pesquisa desenvolvidas no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, com concentração na área de Literatura Brasileira, no projeto de pesquisa “Traços da Infância na Literatura Brasileira” desenvolvido pela professora Fernanda Maria Abreu Coutinho.

Ao direcionamos nossa leitura à fortuna crítica do escritor, encontramos referências sobre o contista cearense em textos de história literária, tais como os de: Alfredo Bosi (1994, p.420), Massaud Moisés (2001, p.378) Afrânio Coutinho (2003, v.6, p.59) e José Aderaldo Castello (2004, p.439 e 484). No Ceará dois grandes trabalhos críticos tornaram-se fundamentais para o estudo analítico da obra moreiriana:

O Discurso literário de Moreira Campos (1980), de José Lemos Monteiro e *Moreira Campos: A escritura da ordem e da desordem* (1993) de Batista de Lima. Associam-se a esses o livro *Moreira Campos* (2000), de caráter mais biográfico, sob a organização da neta do escritor Caterina de Saboya Oliveira. Ensaaios menos extensos enriquecem a fortuna crítica do contista cearense. O pesquisador e poeta Sânzio de Azevedo em seu livro *Literatura Cearense* (1976) analisa o conto “As Corujas”; o poeta Francisco Carvalho em prefácio ao livro *Contos Escolhidos* fala sobre o ficcionista Moreira Campos (1978); o ensaísta Carlos D’Alge, em artigo para o *Jornal de Cultura* (1994), que homenageava o autor de “Coração Alado” reflete sobre a condição humana na escrita moreiriana. O pesquisador Teoberto Landim (1985) examinou as manifestações de poder dentro do conto “O Preso”. O estudioso Antonio Houaiss (1960) dedicou-se à análise do livro *Portas fechadas* (1957), enquanto Horts Nitschack (1990) se debruça sobre o livro *A Grande Mosca no Copo de Leite* (1985); o poeta José Alcides Pinto (1981) se detém no exame crítico do livro *Os Doze Parafusos* (1978) considerando-o “perturbador” ao refletir o caos cotidiano; o crítico Temístocles Linhares (1973) observa na escrita do autor de “O peregrino” um moralismo que vê no “mal um fermento útil, mesmo indispensável à vida” (p.80). Encerramos nossa incursão à fortuna crítica de Moreira Campos com duas obras recentes: *Clã: trajetórias do Modernismo em revista* (2004) de Vera Lúcia Albuquerque de Moraes e *Tributo a Moreira Campos e Natércia Campos* (2007) organizado por Angela Gutiérrez e Vera Moraes, que traz diversos artigos sobre o contista. Após essas leituras podemos observar que, embora citado em alguns ensaios críticos como o de Monteiro (1980), o tema da infância não foi objeto de estudo minucioso.

Uma pesquisa sobre a representação de infância na obra do autor de “Sentimentos” também exigiu um conhecimento de História social e cultural, com ênfase naquele período. Portanto, a leitura do livro *História Social da Criança e da Família* de Philippe Ariès, precursor desses estudos, publicado na década de sessenta, foi obrigatória. Também foi imprescindível a leitura de *História das Crianças no Brasil*, texto sob a organização de Mary Del Priore, publicado em 2007. Outra fonte de pesquisa foi o livro *História Social da Infância no Brasil* sob a organização de Marcos César de Freitas, publicado em 2006. Os livros de Colin Heywood (2004) e Verônica

Regina Müller (2007), respectivamente *Uma história da Infância* e *Histórias de Crianças e Infâncias*, vieram complementar essas leituras, assim como a tese de Doutorado de Fernanda Coutinho *Imagens da Infância em Graciliano Ramos e Antoine de Saint-Exupéry*. Em diálogo com essas leituras adentramos o campo da Narratologia, área de reflexão teórico-metodológica, que recorre às orientações da teoria semiótica. Os primórdios dessa área de estudo encontram-se nas pesquisas folclóricas de Propp, porém, nossas leituras concentraram-se no *Dicionário de Teoria da Narrativa* (1988) de Reis & Lopes; *O Narrador do Romance* (1996) de Ronaldo Costa Fernandes; *A Análise da Narrativa* (2002) de Yves Reuter e *Tratado geral de Semiótica* (2007) de Umberto Eco.

Decidido o tema - infância -, precisávamos fazer uma triagem das narrativas, pois, como já mencionado, o contista priorizava a personagem adulta, sendo necessário selecionar os textos em que a personagem infantil surgia com maior ênfase. Desse modo, fizeram parte do *corpus* da pesquisa os contos: “Infância” (VDM), “A Catita” (VDM), “Os meninos” (PT), “Olhos Espantados” (PT), “Estrela Vésper, A Matutina” (GM) e “Cassiano” (GM), por considerar que eles abraçavam não apenas uma, mas várias representações de infâncias. Contudo, era importante descobrir de que forma a infância surgia na obra moreiriana e como era construída. Se a infância é uma construção discursiva, quem assume esse discurso dentro das narrativas de Moreira Campos? Para essa problemática surgiram duas hipóteses: a) a categoria Narrador assumiria o discurso diante do não-discurso da personagem infantil; b) o não-discurso da personagem infantil serviria como elemento caracterizador daquele período em relação ao universo cultural em que está inserida. Nosso objetivo foi verificar de que modo se dá o construto de uma imagem de infância com base nos discursos proferidos. Procuramos esboçar teoricamente as características dos contos em estudo, observando os elementos que auxiliam na construção discursiva dessa representação, tais como o narrador e seu discurso, a tessitura da personagem e seu espaço.

A definição desses caminhos nos levou a estruturar nosso trabalho da seguinte maneira. O primeiro capítulo, dividido em dois grandes itens, sendo que o primeiro se preocupa em esclarecer o surgimento da nossa pesquisa e os fatores que colaboraram para a sua feitura, tais como: objetivo, hipóteses e metodologia. O segundo

item volta-se para os elementos que possam ser relacionados, sob o ponto de vista da cronologia, ao período da infância e, observados na prosa de Moreira Campos. Esses elementos foram organizados em dois grupos distribuídos em oito subitens, que agrupam momentos considerados aprazíveis e outro mais doloroso. O primeiro abrange as brincadeiras, as diabruras e os jogos, enquanto o segundo reflete acerca do abuso com relação à criança, como é o caso do trabalho infantil, dentre outros. Ainda nesse capítulo destacam-se as conotações do “ser infantil” e sua aplicabilidade nas representações efetuadas pela Literatura.

O segundo capítulo concentra-se na personagem infantil e está estruturado em três partes. O primeiro item preocupa-se com o designativo que a caracteriza, pois entendemos que o nome de uma personagem revela tanto sua personalidade quanto sua história, enquanto que a ausência deste pode simbolizar uma desapropriação, que resolvemos chamar de esvaziamento. Argumento do segundo item, que trata de processos de perda, pelos quais os personagens infantis passam e, as conseqüências que essas perdas podem lhes acarretar. O último item concentra-se nos discursos proferidos na narrativa, buscando verificar se a criança moreiriana assume seu discurso ou se ela é silenciada.

O terceiro capítulo tem como proposta delinear a imagem de infância que surge na prosa do autor de “Lama e folhas”. Ele foi dividido em três segmentos, que analisam alguns conceitos da categoria imagem; o elemento riso em relação à personagem infantil; o espaço como lugar de símbolos; no item 3.1.3 exploram-se outros elementos que cooperam para o construto de infância.

CAPÍTULO 1: BAÚ DE INFÂNCIAS

O presente capítulo preocupa-se em esclarecer a proposta do nosso trabalho, bem como o processo que propiciou o seu surgimento. Em um primeiro momento procuramos esclarecer o nosso encontro com a prosa de Moreira Campos e o processo que resultou na seleção desse autor, do tema, do *corpus* e da metodologia a ser aplicada. Em um segundo momento, o foco será a presença de elementos associados à infância, tais como brincadeiras e jogos, conotações do “ser infantil” dentro dos textos do contista cearense, curiosidade, diabruras, além de outras situações como: violência e trabalho infantil. Para esse momento, foram utilizados como exemplos diversos textos do autor, sem nos limitarmos à *corpora*.

1.1. Um encontro com Moreira Campos

Quando ingressamos no curso de Letras, a “Prece” feita por Moreira Campos em seu livro de poemas *Momentos* (1976) já havia sido atendida: “Senhor, não sou homem de muita conversa nem de muita fé, mas não quero viver até os 90 anos, porque então já não terei com quem conversar” (p.57). Ele morreu em 1994 aos 80 anos. Seis anos depois, principiávamos o Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará, instituição na qual ele foi professor, iniciando sua trajetória nessa instituição, nos anos sessenta, e exercendo ao longo de sua carreira as funções: catedrático de Literatura Portuguesa, decano do centro de Humanidades, chefe de Departamento de Literatura e Pró-Reitor de Graduação.

O primeiro contato com a obra de Moreira Campos ocorreu quando freqüentávamos os últimos semestres da Graduação em Letras, ao serem estudados dois de seus contos: “A carta” e “A sepultura”. Para dizer mais explicitamente, o interesse pela obra do contista foi despertado por um comentário sobre a existência de uma forte carga erótica em suas narrativas. Na ocasião, o desconhecimento quase total da prosa moreiriana impossibilitou-nos de opinar positiva ou negativamente sobre o assunto. Contudo, esse impasse foi solucionado com a leitura de sua contística, leitura que nos conduziu a um parecer negativo quanto à presença de um erotismo exacerbado, uma vez que nem todos os contos apelam para esse recurso, o qual se evidencia fortemente em poucas histórias, como é o caso de “A Gota delirante” (DCVC). O processo de leitura foi marcado por uma identificação com a linguagem e com os motivos nordestinos tão presentes em suas estórias. Esses elementos contribuíram para a escolha do autor como objeto de estudo, pois já tínhamos a intenção de pleitear uma vaga no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, com o propósito de privilegiar um escritor da terra de Iracema, pois consideramos importante colaborar para a inclusão, no âmbito acadêmico, dos grandes nomes do Ceará, tendo em vista que a maioria vive à margem do eixo Rio-São Paulo. O caso de Moreira Campos é até peculiar, nesse sentido, pois, embora sempre tenha vivido na “província”, teve alguns de seus livros publicados no sul e alguns contos traduzidos no exterior, editados em inglês, francês, italiano e hebraico. Com tudo isso, a divulgação de seu nome ainda é restrita em termos nacionais.

A vida literária do escritor começa nos anos quarenta, com a publicação de *Vidas Marginais*. De posse de um exemplar da obra, apresentou-o a Graciliano Ramos solicitando ao escritor das Alagoas que a lesse e desse a sua opinião. O autor de *Infância* “abriu o livro e leu umas duas páginas. Chega uma escritora (Leoni Tolipan?) a quem ele passa os originais com esta observação: - Veja como o estilo dele é dinâmico” (OLIVEIRA, 2000, p.57). Quanto à estréia do contista, Gutiérrez (1998) diria que “já surge com mão firme de mestre” (p.194), enquanto Herman Lima (2003) o coloca lado a lado com os grandes nomes do conto, como Clarice Lispector, Otto Lara Resende e Dalton Trevisan, observando neles um manejo de um “vocabulário terrivelmente nítido, donos de um mundo de perdições e desengano, de personagens duma vida irreversível, duma força intrínseca, muitas vezes de chocante brutalidade, quando não de contagiante

frustração” (p.63), ao passo que Monteiro (1980) e Lima (1993) lhe observam uma luta pela concisão, traço característico de sua contística.

Moreira Campos foi integrante da Academia Cearense de Letras, ocupando a cadeira de número 32, cujo patrono era Ulisses Penaforte; também integrou a Academia Cearense de Língua Portuguesa. Cronologicamente, o autor em foco está inserido no Modernismo, que tem como marco a Semana de Arte Moderna de 1922 para a Literatura Brasileira e a publicação do livro *O Canto Novo da Raça* (1927) para a Literatura Cearense. De acordo com Sânzio de Azevedo, em seu livro *Literatura Cearense* (1976), além da publicação do livro *O canto novo da Raça*, de autoria de Jáder de Carvalho, Franklin Nascimento, Sidney Neto e Mozart Firmeza, contribuíram para a divulgação do movimento modernista a fundação do jornal *O Povo*, de Demócrito Rocha, com seu suplemento *Maracajá* e, com o encerramento dessa publicação, o surgimento de *Cipó de Fogo*. Esses fatores foram responsáveis pela primeira etapa do Modernismo Cearense. O mesmo pesquisador vincula a consolidação do Modernismo nas letras cearenses ao surgimento, nos anos 40, do Grupo Clã, do qual Moreira Campos foi integrante. Ao pesquisar sobre a Revista *Clã*, a estudiosa Vera Lucia Albuquerque de Moraes diz que “O Grupo que se formou em torno da Revista *Clã* – Grupo de Clã ou Grupo Clã – tem sido considerado como a mais importante das agremiações literárias do modernismo cearense” (2004, p.15) e conforme o autor de “O Preso” este grupo foi um dos “mais sérios, fecundos e autênticos que o Ceará já deu em todos os tempos” (CAMPOS, 1996, p.57). Inserir o autor em um movimento literário, no caso de Moreira Campos, o modernismo, requer também compreender de que modo se coagulam nele o traço modernista e o realista-naturalista, já observado na escrita do autor de “O Peregrino”.

Uma das marcas da primeira fase do modernismo brasileiro, que podemos entender como uma herança para os modernistas posteriores, foi a luta pela concisão, que Oswald de Andrade traduziu de forma ímpar com seu *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924). Essa nova atitude visava a ganhos em essencialidade, eliminando os elementos considerados supérfluos, recuperáveis com uma leitura atenta. Dizer menos para significar mais nos leva a refletir sobre o conceito de “Exatidão” proposto

por Calvino (1990). Conforme o escritor italiano existem dois caminhos, que correspondem cada qual a um tipo de conhecimento. O primeiro se move num espaço de uma racionalidade desincorporada, em que se podem traçar linhas de forças, enquanto o segundo se move num espaço repleto de objetos, que busca criar em palavras uma equivalência, entre o escrito e o não-escrito. Ainda conforme o autor de *As Cidades invisíveis*, as palavras ao mesmo tempo “comportam uma quantidade de *rumor* que perturba a essencialidade da informação” (p.88) e revelam-se lacunosas diante da densidade do mundo, pois elas sempre dizem “algo *menos* com respeito à totalidade do experimentável” (p.88). É nesse diálogo, entre o dito e o não dito, que se configura a precisão da escrita moreiriana, observável na estruturação de seus contos, nos quais o narrador escolhendo não fornecer uma caracterização dos personagens deixa transparecer seu caráter e sentimentos, através de uma linguagem sugestiva. De acordo com Azevedo (2000), nele a busca pela concisão resulta em essencialidade, que foi um ganho do contista cearense quando esse passou a reduzir cada vez mais “o espaço gráfico de suas produções” (p.7), alcançando gradativamente um clima mais denso. Esse esforço também foi observado no ensaio crítico de Monteiro (1980), que ao se referir ao traço realista do contista diz que os dois elementos basilares da realidade, ou seja, homem e natureza estão “intimamente associados num todo orgânico, como se estivessem sujeitos aos mesmos princípios, leis e finalidades” (p.28). Unem-se a esses (busca pela concisão e observação acurada da realidade) uma suave veia determinista, a linguagem simples e a variedade temática, da qual falaremos mais adiante.

A obra moreiriana é composta por livros de contos: *Vidas Marginais* (1949), *Portas Fechadas* (1957) - que ganhou o Prêmio Artur de Azevedo, do Instituto Nacional do Livro -, *As Vozes do morto* (1963), *O Puxador de terço* (1969), *Os Doze parafusos* (1978), *A Grande mosca no copo de leite* (1985), *Dizem que os cães vêem coisas* (1993) e por um livro de poemas: *Momentos* (1976). Escreveu crônicas entre 1987 e 1994, em uma coluna semanal mantida pelo jornal *O Povo*, chamada “Porta de Academia”. Não foram publicadas em livro.

Quanto ao universo ficcional do autor, nele são retratados em grande parte os pequenos burgueses, modestos funcionários, trabalhadores rurais e urbanos, marginais e

solitários. Vale ressaltar que as tramas, em sua maioria, movimentam-se em um espaço urbano-periférico e situam-se na primeira metade do século XX. De acordo com Linhares Filho, em prefácio ao livro *10 contos escolhidos*, o escritor “explora de preferência o psicológico, sem se descuidar da paisagem que, com freqüência, é tipicamente nordestina em seus contos, nem da influência das circunstâncias do meio físico e social na personalidade dos tipos que cria” (1981, p. 27). Já Azevedo (1992) diria que “em Moreira Campos, o que mais importa são os dramas da alma humana, e não a presença da terra” (p.13). Porém, ambos concordam em um ponto: a matéria-prima das narrativas moreirianas é a vida ou “a experiência das reações humanas” (p.27), como resumido por Linhares Filho (1981).

A respeito do temário do autor em foco, Albuquerque (1985) diria que é bastante diversificado, compreendendo a infidelidade, como pode ser observado em “Vigília” (VM); O tema do amor é desenvolvido “O Beijo” (DP), enquanto a temática da solidão surge em: “O Peregrino” (DP). A tentação permeia a narrativa de “O quadro” e o medo ambienta os contos “As lágrimas de Lúcia” (PF) e “Sentimentos” (VDM). O homossexualismo aparece em “Sargento-Instrutor” (DP); “Irmã Cibele e a menina” (DP) e “Os desgostos de Dona Bianca” (GM). Outra constante em seus textos são os temas da morte, do poder e da prostituição que não foram privilegiados nos estudos de Albuquerque. Pode-se afirmar que os temas arrolados pela estudiosa situam-se em um dos três planos ligados à cosmovisão de Moreira Campos: força criadora, força destruidora e força inexplicável. De acordo com Monteiro (1980) a primeira encontra-se simbolizada pelos motivos eróticos, a segunda ora explica ora evidencia a fatalidade, a morte e o vazio, enquanto a terceira está associada às duas precedentes dirigindo a sorte do homem.

Dentro desse quadro geral, a criança como personagem foi nosso ponto de partida, pois verificamos com as constantes releituras dos textos do contista cearense, que o adulto e a criança eram passíveis de reveses, cada um à sua maneira. Era necessário verificar quais abordagens analítico-críticas haviam sido feitas a partir da obra desse escritor e quais tratavam da personagem infantil. Para tanto recorremos a sua fortuna crítica e encontramos referências sobre o escritor em foco em textos de história

literária, tais como os de: Alfredo Bosi (1994, p.420), Massaud Moisés (2001, p.378) Afrânio Coutinho (2003, v.6, p.59) e José Aderaldo Castello (2004, p.439 e 484). No Ceará dois grandes trabalhos de investigação literária sobre o autor de “Sentimentos” (VDM) tornaram-se fundamentais para quem deseja iniciar um estudo sobre sua obra: *O Discurso Literário de Moreira Campos*, de Monteiro (1980), que aborda alguns aspectos estilísticos, algumas temáticas, alguns procedimentos narrativos e a organização discursiva; e *Moreira Campos: A Escritura da ordem e da desordem*, de Lima (1993), que parte da dicotomia Eros/Thanatos para chegar a uma grade de análise na qual desenvolve as idéias de Ordem, Desordem e Nova Ordem estruturadoras das narrativas moreirianas. A esses, soma-se o livro biográfico *Moreira Campos* de Oliveira (2000) e, vários ensaios críticos, já mencionados na introdução deste trabalho. Esse processo nos orientou para um estudo acerca do tema da infância, que, embora citada em alguns ensaios críticos como o de Monteiro (1980), não foi objeto de estudo minucioso. Entendíamos que o não direcionamento da prosa moreiriana à infância, bem como a pouca presença da personagem infantil favoreceram ao estabelecimento de uma lacuna, sob essa ótica, nos estudos sobre a obra do autor de “Náufragos”(VM). Decidimos, então, realizar uma pesquisa acerca dessa infância representada em sua obra. Mas, buscar a representação desse período em uma obra literária exigia algum conhecimento sobre a história da infância. Nossas leituras se concentraram em alguns textos fundamentais, sobre os quais faremos algumas ponderações para situar o leitor nessa grande discussão temático-teórica.

Para Müller (2007) a infância é a referência adulta ao que há de comum aos seres no início da vida, sendo considerados os aspectos biológicos, a maneira de estar no mundo, bem como sua apreensão e capacidade de reinventá-lo, dando-lhe um significado; em contrapartida a criança é o ser concreto que vivencia esse período, justificando a tendência de se referir à infância usando-se o plural. Vale ressaltar, ainda, que “por jamais assumir o lugar de sujeito do discurso, e, conseqüentemente, por consistir sempre (sic) um *ele/ela* nos discursos alheios, a infância é sempre definida *de fora*” (LAJOLO, 2006, p.230).

Coutinho (2004) em sua tese de doutorado *Imagens da Infância em Graciliano Ramos e Antoine de Saint-Exupéry* parte do pressuposto que a categoria infância é de índole polissêmica dificultando, desse modo, “dar corpo a essa noção” (p.17). Acrescenta que ela se insere no imaginário das idades, ora significando origem ora recobrando as idéias do indivíduo concreto, em tenra idade, ou de um período primordial. O percurso da construção histórica da noção de infância vai dos gregos à Nova História. Os primeiros, segundo a estudiosa, contribuíram para o atraso na valorização da individualidade da infância, “que somente passa a ser considerada, por volta do século XVIII, principalmente no âmbito das práticas sociais” (p.20). Essa conquista da alteridade é possibilitada pela publicação de *Emílio ou da Educação* de Rousseau, em 1762, que aponta para a fundamental necessidade de se vivenciar a meninice. Mas, retornemos aos gregos. Para o pensamento platônico, como esclarece Kohan (2005), uma das imagens que se tem da criança é o fato de ela possuir “possibilidade quase total” (p.33), esse posicionamento encerra tanto um valor positivo da infância quanto um negativo. É positivo em relação a sua capacidade de aprendizagem, mas negativo quando exprime uma não-afirmação dela. Visto por esse prisma ela, como criança, não era considerada em seu tempo presente, mas naquilo em que se tornará no futuro. Esse vir a ser compreende a idéia de inferioridade em relação ao adulto, tendo por conseqüência a visão da infância como algo socialmente sem importância, apenas considerada como material de sonhos, portanto, ela importa somente no seu amanhã – naquilo em que se transformará –, ou seja, um membro da *Pólis*, daí a necessidade de moldar-lhe o caráter.

Podemos encontrar no texto de Coutinho (2004) discussões basilares como a mudança de sentimento em relação à criança no final da Idade Média, observada por Philippe Ariès - precursor desse campo de estudo - em seu livro *História Social da Criança e da Família*, publicado na década de sessenta e leitura obrigatória para os que se envolvem com a questão. Ele defende duas teses: a primeira está relacionada à falta de sentimento ou consciência da “infância”, como a entendemos hoje. A segunda tese em relação intrínseca com a primeira diz respeito a uma mudança dentro da instituição familiar, que passa a dar uma importância antes desconhecida à criança, tornando-se elas insubstituíveis. Uma conseqüência desse novo comportamento é diminuição da

natalidade e da mortalidade infantil. Ao analisar esse fator, Kohan (2005) recorda ao leitor que o infanticídio chegou a ser legalmente proibido, mas os “acidentes” continuaram a ocorrer, cabendo aqui assinalar o caso do aborto, no Brasil, enquanto prática ilegal que encontra, porém, nas clínicas clandestinas e não somente nelas meios para sua realização. Mas, retornemos à segunda tese; de acordo com Ariès o sentimento de infância provavelmente tenha tomado maior força com a escola, uma nova instituição “com complexos dispositivos de poder em um marco de confinamento e reclusão” (KOHAN, 2005, p.68). Quanto às relações de poder, podemos dizer que ela esteve presente nos estudos de Foucault sob duas acepções. Até a década de 70, suas pesquisas apontavam para uma idéia de repressão, que vigorava nas universidades francesas daquela época, mas essa concepção muda nos anos posteriores. O poder deixa de ser algo do qual se pode apropriar e passa a ser algo que se exerce, mas o exercício dele “pressupõe a prática da liberdade” (KOHAN, 2005, p.89), pois na ausência dela existe somente dominação. De acordo com Foucault (2008) o poder disciplinar, categoria conceitual proposta por ele, se realiza através da vigilância hierárquica, da sanção normalizadora e do exame. A primeira se concretiza no jogo do olhar – ver e não ser visto –, a segunda num mecanismo de premiação e punição, enquanto a terceira amalgama as duas precedentes. Quanto ao último mecanismo do poder disciplinar – exame – Kohan (2005) resume a sua funcionalidade da seguinte forma: ele “normaliza qualificando, classificando e castigando” (p.74). Acrescenta que é o mais aplicável, contribuindo para a individualização do homem, de modo geral, e, em especial, da criança, em âmbito escolar.

No século XX surge a Psicanálise, ciência fundada por Freud, que invalida o mito da assexualidade infantil. A criança assume vital importância nessa nova ciência, pois é a partir dela que Freud elabora a equação sonho = desejo, observando nos sonhos infantis uma relação de causa e efeito. Quanto mais distante dessa fase, mais complexos os sonhos se tornam. A ênfase nesse período inverte as etapas da vida e cada adulto torna-se fruto da criança que era. Ainda no mesmo século surge a Psicologia do Desenvolvimento de Piaget, que concentra seus estudos nos aspectos cognitivos, ressaltando, desse modo, o aprendizado. Porém, devemos observar que, embora Piaget não se detenha no fator social em seus estudos, ele não o nega, admitindo que o

desenvolvimento da inteligência receba influência e seja determinado pelas interações sociais. Leitão (1997), ao realizar um estudo comparativo das teorias de Freud e Piaget, observa que, para o primeiro “os adultos afetivamente significativos se constituem em autoridade e também em modelos para a criança” (p.66), enquanto o segundo, apesar de não negar essa influência, pondera que é na “interação entre crianças, particularmente a experiência de reciprocidade e cooperação, que promovem o desenvolvimento do senso moral na criança” (p.67). Vygotsky, por sua vez, considera que a realidade psíquica de um indivíduo decorre da construção histórica e social da humanidade. Propõe a unificação dos processos intelectuais e volitivo-afetivo, pois “uma compreensão completa do pensamento humano só é possível quando se compreende sua base afetivo-volitiva” (OLIVEIRA, 1992, p.76). Wallon considera o conflito como um dos elementos propulsores para o desenvolvimento infantil. A criança, segundo Wallon, desenvolve-se por meio de dois processos: um biológico e outro social, visto que, a “estrutura orgânica pressupõe a intervenção da cultura para se atualizar” (DANTAS, 1992, p.36). Essa intervenção ocorre por meio da dimensão afetiva, que na teoria walloniana ocupa lugar de destaque, pois garante o acesso ao universo simbólico da cultura, através do vínculo que instaura com o meio social.

No Brasil, os estudos sobre infância, conforme Warde (2007) mantiveram-se homogêneos quanto “aos questionários, aos períodos focalizados e aos suportes conceituais” (p.22). Informação de fácil comprovação se nos detivermos nos dois grandes nomes dos estudos sobre infância no Brasil: Del Priore (2007) e Freitas (2006). A tematização da infância recobre tempos e modos de agir: os períodos colonial e do império, a escravidão, instituições correcionais, escolarização, trabalho infantil, abandono e mortalidade infantil, dentre outras temáticas. Uma mudança que marcará a infância brasileira relaciona-se com o advento da Doutrina de Proteção Integral, quando a criança e o adolescente passam a ser vistos como sujeitos de direitos. Essa mudança implica duas substituições: a do termo “menor”, tendo em vista o seu uso pejorativo, para “criança e adolescente”; e a do termo “código” para “estatuto”, visto que o primeiro ainda comportava uma idéia de coibição, enquanto o segundo já trazia a idéia de direitos. Desse modo, o antigo Código de Menores, Lei Federal no.6.697, de 12 de outubro de 1979, em consonância com Doutrina da Situação Irregular, foi sucedido pelo

Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), Lei 8.069 de 13 de julho de 1990¹. Esse vem reafirmar um texto da Carta Constitucional de 5 de outubro de 1988 (art. 227). Antes do ECA o “menor”, associado freqüentemente ao indivíduo pertencente às camadas sócio-econômicas mais baixas, era visto como irregular em si, mas essa imagem foi cedendo lugar a idéia de que ele era antes uma vítima de uma família, de uma sociedade e de um Estado irregulares. É válido ressaltar que os textos de Moreira Campos, em especial os que perfazem o *corpus* do trabalho, foram escritos antes da promulgação do Estatuto, portanto a infância ali retratada ainda recobre a idéia de não-sujeito. Portanto, quando comparamos o ECA com a contística do escritor em foco percebemos o distanciamento que existe entre a criança presente em seus textos e a criança como sujeito de direitos. O artigo terceiro do Estatuto faz referência a “direitos fundamentais” como pode ser observado no excerto abaixo:

Art. 3º A criança e o adolescente gozam de todos os direitos fundamentais inerentes à pessoa humana, sem prejuízo da proteção integral de que trata esta Lei, assegurando-se-lhes, por lei ou por outros meios, todas as oportunidades e facilidades, a fim de lhes facultar o desenvolvimento físico, mental, moral, espiritual e social, em condições de liberdade e de dignidade.

Considerando-se a família como um desses direitos fundamentais, entendemos que o primeiro direito da criança é o afetivo, ou seja, ela deve ser criada no seio da família, contudo, verifica-se uma forte tendência à representação do órfão nas narrativas do contista cearense. Ela é personagem em “Olhos espantados”, em “Estrela Vésper, A matutina” e no conto “Os meninos”. Na narrativa “A Catita” não há referência aos pais de Quinô, enquanto nos contos “Infância” e “Cassiano” o pai é ausente por causa do “serviço de abertura de estrada”. No conto “Estrela Vésper, A matutina” existe ainda outro tipo de violação dos direitos afetivos, pois ao garoto era proibida qualquer revelação sobre a tragédia dos pais e, conseqüentemente, sobre eles mesmos como pessoas.

Além das leituras já comentadas, foram imprescindíveis os estudos voltados para o tema da infância feitos por Heywood (2004), Freitas (2006), Del Priore (2007) e Müller (2007). Em vista dessas discussões e da pluralidade de imagens suscitadas pela

¹ Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L8069.htm> Acessado em 25/05/2008.

noção de infância, consideramos absolutamente necessário um estudo investigativo acerca da presença dela nos textos de um dos grandes nomes do Ceará.

Após esse pequeno panorama da história da infância, podemos retomar nosso caminho, ou seja, as etapas que promoveram a realização desse trabalho crítico. Ao escolhermos um autor que privilegiava a prosa, especificamente o conto, no caso de Moreira Campos, foi necessário abraçarmos um método de investigação literária e adentramos o campo da Narratologia, área de reflexão teórico-metodológica, que recorre às orientações da teoria semiótica. De acordo com Reis & Lopes, esse campo procura “descrever de forma sistemática os códigos que estruturam a narrativa, os signos que esses códigos compreendem, ocupando-se, pois, de um modo geral, da dinâmica de produtividade que preside à enunciação dos textos narrativos” (1988, p.79), recobrando, então, textos literários e não literários. Embora essa área de estudo tenha seus primórdios nas pesquisas folclóricas de Propp, nossas leituras concentraram-se no *Dicionário de Teoria da Narrativa* (1988) de Reis & Lopes; *O narrador do Romance* (1996) de Ronaldo Costa Fernandes; *A Análise da Narrativa* (2002) de Yves Reuter e *Tratado Geral de Semiótica* (2007) de Umberto Eco. Todos os autores citados ligam-se, de algum modo, aos estudos de semiótica.

A metodologia que adotamos para a organização do nosso estudo foi a leitura dos contos, bem como da fortuna crítica do escritor, como dito anteriormente. Essas leituras nos conduziram a uma análise interpretativa dos textos que perfizeram a *corpora*. Quanto à validade da interpretação Eco (1993) diria que

mais que um parâmetro a ser utilizado com a finalidade de validar a interpretação, o texto é um objeto que a interpretação constrói no decorrer do esforço circular de validar-se com base no que acaba sendo o seu resultado. [...] qualquer interpretação feita de uma certa parte de um texto poderá ser aceita se for confirmada por outra parte do mesmo texto, e deverá ser rejeitada se a contradisser. Nesse sentido, a coerência interna do texto domina os impulsos do leitor, de outro modo incontroláveis. (p.76)

Ainda conforme o semioticista o texto representa “uma cadeia de artifícios que devem ser atualizados pelo destinatário” (2004, p.35), este, por sua vez, é postulado pelo texto como elemento essencial tanto do ponto de vista de sua capacidade de comunicação quanto de sua potencialidade significativa. Mas, como pôde ser observado

no excerto acima, a interpretação não é ilimitada, ainda que abra varias possibilidades de leitura, pois essa noção “sempre envolve uma dialética entre estratégia do autor e resposta do Leitor-Modelo²” (2004, p.43).

Durante esse processo foi possível observar a pouca presença da criança nos contos de Moreira Campos, além de que ela estava à mercê dos reveses da existência, tanto quanto a personagem adulta, conforme já mencionado. Esses fatores nos despertaram para a temática da infância. Decidido o tema, precisávamos fazer uma triagem das narrativas, pois, conforme já mencionado, o contista priorizava a personagem adulta, sendo necessário selecionar os textos em que a personagem infantil surgia com maior ênfase. Desse modo, passaram a fazer parte do *corpus* os contos: “Infância” (VDM), “A Catita” (VDM), “Os Meninos” (PT), “Olhos Espantados” (PT), “Estrela Vésper, A Matutina” (GM) e “Cassiano” (GM), por esboçarem não apenas uma, mas várias representações de infância. Contudo, como pudemos compreender de nossas leituras sobre a história social, o sentimento de infância surge a partir de uma mudança de mentalidade e conseqüentemente de discurso. À vista disso, chegamos à nossa problemática: de que forma a infância surgia na obra moreiriana e como era construída? Se a infância é uma construção discursiva, quem assume esse discurso dentro das narrativas? De acordo com a narrativa de Ariès detecta-se a inclusão da criança no processo civilizatório de origem burguesa, porém se levarmos em conta o pensamento de Foucault (2008) chegamos à idéia de comportamentos monitorizados, pois, de acordo com o teórico, “as relações de poder têm alcance imediato sobre o corpo” (p.25), visto que ele “só se torna força útil se é ao mesmo tempo produtivo e corpo submisso” (p.26). Esse controle é possível através do poder disciplinador, já comentado.

Ao buscar uma resposta para esses questionamentos foram formuladas duas hipóteses: a) a categoria Narrador assumiria o discurso diante do não-discurso da personagem infantil; b) o não-discurso da personagem infantil serviria como elemento caracterizador daquela idade em relação ao universo cultural em que está inserida. Consideramos oportuno um pequeno esboço sobre a categoria narrador, considerando

² De acordo com Eco (2004) durante o processo de criação, o autor tem por base um Leitor-Modelo, enquanto o leitor durante o processo de atualização do texto tem uma idéia de Autor-modelo.

ser ela um dos elementos de maior significação na construção de uma imagem sobre infância, tendo em vista a sua posição de condutor/organizador dos discursos dentro das narrativas.

Antes de iniciarmos nossa conversa acerca dessa categoria, acreditamos ser necessária uma palavra sobre discurso e narrativa. Ao tratar da categoria discurso Fontanille (2007) diz que ela é “uma instância de análise na qual a produção, isto é, a enunciação, não poderia ser dissociada de seu produto, o enunciado” (p.86). Acrescenta que a apreensão de seu sentido ocorre por meio de suas transformações, visto que ele cria sem cessar novas figuras, de modo a contribuir para “redirecionar e deformar o sistema de outros discursos” (p.86). A narrativa, de acordo com o semioticista, também sofreria tais transformações semânticas, mas em relação ao discurso essas seriam apenas “um dos casos possíveis das transformações discursivas” (p.88). A partir dessas informações entendemos que a narrativa seria uma especificidade do discurso, freqüentemente associado ao ato de comunicação concreta. A diferenciação entre ato de fala real e fictício possibilita a instauração dos níveis enunciativos e narrativos, que conforme Calbucci³ (2007) se inter-relacionam. Essa inserção foi inevitável, visto que a categoria em exame é um elemento textual e imprescindível à narrativa conforme Fernandes (1996) e Reuter (2002). De acordo com Calbucci (2007) essa instância pertence ao segundo nível enunciativo, que corresponderia ao nível diegético proposto por Genette. Os níveis extradiegético e metadiegético equivalem ao primeiro e terceiro níveis enunciativos, respectivamente. Esses comportariam o enunciador e enunciatário (primeiro nível); o interlocutor e interlocutário (terceiro nível). Dentro dos estudos de semiótica o narrador é um delegado do enunciador, pois a instância da delegação de voz ou de instauração da diegese encontra-se no primeiro nível enunciativo, uma vez que “todo enunciado necessita de uma enunciação” (CALBUCCI, 2007, p.41). Mas, dentro da narrativa quem assume a função de delegar voz é o narrador, que, como já dissemos, exerce a função de condutor e organizador dos discursos.

³ Calbucci, em sua tese de doutorado, propõe uma leitura interdisciplinar da obra de Machado de Assis, relacionando três campos de estudo: Literatura, Linguística e Semiótica.

Uma questão central quanto ao estudo da narrativa é a “focalização”, definida a partir da posição do narrador, tendo em vista a sua participação ou não como ator do enunciado; por esse prisma surge a clássica divisão entre narradores em 1ª pessoa e 3ª pessoa. Porém, o “como narrar” não está relacionado apenas a essa categoria, mas envolve duas outras entidades: Narrador e Observador, o primeiro é quem fala no texto, enquanto o segundo, como o próprio nome indica, é quem observa. A seguir tentaremos resumir de que forma podem relacionar-se dentro de uma narrativa.

É possível dividir a primeira categoria em dois grandes blocos: narrador-personagem e narrador-não-personagem. Na primeira classificação, o narrador tanto assume o papel de ator do enunciado quanto da enunciação, enquanto na segunda configura-se como ator da enunciação⁴. A instância narrativa como personagem assume a função de protagonista ou testemunha. Na posição de protagonista o observador pode estar sincronizado com o ator da enunciação (narrador) ou do enunciado (personagem). Na posição de testemunha o observador pode estar sincronizado com o ator da enunciação ou do enunciado (narrador) ou outro ator do enunciado.

O narrador na função de não-personagem pode ser espectador ou onisciente. Na posição de espectador o observador está sincronizado somente com o narrador sem misturar-se a outros personagens. Como narrador onisciente pode ser classificado como: seletivo, multiseletivo e total. O narrador seletivo tem seu observador sincronizado com o narrador, mas pode privilegiar o observador de um ator do enunciado específico, enquanto o narrador multiseletivo tem seu observador sincronizado com o narrador, podendo privilegiar os observadores de mais de um ator do enunciado. O observador do narrador total pode sincronizar-se com esse e misturar-se com os observadores dos atores do enunciado, dependendo da necessidade. Os tipos de narradores e seus respectivos observadores podem, devido à equivalência de níveis já referida, serem analisados a partir da noção de focalização proposta por Genette, desse modo teríamos: Narrador-personagem → Focalização parcial interna fixa; Narrador-testemunha → Focalização parcial interna variável (possibilidade de focalização parcial externa); Narrador-espectador → Focalização parcial externa; Narrador-onisciente-seletivo →

⁴ O ator da enunciação é aquele que conta a história sem participar dela, ainda que seja a própria história, estabelece-se uma distância temporal do fato para o momento de revivê-lo. O ator do enunciado é aquele que age dentro da narrativa.

Focalização parcial interna fixa; Narrador-onisciente-multiseletivo → Focalização parcial interna variável (possibilidade de focalização parcial interna múltipla); Narrador-onisciente total → Focalização total.

Procuramos, com essa despreziosa reflexão acerca da instância narradora, concentrarmo-nos em três pontos importantes para o nosso ensaio: a sua imprescindível presença em narrativas; a sua função de dirigir os discursos e o modo de narrar. Esses três elementos nos permitem entender a importância dessa categoria na construção de uma imagem de infância nos textos de Moreira Campos. Vale ressaltar que nossas leituras apontam para uma corporificação da visão do adulto sobre a criança na voz do narrador. Nosso objetivo foi verificar a construção de um discurso sobre a infância, procurando esboçar teoricamente as características de cada conto em estudo, observando os elementos que auxiliam na construção discursiva de uma representação de infância, tais como o narrador, já discutido e sobre o qual voltaremos a refletir, através de pontos tais como: a construção de seu discurso, da tessitura da personagem e de seu espaço.

1.2. Baú de Infâncias

A imagem do baú parece ambígua, mas ao mesmo tempo ideal para falarmos da obra de Moreira Campos e do tema da infância. Ele surge tanto em textos míticos quanto em textos religiosos com a função de proteger algo. Colocando de lado o dogmatismo desses textos, visto que deles nos interessa apenas a relação baú/proteção, imagem da qual nos apropriamos, pois, de acordo com essa perspectiva, nele se guardam os tesouros materiais ou espirituais, assim como a Arca da Aliança salvaguardava as tábuas da Lei. Do mesmo modo, pode aprisionar os males da humanidade, como era a função da caixa de Pandora. Ele oculta. Protege. Esconde. O baú tem segredos, que o homem se sente impelido a desvendar. Ele precisa ser aberto como um livro para que seja exposto à luz o que se protegia nas sombras. Dessa maneira víamos a temática da infância na prosa moreiriana: um tesouro oculto em meio a outros, ofuscado pelo brilho de outros temas já estudados em outros ensaios acadêmicos.

O autor de *Portas Fechadas*, já se sabe, não direcionou sua prosa ao público infantil, seu interesse concentrava-se no adulto, o que pode ser observado pela estruturação dos enredos e temáticas desenvolvidas. Um ponto a ser observado é o pouco espaço reservado à figura da criança no conjunto de sua prosa. Se tomarmos por base o livro *Obras Completas: contos*, organizado pela filha do contista, a escritora Natércia Campos, chegamos a um total de quarenta e sete referências à personagem infantil, ou seja, a criança aparece em menos da metade dos 137 contos que compõem o livro, editado pela Maltese em 1996. No entanto, uma leitura atenta dessas narrativas no levou a uma idéia de mosaico, pois a infância representada pelo autor parece compor-se de pequenos fragmentos distribuídos ao longo não somente de sua prosa, mas de sua poesia. Entretanto, devemos ressaltar que, além dessa presença surgem na obra moreiriana outras referências a elementos ou comportamentos associados àquele período, como a linguagem, as brincadeiras ou os medos. Doravante trataremos desses aspectos.

1.2.1. Iguais, mas diferentes.

Referências sobre a infância, na obra do autor em foco, surgem, algumas vezes, por meio do uso da comparação, sem que se use a forma clássica, ou seja, com um conectivo entre os dois termos de similaridade. Às vezes o nexos comparativo se estabelece por meio da justaposição, como ocorre no conto “O Peregrino” (DP), no qual é vislumbrada a personagem “viúva-menina”. Apenas para situar o leitor, esse conto trata da relação incestuosa entre um sertanejo e a viúva do próprio filho, da qual resulta o nascimento de uma criança. Podemos entender que a associação dos termos “viúva” e “menina” por um lado fornece indícios de uma cultura⁵, que se mostra permissiva ao matrimônio de mulheres muito jovens, por outro lado ressalta uma característica física personagem: a juventude. Repete-se esse artifício no conto “A Virgem, o Chapéu de palha e o Cristo” (DP), pois, ao introduzir a personagem Netinha, o narrador diz que ela era “quase menina” ou ainda “mais menina perto do marido”. Nesse conto um homem é convidado a fazer uma Nossa Senhora de madeira para a capela da fazenda e promete à

⁵ De acordo com os estudos de semiótica, a cultura é sistematizada por um uma variedade de mecanismos intelectuais que “ao contado com a realidade extra-semiótica, produzem signos” (VOLLI, 2007, p.239).

jovem esposa de seu empregador fazer-lhe um Cristo com galhos de goiabeira. A atração entre os dois possibilita o adultério. A relação comparativa entre o termo “menina” e a personagem Netinha favorece a ambigüidade do título do conto, que tanto pode se referir a Netinha quanto a Nossa Senhora. Essa interpretação é reforçada pelo último comentário feito, no qual o narrador destaca a sensação de que o escultor “comera uma menina”. Podemos entender que essa reflexão tanto alimenta a idéia de juventude da personagem quanto enfoca a surpresa do artesão por encontrá-la quase imaculada. O termo “menina” é substituído por “criança” no conto “Rabo-de-Saia” (PF), mas também é empregado como sinônimo de juventude, porém, compreende a idéia de tontice ou meninice, como podemos observar na passagem: “Muito criança ainda, viajava em companhia da mãe apenas, que era moça e talvez mais avoadada que a filha” (p.223).

Nícia, do conto “Vigília” (VM), vem descrita pelo narrador-personagem como “menina moderna” e “meio acriançada”. Suas ações são constantemente comparadas às de Lourdes, mulher diligente, honesta e sem revolta, protótipo da mulher ideal. Nícia distancia-se desse modelo e como uma criança que ainda não alcançou a maturidade tem seus caprichos perdoados, pois ela é “moça, quer divertir-se”. Situação semelhante pode ser encontrada no conto “Entre a varanda e a janela” (PF), em que o narrador-personagem se encanta pelos “olhos e meninice de Nazinha”. Verifica-se que a comparação estabelecida entre as personagens e a criança denota uma avaliação do comportamento infantil, pois é a imaturidade das atitudes delas que é ressaltada, porém, a maneira de proceder de ambas é vista de modo diferente pelos narradores. Nícia é uma moça mimada e cheia de malícia, capaz de fazer valer sua vontade, enquanto Nazinha é envolta em uma aura de ingenuidade. A relação criança *versus* imaturidade também surge no comentário de D. Zulmira de “Entre a varanda e a janela”, ao enunciar a seguinte interrogação: “Que é isso? Estão bancando meninos?”, recuperando a idéia de zanga entre meninos que, não tendo argumentos, preferem “ficar de mau”. Normalmente essa postura é associada à imaturidade do indivíduo. Como pode ser observado, estamos trabalhando com julgamento de valor⁶, sendo escusado afirmar que

⁶ Quanto ao valor simbólico, Eco em seu *Tratado geral de semiótica* (2007) diria que um objeto se reveste de função significativa “tanto no nível social quanto no funcional” (p.22), ou seja, o determinado

esse pode nascer de uma inclinação do espírito ou da cultura a que pertence o indivíduo, visto que somos parte do jogo social, do qual não podemos escapar sob pena de uma exclusão da comunidade a que pertencemos, mas esse jogo não nos impede de entendermos o mundo, segundo as seleções que nossa compreensão opera na realidade que nos rodeia. A partir dessas leituras podemos observar que as conotações do “ser infantil” surgem na prosa do autor de “O Preso” com um valor negativo. O comportar-se semelhante a uma criança é concebido de forma diferente quando se trata de um homem ou de uma mulher. A leitura do conto “Coração Alado” (VM) poderá ser esclarecedora, pois o narrador-personagem, Edmundo, ao usar a expressão “idéia infantil” (p.112) como sinônimo de tolice, deixa entender⁷ que há comportamentos para cada faixa etária, e à sua não são permitido certos arroubos. Esse posicionamento é ressaltado ao dar a entender que já lhe “aparecem nas têmeoras os primeiros cabelos brancos”. Se compararmos esse conto às narrativas “Entre a varanda e a janela” (PF) e “Vigília” (VM), é fácil observar que, enquanto “homem”, Edmundo possui a capacidade de discernir entre o comportamento adulto e o infantil, enquanto as personagens femininas Nícia e Nazinha não possuem essa faculdade. Porém, nos textos de Moreira Campos a atitude de ambas as personagens femininas é aceita com naturalidade, justificando, desse modo, os seus procedimentos. Ainda é possível interpretar a partir dessa permissividade uma representação de gênero, em que a fragilidade e a futilidade são atribuídas ao caráter da mulher. Essa tem sido ao longo da história social relacionada à idéia de passividade, visto que, na *Poética* de Aristóteles é considerada um “ser inferior” (2005, p.35), considerada “propriedade” do marido, pois estava sob seu jugo e que, de acordo com Foucault (1986) resquícios dessa mentalidade sobreviveram, pois, no século XIX, a visão que se tinha era a de que a mulher, assim como as crianças, eram “pessoas habituadas a obedecer” (p.225). Todavia, esse é argumento para outro estudo, fugindo ao nosso objetivo momentâneo.

1.2.2. É hora de brincar...

objeto está em oposição aos demais devido ao valor simbólico que lhe é atribuído, a partir de sua função significativa.

⁷ Maingueneau (1996), no capítulo destinado ao estudo dos “pressupostos e subtendidos”, aborda três noções, a saber: deixar entender, dar a entender e fazer entender, que são diferentes manifestações do locutor. Na primeira não há intenção, mas transparece no discurso proferido, a segunda e a terceira noção são intencionais, contudo a última caracteriza-se por uma transgressão mais aberta às leis do discurso.

Outras manifestações atribuídas ao universo infantil transparecem na prosa de Moreira Campos, tais como as diabruras e as brincadeiras. Cascudo (2004), ao refletir sobre o lúdico, diria que “a necessidade lúdica, o desejo de brincar, o uso do jogo é uma permanente humana” (p.580), mas acrescenta que “no Brasil o jogo como sinônimo de brincadeira é uma imposição pedagógica recente, ao redor de 1925 [...] A impressão obstinada e milenar é a de que a brincadeira é tempo perdido” (p.643). Porém, essa, segundo o folclorista “é o processo iniciador do menino” (p.581), que apreende as normas da vida, adequando-se à sociedade. De acordo com Ariès (1981), já no século XVII, a relação que se estabelecia entre o jogo e o meio social ultrapassava a necessidade de divertimento, pois formava um dos “principais meios de que dispunha uma sociedade para estreitar seus laços coletivos, para se sentir unida” (p.51). Estudos recentes, como o de Altman (2007), retomam a concepção de jogo como processo, apontando para uma orientação do uso do lúdico como instrumento educativo, pois, conforme a pesquisadora, a criança “por meio dos jogos, em todos os tempos, estabelece vínculos sociais, ajustando-se ao grupo e aceitando a participação de outras crianças com os mesmos direitos”, aprendendo desse modo a “agir como *ser social*” (p.240). Portanto, ao estimular o desenvolvimento intelectual e físico da criança, a brincadeira exerce uma função educadora, além de divertir. Conforme já foi afirmado, nos textos do contista cearense vem retratada a cultura nordestina, portanto não poderia deixar de surgir em suas narrativas algo tão vinculado ao indivíduo de comunidades interioranas quanto o banho de rio, o qual pode ser encarado como uma possibilidade de entretenimento, como é sugerido no conto “Náufragos” (VM).

No verão, os moleques brincam no leito seco do rio. [...] Inverno forte. [...] Os meninos estão alegres. Se o rio chegar à Praça da Matriz, eles vão passear de canoa em frente à cadeia, que é lugar mais fundo, em volta da avenidinha. Na parte estreita do rio, os moleques se atiram à corrente dos galhos de uma oiticica. Os corpos desaparecem na profundidade. Em roda ficam olhando a superfície. As cabeças surgem além, na distância. Uma senhora nervosa acha que é temeridade. Mas os moleques estão acostumados: os braços magros avançam. Tomam pé muito embaixo, na outra margem e repetem façanhas. Os meninos brancos olham os moleques com inveja. (p. 42 e 44)

O narrador não-personagem dá a entender que o banho de rio é um divertimento durante o ano todo, ainda que haja seca. E, ao preocupar-se em representar

a maneira como os moleques brincam no rio, deixa entender outras características culturais e comportamentais relacionadas à infância. Quando afirma que os meninos estão alegres, possibilita a inferência por parte do leitor de que esse estágio da vida por que passa a criança não é apenas jogos e risos. Colabora para essa interpretação a escolha do termo “braços magros”, pois a magreza é freqüentemente associada ao estrato social dos desvalidos e menos poderosos. Outro elemento que reforça essa idéia é a informação de que “os meninos brancos olham os moleques com inveja”. Desse modo, o narrador ainda que não tenha a preocupação de abordar a diferença social a explícita, quando mostra haver duas infâncias: a dos moleques e a dos meninos brancos. A primeira exerce a sua liberdade nas brincadeiras arriscadas durante o banho de rio, a segunda está presa a convenções sociais, tendo sua participação nesses jogos limitada, mas não proibida. Podemos tomar como exemplo o personagem Coronel Márcio, do conto “O Cordão e as medalhas” (DP), que “meninote ainda, tomava banho no rio” (p.196). Além disso, o trecho recupera a idéia de imprudência, pois os moleques jogavam-se na corrente sem se preocuparem com os perigos da enchente.

Passemos a um novo jogo. Além do banho de rio surge na prosa do escritor o futebol ou pelada, que de acordo com as pesquisas de Ariès (1981) já era praticado no século XV, no dia de Natal, embora o estudioso refira-se apenas ao “jogo de bola”. O futebol surge no conto “Almas Sombrias” (PF), quando o narrador-não-personagem procura descrever a visão do mundo de Gertrudes, que era paraplégica. Ela conseguia distinguir “a trave do campo de futebol do moleques. Grande algazarra também quando eles disputavam a bola, e tropel de passos em correrias” (p.180). A balbúrdia descrita também surge em outros jogos, que a princípio necessitam apenas de um jogador, como no caso da brincadeira de empinar papagaio:

[1] O moleque de casa gritava de cima do muro, soltando o papagaio: - Dá linha, rapaz, dá linha! [...] O moleque voltava a gritar de cima de outro muro, mais distante: - Rocega, rocega, rapaz!. (“O Buraco da fechadura”, PT, p. 84 e 85)

[2] Os outros irmãos menores, bem cinco, acompanhariam Henrique, que era o cabeça do bando, cheio de invenções: brincadeiras de papagaio, futebol com bola de meia no terreno baldio, ou o dente fincado no pedaço de cordão enebado, para amarrar a borracha na forquilha da baladeira [...] - Dá corte! Rocega! - chegava de longe, de cima dos muros, pernas em tropel pela rua em

frente. - Cotou! Vai cair, vai cair! Corre, senão a negrada toma! (“As sombras do pátio”, PF, p. 273 e 274)

O narrador-não-personagem do primeiro trecho, retirado do conto “O buraco da fechadura”, retrata o jogo de empinar papagaio, também conhecido pelos nomes “arraia” e “pipa”, dependendo da região em que apareça. Como havíamos aludido antes, essa é uma brincadeira que não exige outro participante, pois somente uma pessoa é responsável pelo seu manejo. Porém, da sua confecção ao uso, como brinquedo, ele atrai outros jogadores, alguns na função de espectador como o moleque do primeiro excerto, que acompanha a brincadeira, dando palpites na folgança: - Dá linha, rapaz, dá linha! [...] - Rocega, rocega, rapaz! O clima é de competição e a luta é pela soberania da arraia e pelo predomínio do espaço em que ela está. Um cabo de forças nos céus, do qual é vencedor quem for mais hábil no corte. Mas, o prêmio nem sempre fica com o ganhador, como mostra o excerto dois: – Cotou! Vai cair, vai cair! Corre, senão a negrada toma! O papagaio perdedor será disputado entre o verdadeiro dono e os observadores da disputa. O contista cearense foi sensível ao representar essa brincadeira em seus textos, com poucas palavras ilustrou o jogo e suas regras, bem como a paixão que suscita nos participantes, que sobem nos muros ou correm pelas ruas seguindo o movimento dos papagaios, torcendo abertamente por um deles e esperando ganhar o prêmio daquela disputa: a arraia vencida.

Ainda no segundo trecho, retirado do conto “As sombras do pátio” (PF) o narrador faz alusão à criatividade infantil ao arrolar os jogos organizados pelo personagem Henrique: “brincadeiras de papagaio, futebol com bola de meia no terreno baldio, ou o dente fincado no pedaço de cordão ensebado, para amarrar a borracha na forquilha da baladeira”. A instância narrativa ainda dá a entender que existe entre os garotos uma organização hierárquica, porém essa é estabelecida pela capacidade inventiva de Henrique e não pela sua faixa etária: “Os outros irmãos menores, bem cinco, acompanhariam Henrique, que era o cabeça do bando, cheio de invenções”. De acordo com Altman (2007) esta capacidade surge com o despertar da criança para o mundo que a cerca, sendo esta hábil, conforme Heywood (2004) para “improvisar brinquedos a partir de objetos cotidianos, ou fabricar seus próprios” (p.125). Quanto a essa capacidade, Cascudo (2004) diria que o “poder da inteligência infantil materializar

a imaginação no imediatismo da forma sensível será tanto mais ajustado ao mundo social quanto mais espontânea tenham sido as aproximações entre a criança e o seu pequenino universo” (p.581). Porém, como esclarece Altman (2007) a partir do século XIX passa a fazer parte do universo infantil o objeto-brinquedo-mercadoria, ou seja, o prazer de inventar ou construir o brinquedo é substituído pelo desejo de posse. As fábricas de brinquedos transformam-se em um mundo de fantasias, no qual a criança mergulha “atraída pela beleza, pelos mecanismos, pelo insólito” (p.254). Esse desejo de posse pode ser entrevisto na fala do narrador Sampaio do conto “Lama e Folhas”: “Dei agora para entrar nessas lojas de variedades atrás de brinquedos. Quero uma espingarda, um avião e um tanque, presente caro, que contente o Dudu” (p.38).

Falamos longamente sobre o banho de rio, o futebol e sobre a arte de empinar papagaio, mas outros divertimentos relacionados ao universo infantil surgem na prosa de Moreira Campos e merecem a nossa atenção. O conto “O Amigo da casa” (PT) explora a relação adúltera entre o personagem-título e a esposa de Seu Feldman, que é homossexual. Ela tem uma filha. O narrador inicia o relato dizendo que “a própria menina se prende muito a ele, que ainda lhe trouxe a última boneca, embora agora ela se ponha mocinha: encolhe-se na poltrona da sala, sob a luz do abajur, e lê a revista de quadrinhos” (p.120). Dois pontos merecem nossa atenção nesse trecho. O primeiro refere-se à escolha feita pelo narrador da expressão “última boneca”, que tanto pode se referir à boneca em moda quanto ao crescimento da personagem infantil, que diz adeus à vida de criança, pois essa já estava ficando “mocinha”. O segundo ponto é a leitura de quadrinhos. Estes têm origem popular, adquirindo autonomia somente no final do século XIX, quando “tornaram-se fator capital da venda de jornais” (CAMPOS & LOMBOGLIA, 1984, p.10). A primeira revista especializada no gênero, no Brasil, o *Tico-Tico*, surge em 1905, mas somente a partir dos anos 60 aparecem as primeiras publicações genuinamente nacionais, como *O Pererê*, de Ziraldo, e, nos anos 70, Maurício de Sousa publica *A turma da Mônica*. Após essas informações torna-se patente que à época da publicação do livro *O Puxador de Terço* (1969), do qual faz parte o conto “O Amigo da casa”, a leitura de HQs, como são chamados atualmente, era um divertimento que dividia a atenção dos jovens. Essa inserção além de fornecer ao leitor da contística de Moreira Campos indícios de um comportamento da sociedade no

final da década de sessenta, também reflete um pensamento já difundido, ou seja, a leitura de quadrinhos estaria associada aos jovens e principalmente às crianças. O contista cearense ainda faz referência à caça com besta, também conhecida por baladeira ou bodoque, ao jogo de peteca e aos soldadinhos feitos de caixa de fósforos, elementos que integram o universo infantil.

1.2.3. Doces ou travessuras?

Quando, no item anterior, comentamos os divertimentos relacionados ao período que recobre a infância, fizemos alusão às diabruras. Essas, como o nome deixa entender, já incorporam um valor negativo, pois são associadas ao termo “diabo”, ou seja, estão relacionadas às ações que se distanciam da conduta cristã. As travessuras podem ser compreendidas como uma ruptura das normas de convivência em sociedade ou um desvio intencional e momentâneo do comportamento esperado. No conto “Antônio em três tempos” (DP), o narrador, na posição de não-personagem, descreve Tonho a partir da imagem que Inacinha tem do garoto “menino de princípios e o único que não era moleque naquela terra de moleques e de gente sem governo” (p.243), mas revela ao leitor, posteriormente, o gosto do garoto por pequenas maldades.

Quando Inacinha não estava por perto ou não havia vivalma por perto, a não ser o coronel, com as suas confusões de luz e de idéias, e os carneiros que ruminavam à sombra da castanhola, Tonho de Doutor Gustavo se aproximava do coronel, de leve. Mas uma vez olhava em volta, atentava bem, metia a cabeça pela janela, uma espiada no corredor longo e escuro. Então segurava de repente e com força a bengala do velho, firmando-lhe no chão, e dizia-lhe ao ouvido pausado e claro: - Que é que há, seu corno? (“Antônio em três tempos”, DP, p. 244-245)

A travessura é apresentada como algo calculado e executado cuidadosamente. O narrador estrutura o texto de forma a permitir ao leitor inferir que a autoria da traquinagem deve ser mantida anônima, para evitar uma possível punição. Essa tanto poderia ser o revide do coronel, o que explicaria a preocupação do menino Tonho em segurar firmemente a bengala do velho no chão, como poderia ser o seu desmascaramento, já que era tido como “menino de princípios”. Ressalte-se o fato do

objeto “bengala” tanto pode servir como apoio quanto ser útil como arma de defesa, por essa perspectiva a ação do garoto assume outra conotação, pois tanto evitaria o revide, como já mencionado, como a imobilização da bengala simbolizaria a impossibilidade de defesa do velho coronel. Em relação à tentativa de mascarar as próprias atitudes, entendemos que colabora para essa interpretação o fato de o garoto pertencer possivelmente à classe média, pois o narrador o apresenta como “filho do Doutor Gustavo” e, a titulação “Doutor” funciona como elemento identificador do *status* de sua família dentro da sociedade. Além disso, essa posição pode ser entendida como motivação à sua dissimulação.

Como pode ser observada no excerto transcrito, a provocação é direcionada ao coronel “com suas confusões de luz e idéias”, ou seja, a vítima da diabrura não tem condições de reconhecer o carrasco, pois já não tem uma boa visão dos objetos ou pessoas, além de não ter condições de se recordar da agressão verbal. Ao contrapor a não-consciência de um à consciência do outro, o narrador desvela uma relação abusiva, em que se estabelece um ato de dominação, ainda que a intervalos. Zilberman (1987), ao refletir acerca da relação criança *versus* adulto, diz que a infância ao mesmo tempo “encarna o ideal de permanência do primitivo” e “expande o desejo de superioridade do adulto”, corporificando dois de seus sonhos: a necessidade de conservar a pureza infantil e a satisfação proporcionada pela possibilidade de usar o poder. Porém, o conto em questão nos apresenta um adulto fragilizado devido à idade avançada, em vista disso, já não pode materializar tais sonhos, criando uma oportunidade a Tonho de escapar a tal sistema. A personagem infantil em discussão deveria ser o lado mais frágil, contudo, ele consegue escapar a esse estereótipo ao criar para os outros uma imagem de “menino prestativo”. O seu comportamento dissimulado conquista a confiança de Inacinha, que seduzida passa ao discurso encomiástico. Mas, a falsa imagem de Tonho incapacita-a a enxergar a verdadeira natureza do garoto, possibilitando à criança executar suas maldades contra o velho, sem que houvesse conseqüências. Podemos inferir que o sujeito Tonho, em relação à personagem Inacinha, exerce um determinado poder. Esse, de acordo com Foucault (1986) “produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir”

(p.8). Esse micropoder que Tonho exerce sobre a filha do coronel permite a ele estabelecer uma relação de dominador-dominado em relação ao velho coronel, pois, como mencionamos no início desse ensaio, somente existe poder quanto existe a liberdade, mas o coronel não é livre, sendo prisioneiro dos seus esquecimentos. Outro ponto a ser destacado é o fato de o narrador de “Antônio em três tempos” salientar somente a astúcia do garoto, deixando apenas transparecer o sadismo de suas ações. Porém, em “Carnes devoradas” (PF), existe a preocupação por parte de seu narrador-não-personagem em apresentar a força atrativa que o sofrimento alheio exerce sobre a criança.

O filho do vizinho, menino vadio e solto, descalço e nas pernas compridas, ao passar por ali ao meio-dia, debruçava-se sobre a janela, o queixo apoiado nas mãos, e ficava a apreciar, sem remorso nenhum, aquela dor que rolava e gemia. Os olhos eram cínicos, cravados assim no sofrimento, se bem o atraísse em Vicente um mistério absurdo, vindo do gemido e da nudeza branca e seca, que o estrabismo, contudo, tornava ridículos e antipáticos. Não tinha pressa e apreciava o outro, irritantemente, de queixo apoiado. (“Carnes Devoradas”, PF, p.286)

Ao utilizar os termos “vadio” e “solto”, para definir o garoto de “Carnes devoradas”, o narrador lhe atribui como características: a ociosidade e o desregramento, que são indícios de uma ausência, ou dos pais ou da escola. Essa interpretação se justifica pelo uso do termo “descalço” em associação aos outros dois, pois esse elemento tanto ressalta a suposta liberdade do menino quanto simboliza a sua condição de miséria. Estabelece-se então uma diferença entre ele e Tonho, personagem da narrativa anterior, que, como foi referido, pertencia à classe média, necessitando de embuste para praticar suas travessuras, enquanto o “filho do vizinho”, como é designado pelo narrador, atua com maior autonomia.

A instância narrativa ao colocar o verbo “debruçar” no imperfeito associando-o ao horário “meio-dia” sugere uma rotina no comportamento do “filho do vizinho”. Além disso, ao pontuar o horário das visitas do garoto, ressalta a atração dele pelo “mistério absurdo”, pois o “meio-dia” é considerado uma hora sagrada. De acordo com Cascudo (2002) essa é uma das quatro horas abertas, as outras são: meia-noite e às Trindades, ao anoitecer e amanhecer. Esse fascínio do menino pela dor de Vicente estabelece entre ambos uma distância limite, que não foi ultrapassada nem mesmo após

a morte desse último: “O filho do vizinho recostava-se ao umbral da porta, sem palavras, os olhos agora mansos, esquecidos de brincadeiras lá fora, todo ele também envolto pela densidade daquelas sombras” (p.289). Portanto, entendemos que a casa para o garoto era o espaço do mistério, ou seja, um lugar sagrado. É válido ressaltar que o narrador estrutura essa rotina como quem fala de uma ida ao teatro, em que a peça seria o sofrimento de Vicente e o local da apresentação a sala de sua casa. A atitude do menino também contribui para essa interpretação, pois ele segue um horário, acomodando-se à janela para apreciar em silêncio, “sem remorso nenhum, aquela dor que gemia e rolava” (p. 286). Quanto ao fascínio da criança pela dor alheia Freud (1972) diria que nela a capacidade para a piedade, sentimento que impede o “instinto de domínio da dor de outra pessoa” (p.198), nasce muito mais tarde, portanto, a crueldade encontraria em sua natureza terreno propício. A apreciação é interrompida quando o doente tenta inutilmente mandá-lo embora, recebendo como resposta perguntas desencontradas: “– O que é que você quer aí, seu cachorro? – O quê? Galinha?” (p. 286). Verificam-se dois tipos de provocação por parte do garoto: a observação silenciosa e o deboche. A primeira está relacionada ao fascínio pelo mistério que era o sofrimento de Vicente, enquanto a segunda manifesta-se no nível verbal, quando intencionalmente rompe com as leis da conversação, dirigindo-se ao enfermo, como foi observado, com uma pergunta disparatada.

Essas brincadeiras com o objetivo de irritar um determinado indivíduo às vezes têm conseqüências desastrosas, ainda que não seja para o provocador, mas para a vítima, como ocorre em “O Preso” (PF), que, acertando uma cacetada no filho do juiz, acaba sendo encarcerado. A tragédia dessa narrativa não está diretamente ligada à provocação das crianças, mas a um uso arbitrário e abusivo do poder local. Contudo, é evidente que o comportamento provocatório dos meninos foi o que deu início a uma série de situações, que se revelaram adversas para Inácio, “um velho mirrado e de pele escura”, que suportando empurrões e outras agressões perde o controle quando os moleques lhe atribuem o apelido de caroço. Embora, a distinção de classes aparentemente desapareça entre os meninos quando agredem Inácio, ela se manifesta clara e taxativa quando o garoto ferido é definido como “filho do Dr. Targino”, juiz de

direito. O narrador, evidenciando essas diferenças, também ressalta que o mau comportamento da criança independe da classe a que pertence.

No conto “Maria” (VDM) a infância que se apresenta é caprichosa e cheia de vontades, confundindo as pessoas como objetos e, portanto, Maria, empregada da casa, “era propriedade nossa!”. Essa idéia permite que a provocação ultrapasse a linguagem verbal e chegue à agressão física, como quando o narrador-personagem admite ter agido em relação à antiga empregada da casa, quando ainda era uma criança: “Certa vez até lhe [em Maria] atirei um chinelo ao rosto: – Cachorra, cachorra, cachorra!” (VDM, p.393-394).

1.2.4. O que é? O que é?

A curiosidade, normalmente associada à infância, é uma característica inerente ao homem, pois seu desejo de compreender o mecanismo que movimenta o mundo o levou à observação da natureza, à reflexão, à criação dos mitos e à criação das tecnologias que facilitam a nossa vida. Mas, voltemos nossa atenção para a infância. De acordo com a teoria walloniana a criança durante o seu desenvolvimento passa por cinco estágios⁸, a saber: impulsivo-emocional; sensorio-motor e projetivo; personalismo; categorial e adolescência. É no quarto estágio, ou seja, no categorial, que “os progressos intelectuais dirigem o interesse da criança para as coisas, para o conhecimento e conquista do mundo” (In: GALVÃO, 2005, p.44). Durante essa etapa o infante procura respostas que possam explicar o mundo que o cerca. Esse comportamento está representado na narrativa “Lama e Folhas” (VM) em que o menino Eduardo direciona a Sampaio suas inocentes perguntas: “– Papai, quem fez a água, essa folha todinha? Mosquito...” (p.36). Às vezes a criança direciona sua curiosidade a algum acontecimento, do qual se espera saber o desfecho, ainda que o fato não mantenha nenhuma relação com ela própria, como uma discussão entre vizinhos

⁸ Conforme Wallon, a sucessão dos estágios ocorre a partir do princípio de alternância funcional, ou seja, ao passar de uma fase à outra o interesse da criança modifica-se do eu ao mundo e das pessoas para as coisas enquanto cada etapa incorpora as conquistas da precedente, “construindo-se reciprocamente, num permanente processo de integração e diferenciação” (GALVÃO, 2005, p.45)

relatada no conto “O último Romanov” (PT), em que os garotos interromperam suas brincadeiras e “ficaram parados no meio da rua de areia” (p.45).

1.2.5. Fotografia em branco e preto

Como podemos perceber nos itens anteriores, foram variadas as circunstâncias em que a infância foi retratada, mas, além das já mencionadas, nas narrativas de Moreira Campos surgem momentos dolorosos, em que a criança vivencia situações angustiantes, algumas provocadas por um sentimento de impotência diante da sua realidade. É oportuno lembrar que a modernidade dos textos desse autor está não somente na atualização de temas universais, mas também na transposição do real para o imaginário, além disso, existe a preocupação com a linguagem, que tem na concisão uma marca de seu estilo. Ele, em entrevista concedida à revista *Entrevista*⁹ já declarava que toda sua história tinha um fundo de verdade, mas trabalhada artisticamente. É desnecessário dizer que o contista cearense considerava-se um “realista do momento”, pois sua crença era a de que “o homem pode contrariar tudo aquilo que em um determinado momento se pressupõe que ele faria” (In: OLIVEIRA, 2000, p.65), distanciando-se, assim, do realismo de Zola. Portanto, o autor de “Os meninos” (PT) não poderia deixar de retratar os eventuais dissabores que permeiam o período destinado à infância, pois a exclusão desses momentos seria uma forma de camuflar a realidade, da qual retira a matéria de seus contos. Em vista disso, o medo e a angústia são sentimentos presentes em suas narrativas, englobando a personagem infantil, como pode ser observado no conto “Suor e Lágrimas” (VM).

O magro jantar de pão e café era agora engolido em bocados amargos. A cabeceira da mesa vazia. Ao lado, sem vivacidade, a criança mergulhava a fatia de pão na tigela, sentindo a ausência absurda do pai, ele que nunca lhe faltara. Refeição feita de silêncio, com dedos e gestos nervosos. (“Suor e Lágrimas”, VM, p.66)

A prisão inexplicável de Antonio transforma a rotina tranqüila de sua família, conforme sugere o narrador-não-personagem nas associações que estabelece, como em “o magro jantar”, significando uma conseqüência dessa ruptura, enquanto “bocados amargos” informam o peso que essa separação tem para os indivíduos.

⁹ Publicação do curso de Comunicação da Universidade Federal do Ceará. O autor foi entrevistado em 05/11/1992.

Sentimento novo para a criança, que, diante da ausência “absurda” do pai, vê seu mundo desmoronar, aumentando seu estado de confusão, pois Antonio “nunca lhe faltara”. A apreensão por aquele afastamento se reflete no olhar tímido e angustiado do menino. O narrador dá ao excerto um clima denso, pois até o ato, aparentemente mecânico de mergulhar o pão no café, assume um outro significado dentro da narrativa. Ele representa a tentativa do garoto de compreender a nova situação, deixando-se mergulhar no profundo de seus pensamentos. Essa interpretação se justifica pela inserção da frase “refeição feita de silêncio”, sabendo-se que o silêncio é propício para a reflexão. Podemos afirmar que são dois os sentimentos que afligem o ânimo do garoto: medo e angústia. O primeiro estaria relacionado ao conhecido, enquanto o segundo ao desconhecido, desse modo, a ausência, que o narrador insiste em ser “absurda”, inquieta o menino por ele desconhecer a razão desse afastamento ou quando ou se terá um fim. O medo é mais claro: o garoto teme que o pai não volte, fazendo daquele vazio à cabeceira da mesa uma presença constante. Podemos entender que esse menino encontra-se em uma “zona de conflitos familiares” (p.102) e, de acordo com Bachelard (2006) estando nesse campo ela torna-se um homem prematuro “em estado de infância recalçada”(p, 102).

A sensação de inquietude envolve o menino do conto “Os estranhos mendigos” (PT) a partir do uso da personificação do “grito” dos soldados torturados, que “vinha pelo quintal do vizinho, galgava a cerca, insinuava-se pela telha-vã na cumeeira da casa, onde os ratos guinchavam” (p.53). Esses, de acordo com Batista de Lima (1993), são elementos de corrosão, antecipando ou provocando a desordem, ou seja, uma mudança na narrativa. Somente para situar o leitor, os soldados pretendiam saquear a cidade, mas, descobertos os seus planos foram presos e castigados. Partindo dessas informações podemos elaborar a seguinte inferência: os soldados eram ratos que guinchavam, ou seja, o guinchar dos ratos intensificava os gritos vindos de longe. Esses tinham a força das histórias do bicho papão, impedindo o garoto de conciliar o sono.

O menino fingia dormir. Enterrava a cabeça no lençol, que tinha um cheiro bom de mijo: tentava afogar o grito vindo da cadeia. Os olhos do menino voltavam a brilhar. O silêncio, os ratos na cumeeira, a luz oscilante da vela no pires do oratório, que era promessa votiva da mãe. (“Os estranhos mendigos”, PT, p.53)

Não dormia, mas fingia para burlar o medo. Os verbos “enterrar” e “afogar” sustentam essa leitura, pois ambos possuem em seus campos semânticos a idéia de finitude, embora ainda possamos ver no uso do primeiro verbo uma idéia de proteção, pois ao “enterrar a cabeça no lençol” o garoto procurava a segurança de uma casa, que o “cheiro do mijo” tornava familiar e por isso era “bom”. Quando iniciamos essa reflexão introduzimos a passagem que fala da personificação do “grito”, podemos compreender que a partir de “O silêncio” ocorre um retorno à normalidade, pois representa a um só tempo o fim da tortura dos soldados-ratos silenciados na cumeeira, enquanto a “luz oscilante da vela” simboliza o amanhecer, que desfaz os temores nascidos durante a noite.

A inquietação também é provocada pelas discussões na família. Esta, de acordo com Ariès (1981) sofreu mudanças significativas a partir do momento em que alterou suas “relações internas com as crianças”, ou seja, do quadro família-casa passa-se ao da família-sentimento. A diferença entre ambos é comportamental, pois, no primeiro caso a criança, após completar os sete anos, era enviada a outras famílias para aprender um ofício, sendo essa transmissão de conhecimento facilitada pela “participação familiar das crianças na vida dos adultos” (p.158), enquanto no segundo caso, “toda a energia do grupo é consumida na promoção das crianças, cada uma em particular, e sem nenhuma ambição coletiva” (p.189). Na família moderna, portanto, a criança exerce uma importância que antes não possuía, partindo desse novo direcionamento torna-se evidente o desconcerto experimentado pelos infantes de “A Caixa de fósforos vazia” (PT) ao presenciarem as discussões dos pais, motivadas pelo ciúme do marido. Essas, recorrentes, mas ainda com força para surpreender as crianças. Se nessa narrativa parece não haver uma preocupação com a instabilidade emocional dos garotos, em “Os Doze parafusos” ela parece surgir em algumas situações, como pela voz do marido ao exigir à esposa: “ – Respeite seus filhos, idiota!”. O ponto de exclamação, associado ao termo “idiota”, deixa entender que o pedido transparecia o aborrecimento do esposo, naquele momento, portanto solicitar o respeito à presença dos filhos seria um modo de acalmar os ânimos e dar fim à discussão. A contenda entre os pais tanto assustava os filhos quanto os impelia a um comportamento mais maduro, pois as constantes crises da mãe os preocupavam como pode ser observado na passagem: “as crianças voltavam a afligir-se. Batiam na porta do quarto, insistentes: – Mãe-ê, abra

aqui. Abra.” (p.202). Os filhos eram o refúgio da mãe, “sempre juntos, idéia de ninhada” (p.201), mas também poderiam ser um obstáculo ao ato extremado que cometeria, era necessário afastá-los, então “pedira à senhora do apartamento vizinho que lhe ficasse com os filhos enquanto ia à rua”. Não se verifica no conto em estudo um sentimento de proteção em relação à criança, pois ela parece exercer os papéis de elemento apaziguador, acompanhante, protetor e obstáculo. Mas, o sentimento de proteção pode ser observado no conto “Banho de bica” (DP), em que a mulher, após traição, “ainda encontrou forças para telefonar ao médico e receber instruções sobre a coqueluche da filha” (p.176). A idéia da criança como refúgio é uma constante. Ainda no conto “Banho de Bica” a mulher traída “refugiava-se na filha”. Ela surge como companhia constante da solitária Lourdes em “Vigília” (VM), assim como Fernando de “Mãe e filho” (PF) não se desprende da mãe, sendo esta “louca por ele. Aperta-o nos braços, aspira-lhe os cabelos louros e dormem os dois na cama de casa” (p.191).

1.2.6. O lado mais fraco da corda

Indubitavelmente quando a criança deixa de ser vista como um ser de características próprias e, portanto, diferente do adulto, abre-se uma possibilidade para os maus-tratos ou outros abusos, como o relato do jornalista e escritor Luiz Fernando Emediato (1983), no qual rememora uma agressão sofrida aos cinco anos: “ele começou a bater em mim eu mordi os dedos sem dar um grito [...] e como eu não chorava ele batia mais, e foi batendo primeiro com a correia, depois com as mãos e depois com os pés” (p.68). Essa experiência foi vivenciada em âmbito familiar, mas a violência não se restringe apenas à casa paterna. Conforme Darnton¹⁰ (1986) aos aprendizes era destinado um quarto “sujo e gelado”, mas eram obrigados a levantarem-se antes do amanhecer para a execução das tarefas durante o dia inteiro, “tentando furtar-se aos insultos dos oficiais (assalariados) e aos maus-tratos do patrão (mestre), e nada recebiam para comer, a não ser sobras” (p.103). Soma-se a esse quadro o abuso sexual que, como mostra Ramos (2007) ao analisar a história das crianças em embarcações portuguesas do século XV, essas ainda que embarcassem em companhia dos pais, “ficavam igualmente sujeitas, em qualquer idade, mas, sobretudo quando pertenciam a

¹⁰ Robert Darnton analisa os símbolos que permeiam a narrativa de Nicolas Contat sobre um “sedicioso massacre de gatos” na gráfica de Jacques Vicent, da qual era aprendiz.

classes subalternas, a estupro coletivos praticados pelos marinheiros ou soldados”(p.36). A criança, devido principalmente a sua fragilidade física, está sujeita a uma série de situações desfavoráveis a ela, sendo desse modo uma vítima fácil das frustrações e desejos mórbidos do homem.

Na prosa de Moreira Campos o abuso surge tanto como uma prática quanto como uma ameaça. Nas páginas de “O quadro” (PF) o narrador-não-personagem trabalha com a imprevisibilidade das ações humanas. O personagem Seu Chico, homem de meia idade, honesto, trabalhador, simpático e pudico, parece ser o tipo incapaz de perpetrar uma ação ilícita, contudo, ao conhecer Celina “menina de treze anos, solta no mundo (p.303)” têm seus desejos despertados por aqueles “retalhos de coxas, feminilidade adolescente” (p.306). Ao descrever a menina Celina, o narrador ressalta a sua excessiva liberdade, sua condição social e um erotismo consciente, pois ela “sabia ter safadezas, quando necessário” (p.303). O narrador desse conto deixa entender que toda a malícia de Celina é herança da mãe e do ambiente licencioso em que vive, pois é inegável a veia determinista nas associações realizadas por essa instância. Porém, a menina impõe limite, fugindo àquelas mãos rudes como uma “borboleta de mangue”. Essa comparação ao mesmo tempo em que faz referência à beleza agreste de Celina aponta para a sua fragilidade, pois a borboleta, ainda que seja bela, tem vida curta. Portanto, o narrador ao utilizar essa imagem para descrever Celina está fazendo alusão a sua “meninice”, que está em constante perigo diante do desejo que a menina desperta nos homens. Cobiça que leva Seu Chico a planejar possuí-la, ainda que seja à força, pois o armazém era silencioso, “grande de uma pessoa se perder dentro”, enquanto pilhas de fardos poderiam isolar rumores. Durante a tentativa de estupro o narrador trabalha a imprevisibilidade do homem, como mencionamos no parágrafo anterior, pois as virtudes de Seu Chico sucumbem diante da luxúria, enquanto a malícia de Celina dá espaço ao medo. Os olhos da menina, que antes foram definidos como vadios, diante da ameaça tornam-se “verdadeiramente os de uma criança” (p.307).

A concretização do abuso sexual contra crianças surge no conto “O mudo” (PT), no qual a brutalidade do ato surge na lembrança da velha rica que “não podia afastar a visão dos punhos possantes do mudo, que se misturavam à hemorragia da menina: o sangue tingindo a grama” (p.106). A cor verde está associada aos primeiros

anos de experiência de uma pessoa, enquanto o sangue induz a pensar o vermelho, que se associa a idéia de desejo. Portanto, “o sangue tingindo a grama” tanto faz alusão ao desejo carnal do mudo pela menina, resultando no estupro da mesma quanto à ferocidade do crime, pois a frase é posposta ao termo hemorragia. Não podemos deixar de observar o uso da ironia na estruturação desse conto. Essa figura, de acordo com Muecke (1995), se divide em dois grandes pólos conceituais: Ironia observável e Ironia instrumental, em que o primeiro corresponderia a “coisas vistas ou apresentadas como irônicas” e o segundo a “alguém sendo irônico”. Mas, ela também pode se estabelecer pelo uso da ambigüidade, considerada por Brait (1996) uma “propriedade da ironia”, ressaltando ainda, que o discurso irônico surge entre o “sentido figurado” e o sentido “literal”, sendo esses imprescindíveis para a reflexão de tal discurso. A ironia mais enfática é o mudo ser casado e pai de “cinco crianças, na maioria meninas”, mas existe outras como a relação de defloração com o trabalho executado pelo mudo na casa onde a vítima morava: jardinagem. Também encontramos o uso dessa figura de pensamento na convicção da culpa da menina no ocorrido, pois era considerada uma “semente ruim”, pois sua mãe fora uma mulher de índole livre, além disso, a menina “se perdia no fundo do jardim, de braços cruzados ao lado do mudo, acompanhando-lhe a habilidade da tesoura” (p.105). Esse trecho merece um pouco mais nossa atenção, pois resume a ação criminosa quando utiliza o verbo perder, que também compreende a idéia de desonra, enquanto a expressão “braços cruzados” indica a impotência da menina e o objeto tesoura faz menção ao perigo, que a menina não soube reconhecer por confiar no mudo, que lhe trazia bombons. A confiança que tinha no mundo e no adulto é prejudicada, confirma essa interpretação o seu gesto de puxar o “lençol até o rosto, quando a visitação” (p.105), pois essa atitude tanto simboliza a vergonha como o desejo de proteger-se. Pelo exposto, podemos inferir que no conto surgem duas imagens: a da criança-culpa e a da criança-vítima. Culpada por ser uma “semente ruim”, portanto a violência sofrida foi causada, principalmente, por sua insistência em acompanhar o mudo nas tarefas diárias, apesar dos chamados da preta da casa, despertando naquele indivíduo a cobiça, mas vítima da perversão do agressor e de uma mentalidade determinista, que a circundava.

1.2.7. Recados, pratos e pães

Outra representação de infância surge na prosa de Moreira Campos com o trabalho infantil. A figura do moleque é a mais recorrente. Ele é o vendedor de pães no conto “O embarque” (PT), mas também pode ser moleque de casa, para os pequenos serviços como em “O buraco da fechadura” (PT) e “O presente” (GM). Enquanto o garoto normalmente exerce essas pequenas tarefas, a menina cuida dos irmãos menores e da casa, como mostra a narrativa “A Velha do olho cego” (VDM). Porém, a criança pode vir a exercer outros tipos de “trabalhos”, como o roubo, argumento da narrativa “As Palavras do menino” (GM). Somente para situar o leitor, o conto relata a violência sofrida por Dr. Lucas durante um assalto em seu apartamento e a surpresa dele diante seus agressores, em que uma criança sugere a sua morte. Dentro da nossa cultura, quando utilizamos o signo¹¹ criança, com frequência o associamos à idéia de docilidade e vivacidade, sem nos estendermos ao campo semântico que possa sugerir: agressão, violência ou crime. Diferença ressaltada pelo narrador-onisciente quando opõe os termos “menino” e “criança” na passagem “voltava a surpreender-se com o menino, que ele [Dr. Lucas] chamava de criança” (p.397). Dr. Lucas ao fundamentar suas suposições na inocuidade da criança aceita sem questionamento que o menino esteja sozinho a sua porta, portanto não representava perigo. Idéia persistente, pois a vítima em sua incredulidade repetia “– Deste tamanho. Uma criança” (p.397). É evidente a coexistência de duas infâncias no texto: uma ideal vista sob a ótica da vítima e outra real, explorada.

A miséria parece ser o elemento que impele a criança a assumir uma responsabilidade que caberia ao adulto. O trabalho desta, algumas vezes é visto como questão da sobrevivência para a família, como a personagem Raimunda dá a entender: “Qualquer trabalho pra pobre é direito. Tanto faz ele [Aniceto] se empregar numa casa, ser moleque de cozinha, menino de recado, como pedir. Tudo dá no mesmo. A gente não pode é morrer de fome” (“Náufragos”, VM, p.48). Ela utiliza esse argumento para justificar a vida de pedinte do filho menor, a quem ensina como conseguir a piedade de outros através da mentira, pois o incita a pedir esmolas alegando que a mãe é aleijada e o pai é cego, lembrando ao filho de usar uma “voz penosa, bem arrastada” (p.50).

¹¹ O conceito de signo assumido nesse ensaio segue as orientações de Eco (2007) que considera signo “tudo quanto, à base de uma convenção social previamente aceita, possa ser entendido como algo que está no lugar de outra coisa” (p.11)

Esse capítulo, de caráter mais geral, a criança é apresentada pelos narradores como um ser imaturo, que devido a sua juventude pensa apenas em divertimento, podendo tê-lo durante todo o ano, mas dependendo de sua classe social, terá menos ou mais liberdade para o exercício lúdico. Às vezes ingênua outras vezes cruel. Sua constituição físico-emotiva torna-a um ser frágil, podendo sofrer com mudanças inesperadas ou sendo vítima de situações abusivas, devido à imprevisibilidade do homem.

CAPÍTULO 2: A TESSITURA DA PERSONAGEM INFANTIL

A personagem infantil é peça importante para o desenvolvimento desse trabalho, portanto faz-se necessário examinar a sua composição. O primeiro item abordará o modo como ela vem a ser designada pelo narrador, que, dentro da narrativa é o responsável pelos discursos e delegação destes, portanto, será valiosa uma reflexão acerca da importância do nome. Ainda buscaremos entender de que maneira esse nomear está relacionado com a estruturação de uma imagem da infância. O item seguinte preocupa-se em esclarecer o processo de esvaziamento pelo qual passa a personagem infantil. O terceiro argumento se concentra nos discursos e não-discursos proferidos na narrativa e seu condutor/organizador. Vale ressaltar que, diferentemente do capítulo anterior, aqui nos concentraremos somente em seis contos de Moreira Campos, a saber: “A Catita”, “Infância” (VDM,1963), “Os meninos”, “Olhos Espantados” (PT,1969), “Estrela Vésper, A Matutina” e “Cassiano” (GM,1985).

2.1. Esvaziamento

O presente capítulo trata basicamente da construção da personagem infantil na prosa de Moreira Campos, para tanto nos concentramos em três elementos: o nome, a caracterização psicofísica e o discurso proferido ou não pela criança. Esses sofrem um processo, que denominamos de esvaziamento ou desnudamento. O signo

“desnudamento” pode assumir significados variados, dependendo das possibilidades contextuais a ele relacionadas, ou seja, o signo pode unir-se ao conceito de /despir-se/; /desapropriar/ ou / revelar/. Essas são as acepções mais recorrentes associadas a este significante. Na versão original de *Chapeuzinho Vermelho*, a menina era induzida pelo lobo a despir-se. Disfarçado de vovozinha o animal dizia-lhe para colocar o bolo e a manteiga em cima de uma arca e ir deitar-se com ele na cama. Ela tira a roupa e obedece. Essa versão foi censurada, mas o ato de despir-se nos contos de fadas não. Feiurinha, criada por três bruxas, acreditava ser feia por não possuir rugas ou manchas, um dia se despe diante do príncipe-bode para procurar em seu corpo um sinal qualquer, quebrando o encanto daquele. Pele de Asno desfaz-se da pele de animal, com a qual mascarava sua verdadeira identidade a todos e casa-se com o príncipe. O esperto Gato de Botas faz seu amo despir-se para um banho e fazendo com que passe por Marquês de Carabás diante do Rei. Pelo que foi visto, observa-se que freqüentemente esse ato está associado ao logro ou à revelação.

Calvino satiriza a fórmula clássica do reconhecimento em *O Cavaleiro inexistente* (1997), transformando o orgulho ferido de Rambaldo em paixão, quando descobre a verdadeira natureza do seu arrogante e misterioso salvador ao segui-lo e surpreendê-lo de cócoras a urinar. Ele “não acreditava em seus olhos. Porque aquela nudez era de mulher” (p.405). No mesmo livro, há ainda a revelação do falso parentesco entre Torresmundo e Sinfrônia, que acreditavam terem cometido incesto. Esse engano induz Agilulfo a abandonar sua armadura, dissolvendo-se no ar, proporcionando a Rambaldo a possibilidade de aproximar-se de Bradamante, que se deita com ele pensando ser o cavaleiro inexistente, descobrindo tardiamente o engano “você! Impostor!”. Em *Ópera dos Mortos* (1999), a personagem Rosalinda resolve sua duplicidade no intervalo de uma noite despindo-se de uma de suas máscaras “De dia ela era outra. De dia ela era a dona Rosalina de sempre, sua patroa” (p.201). No romance de Saramago *Intermitências da Morte* (2005), a grande inimiga da espécie humana abandona momentaneamente sua mítica máscara, assumindo a aparência humana com o objetivo de entender o motivo, porque o Violoncelista não recebera a carta que lhe determinava o dia da morte, continuando a viver ainda que “teoricamente” já estivesse morto. Já o romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), do mesmo autor, apresenta um

desnudamento da sociedade, em que são os instintos mais baixos dos indivíduos que se sobressaem à própria miséria, reacendendo entre os homens a mais antiga das leis: a do mais forte. Nos textos bíblicos o processo de desapropriação ocorre desde o *Gênesis*, quando Adão e Eva são expulsos do paraíso. Ainda no Velho Testamento temos a história de José do Egito que, por ter inconscientemente despertado a inveja dos irmãos, é afastado do seio da família, sendo vendido como escravo por aqueles. Esse episódio pode ser visto sob a luz da semiótica das paixões. De acordo com Fiorin (2007) não existe oposição entre o sentimento e a razão, pois o primeiro é uma “forma de racionalidade discursiva” (p.11) e acrescenta: “os efeitos de sentimento passionais derivam de organizações provisórias de modalidade, de intersecções e combinações entre modalidades diferentes” (p.11). Estas seriam: querer, dever, saber e poder. A inveja seria um *querer ser* associado a um *não poder ser*. Essa combinatória efetiva a competência e a performance, pois a primeiro permite ao sujeito empregar um valor a um objeto, enquanto o segundo é a realização concreta de uma ação motivada pelo objeto-desejo. Em outras palavras, a consciência da predileção de Jacó por José faz nascer em seus irmãos o desejo de *estar-no-lugar-de*, porém a impossibilidade de realizar esse desejo os leva a um sentimento de vingança, resultando na agressão e na venda de José como escravo. Ele é privado daquilo que é essencial ao homem para “viver dignamente”: afeto e bens materiais.

O poema de Patativa do Assaré (2004) “O Inferno, o Purgatório e o Paraíso” dialoga com a *Divina Comédia* de Dante, relacionando cada um dos três espaços de forma gradativa à pobreza, à classe média e à riqueza. As maiores injustiças ocorrem justamente no inferno terreno, onde “vive sofrendo a classe pobre”, mas a classe média habita o “Purgatório da falsa hipocrisia”. Ambas anseiam pelo Paraíso que é o “ponto culminante” onde tudo é “paz, alegria, graça e riso”. A relação opositiva que se estabelece entre os três níveis é a de distanciamento/aproximação. É determinante nessa relação o processo de desapropriação, ou seja, quanto mais forte e presente ocorrer em um dos três níveis, mais distante se estará do Paraíso, portanto podemos entender que ele se efetiva com maior violência no espaço reservado ao Inferno.

O mesmo processo pode ser verificado em uma análise comparativa entre o Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA e os contos de Moreira Campos. O gênero textual do Estatuto é o documento, que visa nortear a conduta do cidadão através de leis ou regras, contudo, não consideramos que esse novo direcionamento possa prejudicar nossa análise, visto que o referido processo trata de perdas, causando um distanciamento entre a infância ideal e a concreta. Por essa perspectiva, o ECA poderá contribuir como elemento de ilustração desse distanciamento entre uma infância ideal, que alcançou o seu *status* como sujeito de deveres e direitos, e uma representação (ainda que tenha sido feita apenas um recorte) de uma infância similar à concreta. Ressaltamos novamente que os textos moreirianos e o Estatuto não são da mesma época, reforçando essa disparidade entre o ideal e o concreto. Vejamos os artigos quarto e quinto do aludido documento:

Art. 4º É dever da família, da comunidade, da sociedade em geral e do poder público assegurar, com absoluta prioridade, a efetivação dos direitos referentes à vida, à saúde, à alimentação, à educação, ao esporte, ao lazer, à profissionalização, à cultura, à dignidade, ao respeito, à liberdade e à convivência familiar e comunitária.

Art. 5º Nenhuma criança ou adolescente será objeto de qualquer forma de negligência, discriminação, exploração, violência, crueldade e opressão, punido na forma da lei qualquer atentado, por ação ou omissão, aos seus direitos fundamentais.

A condição de orfandade nos leva ao segundo ponto de incongruência com o Estatuto: a segurança. Segundo Bachelard (1993) a “casa” representa proteção, pois é “um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (p.36), acrescentando o filósofo que sonhar com a casa natal é viver na “casa desaparecida”, espaço que “mantém a infância imóvel” (p.27), pois “a infância é maior que a realidade”. Porém, a casa se opõe à idéia de porão, tendo este uma significação contrária, ou seja, enquanto uma representa segurança o outro representa seu oposto. A arquitetura brasileira, principalmente a nordestina, pouco se preocupa com a estruturação de sótão ou porões, mas a imagem de ambos se organiza em certos esquemas semânticos, tais como a idéia de escuro para porão e de lugar onde guardar objetos antigos, para sótão. A partir dessas duas noções podemos entender que o espaço-casa do conto “Os Meninos”, ao fazer referência a uma “sala escura”, nos remete à idéia de porão, símbolo de “dramas murados”, e reflete o sentimento de angústia vivenciado pelos protagonistas, pois na casa-porão “agitam-se seres mais

lentos, menos saltitantes, mais misteriosos”. Ao presenciarem a morte “daquela que criara a todos”, os meninos reagem de forma semelhante: “o menino, espantado saltara pra cima da mala e a menina recostou-se à parede, medrosa” (*Obra Completa*, v.2, PT, p.15). Ambos recolhem-se a um canto. Esse é uma figura de refúgio, “ele é o local seguro, o local próximo de minha imobilidade. O canto é uma espécie de meia-caixa, metade paredes metade portas (BACHELARD, 1993, p. 146)”, contém o germe da casa. Em “Olhos Espantados” a menina também procura segurança recolhendo-se a um canto, como forma de auto-protoger-se “A menina colou-se à parede do corredor”. O personagem Rubem de “Infância” procura abrigo em vários compartimentos da casa, mas refugia-se fora dela, em outro espaço. “Andei por quartos e salas, copa, alpendres [...] fiquei escondido no curral [...] encolhia-me no canto, na umidade do chão, enorme silêncio” (*Obra Completa*, v.1, VM, p.363-364). Podemos entender o uso dos termos “canto”, “umidade” e “silêncio” como um desejo de retorno ao útero materno, nossa primeira casa e a forma mais concreta de proteção à criança.

O Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) dá garantia ao infante de que ele não será objeto de negligência, exploração ou qualquer tipo de violência, mas a realidade parece desconhecer a lei. A exploração da mão-de-obra infantil esteve presente na história brasileira desde a colônia, embora as discussões sobre a sua proibição venham surgir em decretos a partir de 1891, conforme Dourado et al (2007). Atualmente as autoridades têm se preocupado com programas de erradicação do trabalho infantil baseadas no “princípio de que a criança é um ser em formação e que a infância é um período de preparo para a vida adulta” (DEL PRIORE, 2007, p.398). O trabalho infantil, ainda que legalmente proibido, participa de uma mentalidade e da necessidade das classes mais carentes, sendo prontamente usufruído pelas classes de nível imediatamente superior. A garantia por lei de “ser criança” é transgredida pela aceitação omissa da exploração do trabalho infantil, esta também é uma forma de desapropriação, pois o trabalho exige dedicação, tempo e responsabilidade que não deviam ser transferidos para a infância.

Nos textos moreirianos o trabalho infantil é apresentado com naturalidade. Sem surpresas. A figura do moleque de trabalhos “pequenos” da casa ou do moleque

que vende pão ou doces nas ruas, como no caso de “Quinô” é vista sem preocupações ético-sociais. Ele é mais um trabalhador, assim como a cria de casa é figura recorrente na prosa moreiriana. Ela tem sua infância roubada pelas tarefas domésticas que assume como é apresentado em “Olhos espantados”. E, embora não sofra abuso físico é submetida a um outro tipo de violência: a psicológica, como é sugerido pelo narrador: “Lisete mandou que ela fizesse luz no corredor e viesse até o quarto, que é o da frente. Queria surpreendê-la: que ela visse Vicente possuí-la na cama” (*Obra Completa*, v.2, PT, p.111). Rizzini (2007), ao abordar a questão do abuso infantil, declara que antes essa violência era associada às camadas mais pobres, porém “a sociedade despertava para o uso da força física e o abuso sexual contra crianças, não mais como algo atávico a pobreza, mas como um acontecimento dado nos diversos status sociais” (p.374).

O Estatuto também abre espaço para a reflexão acerca da subjetividade da criança, e, embora esse não seja o foco da nossa pesquisa, teceremos algumas considerações acerca desse argumento. De acordo com Castro (1998) a partir do século XIX os estudos sobre a infância objetivaram, do ponto de vista do adulto, “circunscrever um estado ideal” para a criança, mas quando desponta como “sujeito com especificidades psicológicas acarretou o surgimento de políticas sociais e educacionais para o seu bem-estar, para a orientação e o atendimento das famílias, e para a correção de desvios” (p. 36). Contudo, essas práticas sócio-culturais acabam por cristalizar imagens de infâncias excluindo, desse modo, outras possibilidades. Kohan (2005) observa ainda que a infância configura-se como um símbolo da ausência de liberdade, visto que, “em nossas sociedades ela é uma figura do tutelado, do campo onde se exerce o pátrio poder, do que não é dono de si, do que precisa, até para livrar-se dessa tutela, de um instrumento jurídico emitido por um outro” (p.248-249). Se associarmos essas duas linhas de pensamento com a concepção de sujeito de Foucault: “sujeito a algum outro pelo controle e pela dependência; e atado à sua própria identidade pela consciência ou conhecimento de si” (Apud KOHAN, 2005, p. 83) podemos inferir que a criança é o sujeito do devir, pois, como Kohan observa.

a infância é associada à imaturidade, à minoridade, e seria um estado do qual haveria que se emancipar para tornar dono de si mesmo. Ela é uma metáfora de uma vida sem razão, obscura, sem conhecimento. A emancipação seria um abandono da infância, a sua superação [...] a infância é a positividade de um

devir múltiplo, de uma produtividade sem mediação, a afirmação do ainda não-previsto, não-nomeado, não-existente; a asseveração de que não há nenhum caminho predeterminado que uma criança (ou adulto) deva agir, que não há nenhuma coisa que ela (ou ele) deva se tornar: infância é “apenas” um exercício imanente de forças (p.237-238 e 252)

2.2. Da importância do nome

No item anterior foi destacado o que entendemos por esvaziamento e sua manifestação em texto literários e não-literários. Mas, doravante trataremos apenas dos três elementos que compõem o referido processo: o nome, a caracterização psicofísica e o seu discurso, como dito anteriormente. Começaremos com o nomear e, ainda que, esse elemento possa render uma discussão profícua, a concentração incidirá na sua relação com a construção da personagem, que sofre o processo de esvaziamento.

De acordo com Rosenfeld (2005) tanto o narrador quanto a personagem são peças importantes em uma ficção. Mas, é ela que dá nitidez, adensa e cristaliza a “camada imaginária”, definindo-se “somente na distensão temporal do evento ou da ação” (p.23), ou seja, as personagens vivem no enredo, enquanto este existe por meio delas. Ao comentar a construção da personagem de romance, diz ser esta retirada do “mundo real”, mas ela “é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo” (CANDIDO, 2005, p.59), pois à personagem é fornecida uma linha de coerência intransponível por seu criador, visto que ela é “uma composição verbal, uma síntese de palavras, sugerindo certo tipo de realidade” (p.78). De acordo com Reis & Lopes (1988) dentro dos estudos de Narratologia, a personagem passa a ser compreendida como signo narrativo e sua estruturação no relato irá estabelecer a sua funcionalidade e o seu peso dentro da narrativa. Os teóricos referem-se a três processos para esclarecer a localização e a identificação dela na narrativa, esses processos seriam: a caracterização, o discurso da personagem e o nome próprio, que “opera a unificação dos traços distintivos da personagem, demarcando-a relacionalmente” (p.214). Quanto ao nome, sabe-se que nas sociedades primitivas estava relacionado a um valor sagrado. Nomear era tocar a personalidade do nomeado, contudo para as sociedades civilizadas essa relação não é mais efetiva, pois, “o nome próprio quase mais nada conserva de uma associação concreta com a realidade circundante” (ALVES, 2007, p. 83). O teórico ainda ressalta que o ato de nomear “possibilita ao homem a criação de seu mundo”

(p.85). Portanto, designar é a função primordial do homem. Deus criou tudo o que há na terra, mas foi ao homem que Ele deixou a tarefa de pôr “nomes a todos os animais, a todas as aves dos céus e a todos os animais dos campos” (*Gênesis*, 2, 20). O nome identifica individualizando, mas deve ser usado com prudência, como dá a entender o poeta Moreira Campos “não me chamem de amor / o que amor não é” (“O Amor”, *Momentos*, p.20). Dizer o nome pode ser um ato de confiança, como ocorre no romance *Grande Sertão: veredas*, quando o cangaceiro Reinaldo revela a Riobaldo o seu verdadeiro nome: Diadorim, pois, ainda conforme Cascudo (2004) “o nome é sagrado, imponente, com o perigo das coisas imateriais e captáveis pela magia adversária. Sentimos que o nome é a pessoa, inteira e total” (p.660). Porém, os onomásticos tendem a acompanhar a sucessão temporal, alguns entrando em moda, enquanto outros passam a recordarem tempos idos. Nessa perspectiva o apelativo pode ser motivo de constrangimento, como ocorre ao personagem de *O Homem duplicado* de Saramago, que atende por Tertuliano Máximo Afonso, admitindo os dois últimos por serem de uso mais corrente, mas o primeiro “se prestava a ser pronunciado com uma ironia que podia ser ofensiva” (2002, p.3).

A personagem de um texto vem impreterivelmente designada de alguma forma. Segundo Reuter (2002) a categoria dos designantes divide-se em três grupos: nominais, pronominais e perifrásticos. O primeiro grupo, quando utilizado, “dá vida à personagem, pode fundamentar sua personalidade e contribui para produzir efeito de real” (REUTER, 2002, p. 102). Diadorim e Riobaldo são nomes de personagens que contam a própria história e a história dos dois. Vejamos a seguinte seqüência Diadorim → Diador → Diabo. Em diversas culturas o diabo é o rei dos enganos, sedutor. Ela, Diadorim engana o grupo de cangaceiros do qual faz parte quando, em nome de uma vingança, não revela sua verdadeira natureza, mas sua beleza andrógina chama a atenção de Riobaldo, que vivenciará um conflito interno por acreditar estar apaixonado por um companheiro de cangaço, lutando contra esse sentimento. A figura do andrógino amalgama elementos masculinos e femininos num mesmo indivíduo e “se presta a ser entendido como manifestação tradicional de uma aspiração à unidade, assente em princípios dicotômicos, ou, em alternativa, como a tentativa da sua superação”

(AZEVEDO, [s/d],p.3)¹². O amor por Diadorim e a sede de vingança do jagunço mulher levará Riobaldo a experimentar a possibilidade de vir a fazer um pacto com o Diabo. Ele ainda traz no nome a palavra rio, que representa a sua vida de cangaceiro sem paradas cortando os sertões.

O segundo grupo ou designantes pronominais, freqüentemente estão associados ao primeiro grupo. No romance de José Alcides Pinto *Os Verdes abutres da colina* (2001), o narrador, ao apresentar a personagem Rosa, faz uso do dêitico “ela” para inserir uma informação nova “Rosa era a mulher mais velha da aldeia. Todas as suas patrícias haviam morrido, só *ela* alcançara aquela idade...” (p.13). O terceiro grupo, o dos designantes perifrásticos, opta por uma característica ou elemento marcante que possa individualizar a personagem como ocorre no romance *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, em que as personagens infantis são conhecidas por “o menino mais velho” e “o menino mais novo”. Vale ressaltar que esse modo de identificação das personagens abre uma leitura para uma relação hierárquica entre os meninos e, de acordo com Coutinho (2004) os dois capítulos da referida obra, destinados aos filhos de Fabiano

colocam lado a lado dois momentos diferenciados do imaginário infantil. Se a primeira criança busca no *logos* uma forma de resolução para o desafio da compreensão do mundo, é por intermédio do *ludus* que o menino mais novo procura se impor como ator social... (p.120).

2.2.1. Nomes, narradores e histórias

No item anterior pudemos perceber a importância do ato de nomear, que nas sociedades primitivas tinha valor sagrado, contudo nas sociedades modernas essa relação mística desaparece e, nas últimas décadas, o nomear segue uma tendência ditada pela moda, esta difundida pela mídia. Aqui foi ele tomado como elemento de reflexão quanto a sua importância para a construção da personagem, mas, como nosso foco é a criança, voltemos nosso interesse para a personagem infantil e, a forma como ela vem

¹² A passagem foi retirada do artigo “Mito do Andrógino à figura cristológica: a fronteira do corpo em **O físico prodigioso** (1966), de Jorge de Sena e **Orlando** (1921) de Virginia Woolf” publicado no IV congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Disponível em: <www.eventos.uevora.pt/omparada/VolumeII/Do%20MITO%20DO%20ANDROGINO%20A%20FIGURA%20CRISTOLOGICA.pdf>. Acesso em: 20/05/2008

designada nos textos moreirianos, aspecto que deve ser entendido como uma estratégia da instância organizadora do discurso, ou seja, o narrador. O estatuto deste, de acordo com Fernandes (1996), é o de quem conhece a fabulação e a maneira como dá a conhecer as informações de que é detentor o colocará como narrador-personagem ou narrador-não-personagem, recordando que essa classificação já foi comentada no primeiro capítulo. O teórico ainda alerta para o possível perigo do discurso dessa instância, pois o objetivo dela é o de “que o leitor venha a ter o mesmo ponto de vista de quem narra” (p.40). De acordo com Moraes (2005), a ameaça que pode estar contida em determinados discursos, deve-se ao fato de eles serem “governados por formações ideológicas¹³” (p.24), já que constituem uma “espécie pertencente ao gênero” (p.24). O discurso, como já mencionado no capítulo anterior, é organizado e produzido pelo narrador, considerado uma entidade fixa dentro da narrativa, mas não autônoma, pois, ele “é prisioneiro de sua própria sorte narrativa”, pois sua existência está relacionada ao binômio criador/criatura, pois ele só existe dentro do texto e em função deste. Nomear é criar, portanto, ao nomear, o narrador cria um outro mundo e, embora seja similar ao nosso, esse possui regras próprias, sem configurar-se como cópia da nossa realidade. A partir dessa idéia de “criador” de mundos e discursos, inferimos que essa instância utiliza estratégias para estruturar um discurso voltado para a infância dentro da prosa do autor de “O Adolescente” (PF) e que o modo de designar a personagem infantil seja um deles. Além disso, essa estruturação discursiva, em grande parte, reflete uma visão do adulto sobre a criança.

São três as maneiras de designar uma personagem: nome, frase ou pronome, como já mencionado. Ressaltamos que os primeiros livros de Moreira Campos apresentavam seus personagens por meio de um designante nominal. Assim os personagens de “Lama e Folhas” (VM) receberam nomes tais como Sampaio, Marta, Eduardo. “O preso” (PF) trata da tragédia de Inácio, enquanto em “As vozes do Morto” (VDM) é contada a história de seu Damião, mas a partir de *O Puxador de terço* esse recurso vai ser gradativamente substituído pelo uso de pronomes, características, profissão ou algum tipo de sintagma frasal. Vale ressaltar que o uso do designante

¹³ O termo Ideologia é discutido no Dicionário de Análise do Discurso (2006) em duas acepções. Em um primeiro momento buscar esclarecer o estudo da Ideologia nas áreas da Filosofia Política e das Ciências Sociais e, em seguida, na acepção da Análise do Discurso (p.267-269)

nominal não desaparece de suas narrativas, apenas surge com menor ênfase. O livro *A Grande Mosca no copo de Leite* exemplifica bem o que dissemos, pois, em muitos de seus contos, apresentam-se personagens que são referidas pelo narrador através de um nome próprio, como em “Profanação” que apresenta a beata Inacinha e D. Emerinda. Em suma, observa-se que nos textos do contista cearense existe uma preferência pelo designante nominal ou perifrástico na caracterização de suas personagens.

2.2.1.1. “A Catita” e “Infância”

A leitura do conto “A Catita” (VDM) pode ser compreendida como uma metáfora do aniquilamento da personagem infantil, cujo ritual de morte da catita representaria a força esmagadora que se exerce sobre a infância de Quinô. Ainda pode representar a imutabilidade das situações, pois a nascente afeição do moleque pela catita viria derrubar barreiras impostas por uma sociedade: “ratos não nasceram para serem amados. Estava na ordem natural exterminá-los” (p.383). Somente para situar o leitor, esse relato conta a história de uma catita vista pelo menino Quinô, no armazém para o qual o garoto trabalhava como vendedor de pães. O animal é caçado e morto pelos funcionários do lugar. À catita não é dada a possibilidade de escapar à fúria dos homens, assim como o moleque não consegue fugir às responsabilidades, que lhe foram destinadas. Nesse conto a escolha foi por uma alternância entre essas duas formas: designante nominal e perifrástico, com preponderância da forma perifrástica.

Observa-se que o narrador somente atribui um nome à personagem infantil quanto faz referência ao seu trabalho. Esse, porém não vem sozinho, mas precedido pelo termo “moleque”, como podemos ver em: “a voz lesada do moleque Quinô pelas calçadas”. De acordo com Eco (2007) o “signo” é tudo quanto “à base de uma convenção social previamente aceita, possa ser entendido como algo que está no lugar de outra coisa” (p.11), mas a associação entre o plano de expressão e o plano de conteúdo pode envolver não um, mas vários sentidos, desse modo é preferível se falar em funções sógnicas. A partir dessa concepção podemos entender que a função sógnica

de “moleque”, dentro da narrativa está para /trabalhador-criança/. Desse modo, verifica-se que “Quinô” tem função de adjetivo, particularizando um dos tantos moleques que vendem pães pelas calçadas, embora não tenham sido explicitamente nomeados. Quando o moleque Quinô não está exercendo sua função de vendedor, ele é apenas “o menino” e é por essa designação que vem referendado em quase toda a narrativa. O signo “moleque” parece estar associado a /pobreza/ pois, Rubem de “Infância” que se configura como narrador-protagonista, não tem o nome precedido por aquele termo em momento algum da narrativa. O garoto não exerce nenhum trabalho remunerado, tendo na figura paterna e materna os indivíduos que assumem a função sustentar/proteger, portanto o nome Rubem individualiza apenas o Ser “criança”.

Das narrativas em estudo, somente nas acima referidas o narrador utiliza, preferencialmente, designantes nominais, ainda que em “A catita” o termo “Quinô” assuma a função de adjetivo. Nas outras quatro, das quais trataremos a seguir, o narrador irá servir-se de designantes perifrásticos.

2.2.1.2. “Olhos Espantados” e “Os Meninos”

O conto “Olhos espantados” (PT) já traz no título uma referência à situação da personagem infantil. Órfã de mãe é acolhida em casa de estranhos para ajudar nas tarefas domésticas, porém, tem sua força de trabalho explorada. Nesse texto a personagem infantil é identificada pelo narrador-não-personagem preferencialmente pelo termo “a menina” para referir-se à personagem que identifica no início do conto como a “filha da mulher que atirou fogo às roupas e morreu queimada”. Vale ressaltar que dentro da narrativa é a única personagem sem um nome, em contraposição aos outros personagens, ou seja, todos os adultos recebem um nome: Vicente, Lisete, Sinhá Raimunda e D.Chiquinha. Observamos nessa narrativa um retorno ao sistema comportamental da Idade Média, quando a criança ainda não tinha alcançado a sua alteridade, convivendo, desse modo, em meio ao adulto sem diferença. Surge nesse conto um processo gradativo de esvaziamento da personagem, pois ocorre um acúmulo de perdas, também sofridas por um conhecido personagem de Contos de Fadas: Cinderela. Entre ambas encontramos algumas semelhanças, de modo a ser possível

dizer que a menina de “Olhos Espantados” é um tipo de Gata Borracheira, mas sem o final feliz.

Acreditamos que o não-nomear seja um elemento do processo de esvaziamento da personagem, sendo, ao mesmo tempo, um modo de universalizar a personagem, mas também uma estratégia do narrador para ressaltar a condição de inferioridade da menina em contraposição aos personagens adultos. Essa condição é possibilitada pelo processo de valorização, que pressupõe uma avaliação da menina, da qual resulta uma atribuição de valor simbólico, conceito já trabalhado no capítulo anterior e que resumimos como sendo uma atribuição valorativa a partir da estima dos sujeitos que produzem e recebem determinado objeto. Observa-se que esse processo impõe um distanciamento da infância ideal, com seus direitos garantidos pelo ECA, à infância de fato, pois a personagem infantil, como deixa entender o narrador é vista como uma propriedade. Ao tratar das crianças operárias de São Paulo dos anos vinte, Moura (2007) diz que a relação de trabalho entre o menor e o patrão “evoluía, de fato, para os maus tratos arbitrários” (p.268). Ora, os maus-tratos derivam de uma idéia de propriedade atribuída ao objeto-criança.

O conto “Os meninos” gira em torno de perplexidade que a morte de uma pessoa causa na vida de dois primos, que diante da nova situação não sabem o que fazer. Nessa narrativa, apenas um dos personagens recebe um designante nominal: Osório, que de acordo com o narrador é “meio menino também”. O quadro que se instaura nessa narrativa é o de miséria, material e afetiva, pois “aquela que criara a todos”, como é denominada durante toda a narrativa, via nas crianças uma recompensa futura, ou seja, o seu “ônus final”. Esse raciocínio, explicitado pelo narrador-não-personagem nos leva a duas linhas de pensamento: por um lado, “aquela que criara a todos” tem suas expectativas, em relação às crianças, frustradas ironicamente por sua morte repentina¹⁴, por outro lado, a instância narrativa deixa entender a situação de desamparo vivenciado

¹⁴ Esse episódio nos leva a refletir o conceito de Dádiva proposto por Mauss (2003), ao estudar sociedades arcaicas; de acordo com o antropólogo ela se define como uma espécie de troca, que se realiza “sob a forma de presentes, em teoria voluntários, na verdade obrigatoriamente dados e retribuídos” (p.187). Porém, o não cumprimento dessa regra implícita acarreta desgraça para o indivíduo. A convivência entre os personagens do conto em estudo, ainda nos recorda o conceito de “ato desinteressado” questionado por Bourdieu (1997) pois, conforme o estudioso, a existência dele é socialmente possível se “ocorre por meio do encontro entre *habitus* predispostos ao desinteresse e universos nos quais o desinteresse é recompensado” (p.153).

pela mulher, pois vivia da esmola de um parente rico. Quando o narrador fornece essas duas informações (a esmola de parente rico e a morte da mulher) induz ao leitor a pensar na possibilidade de que a situação vivenciada pela falecida possa se estender aos protagonistas do conto, visto que não existe uma relação explícita de parentesco entre eles e o tal parente rico, apenas a informação que já viviam sós no mundo sob os cuidados daquela.

Não existe uma preocupação por parte do condutor discursivo em identificar os personagens. Quando o narrador menciona os protagonistas denomina-os de “os meninos”, expressão que dá nome ao título do conto; quando pretende referir-se apenas a um deles utiliza as formas: “a menina” e “o menino”, sem jamais lhes atribuir um nome próprio. A atitude de negar a “existência” aos seres da narração, confere-lhes um valor negativo em relação à sociedade. Eles vivem no anonimato, habituando-se à miséria, ao abandono. Igual a tantos outros miseráveis. Não há distinção entre esses seres. Adultos ou crianças são todos anônimos, existindo sem existir como o cavaleiro Agilulfo. Novamente a personagem infantil é colocada no mesmo patamar dos personagens adultos, sem que haja uma diferença entre as suas misérias.

2.2.1.3. “Cassiano” e “Estrela Vésper, A Matutina”

O conto “Cassino” (GM) apresenta uma narrativa duplicada, ou seja, temos dois narradores e duas histórias. A preferida do garoto é contada por sua mãe parálitica, e trata de um maquinista louco – Cassiano – o qual povoa os sonhos da criança, que a escuta tomado de atenção. Nesse conto o primeiro narrador não designa nominalmente os personagens, com exceção da Preta Nazaré, contudo, como pudemos observar no conto “A Catita”, o termo “Nazaré” exerce a função de adjetivo do substantivo Preta. Os outros personagens são: o pai, a mãe e o menino. No terceiro nível enunciativo somente o personagem Cassiano recebe um designante nominal, contudo ocorre de o narrador referir-se a ele usando designantes perifrásticos como: o maquinista louco, malabarista dos trilhos, o louco e herói da penetração, do transporte.

O anonimato está presente nesse conto, mas ao contrário de “Os meninos” não está relacionado a um valor negativo. A sala onde o garoto ouve as histórias

contadas pela mãe tem “cadeiras austríacas”, índice da condição social, além disso, quando o narrador insere a oração “o trovão, forte, tremendo, mas que ia se perdendo longe, distante, em ressonâncias pelos subúrbios mais pobres” (*Obra Completa*, v.2; GM, p.277), deixar entender que a casa tem boa localização, pois os termos “longe” e “distante” sistematizados de maneira seguida, procurar fornecer a idéia de espaço entre a casa em que se conta a história de Cassiano e outros subúrbios. Além disso, o advérbio “mais” associado ao termo “pobres” favorece a interpretação de que os moradores da casa em questão não eram ricos, mas de condição financeira razoável, já que existiam “subúrbios mais pobres”. O anonimato dos seres dessa narrativa não ocorre como ênfase de uma pobreza material, mas de uma classe social, portanto, assim como os protagonistas de “Os meninos” são mais um em meio à miséria, o garoto de “Cassiano” é igual a tantos outros filhos de burgueses. Relação semelhante se estabelece com o menino da narrativa “Estrela Vésper, A Matutina”; somente para situar o leitor, um garoto órfão de ambos os pais, vive em uma fazenda com a tia-madrinha, essa viúva, e uma preta chamada Mundica. Um dia ao sair da escola pede a uma menina que lhe mostre o sexo e esta lhe obedece.

2.2.2. Depois do nome...

Os narradores moreirianos parecem não se preocupar com a caracterização do aspecto físico de seus personagens infantis, limitando-se a fornecer pequenas informações, que possam permitir ao leitor sistematizar uma idéia dos retratados, ainda que idéia opaca. Vejamos como os narradores apresentam suas personagens infantis e que tipo de relação se estabelece com o todo textual.

Em “Cassiano” o garoto vem definido pelo apreço em ouvir da mãe histórias; o medo de tempestades e o gosto pelo cheiro de suor que evolava do cavalo em que o pai chegava das suas longas viagens. Esse conto apresenta vários termos que nos remetem à oposição prisão/liberdade. Cassiano era o louco que corria com sua máquina, enquanto o suor do cavalo também sugere a idéia de corrida. E o suor agradava ao garoto, assim como a história do maquinista louco era a sua preferida, ambos são símbolos de liberdade dentro da narrativa. Podemos inferir a existência de um desejo de liberdade no garoto, anseio suprido pela imaginação. Se o garoto anseia

por liberdade significa que ele não a possui, ou seja, ela lhe foi tirada de alguma forma. O sentimento de aprisionamento também é uma forma de privação, embora não seja explícita no conto.

Em “Os Meninos” surgem expressões como “dedos magros” “medrosos e alvos”, “mão suja” ou “cabelos que cheiravam a suor e ao sol do quintal ou “as calcinhas do menino, com suspensório de pano caído do ombro, o vestidinho da menina já tinham sido tingidos de preto várias vezes dentro do tacho de cobre” (*Obra completa*, v.2, PT, p.16). Toda a caracterização remete a um quadro de miséria. As privações são também de ordem afetiva, pois os garotos já eram órfãos. Essas perdas influenciam a psicologia dos garotos que são tímidos e fugidios. Eles estão inseridos em um ambiente de sujeira, a qual se incorpora aos garotos, pois têm mãos sujas e cheiram a suor. Essa informação também encerra a idéia de abandono, pois a falta de higiene tanto é uma referência à miséria material quanto à afetiva. Vale ressaltar que esse posicionamento se contrapõe ao pensamento existente no século XVIII, pois, se atualmente o fator “sujeira” é índice de pouca higiene e pobreza, no citado século não era visto dessa forma. De acordo com Heywood (2004) “a sujeira, na verdade, cumpria papel protetor simbólico na crença popular. As mães acreditavam que era melhor secar as fraldas do que lavá-las, em função dos poderes curativos da urina. Acreditava-se que uma camada de sujeira sobre a cabeça preservava a Moleira” (p.97).

O narrador de “Estrela Vésper, A matutina” limita-se a informar que as alpercatas do garoto são pequenas e usava calças curtas, mas “ele adivinhava coisas, pressentia-as no calado” (p.364). Ele também demonstra um anseio por liberdade, pois “acompanhava o homem com os olhos por aquelas lonjuras, sem saber nunca de onde vinha e para onde ia, até que fosse um ponto distante, na andadura do cavalo” (p.364). O fascínio pela figura masculina de “músculos malcontidos no paletó” é uma expressão da ausência da figura masculina na vida do menino.

Em “A Catita” a descrição do moleque Quinô surge através do conflito de sentimentos em relação à catita, pois, no início da narrativa, ele “era neutro de sentimentos” achando a catita “apenas curiosa”, pois “os ratos não nasceram para serem

amados”. Contudo, no decorrer da narrativa os sentimentos vão modificando-se a ponto de o menino sair em defesa da catita (ainda que somente em pensamento): “não precisa tanto ódio” e no íntimo “torcia pela catita”. Estabelece-se no texto uma oposição de ganho/perda. Estão em jogo tanto os sentimentos quanto o modo como o garoto vê o mundo, ou seja, o ódio natural aos ratos e a nascente ternura pela catita. O ódio cede lugar à ternura, mas essa mudança tem conseqüências. Se a perda do ódio não provoca reação no garoto a morte da catita, alvo da nova ternura, sim. Ele conhece a angústia, sentimento de presença quase concreta, pois “mastigava o seu pedaço de pão, que lhe parecia meio amargo, como que inchado na boca” (p.389).

O narrador de “Olhos Espantados” caracteriza a personagem infantil por oposição aos objetos em confronto com a menina. Essa está relacionada aos termos “dificuldade”, “pesada” e “maior”. A menina ainda tem uns “olhos espantados” e “atentos”. Parece que o universo que a circunda é sempre maior que ela, surpreendendo-a negativamente, pois deve estar em alerta, ou seja, na defensiva. Das personagens citadas, Rubem de “Infância” é a que sofre menos o processo de privação. Ele mora com a mãe, a avó e Paula, cria de casa. O pai precisa viajar por conta do trabalho, mas não chega a ser uma figura ausente. O garoto é curioso e esperto. Mas, assim como com os outros personagens, não há uma preocupação do narrador em descrições físicas, esta escolha, porém, deve-se ao fato de que é Rubem-adulto que narra a sua aventura enquanto criança, portanto revela-nos pouco sobre si.

2.3. O esvaziamento discursivo

Toda a história da pesquisa lingüística deve tributo às teorias saussurianas. A oposição Língua e Fala foi o primeiro passo para um estudo analítico do discurso. Ao privilegiar a Língua – considerada um sistema de valores – em detrimento da Fala, Saussure forneceu aos estudiosos posteriores um vasto campo de pesquisa, pois “logo se descobriram os limites dessa dicotomia pelas conseqüências advindas da exclusão da fala do campo dos estudos lingüísticos” (BRANDÃO, 2002, p. 9). Inicialmente o discurso era considerado como sinônimo da Fala, ou seja, ele era a “liberdade das combinações” (LOPES, 1999, p. 77) ou do enunciado, concebido como “uma unidade

igual ou superior à frase” (DUBOIS, 1999, p.192). Bakhtin afastando-se dessas duas acepções o define como “fenômeno social – social em todas as esferas da sua existência e em todos os seus momentos – desde a imagem sonora até os estratos semânticos mais abstratos” (1998, p.71). Bakhtin, portanto, avança nos estudos sobre o discurso por considerar tanto o estrato concreto da língua quanto o extralingüístico. Esse novo posicionamento possibilitou a oposição narrativa x discurso, mas devemos ter em conta que essa separação é apenas metodológica, visto que, como mencionado no primeiro capítulo, a narrativa seria uma especificidade do discurso. Contudo, devemos esclarecer que o termo “discurso” que se encontra em oposição à narrativa é freqüentemente associado a uma manifestação concreta da linguagem, na qual é indispensável a presença de um enunciador e um enunciatário, de uma situação de enunciação e o produto dela, o enunciado. Sobre a linguagem Brandão diz:

A linguagem enquanto discurso não constitui um universo de signos que serve apenas como instrumento de comunicação ou suporte de pensamentos; a linguagem enquanto discurso é interação, e um modo de produção social; ela não é neutra, inocente (na medida em que está engajada numa intencionalidade) e nem natural, por isso o lugar privilegiado de manifestação da ideologia [...] Como elemento de mediação necessária entre o homem e a sua realidade e como forma de engajá-lo na própria realidade, a linguagem é o lugar de conflito, de confronto ideológico não podendo ser estudada fora da sociedade uma vez que os processos que a constituem são histórico-sociais (2002, p. 12)

Entendemos que essa passagem possa ser esclarecedora quanto à oposição das expressões: narrativa e discurso, pois, enquanto a primeira se limita ao campo ficcional, ainda que possa fazer inserções extralingüísticas, seus estudos se concentrarão em sua dimensão narrativa, já a segunda expressão tem um campo investigativo maior, pois compreende não apenas o discurso literário, mas o político, o jornalístico, o midiático, dentre outros.

2.3.1. Falar e calar: o processo em movimento

É pela linguagem que o narrador articula o seu discurso entre o dito e o não-dito, pois até o silêncio é uma forma discursiva. O discurso é sempre assumido por um ou mais sujeitos e, dentro do texto narrativo, apenas para recordar, “a voz do narrador fala sempre [...] e é ela que produz, no texto literário narrativo, as outras vozes

existentes” (AGUIAR e SILVA, 1991, p, 727). Ele detém a função de organizar os discursos e delegar voz aos atores do enunciado. Os contos que compõem o nosso *corpus* apresentam dois tipos de narradores: o personagem e o não-personagem. Esses narradores monopolizam o discurso, silenciando os atores do enunciado, em particular a personagem infantil. Desse modo efetivam o processo de esvaziamento discursivo. Chamaremos de *esvaziamento* o negar voz a um ator do enunciado. Devemos entender que o silêncio instaurado por esse não-discurso pode ser significativo para a construção discursiva como um todo, pois de acordo com Orlandi (1997) “o silêncio não é o vazio; o sem-sentido; ao contrário, ele é o indício de uma totalidade significativa” (p.70).

Esse processo ocorre na constância moreiriana de modo gradativo. Nos contos de 1963 (“A Catita” e “Infância”) a voz da criança surge através do discurso direto ou indireto. Poucas vezes faz uso do indireto-livre, já os contos “Os meninos” e “Olhos espantados” de 1969, reduzem o discurso ao mínimo (“Os Meninos”) chegando a zero (“Olhos Espantados”). Os contos de 1985 (“Estrela Vésper, A matutina” e “Cassiano”) seguem a mesma estruturação dos dois precedentes, ou seja, o narrador assume quase em sua totalidade a função discursiva.

O conto “Olhos Espantados” apresenta um narrador-onisciente-multiseletivo com focalização parcial interna variável, embora, em algumas passagens a focalização pareça ser externa, como pode ser observado nas passagens abaixo

[1] A menina é filha da mulher que ateou fogo às roupas e morreu queimada no quintal, os vizinhos atirando areia em cima dela. A velha recebeu-a para ajudar a irmã, também velha, na cozinha.

[2] A menina varre o chão batido da área: o cabo de vassoura fica acima de sua cabeça. Puxa água na bomba. Os olhos são sempre espantados, atentos: estremece.

[3] No quarto da frente, com penteadeira, Lisete canta e sopra o pó das unhas deixado pela lixa. Já enrolou os cabelos nos bobes e amarrou a cabeça com o lenço estampado. Vai até a janela e ri para o rapaz que sai de bicicleta.

Existe nos três fragmentos acima um “pendor acentuadamente descritivo” (p.249) e uma tentativa “de se referir de modo objetivo e desapaixonado aos eventos e personagens” (p.249), características que instauram a focalização externa, de acordo

com Reis & Lopes (1988). Contudo, o narrador não conhece apenas os fatos da história, ele invade os sentimentos e pensamentos dos personagens como mostram as passagens [4] “queria surpreendê-la”; [5] “conhece bem a filha”; [6] “a menina não sabe de quem valer-se”. Os verbos *Querer*, *Conhecer* e *saber* estão inseridos em um campo semântico que encerram expressões do ser, confirmando a onisciência do narrador. Quanto ao discurso proferido, ele pode ser descrito como avaliativo, modalizante ou conotativo. O fragmento [1] que corresponde à abertura do conto apresenta-se como conotativo, pois as informações permitem inferências do tipo: [a] ameenina é órfã, [b] não possui parentes, [c] os parentes não assumem a responsabilidade por ela, [d] é acolhida para trabalhos domésticos, Como observado em 2.2., o discurso é modalizante quando expõe uma dúvida do narrador “A menina não sabe bem de quem valer-se. *Talvez* nem mesmo da velha”. Ele é avaliativo quando trai uma atitude apreciativa, muitas vezes através de um substantivo, advérbio ou adjetivo.

[7] A *velha*, de tornozelos *inchados*, *luzidios*, com *largas dobras* de carne sobre os pés, *desmanhada* em gordura dentro da rede, no canto da sala *baixa e escura*, pela manhã recrimina Lisete.

[8] A menina lava os pratos na pia desbeijada, *com dificuldade*, e a panela de barro, grudada de feijão, é pesada e *bem maior* que suas mãos. Tem uns olhos *espantados*.

Todos os termos em destaque assumem um valor negativo em relação à infância representada em “Olhos Espantados”. O próprio título do conto já sugere a presença de sobressaltos, de tensão perene. Medo. Embora, o narrador não aborde explicitamente a questão da infância, ele esboça um desenho sobre ela. A menina não tem voz dentro do texto, e o seu silêncio ressalta essa impotência, pois “se a linguagem implica silêncio, este, por sua vez, é o não-dito visto do inteiro da linguagem [...] É silêncio signifiante” (ORLANDI, 1997, p.23). Ele completa o discurso do narrador, ou seja, o não discurso da personagem infantil funciona como elemento intensificador da experiência negativa vivenciada pela “menina” de “Olhos Espantados”.

Quando o narrador afirma que a menina “não sabe de quem valer-se” sinaliza para um objeto-valor: proteção. O sujeito “menina” passa por um processo de desapropriação material e afetiva, em um acúmulo de perdas; fornece ao objeto-proteção um valor positivo que tenta alcançar no ambiente que a cerca. Contudo,

verifica-se que esse *querer ser* não se realiza, fazendo nascer dois sentimentos: medo e apreensão. Ambos situados no campo das paixões, que de acordo com Fiorin (2007) “são efeitos de sentido das compatibilidades e incompatibilidades das qualificações modais que modificam o sujeito de estado” (p.11). Os sentimentos que a menina experimenta estão relacionados a fatos futuros, ou seja, não começados. Porém, essa reflexão é dada a saber pela voz do narrador.

“Cassiano” está organizado em dois níveis, já comentados anteriormente, admitindo, portanto, dois narradores. Ambos posicionam-se em nível extradiegético (1º nível enunciativo). O segundo narrador é aquele que instaura o nível hipodiegético (3º nível enunciativo), ou seja, a personagem “mulher parálitica” assume a função de *narrador de circunstância*¹⁵ ao introduzir na diegese a história do “herói da penetração”. Vale ressaltar que os dois níveis confundem-se momentaneamente, pois a passagem de um a outro ocorre sem uma ruptura do ritmo da narrativa, ocasionando uma sincronização das vozes de ambos os narradores. Eles configuram-se, cada qual em relação à história que relatam, como narradores-onisciente-seletivos.

O menino sentava-se no chão, de pernas cruzadas, ao lado da mãe, somente os dois, porque a preta Nazaré já dormia, depois de debulhar o terço. Ouvia-lhe as histórias. Entre elas a de Cassiano, o maquinista moço e louco. Corria desabaladamente sobre os trilhos: herói da penetração, do transporte, por aqueles remotos tempos [...] A mãe do menino contava e a imaginação do menino completava coisas (GM,1985,p.278-279)

A partir de “corria desabaladamente” surge a voz do narrador de circunstância, contudo, essa passagem é sutil. Essa sutileza não implica uma irrupção de vozes sem que haja uma “apresentação” dessa intromissão. Como podemos observar no fragmento acima, o segundo narrador é introduzido pela oração “Ouvia-lhe as histórias”. A segunda história já vem anunciada, desde o primeiro parágrafo, em que ocorre a preparação do ambiente e no qual o narrador utiliza um discurso figurado (ênfase nas figuras de retórica) e conotativo.

A mãe contava-lhe histórias, à luz do candeeiro. Chovia. A água e o vento fustigavam as paredes, os muros. O vento gemia ainda nos beirais e frinças, a água descia em borbotões pelos vidros das janelas e portas fechadas. O relâmpago, que descobria velhos móveis na pequena sala e cadeiras austríacas,

¹⁵ Essa expressão foi utilizada por Carlos Reis em entrevista à Revista eletrônica *Terra Roxa e outras terras* (2004).

e logo o trovão, forte, tremente, mas que se ia perdendo longe, distante, em ressonâncias pelos subúrbios mais pobres, assim como um rufar de tambor. (GM, p.277)

A chuva, a pouca luz, o trovão e o relâmpago preparam o ambiente da primeira história para receber a segunda, que trata de seres fantásticos: Cassiano e a estranha mulher. O narrador de circunstância, ao contrário do primeiro, delega voz somente a Cassiano, embora seja apenas a representação gráfica de uma onomatopéia: “- Upa!”. A mulher estranha também fala na história, contudo sua voz é representada pelo narrador, que reproduz a fala dessa personagem, mas colocando-a entre aspas: “Corre, corre, corre, Cassiano, que eu de ti não tenho medo, tu com a máquina no trilho, eu, com o crochê no dedo” (p. 280). Na primeira narrativa somente o narrador faz uso do discurso, silenciando os outros personagens. A personagem infantil desse conto se expressa por meio de uma linguagem corporal. Ele dilatava os olhos e “todo ele perscrutava a noite e seus mistérios”, abraçava o pai pelas pernas, aspirando-lhe o cheiro de suor. Sentava-se no chão para ouvir da mãe as histórias preferidas. Suas ações expressam um estado de expectativa, pois tanto espera as histórias da mãe como espera a volta do pai.

Em “Os Meninos”, as personagens infantis fazem uso do discurso direto, embora ocorra em circunstâncias especiais, pois suas falas, que são curtas, limitam-se a sujeito e verbo ou somente verbo,

[1] Os meninos imaginaram também que talvez ela ficasse toda dura e torta, com a cabeça para a frente, as pernas encolhidas, sem poder ser metida no caixão, tal como caíra sobre a cama, e permanecia

— A pessoa endurece

— Endurece.

[2] Aconchegava-a ao peito e lhe falava com muita brandura: — Chore não, chore não. [...] Ela chorava. Ele afagava-lhe os cabelos, que cheiravam a suor e ao sol do quintal, com a sua pequena mão também suja, e repetia: - Chore não, chore não. [...] A mão pequena afagava: - Chore não, chore não.

No fragmento [1] o diálogo ente os personagens surge como reforço ao discurso precedente do narrador. Mas, a segunda “fala” dos garotos já não exerce essa função, complementando o dizer da instância narrativa. No restante da narrativa é o

narrador-onisciente-seletivo que explora as falas, pensamentos e sentimentos, pois se apóia em uma focalização parcial interna fixa.

A repetição surge nesse conto com duas funções: a de demarcar uma situação e a de intensificar uma idéia sugerida. A mulher definida como “aquela que criara a todos” é cercada por símbolos do abandono. As moscas são a sua companhia constante. Ela é freqüentemente associada aos termos: “paciente”; “esquecida”; “sem queixas”. No fragmento [2] o narrador, ao falar dos garotos, diz terem eles mãos sujas e cabelos cheirando a suor e ao sol do quintal; essa descrição reforça a idéia de abandono em relação à mulher que confiava seu futuro às crianças. Chama-nos a atenção a ausência de sentimentos em relação a essa mulher. Os garotos ficam medrosos ao presenciarem sua morte. E esta parece reforçar a distância existente entre os meninos e a mulher, pois “as moscas insistentes andavam *impunes* pelas pernas secas da morta”, mas não há referência a afeto ou sentimento de perda. Os sentimentos predominantes são o de angústia e perplexidade.

No conto “A Catita” o narrador-onisciente-multiseletivo assume focalização parcial interna variável. Ele tanto explora os pensamentos-sentimento da catita quanto do moleque Quinô. No terceiro parágrafo o narrador assume no seu discurso a visão de Quinô, expressando a opinião deste sobre a catita: “Achava a catita apenas curiosa: aquele pingo de coisa pra cima e pra baixo”. Em outra passagem, o foco narrativo dá evidência ao fato de a catita “meter-se ali dentro, fundir-se, fugir. Um canto, buraco, orifício qualquer, por Deus, a salvação!” (VDM, p.386). O narrador deste conto não monopoliza as falas, mas em grande parte concede voz somente aos personagens adultos. Porém, esses discursos são formas complementares ou reforços da informação apresentada pela instância narrativa, como vimos ocorrer em “Os meninos”.

[1] – Puxa vida! — disse Aniceto, escorando o corpo curto na pá.
 “Puxa vida” — precisamente quando a catita, mais uma vez, confiante de excursões, farejante nas patinhas traseiras, reapareceu em cima do único saco de farinha ao canto.

[2] Danosos.
 — Os malditos que me roem o queijo! [...] rato é para matar como todo e qualquer bicho imprestável
 — Esses miseráveis, que me roem o queijo!

A repetição ocorre nessa narrativa como estratégia de retomar a história após uma digressão, como o fragmento [1] e como meio de reforçar uma idéia como no fragmento [2]. Este também exerce a função de recordar ao garoto que não deve amar os ratos ou em sentido mais amplo, não se deve amar.

O conto “Infância” é em primeira pessoa, ou seja, há um narrador-personagem. Mas, entre o narrador e o relato, existe uma distância temporal, pois Rubem-adulto contará um episódio ocorrido em sua infância: “Nem sei como arrancar isto aqui de dentro. Vai tão íntimo, escondido, distante, sem nunca ter contado a ninguém!” (VDM, p. 356). Em alguns momentos as duas vozes se sincronizam, embaralhando os tempos, o passado narrado como um fato do presente e nesse momento faz-se sentir a voz de Rubem-criança.

[1] – Hem, Paula? — o que eu disse, caminhando.

— O quê, menino?

— Nada.

[2] — Paula... tu me mostra?

— Me mostra o quê?

— ... O teu ... bíbiu.

[3] Não, Paulinha ... minha bichinha ... - agarrado sempre às saias dela em desespero. [...] — E uma bosta bem grande. Sinha merda, sinha merda, sinha merda! [...] — Pode dizer, pode dizer... que conta eu não faço!

Essa narrativa dedica um espaço maior ao discurso da personagem infantil em relação aos outros contos precedentes. O fragmento [1] apresenta o sentimento de curiosidade e timidez, que se repete no fragmento [2] como o narrador observa “saiu-me então essa coisa pequena e leve, mais lembrando nome de brinquedo que as proibições grandes e maldosas do sexo”. Vale observar que esse comentário intensifica a idéia de ingenuidade pertencente ao período da infância. O terceiro fragmento é um amalgama de sentimentos. A vergonha da descoberta, o medo da reação da mãe e a raiva pela incompreensão de Paula. Tudo resulta em uma atitude agressiva e de falsa despreocupação. Antes desse episódio havia o sentimento de ansiedade nascido com “a força da mijada de Paula, que no meu entender abria cacimba funda na areinha limpa” (VDM, p.360). Mas a curiosidade somente podia ser satisfeita no mesmo “caminho, dentro daquele silêncio” e na mesma “moita de mofumbo onde Paula se agachou: o molhado do chão”. Devemos ter em mente que todas essas informações são fornecidas por Rubem-adulto, em um tempo distante como faz se entender na seguinte passagem

“Mas Juro por Deus que pensamento sujo não tinha de todo, desses que são pensados e praticados pelos homens, *por mim próprio hoje, imundo*” (VDM, p. 360).

Em grande parte do texto “Estrela Vésper, A matutina” apresenta-se um narrador-onisciente-total, mas que faz uso do discurso modalizante. Contraditoriamente, esse discurso, por expressar basicamente as dúvidas do narrador, instaura, assim, uma ilusão de real à narrativa. Assim como ocorre em outros contos, o narrador deste conto pouco delega voz aos personagens e quando o faz privilegia os adultos. Em especial a preta Mundica que conversa como garoto sobre seus pais. O menino faz uso do discurso direto somente no final da narrativa, quando pede-ordenando que a menina de quem já não lembra lhe mostrasse o sexo-flor: “— Me mostre...”(GM, p. 384).

As personagens infantis que integram os contos que procuramos examinar freqüentemente não expressam voz diante do adulto, excluindo-se, nesse particular, o conto “Infância” os outros apresentam diálogos somente entre crianças ou quando o adulto começava um diálogo, o narrador assumia a voz daquela. Podemos entender essa atitude como uma representação do *status* da criança em cada ambiente social em que foi inserida. Quanto maior for o processo de desapropriação em que se encontra a personagem, menor será sua participação dentro da construção discursiva ou comunicativa. Ela não é ouvida, sua voz não é sentida, portanto resta-lhe somente o gesto, como ocorre em “Os meninos”: “Riam com os olhos no chão, segurando as goiabas” (p.16).

Nesse capítulo podemos observar como ocorre o processo que denominamos esvaziamento, por meio dele puderam ser observadas duas linhas de pensamento acerca das infâncias retratadas: anonimato e inferioridade. Essa divisão foi possibilitada devido ao direcionamento para a captação da tessitura da personagem infantil. Entendemos que a criança como personagem, em relação aos adultos, é um ser no anonimato, pois não é “vista” como um ser completo, o que nos leva à segunda linha de pensamento: a inferioridade. Ela não é ouvida ou vista, exceto quando excede as expectativas do adulto ou não lhes corresponde. Os elementos sobre os quais refletimos, ou seja, o não nomear, a caracterização psicofísica e o não-discurso recriam essa visão do adulto, que se apresenta como um ser hierarquicamente superior à criança.

CAPÍTULO 3: INFÂNCIA DESVALIDA?

A proposta desse capítulo visa conciliar as informações do capítulo anterior, que apontam para traços caracterizadores da idade em foco, tais como: miséria, abandono, desejo e imaginação, com novos informes que serão introduzidos numa tentativa de compreender que imagem de infância os narradores desses seis contos vêm edificando ou se existe mais de uma imagem; em caso positivo que diálogos estabelecem entre si ou não. No primeiro item aventuramo-nos em busca de uma compreensão acerca da categoria imagem, após essa inserção passaremos aos itens seguintes, que fornecem outros elementos desse construto. Em “O riso ausente” o cerne será a presença do riso e sua relação com a personagem infantil. Em “Luz e sombra”, a partir da categoria espaço, procuramos nos concentrar em elementos opositivos do texto que, segundo nossa percepção, possuem relevância para o sentido da narrativa. O item “Outros matizes” traz outras interpretações suscitadas pelo texto moreiriano.

3.1. Diante do espelho

Nessa era de globalização a imagem tornou-se algo tão natural que parece excluir a necessidade de um aprendizado, ainda que tenhamos consciência de seu poder de manipulação, pois “imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece” (JOLY, 1996, p. 13). De acordo com Santaella & Nörth (2008) o universo das imagens divide-se em dois domínios: das imagens como representações

visuais e o domínio imaterial das imagens, ou seja, o conceito de imagem se divide em dois pólos opostos. Contudo, esses dois se inter-relacionam, pois não há “imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram” (p.15). Ainda conforme os autores mencionados, as questões da imagem passam pelos níveis e subníveis da iconicidade, argumentados por Peirce em seus trabalhos. O ícone é dividido em ícone puro e signo icônico (hipoícones), que, por sua vez, se subdividem em imagem, diagrama e metáfora.

O ícone puro é “um flash de incandescência mental” (p.60), pois ele não é comunicável, mas parte de outro signo mais completo. O ícone atual está relacionado às funções alcançadas nos processos de percepção, podendo ser ativo ou passivo. Quanto ao seu caráter passivo, podemos dizer que o percepto (elemento que se apresenta à percepção) não provoca uma reação ativa para a apreensão dele pela mente, enquanto o segundo provoca uma reação da mente, que tenta produzir associações em consonância com as leis da similaridade. Os hipoícones, como mencionado no parágrafo anterior, compreendem a imagem, o diagrama e a metáfora. A primeira apresenta “similaridade ao nível da qualidade” (p.62) em relação aos objetos que representa. O diagrama, por sua vez, representa “por similaridade nas relações internas entre signo e objeto” (p.62) e, as metáforas “representam o caráter representativo de um signo” (p.62).

Quando ao caráter sógnico da imagem Durant (2002) diz que “na linguagem, se a escolha do signo é insignificante porque este último é arbitrário, já não acontece o mesmo no domínio da imaginação em que a imagem – por mais degradada que possa ser concebida – é ela mesma portadora de um sentido” (p. 29). Para o autor, a imagem é um signo motivado, portanto símbolo. Esse não tem existência concreta. De acordo com os trabalhos de Peirce, configura-se como um signo do objeto que denota, por meio de uma associação de idéia; ressalte-se que essa relação é “um hábito ou lei adquirida que fará com que o símbolo seja tomado como representativo de algo diferente dele” (p.63).

De acordo com Bachelard (2001b) a pretensão de que a imaginação forme imagens dificulta as pesquisas nessa área, porque a imaginação é, antes, a capacidade de deformar o percepto, libertando-nos das imagens primeiras. Portanto, as imagens são

significativas em sua relação com a imaginação, que, por sua vez, tem correspondência com o imaginário e não com a imagem, visto que o valor dessa mede-se por “extensão de sua auréola imaginária” (p.1). Desse modo, a imagem modificada pela imaginação “torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos aquilo que ela expressa” (1993, p. 7- 8).

É na interação dialética entre a imagem-símbolo e a imagem-imaginada que compreendemos a construção discursiva de infâncias na prosa de Moreira Campos, pois os elementos que podem ser associados àquele período encontram-se dispersos como fragmentos no âmbito de sua contística. Contudo, um exame desses signos abre espaço para a ação imaginante, que ao modificar as imagens-símbolos nos apresenta com novas possibilidades de representação imagética. Em vista disso, podemos passar a outros fatores que cooperam para a representação de infâncias no autor em estudo.

3.1.1. O riso

Nesse item nos propomos a argumentar sobre o riso, mas devemos esclarecer que estamos partindo de uma concepção cristalizada, ou seja, partimos da imagem da criança “Disney” para chegarmos à criança representada na prosa de Moreira Campos. Esse procedimento possibilitará algumas argumentações acerca do riso como sendo uma característica desse período, que tem na mídia seu maior meio de difusão, visto que essa utiliza a imagem do sorriso da criança como uma representação de infância supostamente real, enquanto a imagem da criança sofrida, explorada, é utilizada como forma de comover o espectador e, assim, conscientizá-lo (propagandas dos órgãos de defesa da criança e do adolescente).

Quanto ao direcionamento dos estudos sobre o riso, grosso modo, estiveram relacionados às obras cômicas, gênero que não abrange os textos de nossa proposta crítica, contudo, ele nos interessa por seu caráter humano. De acordo com Camboim (1999) o engraçado diferencia-se do cômico, sendo o primeiro resultado de situações acidentais, enquanto o segundo “origina-se de uma intenção, de uma manipulação técnica de elementos que podem fazer rir e que são colocados numa determinada obra

com um propósito consciente” (p. 48). É escusado dizer que não existe a preocupação por parte de Moreira Campos de criar textos cômicos, ainda que, algumas de suas narrativas apresentem elementos que possam provocar o riso no leitor, entretanto salientamos que esse ocorre de forma acidental. Para elucidar o que dissemos, tomaremos como exemplo uma passagem do conto “Sargento-Instrutor” (DP), que explora a temática do homoerotismo: “um dos colegas acabou de repor as peças do fuzil, juntou o indicador ao polegar e perguntou se ele estava dando ou comendo” (p.181), acreditamos que o risível desse excerto encontra-se na força imagética existente nele, levando em conta as palavras de Propp (1992): “o nexo entre o objeto cômico e a pessoa que ri não é obrigatório nem natural. Lá, onde um ri, outro não ri” (p.31).

Por ser uma característica do homem, o riso se faz presente nos textos do escritor em foco, embora de maneira intermitente. Vale ressaltar que, quando intitulamos o item 3.1.1.1 de “O riso ausente” não nos referíamos a uma inexistência dele na prosa do autor do conto “Raimunda”, mas à antitética presença de sua ausência. Esta se encontra principalmente nos momentos de angústia que as personagens infantis possam vivenciar, ou seja, na inserção das adversidades; na alusão às situações inquietantes de abandono e miséria que permeiam, pelo menos, metade do nosso *corpus*, enquanto a outra metade introduz alguns elementos conturbadores com função desestabilizadora, permitindo nascer na criança sentimentos como medo, angústia ou desassossego, além de causar algum tipo de interferência nessa primeira fase da vida humana, como um gradativo afastamento de uma infância ideal.

Em seus estudos sobre a “opacificação cômica” – esta se configura na linguagem como uma “técnica fundamental do gênero cômico” (p.100), Camboim (1999), ao conceituar o riso fisiológico, divide-o em três modos: o sorriso, o riso e a gargalhada. Cada qual definido de acordo com a abertura labial acompanhada de som e agitação do corpo. Porém, em nosso trabalho não nos deteremos nessas classificações, portanto, “rir” será tomado em seu aspecto mais geral. Serão feitas referências a essas divisões de caráter conceitual quanto considerarmos significativo para a narrativa em estudo, visto que não concerne a nossa pesquisa um estudo exaustivo sobre esse tema, não podendo, contudo, ser ignorado.

3.1.1.1. O riso ausente

O signo ausência tanto pode associar-se a idéia de afastamento quanto à de inexistência, mas ao relacioná-lo ao elemento riso restringimos as suas possibilidades de significação, pois, de acordo com Bergson (2001), “não há comicidade fora daquilo que é propriamente *humano*” (p.2), desse modo, compreendemos que o significado “inexistência” não poderia ser aplicado a aquele elemento, visto que rir ou fazer rir é uma capacidade congênita do homem e, sua “não-existência” somente seria possível em um contexto de caráter patológico. Portanto, devemos esclarecer que nesse item nos dedicaremos a verificar a presença do riso como elemento estrutural dos contos e sua relação com a personagem infantil, pois todo o terceiro capítulo, de alguma forma, está relacionado aos sentimentos dolorosos, que caracterizam a ausência desse riso.

Ao nos debruçar sobre os seis contos que integram o nosso *corpus*, observamos que a ação de rir está associada freqüentemente ao personagem adulto, sendo relacionada à criança apenas o sentimento de alegria ou felicidade, como mostra o excerto [3] dos trechos abaixo selecionados, os quais pertencem ao conto “Infância” (VDM). Esse mesmo riso vem manifestado apenas pelas personagens masculinas: o coronel, o negro imenso e o pai do garoto.

[1] Entre eles, um negro imenso, ébano de músculos, como mais tarde leria nos romances. Gargalhada de abalar as telhas... (p.358)

[2] E quem o recebeu foi o coronel, com volume calmo de corpo e riso franco no rosto vermelho (p.358)

[3] Meu pai estava grandemente de lado, quase de costas... e palavra, palavra de Deus que ria! Só podia rir, porque mordida desesperadamente o lábio, narinas acesas, assim como quem não pode continuar, um esforço. Tive grande alegria na pancada pequena do coração. Mas não que eu deixasse ver que via que ele estava rindo. Um disfarce meu e dele, dos dois. Chegou mesmo a tapar a boca com o lenço, meu pai, imitando tosse. (p.365)

O primeiro excerto faz uso da hipérbole, que conforme Kozen (2001) é uma das três “formas fundamentais do exagero” (p.44), as outras seriam a caricatura e o grotesco. Quanto a essa figura de pensamento Propp (1992) diria que ela “é ridícula somente quando ressalta as características negativas e não as positivas” (p.90). Na

narrativa em questão, podemos observar que a caracterização hiperbólica que o garoto faz, tanto do negro, quanto do coronel, é positiva, pois resume a sua apreensão das “novidades tantas” (p.357) ao mesmo tempo que contrasta com suas vivências “no alto sertão, fechado no mato” (p. 356). Essa passagem ainda fornece indícios do isolamento do menino-Rubem, justificando a sua agitação com a chegada da tropa no casarão e seu desejo de que eles “ali ficassem e morassem todos a vida toda” (p.358).

O excerto [2] fala de um riso franco, ou o “riso bom”, de acordo com a classificação de Propp (1992), ou de “pura graça” conforme Camboim (1999). Mas, numa perspectiva semiótica, sugerida pelo teórico, o “riso franco” do coronel constitui uma mensagem que objetiva tranquilizar o pai do menino-Rubem quanto à presença pacífica do coronel em sua casa, confirmada pelo “ar de tranquilidade” (p.358) das mulheres do casarão.

O terceiro excerto, por ser mais longo, compreende algumas informações de cunho sócio-histórico em relação ao riso. De acordo com Bakhtin (1993) na Idade Média somente o tom sério seria adequado para exprimir “a verdade primordial sobre o mundo e o homem” (p.58), mas no Renascimento essa concepção inverte-se e o riso torna-se uma das “formas capitais pelas quais se exprime a verdade” (p.57), já o riso contemporâneo, nas palavras de Camboim (1999), “ocupa mais espaços – e provavelmente por maior tempo – encontra menos bloqueios e restrições, insere-se nos lugares mais inesperados, casa-se fácil e proveitosamente com uma infinidade de idéias” (p.37). A atitude do pai de Rubem é assumir uma postura séria diante do garoto para repreendê-lo pelas liberdades tomadas com a empregada. Agindo dessa maneira, ele resgata o pensamento medieval, acima comentado. Contudo, essa tentativa é infrutífera, pois ele não consegue conter o riso. Este, provocado possivelmente por um sentimento de orgulho diante da demonstração de virilidade do filho, retomando, desse modo um pensamento patriarcal, em que a valor de um homem era medido pelo seu vigor sexual. As motivações do pai de Rubem são compreendidas pelo garoto, ao ler o comportamento daquele adulto. Bergson (2001) diria que a emoção é o maior inimigo do riso, enquanto Wallon (1995) diria que “é na ação sobre o meio humano, e não sobre o meio físico, que deve ser buscado o significado das emoções” (p. 59), acrescentando

ainda que elas “provocam alterações na mímica corporal, na postura, na forma como são executados os gestos” (p.61 - 62). O menino Rubem percebe essas alterações na postura do pai, pois o mesmo estava quase de costa, ou seja, procurava esconder algo do garoto, despertando sua curiosidade e atenção, quando o correto seria estar-lhe de frente, sem artifícios. Além disso, mordida com desespero o lábio e tinha as narinas acesas, chegando a tapar a boca fingindo tossir. Conforme Acselrad (2003), “o riso é eminentemente comunicacional, é estratégia intersubjetiva e só se estabelece enquanto tal” (p.2). Compreendido dessa forma, podemos inferir que todos os elementos, já citados, que integram o comportamento do pai de Rubem foram percebidos pela criança, que assume o riso do pai como função sígnica, reputando-o como um disfarce, passando também a interpretar sua parte naquele pequeno teatro. O riso, embora não tenha sido completamente interdito, foi limitado por ambas as personagens, o que nos recorda que “a comicidade, como expressão no comportamento humano e tema literário, mereceu sempre limites religiosos e sociais para contê-la e reduzi-la” (CASCUDO, 2004, p. 717).

Nos contos “A Catita” (VDM) e “Estrela Vésper, A Matutina” (GM) não encontramos referências quanto à manifestação do riso, enquanto nas outras narrativas, salvo “Os Meninos” (PT), o rir está relacionado às personagens adultas, como pode ser verificado nos trechos abaixo:

[1] E subiu desajeitadamente pela parede, ridícula, talvez ferida. Riso largo dos homens, de Doca também, o da amassadeira, que surgiu grande e ruivo de tórax na claridade pouca da porta [...] Escapou por um triz entre as pernas do próprio Mestre Irineu. Novos risos. (“A Catita”, VDM, p.386-387)

[2] Riam, com os olhos no chão, segurando as goiabas (“Os Meninos”, PT, p.15)

[3] Ria, sob Vicente [...] Vai até a janela e ri para o rapaz que sai de bicicleta para o trabalho na fábrica. (“Olhos Espantados”, PT, p. 111-112)

O primeiro excerto, numa leitura superficial, apenas apresenta o rir da personagem adulta provocado por um movimento desajeitado da catita, em sua tentativa de escapar à ferocidade dos homens, porém, como vimos em capítulos anteriores, existe uma relação de equivalência entre o menino Quinô e a catita, portanto, esse “riso largo” reafirma a impotência do moleque, que como a catita encontra-se sem via de fuga,

diante da própria situação sócio-afetiva. No segundo excerto, o riso está relacionado aos personagens infantis, refletindo o caráter retraído de ambos, pois a atitude de rir é acompanhada pelo gesto de baixar os olhos ao chão, o que, de acordo com Cascudo (2004), é indício não apenas de respeito a um superior, mas também de “veneração e obediência” (p.251). Esse aspecto é reforçado pelo uso dos verbos “esconder”, “fugir” e “espiar”, quando o narrador faz a descrição comportamental das crianças, conforme a passagem: “Haviam chegado do Interior e se escondiam em casa, medrosos e muito alvos. Arriscavam-se até a banda de porta da frente, espiavam os outros meninos e fugiam” (p.16). De forma contrária, o riso no terceiro excerto não caracteriza a criança de “Olhos Espantados”, contudo ao espelhar o caráter de Lisete reforça a condição de desamparo da menina, pois quando Lisete pretende que a garota veja sua cópula com Vicente, o riso que exprime é cínico, e, de acordo com a nomenclatura de Propp (1992), “prende-se ao prazer pela desgraça alheia” (p.100).

3.1.2. Luz e sombra

Na prosa do contista cearense, o espaço narrativo coopera para a instauração de um discurso sobre a temática infância. Conforme Reis & Lopes (1998) essa categoria da narrativa é uma das mais importantes, tanto pelas relações funcionais que mantém com as outras categorias quanto pelas “incidências semânticas que o caracterizam” (p.204). A representação do espaço, ainda de acordo com os teóricos, resulta de uma *modelização secundária*, ou seja, da criação de um “modelo de mundo, representado e estruturado pela mediação de um sistema semiótico” – código lingüístico e códigos dominantes na narrativa –, dessa maneira o espaço se constitui um “espaço *modelizado*” (p.206). O espaço representado nos contos do escritor de *Momentos* (1976) é tipicamente nordestino, como já aludido no primeiro capítulo, mantendo um diálogo com a trama. É escusado dizer que o gênero conto por seu caráter sintético limita a caracterização do espaço, que muitas vezes surge diluída dentro do enredo, embora não se revele menos significativa. Sobre a importância do espaço, Candido (2004) diz ao analisar *L'Assommoir* (1877) que

... mesmo no romance naturalista as circunstâncias ambientais não são dados absolutos, não constituem uma presença automática na composição.

Transformadas, como tudo o mais que vem do exterior, em elemento funcional da narrativa, são utilizadas pelo romancista quando necessárias como componentes do enredo, e só existem de maneira coerente quando integradas na ação, sob pena de se tornarem mero quadro, boiando sem sentido no curso dos acontecimentos (p.75-76).

A observação contida no excerto acima pode ser estendida ao escritor em estudo, pois, como visto no primeiro capítulo, ao modernismo de sua prosa somam-se “as manifestações neo-naturalistas” (LIMA, 1993, p.14), portanto “as circunstâncias ambientais” de que fala Candido podem ser compreendidas como um lugar de símbolos.

O espaço, sob a perspectiva bachelardiana, ultrapassa a “mensuração e reflexão geométrica” (p.19), ele é um espaço “vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação” (p.19), ou seja, ele também é símbolo que dialoga com a percepção do indivíduo. Ainda sobre o caráter fenomenológico do espaço, Durand (2002) diria que “só há intuição de imagens no seio do espaço, lugar da nossa imaginação [...] É nessa redução do distanciamento que estão contidas as qualidades do espaço” (p.406-407), pois, ainda segundo o teórico, o espaço modela a imaginação humana a visão, a audição e a linguagem, considerados “meios de apreensão e de assimilação *à distância*” (p.406). No capítulo anterior, ao comentarmos o conto “Os Meninos” referimo-nos ao espaço “casa-porão” como elemento simbólico, pois estava relacionado ao sentimento de angústia vivenciado pelas crianças, porém os espaços na prosa do contista cearense não foram devidamente explorados. Podemos dividi-los em dois grupos: a casa e a rua. Essa representaria todo ambiente exterior à casa, seja o quintal, estação ou estrada. Apesar das duas possibilidades espaciais, percebe-se uma maior representação ligada a espaços fechados. No capítulo nono de seu livro *A Poética do Espaço* (1993) Bachelard faz reflexões sobre a dialética do interior e exterior. Esses, segundo o teórico não se relacionam a sua geometria, mas ao Ser do homem, portanto o exterior e o interior podem ser íntimos, como no poema de Henri Michaux, que analisa. Acrescenta que nessa dialética o homem deve ser compreendido “como o ser de *uma superfície*” (p.244) e, com essa orientação, “o universo da palavra comanda todos os fenômenos do ser [...] Pela linguagem poética, ondas de novidade correm sobre a superfície do ser. E linguagem traz em si a dialética do aberto e do fechado” (p.244). Embora a representação do espaço na contística de Moreira Campos seja geométrica, acreditamos que ela estabelece essa dialética do aberto e do fechado, pois está

relacionada aos sentimentos das personagens, algumas vezes apenas refletindo-os, outras vezes intensificando-os e ainda exercendo sobre os mesmos uma força que aprisiona. Quanto à idéia de aprisionamento Foucault (2008) diria que

A forma-prisão preexiste à sua utilização sistemática nas leis penais. Ela se constituiu fora do aparelho judiciário, quando se elaboraram, por todo corpo social, os processos para repartir os indivíduos, fixá-los e distribuí-los espacialmente, classificá-los, tirar deles o máximo de tempo, e o máximo de forças, treinar seus corpos, codificar seu comportamento contínuo, mantê-los numa visibilidade sem lacuna, formar em torno deles um aparelho completo de observação, registro e notações, constituir sobre eles um saber que se acumula e se centraliza (p. 195)

A idéia de amoldar que encontramos nesse excerto também surge na reflexão sobre civilização feita por Cascudo (2004), a qual, conforme o folclorista, é uma força de gravidade que unifica sem fundir as socioculturas. Essas apenas possibilitam o surgimento da civilização, sem criá-la. Foi a partir dessa idéia de limite que iniciamos nossa leitura interpretativa da categoria espaço na prosa do escritor de “O peregrino” (DP).

O enredo de “Infância” (VDM) desenvolve-se nos espaços: casa, curral, sertão. Apenas para recordar o leitor, Rubem-adulto relembra um episódio que marcou sua infância: a descoberta da diferença de sexos. O narrador dedica-se, ainda que de forma fragmentária, à descrição de cada um desses ambientes. Mas, vejamos como é a morada de Rubem-menino. Esse habitava em uma “casa enorme, de alpendres, currais vazios, onde se abatiam cinzentos telheiros casarão” (p.356), dentro do casarão existia além do oratório, “quartos e salas, copa” (p. 363) e o banheiro no quintal. O casarão era no “alto sertão, fechado no mato”. Dois pontos devem ser ressaltados: a solidão cósmica da infância, compreendida como um espaço imaginário-reflexivo da criança, pois “pode acalmar seus sofrimentos” (BACHELARD, 2006, p.94), sendo “menos social, menos insurgida contra a sociedade, do que a solidão do adulto” (2006, p.102) e o devaneio da imensidão. De acordo com Bachelard (1993) “o imenso não é um objeto, uma fenomenologia do imenso nos remeteria sem rodeios à nossa consciência imaginante” (p.190), ou seja, o produto de um devaneio da imensidão seria a consciência dela, pois ela “é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características do

devaneio tranqüilo” (p.190). Por esse caminho entendemos que é a tranqüilidade do lugar que é “quebrada” com a chegada do senhor de engenho e sua tropa àquela casa “só de mulheres” (p.357) e os espaços vazios, propícios à solidão, são preenchidos pelas “redes armadas nos esteios” (p.357) dos currais. Rubem-menino vê com bons olhos essa irrupção, pois a casa enche-se de novas figuras masculinas, contrapondo-se às femininas que reinavam no casarão. E sua admiração cresce, mas curiosamente ele não deseja seguir com os homens, no entanto, espera a permanência deles no seu micro-universo: o casarão.

O espaço do sertão é o espaço do movimento, da descoberta e das coisas proibidas. Ele favorece ao nascimento das “tais idéias” (p.359) capazes de conspirar a inocência do menino Rubem.

Pois bem. Íamos lá, eu e Paula. E minha mãe não queria que, por caminho assim, distante, vereda longa, atravessar roçados, homens na labuta da enxada ou no silêncio encostado das árvores, que forma tanta safadeza [...] Fomos. Pelo menos até metade do caminho, que na realidade tinha silêncios, quebrados a espaços pelo zunir repentino de alguma cigarra ou pelas chinelas de Paula [...] até fiquei olhando para um céu que não via, acredito que limpo de nuvens (p.359).

O silêncio assume uma significação dupla nessa passagem, por um lado é extensão da solidão infantil, por outro lado favorece o nascimento de idéias vis, preocupação da mãe de Rubem e motivo da sua presença naqueles ermos. O narrador, ao introduzir o pensamento da mãe do menino, fornece, implicitamente, indícios ao leitor sobre a natureza temática do conto: o erotismo infantil. É oportuna a observação de que o despertar para o sexo alheio ocorre fora da casa, essa, habitada praticamente por mulheres: a avó, mulher religiosa; a mãe, “suave na naquela sua brandura de olhos e de voz” (p.356), uma tia velha e Paula. As duas primeiras personagens e, em especial a mãe de Rubem, conferem à casa um aura sacra, não sendo violada pela curiosidade do menino, como mostra a seguinte passagem: “Não me dava sequer à traquinagem de ir espiar pelo buraco da folha-de-flandre o seu banho no banheiro do quintal” (p.360-361). Ao recusar violar o local sagrado da casa, Rubem desvia seu interesse para um “retorno” ao local da descoberta, esperando uma nova oportunidade para seguir o mesmo caminho e encontrar a mesma moita de mofumbo, para, então, satisfazer sua

curiosidade de criança. Vemos nessa atitude uma iniciação ritualística. Quanto à iniciação Rodolpho (2004) diz ser esta

a “forma sintética dos ritos de passagem, por meio dos quais ela opera”. Mas a iniciação é mais do que simplesmente um rito de transição, ela é um rito de formação. Esta formação vai diferenciar os participantes ou o círculo dos neófitos dos “de fora”, daqueles exatamente não-iniciados (p.144).

Ainda quanto aos ritos, a autora diz que estes “através da repetição e da formalidade, elaboradas e determinadas pelos grupos sociais [...] demonstram a ordem e a promessa de continuidade destes mesmos grupos” (p.140). Aparentemente a curiosidade de Rubem é um caso isolado, mas encerra o ritual de afirmação da virilidade, razão pela qual a atitude do menino Rubem é perturbadora ao olhar feminino e motivo de orgulho para o pai. É válido ressaltar que apesar de o garoto conviver com quatro mulheres, é a cabocla de casa que desperta nele o interesse pela diferença de gêneros, como os filhos de senhores de engenhos procuravam as negrinhas para suas primeiras experiências sexuais.

Além da referência ao silêncio na descrição do caminho percorrido por Paula e Rubem, o narrador diz que “a tarde fria de sol, tinha uma dormência, a luz era limpa e o céu desmedido” (p.362). A primeira parte dessa descrição espacial permite um inferência temporal, ou seja, o menino e a cabocla saíram, provavelmente, depois das quatro da tarde, quando normalmente o sol já não é tão quente, contudo, a mesma passagem reforça a sensação de imobilidade, de parado que intensifica o sentimento de desconforto de Rubem diante da necessidade de satisfazer a própria curiosidade. Mas, quando expressa sua vontade sofre a ameaça de ser revelado à mãe aquele desejo íntimo. O sentimento de medo-vergonha invade o menino, explodindo em raiva pela moça e sua vingança-fuga é o abandono: “Com ela não ia mais. Fosse só. E me sentei na pedra do caminho...” (p.363). Essa pedra do caminho é outro espaço a ser visitado, pois, como veremos, faz alusão à pedra drummoniana:

No meio do caminho tinha uma pedra
Tinha uma pedra n o meio do caminho
Tinha uma pedra
No meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
Na vida de minhas retinas tão fatigadas...

Nunca me esquecerei que no meio do caminho
 Tinha uma pedra
 Tinha uma pedra no meio do caminho
 No meio do caminho tinha uma pedra

Não nos compete desvendar todos os sentidos da pedra de Drummond – impraticável pelas múltiplas possibilidades interpretativas –, mas estabelecer entre o poema e o conto “Infância” uma relação de afinidade, essa fundamentada pela idéia de imobilidade, que induz à reflexão e a tomada de decisão. O garoto à espera do retorno de Paula reflete sobre sua situação e as possíveis soluções: “Humilde atrás dela, fio de voz, bastante pensado no silêncio daquela pedra” (p.363). Vemos nessa passagem outra alusão ao poema “no meio do caminho”, pela associação silêncio/pedra feita pelo narrador. A pedra não diz, não fala, mas faz refletir. E, muito se falou sobre a enigmática pedra do poeta de Minas.

Em seu livro *A Terra e os devaneios da Vontade* (2001a) Bachelard analisa a imagem do rochedo, que segundo o teórico é a “uma imagem primordial” (p. 53) que “ensina a linguagem da dureza” (p.163) e traz em si a idéia de resistência. Característica, esta, atribuída a Simão por Jesus quando o conhece: “tu és Simão, filho de João; serás chamado *Cefas* (que quer dizer pedra)” (Jo I, 42), posteriormente reafirmada: “Tu és Pedro, e sobre essa pedra edificarei a minha Igreja; as portas do inferno não prevalecerão contra ela” (Mat. 16,18). Por essa leitura podemos inferir que a pedra que impede o caminho do eu-lírico no poema em comparação é a pedra em que a criança se senta para refletir. Ela é a força que obsta o curso natural dos acontecimentos. No poema o caminho, no conto a descoberta. Todavia, existe nessa energia uma dualidade, que pode ser vista por intermédio do binômio impedir/impelir, pois se por um lado exerce a função de obstáculo, por outro empurra o sujeito a novos caminhos.

Toda essa discussão nos levou a uma idéia de espaço-limite. Entendemos que o espaço casa limita as ações da personagem infantil, pois o mesmo configura-se como um local sacro, como já mencionado, enquanto o “caminho” aprisiona o menino, pois o garoto sente o desejo de voltar ao mesmo lugar para reviver as mesmas experiências, como quem fecha um ciclo.

Trataremos doravante dos espaços da narrativa “A Catita”. A trama se passa em um armazém de propriedade de um velho “avarento de níqueis” (p.383).

Mestre Irineu, com a pá de imenso cabo, arrastava brasas para deixar o forno limpo e assar os pães da tarde [...] O menino esperava o seu, sentado na tampa do enorme depósito de bolacha [...] Mestre Irineu já aproveitava um dos lados do forno, livre de brasas, que a pá comum de Aniceto amontoava a um canto. O torso dos homens reluzia no recanto escuro, quente e úmido do porão [...] lá dentro, na outra sala, o velho cilindro girava, estirando pano de massa, que seria cortada em biscoitos e bolachas na velha mesa polvilhada de farinha (p.384).

A primeira noção espacial que temos do armazém é que existe um “único saco de farinha, ao canto” (p. 383), imagem recorrente durante o relato num esconde/mostra da catita aos homens. Sua associação ao termo farinha também é uma antecipação à sua morte, pois ela vai ao fogo pelas mãos de Mestre Irineu, enquanto Aniceto o adverte: “— Cuidado, senão esse pão queima” (p. 388). O fogo é uma imagem presente na descrição espacial da narrativa, ainda que apenas por sugestão, ou seja, o narrador se refere ao forno, à brasa, ao reluzir e ao estar quente. Somam-se a esses elementos a descrição de um dos trabalhadores: Doca, “grande e ruivo de tórax” (p. 386), recordando que a cor característica do ruivo é o vermelho, também associada ao elemento fogo.

Na mitologia cristã o fogo é ao mesmo tempo divino e demoníaco. O Anjo de Deus ao aparecer para Moisés assume a forma de uma “chama (que saía) do meio de uma sarça” (Exo. 3, 2), enquanto o Espírito Santo no dia de Pentecoste surge aos Apóstolos como “uma espécie de línguas de fogo” (At. 2, 3), já no livro do Apocalipse o Demônio, sedutor das grandes cidades, “foi lançado num lago de fogo e de enxofre” (Apo. 20, 10), lugar também destinado ao homem que não for “encontrado inscrito no livro da vida” (Apo 20, 15). Nas mitologias romana e egípcia é por meio dele que um humano pode ganhar a imortalidade. Somente para elucidar o leitor resumiremos os dois mitos, que mantêm entre si certa similaridade: a deusa romana Deméter e a deusa egípcia Ísis tentam através da magia/fogo dar a vida eterna aos príncipes, dos quais se tornaram amas, mas as mães de ambas as crianças vendo-as no fogo/fogueira interrompem o encantamento. No mito egípcio a criança morre. Outra narrativa mítica que serve ao nosso propósito é japonesa. Littleton (2007) aos estudar os mitos

japoneses depara-se com o Deus-fogo, que tem seu nascimento marcado pela morte da própria mãe, causada por queimaduras em seus órgãos genitais. O pai da criança divina tomado pela dor e desespero a decapita, mas de seus restos nascem outras divindades. Portanto, a simbologia do fogo compreende forças opostas criação/destruição.

No texto em estudo o fogo transforma a matéria, ou seja, sua força é voltada para a criação, mas também destrói, pois a catita é sacrificada para a purificação de uma ordem social: “rato é para matar como qualquer outro bicho imprestável” (p. 386). De acordo com o folclorista Cascudo (2004) o fogo “foi o elemento da estabilidade humana em caráter decisivo. Fixa, auxilia, defende” (p. 169). Desse modo, podemos inferir que a morte da catita também assume uma função restauradora de uma ordem socialmente pré-estabelecida, que estava ameaçada pelo surgimento da afeição.

Escuro e quente. Assim é o espaço que envolve o moleque Quinô. Sobre as trevas Durand (2002) diz que elas “são o próprio espaço de toda a dinamização paroxística, de toda a agitação. O negrume é a própria “atividade”, e toda a infinidade de movimentos é desencadeada pela falta de limites das trevas” (p. 92). Coutinho (2004), ao analisar o romance *Poil de Carotte* (1894), de Jules Renard, aborda a questão da escuridão/trevas como uma “conjuração contra a auto-estima da criança, que é colocada em uma situação incompatível com sua capacidade de enfrentamento” (p.56), pois, a imaginação do menino libera “medos nascidos do escuro” (p.56). Portanto, os dois adjetivos com os quais introduzimos esse parágrafo, embora possam relacionar-se ao útero materno, ou seja, criando uma ilusão de proteção, podem desmontar essa associação pela presença de outros elementos como a pá, a assadeira e o forno, que fornecem aos adjetivos citados uma idéia de força esmagadora, exercida na cotidianidade da personagem infantil. Consideramos oportuna a informação de que o verbete “catita” aceita a significação de prisão, o que reforça a idéia de que o espaço é opressor queimando na escuridão os sonhos e afetos do menino. O armazém para o moleque configura-se como uma prisão, em que seu único direito é obedecer e calar.

O conto “Os Meninos” em que, como já mencionado no segundo capítulo, as personagens infantis presenciam uma morte e, desnorteados não sabem o que fazer com

o corpo da mulher que os criava, transcorre em espaço fechado, ou seja, uma casa pequena e suja, composta por uma área; uma sala mergulhada na escuridão, que também servia de quarto, pois abrigava a cama; uma cozinha e o quintal, conforme faz entender o narrador. O modo como se dá a morte diante dos olhos dos meninos e o espaço em se encontram dialogam sob o signo da queda, de acordo com a teoria da imaginação de Bachelard (2001b), como mostra a passagem: “No último alento, vacilante, procurou agarrar-se à mão do menino. Os dedos magros escaparam, e ela caiu sobre a velha cama de ferro deixada no canto da sala escura, batendo com a cabeça, secamente contra a parede” (p.15). Podemos observar que a queda associa-se ao escuro da sala e à falta de apoio e, de acordo com o teórico, já citado, a queda imaginária, terminologia adotada por ele, provém de um “realismo psicológico” que remonta ao primitivo medo de cair, esse “constitui o elemento dinâmico do medo da escuridão [...] o escuro e a queda, a queda no escuro, preparam dramas fáceis para a *imaginação inconsciente*” (p.91). O pesquisador continua sua reflexão dizendo que o medo de cair também traz em si o medo de não encontrar apoio. A queda do excerto é uma *queda viva*, pois, conforme a análise bachelardiana, “a queda deve ter todos os sentidos ao mesmo tempo: deve ser simultaneamente metáfora e realidade” (p.93). A falecida morre em queda, sem conseguir apoio dos “dedos magros”, a queda da mulher é a queda dos meninos no escuro da sala, amedrontados pelo peso da nova situação. Aquele espaço, antes do falecimento “daquela que criara a todos” era um local de refúgio, pois os meninos “se escondiam em casa, medrosos e muito alvos” (p.16). A ausência de referência à luz naquela habitação em oposição às trevas nos leva a refletir acerca das palavras de Durand (2002) sobre os símbolos ascendentes, entre os quais está o sol. Este é significativamente luz que combate as trevas. E sob o signo do sol está o deus romano Apolo, que também é ordem em oposição a seu tio Hades, senhor dos infernos. Portanto, podemos observar como o símbolo da queda está presente nesse conto na miséria dos personagens, nas trevas em volta deles e na morte.

Em “Cassiano” a narrativa também transcorre em espaço fechado: a casa. Porém, ao contrário do que ocorre no conto precedente, em que as personagens estão aprisionadas a um sentimento de impotência, o menino do conto em exame vive um anseio por liberdade, sobre o qual discorreremos ulteriormente. Enquanto em “Os

Meninos” o narrador dá mais ênfase às trevas que ambientam o espaço, em “Cassiano” se estabelece uma luta de forças

A mãe contava-lhe histórias, à luz do candeeiro. Chovia. A água e o vento fustigavam as paredes, os muros. O vento gemia ainda nos beirais e frinchas, a água descia em borbotões pelos vidros das janelas e portas fechadas. O relâmpago, que descobria velhos móveis na pequena sala de cadeias austríacas, e logo o trovão, forte, tremente, mas que se ia perdendo longe, distante, em ressonâncias pelos subúrbios mais pobres, assim como um rufar de tambor. (p.277)

A passagem acima nos fornece alguns elementos sobre os quais devemos refletir. A imagem-símbolo da tempestade compreende interpretações ambíguas, pois ao mesmo tempo em que ela é causa de as portas e janelas estarem fechadas, representa o conflito entre o sentimento de aprisionamento e o anseio por liberdade. Como foi visto, a luz é ascensão, enquanto as trevas representam a queda e, conforme Durand (2002), “a ascensão é imaginada *contra* a queda e a luz *contra* as trevas” (p.158), logo, a tempestade é conflito. Luta entre sombras e luz. Essa tende a se tornar “raio ou gládio e a ascensão para espezinhar um adversário vencido” (p. 159). Outro elemento que vem colaborar para essa interpretação é o vento que “fustigava as paredes” e “gemia nos beirais”, que comporta a idéia de ira. De acordo com Bachelard (2001b) o vento quando em excesso torna-se cólera e,

pela cólera, o mundo é criado como uma provocação. A cólera funda o ser dinâmico. A cólera é o ato que começa. Por prudente que seja uma ação, por insidiosa que prometa ser, deve ela primeiro transpor um pequeno limiar de cólera. A cólera é um mordente sem o qual nenhuma impressão se impõe ao nosso ser – ela determina uma impressão ativa (p.233)

O vento como cólera fornece indícios desse embate entre luz e sombra. Seguindo essa linha de pensamento, tanto o relâmpago quanto o candeeiro representam as armas desse combate, pois na presença deles ocorre o afastamento das trevas. Somam-se essas a imaginação do garoto, que também é símbolo ascensional, de acordo com a nomenclatura de Durand.

No conto “Olhos Espantados” a trama também se passa no espaço casa, mas ao contrário das narrativas precedentes, a organização desse espaço comporta uma

divisão hierárquica. O quarto com cama e penteadeira, posicionado na parte frontal da casa pertence a Lisete, filha da velha. Essa, por sua vez acomoda-se na sala escura e baixa, enquanto à menina resta a tipóia no canto do corredor. Diante dessa divisão, o espanto sempre presente nos olhos da personagem infantil faz-se mais enfático com a possibilidade de estar sob as ordens de Lisete, capaz de exceder em vícios a própria mãe.

Em “Estrela Vésper, A matutina” o espaço é o da memória, da incerteza, pois tudo é impreciso, sem nitidez. Tudo está sob o signo do tempo-esquecimento. Somente impressões gerais: a casa, o homem, a tia-madrinha, a chuva e a menina. O espaço impreciso corresponde à opacidade da memória, onde tudo se mistura sem ganhar forma. Desse modo, a incerteza do narrador se havia ou não a presença de cabras coopera para a imprecisão do espaço-memória, em que apenas a descoberta do sexo-flor é nítida.

3.1.3. Outros matizes

O item anterior teve o seu foco voltado para o espaço e os elementos que o compõe. Eles, como já dissemos, cooperam para uma construção de uma imagem, mas junto com a caracterização da personagem, assunto do segundo capítulo, não constitui os únicos fatores dessa organização imagética, portanto, doravante voltaremos nosso olhar para outros matizes desse construto.

O conto “Infância” (VDM) relata um episódio da infância de Rubem, que ao acompanhar a cria de casa Paula a pedido da mãe, sente a necessidade de ver o sexo da garota, mas sua curiosidade é interpretada como malícia. O narrador-personagem intercala esse incidente a outros, como a lembrança do senhor de engenho, que lhe deu a besta com a qual brincava e do negro “ébanco de músculos”, que era capaz de “rasgar com os caninos uma manta de carne”, figuras cuja presença enchiam o menino de admiração. O narrador-protagonista, ao introduzir essas lembranças, informa ao leitor o seu apreço pelo insólito. Portanto, quando a “cabocla de casa” veda a visão de seu órgão genital ao garoto, instaura um discurso proibitivo em relação ao sexo, numa tentativa de preservar a pureza do infante, mas sua atitude apenas incita a curiosidade daquele.

Quanto à relação pudor *versus* curiosidade Freud (1972) diria que nos primeiros anos de vida a criança é imune ao sentimento vergonha, apresentando um comportamento exibicionista, mas

A contrapartida desta inclinação aparentemente perversa, a curiosidade de ver os órgãos genitais de outras pessoas, provavelmente não se torna manifesta senão um pouco mais tarde na infância, quando o obstáculo erguido pelo sentimento de vergonha já alcançou certo grau de desenvolvimento (p.197)

O acanhamento suscitado por esse sentimento funciona como obstáculo à tentativa de satisfação da curiosidade do menino Rubem, ao mesmo tempo em que motiva um desejo ingênuo de nova oportunidade, pois havia a necessidade do mesmo caminho percorrido, do mesmo silêncio e da “mesma moita de mofumbo onde Paula se agachou: o molhado do chão” (p.361). Contudo, ao realizar seu plano não contava com a reação de Paula, que avaliou seu pedido como uma “safadeza”, ameaçando relatar o episódio a mãe do garoto. Diante dessa possibilidade o menino Rubem “punha as faces quente, queimantes, vermelhas” (p.362). Conforme Erikson (1963) quem se sente envergonhado experimenta a sensação de nudez diante do outro e o impulso de “obrigar o mundo a não vê-lo [...] como isso não é possível, vê-se forçado a desejar sua própria invisibilidade” (p.232). Esse é o comportamento assumido pelo menino Rubem, que teve fugas “escorregadio e silencioso por dentro de casa” (p.363). Se para Rubem o seu procedimento não exprimia malícia, o mesmo foi concebido de formas diferente entre os adultos, pois, enquanto Paula e as mulheres da casa, viram na atitude de Rubem algo reprovável, o mesmo comportamento foi visto pelo pai do garoto como motivo de orgulho, pois representava um comportamento viril, como já mencionado anteriormente.

A fabulação de “A Catita”, como o leitor deve recordar-se, trata da aniquilação do sentimento de afeto direcionado a uma catita pelo moleque Quinô, que trabalha para um armazém como vendedor de pães. Esse aniquilamento simbólico ocorre por uma inesperada caça ao animal, na qual vem requisitada a participação do garoto e resulta na morte da catita. Durante a organização desse conto, o nosso narrador-onisciente-multiseletivo tem seu observador sincronizado com ele e como outros personagens, ora com o menino Quinô, ora com a própria catita. Esses, algumas vezes, são colocados no mesmo patamar, pois na frase “farejaria também o cheiro gostoso do pão?” (p.384), quando a instância narrativa utiliza na mesma frase o verbo “farejar” e o

termo “também” coloca em situação de igualdade Quinô e a catita. Mas, existem outros indícios dessa aproximação. No início do texto, quando o narrador apresenta a catita dizendo que ela “considerou também o menino, e recompôs-se” (p.383), a escolha dos verbos “considerar” e “recompôr-se” nos leva a interpretar que o garoto tenha sido reconhecido como um seu símile, após o exame da catita. O mesmo procedimento é feito por Quinô que a compara ao irmão menor, quando esta “como uma criança a quem incomodasse um argueiro, levou a patinha ao olho esquerdo várias vezes, limpando-o” (p.384). Além dessa comparação, ela também é chamada de “malabarista, menina do trapézio” (p.386). A personificação da catita torna possível o nascimento de um sentimento de afeto em relação a ela, mas a obrigação de caçar a catita, ainda que lhe seja simpática, marca significativamente o moleque Quinô, que não consegue encarar a morte do animal de forma tranqüila. A culpa, nascida da impotência diante de um sistema opressor, é sugerida na passagem: “o menino já mastigava o seu pedaço de pão, que lhe parecia meio amargo, como que inchado na boca” (p.389). O garoto vive uma infância domada, sem conseguir opor-se ao sistema, representado pelos operários do armazém.

No conto “Os meninos” (PT) é narrada a perplexidade de duas crianças que não sabem o quê fazer diante do cadáver da mulher que os criava. O clima tétrico surge com o relato da morte “daquela que criara a todos”, que “continuava a esvair-se pelas pernas” (p.15), após a última crise. O tempo da narrativa é cronológico, embora não tenha uma demarcação clássica. Essa linearidade é percebida pelo uso que o narrador faz de algumas frases, dentre elas a acima citada, seguida da repetição de algumas expressões sintagmáticas, a saber: [1] “as moscas voltavam a pousar, teimosamente, sobre as pernas e saía da morta” (p. 15), [2] “as moscas cresciam pelas pernas e pela saia da morta” (p.17) e [3] “as moscas insistentes andavam impunes pelas pernas secas da morta” (p.17). A passagem temporal inicia-se com “continuava a esvair-se” e termina com “pernas secas”. O verbo “voltavam” da frase [1] tanto faz alusão à situação recorrente, pois há um retorno, que não é interrompido, conforme dá a entender o uso do verbo “cresciam” na frase [2]. Esse tempo, que escorre lentamente, mas inexorável, contrasta com a imobilidade não apenas da morta, mas também a dos meninos, visto que “o menino, espantado, saltara para cima da mala e a menina recostou-se à parede” (p.15), saindo daquela fixidez quando a menina começa a chorar. Os enunciados em

destaque além de demarcarem o tempo também possuem a função de retomar o fio narrativo, bem como indicam o espanto das crianças diante daquela situação. Sem perspectiva de futuro, sem saber o que fazer no presente, os meninos sentem-se perdidos e amedrontados, contando apenas um com o outro. Linhares Filho (1981) ao refletir sobre essa narrativa diria que a frase “ – Chore não...chore não”(p.17), com a qual o garoto procurava consolar a prima configura-se como um índice da precoce responsabilidade que o menino deveria assumir ou aproveitamento malicioso, visto que eram primos, ao passo que Monteiro (1980) observa no texto “um tom grave, de repetições constantes, uma sensação de abandono total” (p.56).

O conto “Olhos espantados” (PT) já traz no título uma referência à situação da personagem infantil. Órfã de mãe é acolhida em casa de estranhos para ajudar nas tarefas domésticas, porém, tem sua força de trabalho explorada. De acordo com Rizzini (2007), o trabalho doméstico, considerado a principal ocupação das meninas trabalhadoras, “é exaustivo e fundamental para a manutenção das famílias” (p.382), contudo, existem casos em que não é possível contabilizar esse trabalho, pois muitas meninas são chamadas de “cria de casa”, ou seja, são filhas da pobreza que “trabalham em casas de melhor condição, em troca de abrigo e às vezes, um pagamento ínfimo” (p.383). A órfã foi aceita como cria de casa, ela “varre o chão batido da areia: o cabo da vassoura fica acima de sua cabeça. Puxa água na bomba. Os olhos são sempre espantados, atentos: estremece” (p.112). Quando o narrador-não-personagem utiliza o advérbio “sempre” informa ao leitor o estado de espírito da menina, que está em constante sobressalto, já o uso do adjetivo “atento” sugere a preocupação, reforçada pelo verbo “estremece”. A menina tem medo do futuro, pois sabe que está à mercê daquelas pessoas, sem saber “de quem valer-se.”. O texto apresenta uma suave veia determinista, observável ao analisarmos o sócio-espço em que se insere a personagem, pois ela convive com uma velha alcoólatra; com a promiscuidade de Lisete e os resmungos de Raimunda. Podemos compreender essa narrativa como uma representação do descaso para com a infância.

O narrador do conto “Cassino” reporta uma história de fuga da realidade – tendo em vista que se trata de uma narrativa duplicada –, pois, ao contrário do maquinista louco, o garoto não tinha a mesma liberdade, pois o pai viajava muito e a

mãe tinha os movimentos prejudicados. Esses fatores limitam a vida da personagem criança, porém, a história de Cassiano libertava a sua imaginação: “A mãe do menino contava, e a imaginação do menino completava as coisas”. Essa infância é feita de sonhos e imaginação. Colabora para essa interpretação também a informação de que o garoto desconhecia se gostava da chegada do pai ou do cheiro do cavalo. Esse, de acordo com Durand (2002) pertence à categoria dos símbolos teriomórficos, ele, como animal que é, guardaria em si o “movimento vital” estereotipado, morto. Além dessa possibilidade, o cavalo também está relacionado tanto ao tempo – era esse animal que puxava a carruagem de Apolo - quanto ao fenômeno do trovão, que retorna no som de suas patas durante a cavalgada. Contudo, esse animal nos interessa na relação que ele estabelece com a idéia de liberdade, ou seja, naquilo que nele nos reporta a uma idéia de independência, como o cheiro de suor expelido pelo animal, que encerra a idéia de corrida e, essa, por sua vez, associa-se à condição de liberdade. Mas, devemos enfatizar, que é um sentimento de aprisionamento, que leva o garoto a essa postura em relação aos signos de liberdade: cavalo e imaginação.

Conforme Cavalcanti (1996), ao analisar a poética de Bandeira sob a perspectiva da temática infância, a criança possui a “capacidade de inventar para si uma realidade própria que alivie as tensões produzidas pela realidade externa” (p.19), visto que “nela se encontra uma fecunda interação entre o real e o mundo da imaginação” (p.19). A partir dessa informação compreendemos que a personagem infantil do conto em discussão encontra essa outra realidade na literatura oral, que é um “patrimônio universal” (CASCUDO, 2004, p.623). Assim como o “Pardalzinho” de Manuel Bandeira, o menino do conto “Cassiano” consegue escapar à sua prisão.

O pardalzinho nasceu
 Livre. Quebraram-lhe a asa.
 Sacha lhe deu uma casa,
 Água, comida e carinhos.
 Foram cuidados em vão:
 A casa era uma prisão,
 O pardalzinho morreu.
 O corpo Sacha enterrou
 No jardim; a alma, essa voou
 Para o céu dos passarinhos!

(BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. p.162)

No conto “Estrela Vésper, A matutina” (GM), o personagem infantil principal, também é órfão, vivendo com a tia-madrinha. Mas, diferente de Rubem, personagem já mencionado nesse capítulo, esse menino já possuía alguma compreensão acerca do sexo, conforme dá a entender ao dizer que “adivinhou coisas, pressenti-as, no calado. Afinal, convivía com bodes e cabras, carneiros e ovelhas, e vira quando o touro cobrira a vaca, a coisa dele, saída da bainha de pele, pontuda e vermelha, quase dando nojo” (p.364). Esse é um dos poucos contos de Moreira Campos em que se menciona a escola, palco das descobertas do personagem. É válido observar que nessa passagem as diferenças que o garoto faz entre o sexo masculino e o feminino fundam-se no modo de urinar, que na menina ocorre achatado e não roliço, como deveria ser o do menino. Esse episódio deixa marcas indeléveis no garoto que “bebeu com os olhos todo o liquido” (p.366). A veia determinista entrevista em contos anteriores surge novamente nessa narrativa, de forma irônica, pois a personagem acredita ter nascido para o sexo porque parece com a mãe dele, assassinada ainda muito “bonita e moça” pelo marido ciumento. O sentimento de solidão e insatisfação, que ele havia observado na tia-madrinha durante a ausência de seu amante, perdura no tempo quando o narrador diz sobre a personagem, após o encontro com a menina que lhe mostrou o sexo-flor “e desde ali tem sido grande pelo mundo a sua sede” (p.366). Essa sede de “sexo”, sugerida pelo narrador-personagem, nós a entendemos como uma sublimação da sede de afetos.

Após todas essas informações, que resposta seria adequada à pergunta que dá título ao presente capítulo? Verificamos que existe uma tendência à imagem do desamparo nas narrativas analisadas, principalmente nos contos “Olhos Espantados” e “Os meninos” do livro *O Puxador de terço* (1969), contudo atribuir um único adjetivo a todas as representações seria redutor, pois o que se observa é uma inclinação aos momentos de angústia. Portanto, temos crianças que vivenciam momentos de alegria, mas sem o riso que a caracteriza (“Infância” e “Estrela Vésper, A matutina”), a imaginação que liberta (“Cassiano”) e o nascimento do sentimento de afeto (“A Catita”). O espaço, como dito, é o lugar dos símbolos, que, por sua vez, reflete os momentos dolorosos pelos quais passam os infantes: a ansiedade pela descoberta da diferença de sexo, a vergonha por esse sentimento, o medo do julgamento do adulto; a

idéia de que não são merecedores de amor, assim como os ratos não devem ser amados; a inconsciente ânsia por liberdade; o sentimento de solidão e o medo do futuro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tratar da etimologia da palavra infância deveria ser um argumento de introdução do nosso trabalho, contudo, preferimos esse momento para realizar essa inserção, por considerar mais pertinente. A noção de infância como qualidade de infante recobre uma idéia de ausência de fala, visto que em sua origem latina infante é composto pelo prefixo de negação *in* e pelo particípio presente do verbo *fari* (falar, dizer), portanto o infante seria aquele que não fala e, por conseqüência infância seria a qualidade daquele que não fala. Lajolo (2006) parte da etimologia dessa palavra para compreender como esse silêncio se perpetua quando se trata de estudos ou legislações acerca desse período. Ainda de acordo com a autora,

Por não falar, a infância *não se fala* e, *não se falando*, não ocupa a primeira pessoa nos discursos que dela se ocupam. E, por não ocupar esta primeira pessoa, isto é, por não dizer *eu*, por jamais assumir o lugar de sujeito do discurso, e conseqüentemente, por consistir sempre um *ele/ela* nos discursos alheios, a infância é sempre definida *de fora*. (p.230)

A infância retratada na contística de Moreira Campos não foge a essa tendência. Foi um olhar de fora, ou seja, do adulto que permeou essa construção imagética. No primeiro capítulo, de caráter mais geral, no qual tratamos da presença de elementos associados à infância, partindo não apenas do *corpus* previsto, mas de outras obras do autor, foi possível verificar que não era a voz da personagem infantil que falava de sua infância, mas a de um outro que se debruçava sobre esse período. Ainda quando surgia nas narrativas um narrador-protagonista, podíamos perceber que ele relatava um instante do passado, ou seja, era um adulto rememorando um episódio ocorrido em sua infância. Também foi observado que à imagem da criança, *grosso*

modo, foi atribuído um valor negativo, pois a característica mais ressaltada foi a imaturidade, especialmente quando se utilizava uma comparação entre o adulto e a criança. Essa imaturidade era própria da juventude, visto que retoma a idéia de ausência contida no prefixo de negação *i(n)*, numa oposição entre o caráter completo daquele que é maduro (adulto) e daquele em formação (criança). Como foi dito no primeiro capítulo, a sua constituição físico-emotiva torna-a um ser frágil, podendo sofrer com mudanças inesperadas ou ser vítima de situações abusivas, devido à imprevisibilidade do homem, pois por mais que ela tente imitar a postura do adulto, a criança é sempre uma criança, ou seja, ela está limitada a sua condição de infante dentro da sociedade.

A imaturidade, destacada no parágrafo anterior, também está presente na associação criança/divertimento, pois, como ainda não estão cientes do funcionamento do mecanismo social, possuem tempo para os jogos, que podem ser exercidos durante todo o ano. Na prosa de Moreira Campos, com exceção do conto “A Catita”, o adulto não brinca (não estamos nos referindo aos jogos de azar ou jogos de palavras), pois esse é um campo destinado à criança por sua capacidade inventiva tanto para brincadeiras quanto para engendrar pequenas crueldades.

O primeiro capítulo, repetimos, foi de caráter mais geral, possibilitando a observação de uma diversidade de elementos relacionados à infância, contudo, podemos organizá-los em três linhas de pensamento acerca do ser criança: a) ela é imatura, b) frágil e c) ela é inventiva. A partir do segundo capítulo, no qual nos detemos apenas no *corpus* previsto para este ensaio, verificamos que é feito um novo recorte. Dessa vez são destacados o caráter anônimo e a sua suposta inferioridade.

O referido capítulo preocupa-se com a tessitura da personagem infantil, destacando a forma como é designada, sua caracterização psicofísica e os discursos proferidos. Ao analisamos a importância do nome para a construção discursiva de uma imagem de infância percebemos que na maioria dos contos a criança recebia um designante perifrástico, essa escolha do narrador dialogava com outros elementos do texto, como no caso de “Olhos Espantados” em que a organização do espaço e o não-nomear da instância narrativa refletem a idéia de infância desamparada, anônima, visto

que, somente a menina não recebe um nome e o espaço destinado a ela é a cozinha (lugar dos empregados) ou o corredor (lugar de passagem).

Além dos fatos já comentados, tentamos demonstrar que a personagem infantil na prosa do autor de “O beijo”, durante a sua tessitura passa por um processo que denominamos de esvaziamento. Esse tende a unificar as personagens em determinados núcleos construtivos, tais como miséria, orfandade, exploração ou algum tipo de privação. Desse modo, foi observado que cada ato individual de não-nomeação que o narrador utiliza para a estruturação das narrativas transita entre uma força positiva e uma negativa. Esses pólos funcionam como signos culturais, pois, de acordo com Eco (2007) “a cultura, como um todo, deveria ser estudada como um fenômeno de comunicação baseado em sistemas de significação”, ou seja, quando um sujeito *A* encontra um objeto *X* e o define como executável de uma função *Y*, sendo capaz de reconhecer em outros objetos *X* à mesma função *Y*, verifica-se nessa relação um fenômeno cultural. Se entendermos o nome próprio como um objeto *X* que exerce a função de diferenciar o sujeito *A* do sujeito *B*, a sua ausência ou negação, implica uma ruptura com o sistema. Desse modo, o sujeito *C* a quem não é atribuído um nome não terá considerada sua existência no mesmo sistema cultural ou, existindo, poderá não ser visto de maneira igual pelos outros sujeitos a quem foram atribuídos nomes. Portanto, quando os narradores de cinco das seis narrativas estudadas não atribuíram nomes aos personagens infantis e, nesse caso, incluímos o conto “A Catita” por considerarmos que o termo “Quinô” exerce dentro da narrativa a função de adjetivo de moleque, podemos inferir que a instância narrativa representa a personagem infantil por meio de um processo de esvaziamento, situando-a no segundo pólo de forças: o negativo. Entendemos ainda, que se nomear instaura a existência das coisas e, a ausência de um nome a sua inexistência, o narrador dá a entender que a personagem criança é algo que não se vê, portando algo ignorado. Quanto à caracterização física da personagem, podemos entender que foi evasiva, indeterminada, o que reforça a idéia de anonimato. Os narradores destacaram a psiquê dos personagens, sem, contudo, realizar um estudo minucioso. Ela era percebida, não na informação detalhada, mas no detalhe da informação. Por esse caminho, interpretamos o apreço do menino do conto “Cassiano”

pela história do maquinista louco e seu fascínio pelo cheiro do cavalo como anseio por liberdade.

Quanto ao discurso da criança, pudemos observar que os diálogos eram curtos – o conto “Infância” é exceção, visto que o menino Rubem estabelece uma conversa longa com a cabocla Paula – e em sua maioria eram articulados por adultos, ou completavam uma idéia já sugerida pelo narrador do conto, ou seja, a criança, não tem voz na prosa moreiriana. Como os três fatores que comentamos se organizam como uma tradução do pensamento do adulto dentro da prosa de Moreira Campos? A essa pergunta devemos ter em mente a construção da infância como categoria histórica. A criança somente consegue alcançar alteridade no século XVIII (ver 1.1), mas somente no século XX foi reconhecida como sujeito de direitos, antes ela era apenas um ser diferente do adulto, sem a experiência desse, ou seja, ela importava diante de suas possibilidades futuras, naquilo que iria se tornar, mas inferior ao homem. Nos contos de Moreira Campos ela é sempre o lado mais fraco da corda, amedrontada diante da indiferença dos adultos, que ignoram seus medos, angústias, pois criança deve ser grata e obediente (“A Catita” e “Olhos Espantados”). As suas ações não são julgadas pela inocência de suas atitudes, mas pela malícia experiente do adulto (“Infância”). Elas não são ouvidas, são requisitadas, exploradas, ignoradas. Sem corpo, sem voz, sem existência. É uma infância vista de cima, pela visão de outro diferente dela.

O terceiro capítulo parte da pergunta: infância desvalida? Contudo atribuir um único adjetivo para as representações de infância na prosa do autor em foco seria uma atitude redutora. Entendemos que existe uma tendência para a representação de momentos em que a criança se encontre em situação de desamparo, material ou afetivo. A primeira fase de vida do homem nos contos “Infância” e “Cassiano” não poderia ser classificada pelo adjetivo “desvalido” por correremos o risco de ser impreciso, pois em ambas existe uma ênfase nos momentos de tranquilidade, ocorrendo a introdução de um fator de desarmonia, que não é tão evidente no conto “Cassiano”. Poderíamos associar o adjetivo “desvalido” aos contos “Os meninos” e “Olhos Espantados” pela situação de total desamparo que as personagens infantis vivenciam, mas já não poderíamos relacioná-los aos contos “Estrela Vésper, A matutina” e “A Catita”, ainda que o

segundo trate do trabalho infantil. O riso está ausente nas personagens infantis, que podem ter momentos felizes, mas não expressam essa emoção pelo riso. Podemos inferir que não é uma infância desvalida que surge representada na prosa de Moreira Campos, mas infâncias de momentos dolorosos. Ressaltamos que a Dor, dentro da prosa do escritor em foco, é tratada como elemento positivo, visto a sua função transformadora, pois ela faz conhecer. Ela permite ao infante crescer, mesmo que isso lhe custe momentos aprazíveis ou sua infância. Percebemos a existência de uma relação entre a dor e o conhecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DO AUTOR:

CAMPOS, Moreira. **Obra completa: Contos I**. Org. Natércia Campos. São Paulo: Maltese, 1996.

_____. **Obra completa: Contos II**. Org. Natércia Campos. São Paulo: Maltese, 1996.

_____. **Momentos**. Fortaleza, Imprensa Universitária da UFC, 1976.

_____. “Por cima dos Muros”. In: **CLÃ**, nº.16. Fortaleza: CLÃ, setembro de 1957.

SOBRE O AUTOR:

ALBUQUERQUE, Antônia Lucineide de Pessoa. “A versatilidade temática em Moreira Campos”. In: **Revista de Letras**. nº.1 Jan/jun de 1985.

AZEVEDO, Sânzio de. “Moreira Campos: o contista”. In: **Literapia**. nº.2. Fortaleza: Imprensa Universitária, Julho de 2000.

_____. “O Grupo Clã”. In: **Literatura Cearense**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1976.

_____. “Moreira Campos e a arte do conto”. In: **Obra completa: contos I**. São Paulo: Maltese, 1996.

CARVALHO, Francisco. “O Ficcionista Moreira Campos”. In: CAMPOS, Moreira. **Contos Escolhidos**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Edições Antares: Brasília: INL, 1978.

ALGE, Carlos d’. “A condição humana em Moreira Campos”. In: **Jornal de Cultura**. Fortaleza: Imprensa Universitária, agosto de 1994.

GUTIÉRREZ, Angela. “Lama e folhas”. In: Alge, Carlos d’ (org.). **Antologia Terra da Luz**: prosadores. Fortaleza: Diário do Nordeste, 1998.

GUTIÉRREZ, Angela; MORAES, Vera Lucia Albuquerque de (org.) **Tributo a Moreira Campos e Natércia Campos**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2007.

HOUAISS, Antonio. “Portas Fechadas”. In: **Crítica Avulsa**. Bahia: Publicações da Universidade Federal da Bahia, série II, nº. 23, 1960.

LANDIM, Teoberto. “A lei do mais forte e outras manifestações do poder em “O Preso” de Moreira Campos”. In: **Trocando em miúdos**: ensaios. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1985.

LIMA, Batista de. **Moreira Campos**: a escritura da ordem e da desordem. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1993.

LINHARES FILHO, José. “Alguns Contos de Moreira Campos”. In: CAMPOS, Moreira. **10 contos escolhidos**. Brasília: Horizonte: INL,1981.

LINHARES, Temístocles. **22 Diálogos sobre o conto brasileiro atual**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1973.

MONTEIRO, José Lemos. **O Discurso Literário de Moreira Campos**. Fortaleza: Edições UFC, 1980.

MORAES, Vera Lucia Albuquerque de. “Conto”. In: **Clã**: trajetórias do Modernismo em Revista. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2004.

NISTCHACK, Horst. “A Grande Mosca na ficção de Moreira Campos”. In: FELDMANN, Helmut e LANDIM, Teoberto (Org.). **Literatura sem fronteiras**. Fortaleza: UFC/ Casa José de Alencar/ Programas Culturais, 1990.

OLIVEIRA, Caterina de Saboya. **Moreira Campos**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000. (Coleção Terra Bárbara)

PINTO, José Alcides. “Moreira Campos e a nova ficção Brasileira”. In: **Política da Arte**: ensaios de crítica literária. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1981.

BIBLIOGRAFIA GERAL:

ACSELRAD, Marcio. “O humor como estratégia de comunicação”. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_112.PDF> Acesso em: 07/07/2008.

ALTMAN, Raquel Zumbano. “Brincando na história”. In: DEL PRIORE (org.). **História das crianças no Brasil**. 6ª. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

ALVES, José Edil de Lima. “Nomes próprios, melhoramentos e degradação em **Uma fenda na muralha**”. In: **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 42, nº 2, p. 83-100, junho, 2007.

ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**. 14ª ed. São Paulo: Globo, 2001.

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

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A Poética Clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **A Poética do Devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **A Terra e os Devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. Tradução de Maria Ermantina Galvão, 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____. **O Ar e os Sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. 4ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Questões de Literatura e de Estética**: a Teoria do Romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. 4ª. ed. São Paulo: UNESP, 1998.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 6ª. Ed. Rio de Janeiro: j. Olympio, 1976.

BERGSON, Henri. **O Riso**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BÍBLIA SAGRADA. Traduzida dos originais hebraico e grego feita pelos Monges de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico de São Paulo. 144ª. ed. São Paulo: Ave-Maria, 2001.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRANDÃO, Helena H. Nagime. **Introdução à Análise do Discurso**. 8ª. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas**: sobre a teoria da ação. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas, SP: Papirus, 1996.

CAMBOIM, José Afonso de Sousa. **Língua hilari língua**: ensaio sobre o riso e a técnica de opacificação cômica na performance lingüística de José Cândido de Carvalho. Brasília: Bárbara Bela, 1999.

CAMPOS, Maria de Fátima Hanaque; LOMBOGLIA, Ruth. “HQ: uma manifestação de arte”. In: LUYTEN, Sonia M. Bibe. **Histórias em quadrinhos: leitura crítica**. São Paulo: Edições Paulinas, 1984.

CALBUCCI, Eduardo. **A Construção do ator da enunciação em romances com narrador-personagem**: a experiência machadiana em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 435 f. Tese de Doutorado (Doutorado em Semiótica Lingüística Geral). Universidade de São Paulo /Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2007.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Os Nossos antepassados**. Tradução de Nilson Moulin – São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CANDIDO, Antonio. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Civilização e cultura**: pesquisas e notas de etnografia geral. São Paulo: Global, 2004.

_____. **Superstição no Brasil**. 5ª. ed. São Paulo: Global, 2002.

CASTRO, Lucia Rabello de. “Uma teoria da infância na contemporaneidade”. In: **Infância e Adolescência na Cultura do Consumo**. Rio de Janeiro: NAU, 1998.

CAVALCANTI, Maria Isabel Tavares. **Menino Manuel**: A Leitura de uma Alma de Criança na Poesia de Manuel Bandeira. 90 f. Dissertação de Mestrado. (Mestrado em Literatura Brasileira) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

COUTINHO, Afrânio (Dir.). **A Literatura no Brasil**. 6ª.ed. São Paulo: Global, 2003.

COUTINHO, Fernanda Maria Abreu. **Imagens da Infância em Graciliano Ramos e Antoine de Saint-Exupéry**. 235 f. Tese de Doutorado. (Doutorado em Teoria da Literatura) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

DANTAS, H. “Do ato motor ao ato mental: a gênese da inteligência”. In: TAILLE, Yves de et al. **Piaget, Vygostsky, Wallon: teorias psicogenéticas em discussão**. São Paulo: Summus, 1992.

DARNTON, Robert. **O Grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa**. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DEL PRIORE, Mary (org.). **História das crianças no Brasil**. 6ª. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

DOURADO, Autran. **Ópera dos mortos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DUBOIS, Jean et al. **Dicionário de Lingüística**. Tradução de Frederico Pessoa de Barros et al. 7ª ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia geral**. Tradução de Hélder Godinho. 3ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ECO, Umberto. **Tratado Geral de Semiótica**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi e Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2007

_____. **Lector in Fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. Tradução de Atílio Cancian. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Interpretação e Superinterpretação**. Tradução de Martins Fontes. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ERIKSON, Erik H. “Oito Idades do Homem”. In: **Infância e Sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1963.

FERNANDES, Ronaldo Costa. **O Narrador do romance: e outras considerações sobre o romance**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FIORIN, José Luiz. **As Astúcias da Enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 1996.

_____. “Semiótica das paixões: o ressentimento”. In: Revista **Alfa**, 51 (1), São Paulo[s/d], 2007. Disponível em: <<http://www.alfa.ibilce.unesp.br/download/v51-1/01-Fiorin.pdf>> Acesso em: 28/04/2008.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 6ª. ed.,1986.

_____. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. 35ª. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2007.

FREITAS, Marcos Cezar de (org.). **História Social da Infância no Brasil**. São Paulo: Cortez Editora, 1997.

FREUD, Sigmund. “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

GALVÃO, Izabel. **Henri Wallon: uma concepção dialética do desenvolvimento infantil**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

HEYWOOD, Colin. **Uma História da infância: da Idade Média à época contemporânea no Ocidente**. Tradução de Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2004.

JOLY, Martine. **Introdução a análise da Imagem**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1996.

KOHAN, Walter Omar. **Infância. Entre educação e filosofia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

KOZEN, Paulo Cezar. “Anatomia da comicidade”. In: **Fragmenta**. n° 18. Curitiba: UFPR, 2001.

LAJOLO, Marisa. “Infância de papel e tinta”. In: FREITAS, Marcos Cezar de (org.). **História Social da Infância no Brasil**. São Paulo: Cortez, 1997.

LEITÃO, Heliane de Almeida Lins. **Piaget e Freud. Um encontro possível: o pensamento e a afetividade da criança em discussão**. Maceió: EDUFPE / EDUFAL, 1997.

LIMA, Herman. “Evolução do conto”. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). **A Literatura no Brasil**. 6ª.ed. São Paulo: Global, 2003. v. 6

LITTLETON, Scott C. “Izanagi e Izanami: o primeiro casal”. In: WILLIS, Roy (Coord). **Mitologias**. Tradução de Thaís Costa e Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Publifolha, 2007.

LOPES, Edward. **Fundamentos da Lingüística Contemporânea**. São Paulo: Cultrix, 1999.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso Literário**. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. **O Contexto da obra Literária**. Tradução de Marina Appenzeller; Revisão da tradução Eduardo Brandão. 2ª.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Pragmática para o discurso Literário**. Tradução de Marina Appenzeller; Revisão da tradução Eduardo Brandão. 2ª.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Elementos de lingüística para o texto Literário**. Tradução de Maria Augusta Bastos de Mattos. São Paulo: Martins Fontes, 2001

_____. (org.) **Dicionário de Análise do Discurso**. Coordenação da tradução Fabiana Komesu. 2ª. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. **História da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2001

MORAES, Vera Lucia Albuquerque de. **Entre Eros e Narciso**: a construção do discurso amoroso em José de Alencar. Fortaleza: Edições UFC, 2005.

MOURA, Esmeralda Blanco Bolsonaro de. “Crianças operárias na recém-industrializada São Paulo” In: DEL PRIORE (org.). **História das crianças no Brasil**. 6ª. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

MUECKE, D. C. **Ironia e o Irônico**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MÜLLER, Verônica Regina. **História de Crianças e de Infâncias**: registros, narrativas e vida privada. Petrópolis, Rj: Vozes, 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As Formas do Silêncio**: no movimento dos sentidos. 4ª. ed. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 1997.

OLIVEIRA, Marta K. “O problema da a fetividade em Vygotsky”. In: TAILLE, Yves de et al. **Piaget, Vygostsky, Wallon**: teorias psicogenéticas em discussão. São Paulo: Summus, 1992.

PINTO, José Alcides. **Os Verdes Abrutres da Colina**. Fortaleza: Edições Livro Técnico, 2001.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REUTER, Yves. **A Análise da Narrativa**: o texto, a ficção e a narração. Tradução Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

RIZZINI, Irmã. “Pequenos trabalhadores do Brasil”. In: DEL PRIORE (org.). **História das crianças no Brasil**. - 6ª. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

RODOLPHO, Adriane Luisa. “Rituais, ritos de passagem e de iniciação: uma revisão da bibliografia antropológica”. In: **Estudos Teológicos**, v.44, n.2, 2004. Disponível em: <<http://pjp.raposo.googlepages.com/AdrianeLuisaRodolpho-rituaisrevisobi.pdf>> Acesso em: 23/08/2008.

SARAMAGO, José. **L'uomo Duplicato** / tradução de Rita Desti. Torino: Einaudi, 2003.

_____. **Ensaio Sobre a Cegueira**. 9ª. ed. Lisboa: Caminho, 1995.

SILVA, Vitor Manuel Aguiar e. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 1991.

SILVA, Antônio Gonçalves da. (Patativa do Assaré). **Cante lá que eu canto cá: filosofia de um trovador nordestino**. 14ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

SOUZA, Simone de; GONÇALVES, Adelaide et al. (Org.). **Uma nova história do Ceará**. 4ª. ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2007.

TAILLE, Yves de et al. **Piaget, Vygostsky, Wallon: teorias psicogenéticas em discussão**. São Paulo: Summus, 1992.

VOLLI, Ugo. **Manual de Semiótica**. Tradução de Silva Debetto C. Reis. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

WARD, Mirian Jorge. “Repensando os estudos sociais de história da infância no Brasil”. In: **Perspectiva**. Florianópolis, v. 25, nº 1, p.21-39, jan/jun. 2007.

WILLIS, Roy (Coord). **Mitologias**. Tradução de Thaís Costa e Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Publifolha, 2007.

ZILBERMAN, Regina. **A Literatura infantil na escola**. São Paulo: Global, 1987.