



DOSSIÊ: ESTAS NÃO SÃO HISTÓRIAS PARA CRIANÇAS – REPRESENTAÇÕES DA INFÂNCIA NA LITERATURA, NO AUDIOVISUAL E NAS ARTES

A estetização do olhar infantil na narração de *Cartucho: relatos de la lucha en el Norte de México*, de Nellie Campobello

The aestheticization of the child's gaze in the narration of Cartucho: relatos de la lucha en el Norte de México, by Nellie Campobello

La estetización de la mirada infantil en la narración de Cartucho: relatos de la lucha en el Norte de México, de Nellie Campobello

Janara Laíza de
Almeida Soares¹

orcid.org/0000-0003-0565-4997
janarasoares@uneb.br

Recebido em: 10 abr. 2024.

Aprovado em: 11 ago. 2024.

Publicado em: 07 nov. 2024.

Resumo: O presente artigo tem por objetivo analisar como se dá a estetização do olhar e da voz infantis na narração de *Cartucho: relatos de la lucha en el Norte de México*, de Nellie Campobello (2016). Publicado no ano de 1931, *Cartucho* é uma obra ambientada na Revolução Mexicana, sendo integrada tardiamente ao conjunto das *Novelas de la Revolución*. Para tanto, apoiamos-nos no conceito de *focalização*, como teorizado por Mieke Bal (2017), para justificar a perspectiva infantil como escolha estética; no conceito de *estetização do discurso*, conforme teorizado por Mikhail Bakhtin (2015), para a reflexão sobre a manipulação do efeito estético a partir da escolha da autora de privilegiar uma visão infantil em detrimento da racionalidade da escritora já adulta; e no conceito de *imaginários sociais*, como elaborado por Brolislaw Baczko (1999), que nos auxilia a mostrar o jogo estético construído por Campobello. Observamos que a escritora utiliza o imaginário social da criança para, estetizando a perspectiva infantil, quebrar os preconceitos através do efeito de choque. É no balanço entre os efeitos de credibilidade e choque que Nellie desconstrói discursos e reconstrói um outro sentido para o ser criança na guerra e para os acontecimentos da própria Revolução.

Palavras-chave: literatura latino-americana; Nellie Campobello; infância; estetização; focalização.

Abstract: This article aims to analyze how the aestheticization of child's gaze and voice takes place in the narration of *Cartucho: relato de la lucha en el Norte de México*, by Nellie Campobello (2016). Published in 1931, *Cartucho* is a work set during the Mexican Revolution, being late integrated into the set of *Novelas de la Revolución*. To do so, we rely on the concept of *focalization*, as theorized by Mieke Bal (2017), to justify the child's perspective as an aesthetic choice; the concept of *aestheticization of discourse*, as theorized by Mikhail Bakhtin (2015), to reflect on the manipulation of the aesthetic effect based on the author's choice to privilege a childish vision to the detriment of the adult writer's rationality; and the concept of *social imaginaries*, as elaborated by Brolislaw Baczko (1999), which helps us to show the aesthetic game constructed by Campobello. We observed that the writer uses the child's social imaginary to aestheticize the child's perspective, breaking down prejudices through the shock effect. It is in the balance between the effects of credibility and shock that Nellie deconstructs speeches and reconstructs another meaning for being a child in war and for the events of the Revolution itself.

Keywords: Latin American Literature; Nellie Campobello; Childhood; Aestheticization; Focalization.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo analizar cómo se produce la estetización de la mirada y la voz de los niños en la narración de *Cartucho: relato de*



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Alagoinhas, Bahia, Brasil.

la lucha en el Norte de México, de Nellie Campobello (2016). Publicada en 1931, *Cartucho* es una obra ambientada durante la Revolución Mexicana, integrándose posteriormente al conjunto de las Telenovelas de la Revolución. En la análisis, nos apoyamos en el concepto de *focalización*, teorizado por Mieke Bal (2017), para justificar la perspectiva del niño como una elección estética; el concepto de *estetización del discurso*, teorizado por Mikhail Bakhtin (2015), para reflexionar sobre la manipulación del efecto estético a partir de la elección del autor de privilegiar una visión infantil en detrimento de la racionalidad del escritor adulto; y el concepto de *imaginarios sociales*, elaborado por Brodławski Baczkó (1999), que nos ayuda a mostrar el juego estético construido por Campobello. Observamos que la escritora utiliza el imaginario social del niño para estetizar la perspectiva del niño, rompiendo prejuicios a través del efecto de shock. Es en el equilibrio entre los efectos de la credibilidad y el shock que Nellie deconstruye los discursos y reconstruye otro significado de ser un niño en la guerra y de los acontecimientos de la Revolución misma.

Palabras clave: literatura latinoamericana; Nellie Campobello; infancia; estetización; focalización.

Introdução

O presente artigo tem por objetivo analisar como se configura a estetização do olhar infantil na narração do livro *Cartucho: relatos de la lucha en el Norte de México*, de Nellie Campobello (2016). Publicado no ano de 1931, *Cartucho* é uma obra ambientada na Revolução Mexicana, sendo integrada tardiamente ao conjunto das *Novelas de la Revolución*. Tais produções são variadas e possuem grande diversidade de modos estéticos e construções ideológicas, mas mantêm em comum a organização em torno do tema da Revolução Mexicana.

Nellie Campobello escreveu *Cartucho* a partir da visão de que as narrativas comumente veiculadas sobre a Revolução eram fantasiosas e injustas com os homens e as mulheres do Norte. Como a autora conta em *Mis libros* (1960, editado na *Obra Reunida*, de 2016), Nellie e sua irmã conviveram por muito tempo com pessoas que estavam alinhadas às versões de histórias de

banditismo de Francisco Villa, o líder nortenho, desmerecendo seu papel na Revolução Mexicana. Por ter vivido no contexto dessa luta, a escritora viu a necessidade de escrever para mostrar a sua "verdade", a sua visão dos acontecimentos.

Tal escrita não seria fácil. Ao escrever num contexto tão complexo, Nellie Campobello constatou que necessitava de uma técnica, que deveria diferir daquelas utilizadas nos seus livros de poesia:

Com a latente inquietude de meu espírito, amante da verdade e da justiça, humanamente falando, me vi na necessidade de escrever. Sabia que o ambiente em que vivia não era propício para o meu desejo. Sabia que muitas das pessoas que me rodeavam não aprovavam minha atitude e se desagradariam ao me ver metida em uma missão que nada de bom me traria; mas eu sabia escalar árvores e colinas. Além disso, podia aplicar minha linha mais curta. Busquei a forma para poder dizer, mas, para fazê-la, necessitava de uma voz, e fui até ela. Era a única que poderia dar o tom, a única autorizada: era a voz de minha infância. Usar sua aparente inconsciência para expor o que eu sabia que era a necessidade de um dizer sincero e direto^{2, 3} (Campobello, 2016, p. 343).

Nellie escreveu primeiramente o livro de versos *¡Yo! Francisca* (1929). Depois, para a escrita de *Cartucho*, percebeu que deveria se afastar da escrita poética e sensível:

Mas seguia pensando como faria para dizer as coisas que levava como pêndulo de relógio dentro de mim: aquilo que não se podia dizer em verso às árvores, nem às mariposas, nem em belas expressões de amizade, nem em cantos ao amor. Para escrever necessitava de uma técnica, que eu não tinha. Era necessário encontrá-la; ninguém me daria⁴ (Campobello, 2016, p. 345).

E foi assim que, estrategicamente, saiu da voz poética e se enveredou na narrativa, evocando a sua voz de criança para que pudesse falar e para que lhe fosse permitido dizer. Utilizar essa estratégia narrativa possibilitou a criação de

² Todas as traduções são de nossa autoria.

³ No original: "*Latente la inquietud de mi espíritu, amante de la verdad y de la justicia, humanamente hablando, me vi en la necesidad de escribir. Sabía que el ambiente en que yo vivía no era propicio a mi deseo. Sabía que muchas de las gentes que me rodeaban no aprobarían mi actitud e iban a sentir desagrado al verme metida en una misión que nada bueno traería a mi persona; pero yo sabía escalar árboles y cerros. Además, podía aplicar mi línea más corta. Busqué la forma de poder decir, pero para hacerla necesitaba una voz, y fui hacia ella. Era la única que podía dar el tono, la única autorizada: era la voz de mi niñez. Usar de su aparente inconsciencia para exponer lo que supe era la necesidad de un decir sincero y directo*".

⁴ No original: "*Pero seguía pensando cómo haría para decir las cosas que llevaba como péndulo de reloj dentro de mí: aquello que no se podía decir en verso a los árboles, ni a las mariposas, ni en bellas expresiones de amistad, ni en cantos al amor. Para escribir necesitaba una técnica, que yo no tenía. Era necesario encontrarla; nadie me la iba a regalar*".

muitas outras e de um estilo próprio que diferenciou Nellie Campobello dos escritores da época. Ela possuía a consciência de sua posição na sociedade machista mexicana, bem como sobre o problema do tema (Pancho Villa, que foi considerado bandido pela sociedade mexicana da época, é exaltado como herói da Revolução em seu livro), e utilizou sua *línea mas corta* para poder criar o efeito de credibilidade⁵ de sua escrita, substrato necessário para a aceitação, por parte da recepção, do posterior efeito de choque que, por muito tempo, a deixou de fora do cânone das *Novelas de la Revolución*.

Assim, a narradora de *Cartucho* é testemunha, mas uma testemunha especial, pois não possui o filtro moral dos adultos. Decorrem disso os aspectos observados na voz infantil estetizada por Nellie Campobello: a frase curta e constativa⁶, típica dos aforismos ou máximas (responsável pelo choque moral); e a simplicidade infantil, que mostra uma sabedoria evidente, porém não vista pelos olhos já embaçados dos adultos.

Iniciamos o artigo pela análise da perspectiva infantil como escolha estética, apresentando a crítica de Mieke Bal ([1985]2017) ao conceito de *focalização* de Gérard Genette ([1972]1995) e desenvolvendo, a partir dela, a análise da visão infantil como concebida na narrativa de Campobello. O conceito de *estetização do discurso*, conforme teorizado por Mikhail Bakhtin ([1975] 2015), nos auxilia, por sua vez, na reflexão sobre a manipulação do efeito estético a partir da escolha

da autora de privilegiar uma visão infantil em detrimento da racionalidade da escritora já adulta.

Entraremos, então, em um movimento interpretativo cujo conceito de *imaginários sociais*, como elaborado por Brolislaw Baczko (1999), nos auxilia a mostrar o jogo estético construído por Campobello. Também utilizaremos estudos acerca da infância, como o de Rita de Cássia Marchi e Manuel Jacinto Sarmiento (2017), que discutem o conceito de *normatividade da infância*, e de Beatriz Alcubierre e Tania Carreño King (1996), sobre as *crianças villistas*, dentre outros, com vistas a traçar um panorama do imaginário da infância no México da Revolução.

Assumindo, ainda, a intencionalidade da escritora evidenciada nos efeitos estéticos⁷ criados na obra, partimos da ideia de Tzvetan Todorov ([1969] 2006) do *arranjo linguístico como ato*, pois há um jogo com os sentidos externos da obra que orienta a construção estética da narradora. Assim, a organização das escolhas estéticas é um *ato* com vistas a fins específicos: mostrar a Revolução no Norte; reabilitar a imagem dos homens⁸ que morreram e foram injustiçados pela história oficial; gravar a memória daqueles que morreram, seja na glória, seja na vulgaridade da guerra.

1 A perspectiva narrativa como estratégia estética

Das várias escolhas estéticas dos escritores, o modo como se narra costuma ser a mais emblemática. Um exemplo na literatura brasileira é

⁵ O conceito de *credibilidade* foi desenvolvido na tese "A constituição do efeito estético através do narrador: aspectos de credibilidade em *Cartucho*, de Nellie Campobello" (Soares, 2021a) e no verbete "Credibilidade", no livro *Verbetes da Epistemologia do Romance – Volume II* (Caixeta; Barroso, 2021). Esse termo busca denominar os efeitos estéticos organizados com vistas não apenas a criar a verossimilhança interna da narrativa, mas também a captar o leitor para uma experiência valorativa exterior ao livro, o que varia de acordo com a obra e as intenções da autoria.

⁶ No sentido de "constatação, afirmação de um fato".

⁷ O verbete "efeito estético" foi desenvolvido inicialmente no livro *Verbetes da Epistemologia do Romance – Volume I*, publicado em 2019 pelo Grupo Epistemologia do Romance e organizado por Ana Paula Aparecida Caixeta, Maria Veralice Barroso e Wilton Barroso Filho. Para a Epistemologia do Romance, o efeito estético é o primeiro momento da experiência estética. O sujeito de conhecimento, ao entrar em contato com a obra de arte, é afetado por ela. A partir daí, pode passar por dois processos: deter-se ao efeito estético ou fruir o objeto de arte, criando conhecimento no processo de experiência estética. Para que tal conhecimento seja alcançado, a pessoa que lê precisa ser arguta, ultrapassando o efeito estético, seja a partir do enfrentamento dos preconceitos, seja com a formulação de uma pergunta de conhecimento, construindo, assim, relações. O alcance do efeito estético depende da articulação dos polos do objeto de arte: a criação, o objeto em si e a recepção.

⁸ Aqui abrimos mão do uso de uma linguagem não sexista por conta da natureza do livro analisado e das palavras da própria escritora em entrevistas. *Cartucho* é um livro que, apesar de ser uma narrativa construída a partir da focalização da criança e das pessoas que ficaram para trás na guerra, conta principalmente a histórias de meninos e homens que morreram nos conflitos. Em entrevista para Emanuel Carballo, a escritora afirma que escreveu o livro para vingar uma injúria: "Os romances que então se escreviam, e que narravam fatos da guerra, estão repletas de mentiras contra os homens da Revolução, principalmente contra Francisco Villa. Escrevi neste livro o que me consta do villismo, não o que me contaram". No original: "*Las novelas que por entonces se escribían, y que narran hechos guerreros, están repletas de mentiras contra los hombres de la Revolución, principalmente contra Francisco Villa. Escribí en este libro lo que me consta del villismo, no lo que me han contado*" (Campobello apud Carballo, 1965, p. 336).

o caso Capitu *versus* Bentinho: houve traição ou Dom Casmurro é apenas um narrador paranoico fabulando suas tristezas para quem lê? Mudam os tempos, mudam os meios, mas a discussão permanece, sendo inclusive palco sazonal de longas conversas até entre *twitters*, unindo a crítica literária, docentes e pessoas leigas interessadas em torno da problemática do narrador.

Tal interesse ocorre pela natureza ambígua da função narrativa: sua plasticidade e a possibilidade de variedades de visão são extensas e determinam o *como* do ato narrativo, mostrando ou escondendo fatos, gestos, não apenas através dos olhos, mas através da voz de quem narra. Entender como a função narrativa foi ocupada dentro de uma narrativa de ficção é atividade essencial por parte do leitor ou leitora para entender os sentidos e a construção dos efeitos estéticos.

Gérard Genette (1995) apresenta essa plasticidade através dos conceitos de *distância* e *perspectiva*, que, segundo ele, regulam a informação da narrativa. Sobre a *distância*, que tem em si a discussão platônica sobre *narrativa pura* e *narrativa mimética* – depois recuperada por Henry James como *showing* e *telling* –, Genette observa que tais noções são ilusórias, ou seja, estão no campo do efeito:

[...] contrariamente à representação dramática nenhuma narrativa pode 'mostrar' ou 'imitar' a história que conta. Mais não pode que contá-las de modo pormenorizado, preciso, 'vivo', e dar assim mais ou menos a *ilusão de mimese* que é a única *mimésis* narrativa possível, pela razão única e suficiente de que a narração, oral ou escrita, é um facto de linguagem, e que a linguagem significa sem imitar (1995, p. 162).

Sobre a *perspectiva*, que seria a "escolha (ou não) de um 'ponto de vista' restritivo", Genette (1995, p. 183) traça uma ampla apresentação das abordagens feitas sobre o tema até então, mostrando certa confusão sobre a significação de termos como *visão*, *campo* e *ponto de vista*, e

acabando por tomar o termo *focalização* como base para sua análise.

Partindo das tipologias de Genette, Mieke Bal (2017) desenvolve um estudo sobre o narrador. Sintetizando o trabalho já feito na década de 1980 em sua *Narratology* e observando algumas incongruências na teoria do crítico e teórico francês, Bal propõe uma abordagem que, se diferente em alguns aspectos da de Genette, não retira o narrador do centro da análise, com seu papel necessário na construção dos efeitos estéticos.

Mieke Bal (2017, p. 132) retoma a *focalização* problematizando-a a partir da percepção: ela é "[...] um processo psicossomático que é bastante dependente da posição do corpo que percebe"⁹ e, desse modo, em se tratando de nosso objeto de análise, do narrador que se escolhe para contar a história. Assim, "[...] a percepção depende de tantos fatores que pretender à objetividade é inútil"¹⁰ (Bal, 2017, p. 132). Tais fatores variam de acordo com a escolha sobre como a função narrativa será ocupada. É nessa esteira que Bal (2017, p. 133) define como utilizará o termo *focalização* em seu trabalho: "Vou me referir às relações entre os elementos apresentados e a visão através da qual eles são apresentados como *focalização*. A focalização é, então, a relação entre a visão e o que é visto, percebido"¹¹. Coloca-se, em sua perspectiva, a identidade do focalizador, pois é através de suas idiosincrasias que aquilo que é visto é contado. Além disso, Bal (2007) observa que, mesmo que haja a pretensão da *mimesis*, tal pretensão é um efeito, uma ilusão, assim como afirma Genette (1995). Desse modo, a pesquisadora faz a seguinte observação:

O que é focalizado por um personagem F? Não precisa ser um personagem. Objetos, paisagens, eventos, enfim, todos os elementos são focalizados, seja por um EF [focalizador externo] ou por um CF [focalizador vinculado a um personagem]. Só por esse fato, somos apresentados a uma certa interpretação dos

⁹ No original: "[...] a psychosomatic process that is strongly dependent on the position of the perceiving body".

¹⁰ No original: "[...] perception depends on so many factors that aiming for objectivity is pointless".

¹¹ No original: "I will refer to the relations between the elements presented and the vision through which they are presented as focalization. Focalization is, then, the relation between the vision and what is seen, perceived".

elementos que está longe de ser neutra ou inocente¹² (Bal, 2007, p. 137).

Ou seja, ao se escolher qual será o focalizador, definem-se também as especificidades de sua focalização. Os modos de focalização são os mais diversos, e por isso Bal (cf. 2007, p. 278) observa como a noção por ela desenvolvida se torna um melhor instrumento de análise, já que sua aplicação não se reduz à classificação tipológica, mas parte da especificidade das escolhas do autor ou autora, alcançando uma maior leitura sobre o fenômeno narrativo.

Ainda segundo a pesquisadora, o fato de a narração implicar focalização (alguém, um *agente*, conta uma história de um modo específico que tem a ver com o modo de ser desse agente) decorre da noção de que a linguagem molda o olhar e a visão de mundo (cf. Bal, 2017, p. 12). Visão, percepção, cognição e linguagem estão em constante relação; o ato de escrever e, dentro da escrita narrativa, o ato de contar algo evocam essas relações que influenciam o todo da obra literária.

Uma das observações feitas pela pesquisadora que enriquecem esta discussão é a ideia de que o narrador, do ponto de vista gramático, é sempre primeira pessoa: “‘Eu’ e ‘Ele’ somos ambos ‘Eu’”¹³ (Bal, 2017, p. 12). A diferença estaria em que esse *eu* pode falar sobre outra pessoa, sendo assim chamado de *narrador externo* caso ele jamais se refira a si mesmo no texto; e, se esse *eu* é identificado com uma personagem, sendo, desse modo, participante (*actor*) da fábula, seria chamado de *narrador vinculado a um personagem*. Para ela, essa diferença age diretamente na retórica da verdade da narrativa: por exemplo, um narrador vinculado a um personagem geralmente implica que ele ou ela está recontando fatos verdadeiros sobre si, sua autobiografia, mesmo que os fatos narrados sejam improváveis ou fantásticos. Os exemplos usados pela estudiosa – narradoras crianças ou que usam o ponto de vista de per-

sonagens infantis – são utilizados para observar como se desenvolve, nessas narrativas, a retórica de verdade, em que se utilizam os mecanismos estéticos para criar-se um efeito de correspondência com a realidade objetiva. A depender do trabalho e das escolhas dos autores e autoras, essa retórica pode diminuir ou aumentar esse efeito.

Nesse processo de escolha, há um movimento muito maior de integração da obra com os aspectos externos, principalmente aqueles concernentes ao seu estatuto de acontecimento comunicativo. Tzvetan Todorov (2006), recuperando Benveniste, apresenta dois planos de enunciação que se dão na linguagem: o do discurso e o da história, que se referem à “integração do sujeito de enunciação no enunciado” (Todorov, 2006, p. 59). Enquanto a história é apresentada como a “apresentação dos fatos advindos a certo momento do tempo, sem qualquer intervenção do locutor na narrativa” (Benveniste *apud* Todorov, 2006, p. 59), o discurso prevê a ação de um locutor sobre um ouvinte. Assim, tem-se a pura apresentação dos fatos no caso do plano da história e, no caso do discurso, a presença de um sujeito de enunciação que age, transformando linguagem em discurso. Nessa abordagem, Todorov observa que há o arranjo linguístico por parte do locutor como ato, que evoca aspectos de uma realidade; tal evocação, no entanto, tem sua existência legitimada apenas no enunciado, não existindo fora dele.

Essas considerações foram feitas por Todorov ao tentar refletir sobre as estruturas das narrativas literárias desde um viés formalista, comparando-as com as estruturas linguísticas. Mas é aqui que se abre o questionamento feito pelo estudioso: enquanto na linguística a questão do sentido não era considerada, na literatura o sentido ultrapassa a frase, as combinações de frases, até chegar em estruturas maiores, como a obra inteira, seus meios de circulação e seus receptores.

Ora, o que seria esse discurso senão ato e,

¹² No original: “What is focalized by a character F? It need not be a character. Objects, landscapes, events, in short all of the elements are focalized, either by an EF [external focalizer] or by a CF [character-bound focalizer]. Because of this fact alone, we are presented with a certain interpretation of the elements that is far from neutral or innocent”.

¹³ No original: “I’ and ‘He’ are both ‘I’”.

como ato, um acontecimento complexo? O próprio Todorov observava que não era vantajoso para os estudos literários limitar-se à estrutura. Desse modo, os significados possíveis para o texto dependem de um conjunto de elementos (autoria, recepção, campo literário, contexto de recepção, escolhas estéticas) que deve ser levado em conta. Nesse conjunto, a escolha estética do narrador costuma caminhar com a expectativa dos tipos de leitores a quem a escritora se dirige na época da publicação.

É nesse sentido que a escolha da narradora de *Cartucho* é tão importante para a construção estética da obra. A escritora conhece o público de sua época e joga com suas paixões e preconceitos a partir da perspectiva e da voz da narradora. Desse modo, constrói uma relação estabelecida dentro da credibilidade e do pacto que se constitui entre a pessoa que lê e a pessoa que narra.

A escolha do narrador define, desse modo, o pontapé inicial da criação de efeitos: de quem é a voz (se será adulta), personagem da história (criança, homem ou mulher), enfim, sua posição irá organizar o modo como a história será contada. A leitora ou o leitor, por sua vez, criará o pacto com a narradora, aceitando – ou não – escutar a sua visão da história. Em nosso objeto de estudo, esse pacto é – e isso decorre da própria organização não linear e fragmentária de *Cartucho* – construído no decorrer da leitura, em que aos poucos vamos descobrindo quem é a narradora, em que ambiente ela se encontra e qual sua posição nos fatos narrados.

2 O imaginário social acerca da infância no México do início do século XX

Criar um novo sentido para o papel do Norte na Revolução Mexicana exigiu de Nellie Campobello a utilização de técnicas que, mostrando sua visão, também trouxessem credibilidade para o que estava sendo dito. Tanto a configuração do livro a partir de memórias quanto a utilização da perspectiva infantil competem para o jogo de credibilidade, já que o testemunho não pode ser desacreditado, e a criança, figura de pureza e inocência, também não pode ser questionada.

Cria-se, então, um jogo a partir da estetização do olhar infantil da própria Nellie Campobello, testemunha dos confrontos no Norte.

Para entender como o olhar infantil é utilizado para a construção da narradora de *Cartucho* e os efeitos estéticos decorrentes de tal escolha, é necessário analisar como a infância era vista na época de escrita do livro. Desse modo, passaremos a analisar o imaginário social acerca da infância no México do início do século XX e no espaço de escrita do livro, estabelecendo que, para entendermos o jogo feito pela escritora com os preconceitos e as paixões da recepção, devemos aproximar nosso entendimento desse imaginário o máximo possível.

O efeito estético concebido e organizado pela pessoa que cria – principalmente na literatura – se baseia em pré-noções do suposto leitor ou do senso comum. Assim, imagina-se um sentido já existente para jogar com ele, criando efeitos diversos, a depender da intencionalidade da pessoa que escreve (agradabilidade, choque, contradição, ironia, etc.). No caso de *Cartucho*, Nellie Campobello (2016) utiliza como base as noções de criança e de infância existentes na sociedade da época, para, posteriormente, manipular esse imaginário e criar o efeito de choque ao colocar essa criança, de forma lúdica, no ambiente da guerra, com todo o grotesco que dela advém. O efeito de choque é o que possibilita o estranhamento em relação ao sentido canônico das histórias da guerra e à reestruturação das noções acerca dele (nesse caso, a ideia de banditismo de Pancho Villa, a ideia da morte heroica, o próprio sentido da guerra, etc.).

Interessa-nos o conceito de *imaginário* porque, partindo de uma construção coletiva das imagens sobre determinados temas, uma sociedade organiza seus desejos, projeções para o futuro e, conseqüentemente, sua forma de viver. É nesse sentido que Bronislaw Baczko (1999) pensa os *imaginários sociais*. O historiador e filósofo percebe que as imagens-ideias utópicas ultrapassam as narrativas e as “ilhas imaginárias”, estabelecendo-se no ambiente social e cultural. Desse modo, as representações que as sociedades dão

para si são organizadas em sistemas semióticos maiores, em todos coerentes que formam os ideais utópicos dos quais Baczko trata em sua obra. Segundo o autor:

Ao largo da história, as sociedades se entregam a uma invenção permanente de suas próprias representações globais, outras tantas ideias-imagens, através das quais se dão uma identidade, percebem suas divisões, legitimam seu poder ou elaboram modelos formadores para seus cidadãos assim como o "valente guerreiro", o "bom cidadão", o "militante comprometido", etcetera¹⁴ (Baczko, 1999, p. 8).

Tais modelos auxiliam a organização social, distribuindo papéis e formas de comportamento que são reguladas pelo poder em questão (e pela própria sociedade, quando esta legitima o poder). A forma como se dá a elaboração desses modelos e representações é inventada a partir dos símbolos e de outras representações que estão no campo do imaginário. É a partir dessa análise que o historiador desenvolve o termo *imaginários sociais* como sendo a "categoria de representações coletivas, ideias-imagens da sociedade global e de tudo o que tem a ver com ela"¹⁵ (Baczko, 1999, p. 8). Assim, os imaginários coletivos que criam modelos ideais para a organização e o funcionamento da sociedade partem de símbolos, signos, ideias-imagens (valorizadas na memória ou criadas como modelos ideais) que são compartilhadas de algum modo dentro dessa sociedade a ponto de criar um conjunto de representações mais ou menos orgânico que justifique a estruturação da vida social de algum modo.

O imaginário acerca da criança no México do final do século XIX e início do XX, desde a insurreção revolucionária da colônia que culminou na Independência em 1821 e na Proclamação da República em 1824, respondia à necessidade de criar uma nova forma de organização social e econômica que exigiu mudanças também na organização doméstica, gerando normatizações em busca de modelos ideais de família, criança

e dos papéis de gênero. Rita de Cássia Marchi e Manuel Jacinto Sarmiento (2017, p. 955), estudando a produção legislativa sobre a infância, observam que há uma normatividade, "um conjunto de assunções, formas de conhecimento, ideias, pressuposições e representações sociais" que incorporam "modos dominantes" de definir o que é ser criança. Assim, há uma "administração simbólica" da infância, que, segundo os autores, é "o conjunto de orientações normativas, jurídicas e não jurídicas, explícitas e implícitas". Essas orientações são organizadas a partir de bases ideológicas que excluem "para as margens as crianças que escapam ao enquadramento em que se fundam essas bases, e que é a condição das crianças das classes médias e superiores dos países de capitalismo avançado ou do Norte Global (e das classes médias de países periféricos)" (Marchi; Sarmiento, 2017, p. 956). Na sociedade mexicana, as bases ideológicas dessa normatividade foram importadas da Europa, fortemente marcadas pela medicina, pela psicologia e pela pedagogia, que buscavam uma essência ou universalidade do ser infantil (cf. Silveira Barbosa; Delgado; Tomás, 2016, p. 109).

Essa visão universalizadora da infância, a busca por uma linearidade no comportamento das crianças e o estabelecimento de parâmetros de normalidade decorrentes das ciências positivas (cf. Silveira Barbosa; Delgado; Tomás, 2016, p. 110) promoveram a exclusão de uma grande parcela das crianças mexicanas do imaginário social infantil. Beatriz Alcubierre e Tania Carreño King (1996), em um importante estudo sobre o fenômeno dos *niños villistas* – aqueles que acompanhavam a marcha de Pancho Villa no Norte do País –, demonstram que havia dois imaginários de infância no México da época, ambos definidos pela classe social na qual se desenvolveram. Coletando dados de jornais e da iconografia, as pesquisadoras evidenciaram um ideal de criança pautado no discurso liberal e na doutrina positivista importados da Europa na

¹⁴ No original: "A largo de la historia, las sociedades se entregan a una invención permanente de sus propias representaciones globales, otras tantas ideas-imágenes, a través de las cuales se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder o elaboran modelos formadores para sus ciudadanos tales como el 'valiente guerrero', el 'buen ciudadano', el 'militante comprometido', etcétera".

¹⁵ No original: "categoria de representaciones colectivas, ideas-imágenes de la sociedad global y de todo lo que tiene que ver con ella".

última década da ditadura de Porfirio Diaz. Nesse período, a modernização do México e sua saída da condição de colônia exigiram a reorganização da sociedade em seus mais diversos aspectos, inclusive nos novos imaginários e nas novas representações que mobilizariam sensivelmente os cidadãos a aceitar os novos poderes, legitimá-los e se educar para mantê-los. O núcleo familiar e o ambiente doméstico eram essenciais para esse processo. Como mostram as pesquisadoras, o matrimônio legal instituído pelos liberais após a Revolução de Ayutla organizou a noção de família e de cuidado para com as mulheres e os filhos legítimos. Posteriormente, o Estado começou a se preocupar com as demais crianças, fossem filhos naturais ou órfãos, principalmente porque aquelas que eram deixadas sem assistência formavam uma grande população de rua entre a qual proliferavam as doenças, os vícios, a mendicância e o roubo.

O crescimento de uma pessoa era visto, pois, como progressivo, sendo que o momento da infância era a base para o tipo de sujeito que ela seria no futuro – futuro que dependia dela.

Assim, a criança deveria ser protegida e cuidada, já que sua inocência não lhe permitia fazer isso sozinha. A doutrina pedagógica europeia no pós-revolução, que utilizou *Emílio*, de Jean Jacques Rousseau (1979), como modelo¹⁶, começou a reconhecer a criança como indivíduo com vontade própria cujo momento de existência seria uma etapa específica, e não mais como um adulto em miniatura. Produziram-se roupas, jogos e literatura específicos para a infância. A ideia de lar foi reorganizada para que esse ser fosse cuidado e, em consequência, criou-se (ou aumentou-se) a imagem de pureza, inocência e de necessária proteção das crianças.

Essa forma burguesa de imaginar a criança como pequenos anjos puros, que devem ser cuidados (figura 1), influencia também todo o ambiente doméstico: o homem, na nova percepção de sociedade proposta pelas classes governantes, deveria prover a família, protegê-la e vigiar a ordem. A mulher, por sua vez, deveria se dedicar totalmente à criação dos filhos e à manutenção da harmonia do lar.

Figura 1 – Menina vestida de anjo



Fonte: Archivo General de la Nación (apud Alcubierre; King, 1996, p. 56).

¹⁶ Apesar de, na época da publicação, o livro ter sofrido várias críticas, *Emílio* foi recuperado pós-Revolução Francesa como modelo que organizava as relações da nova sociedade, observando a conexão entre o ser individual e a sociedade e suas instituições. Desse modo, como demonstra Jean Bloch (1995), a educação começou a ser vista como mediadora dessa relação, o que foi adotado pelos revolucionários franceses e largamente utilizado na pedagogia construída a partir daí. Foi desse modo que a pedagogia de Rousseau passou a ser amplamente utilizada nos projetos de instrução pública, sendo trazida para a América e aqui popularizada. Tais ideias se incorporaram com tanta força ao imaginário sobre a infância que, até os dias atuais, ainda podem-se observar resquícios dessas ideias na educação infantil na América Latina.

Figura 2 – Criança vendendo jornal

Fonte: Archivo General de la Nación (apud Alcubierre; King, 1996, p. 70).

Outro ponto importante é notar que, nas classes média e alta, tal proteção se dava no sentido de isolar as crianças das influências externas que poderiam ser maléficas para o seu crescimento. Assim, as atividades lúdicas ou os exercícios físicos voltados para as crianças eram controlados e tinham o propósito de isolamento, pois partia-se da ideia de que “[...] não existia mal maior para a saúde física e mental do infante que o contato com o mundo exterior. Uma atmosfera isolada, inclusive asséptica, na qual reinasse a harmonia moral e estética, era ideal para o seu desenvolvimento”¹⁷ (Alcubierre; King, 1996, p. 62). Desse modo, observamos que as classes média e alta mexicanas não só adotaram uma forma romântica de enxergar a infância, como também associaram-na ao ideal positivista de progresso que, segundo as pesquisadoras, confirmaria um período de treinamento para a formação de indivíduos, principalmente do sexo masculino, dotados de segurança para o progresso social e para a possibilidade de enfrentar os desafios

vindouros.

Tais ideias cultivadas nas classes alta e média, burguesas e conservadoras, dificilmente seriam transportadas para as classes baixas, seja no campo, seja na cidade. Nos discursos das classes alta e médias que podem ser recuperados na imprensa conservadora¹⁸, os filhos dos operários e camponeses possuíam uma realidade bastante diferente, que, inclusive, impedia que fossem vistos como *niños*:

As crianças pobres se encontravam tão alheias da realidade que viviam os setores médios e altos da sociedade porfiriana que, inclusive, deixaram de ser considerados crianças. A vagabundagem, o trabalho prematuro, o trânsito da vida entre o insalubre e o descaso dos pais os havia convertido, na opinião da imprensa da classe média, em adultos precoces e cheios de vícios: fumadores, bebedores, jogadores e, por fim, “léperos”¹⁹²⁰ (Alcubierre; King, 1996, p. 67).

Interessante notar que, inclusive linguisticamente, marcava-se a diferença entre as crianças das classes privilegiadas e as crianças das classes

¹⁷ No original: “[...] no existía más daño para la salud física y mental del infante que el contacto con el mundo exterior. Una atmosfera aislada, incluso aséptica, en la que reinara la armonía moral y estética, era ideal para su desarrollo”.

¹⁸ Não apenas a educação da criança, mas também a de mães e pais fazia parte desse programa. Alcubierre e King (1996) pontuam em seu estudo diversas fontes de circulação entre o público leitor do México (cujos nomes são bem expressivos: *Albums para damas*, *El periódico de las señoras*, *El heraldo del hogar*, um artigo de periódico *El amigo de la juventud* cujo nome é “*La paternidad desde los puntos de vista social y moral*”, entre outros) e demonstram a intenção de, ao educar pais e mães, organizar moral e socialmente o lar e, por consequência, a sociedade como um todo.

¹⁹ Referido a “pessoa que rouba, maldosa, astuta”.

²⁰ No original: “Los niños pobres se encontraban tan alejados de la realidad que vivían los sectores medios y altos de la sociedad porfiriana que, incluso, dejaron de ser considerados niños. La vagancia, el desempeño laboral prematuro, el trasiego de la vida entre lo insalubre y el descuido de sus padres, los habían convertido, a juicio de la prensa clasemediera, en adultos precoces y llenos de vicios: fumadores, bebedores, jugadores y, para colmo, ‘léperos’”.

estigmatizadas: estas últimas não eram nomeadas como *niños* (crianças), mas como *muchachos* (rapazes) (Alcubierre; King, 1996, p. 68). A visão da pureza, o cuidado asséptico e a educação voltada para o isolamento não chegariam a essas crianças (figura 2).

Desse modo, no imaginário sobre a infância cultivado na imprensa e na pedagogia – feita por e para as classes média e alta –, havia a preponderância do ideal romântico, em que a criança é, por natureza, boa, devendo manter-se afastada das influências externas. Quando eram observadas crianças nas ruas das cidades que não condiziam com essas características, retiravam-se delas a condição de crianças: eram adultos em miniatura, *muchachos*.

As famílias camponesas, por sua vez, mostravam uma forma de organização muito distinta das famílias urbanas, o que também interferia na concepção de infância. Alcubierre e King (1996) demonstraram a existência de dois tipos de organização nos grupos domésticos do ambiente camponês: 1. o *conjunto conyugal nuclear*, formado por marido, mulher e filhos; 2. a *família estendida*, que podia consistir em um homem com várias esposas e filhos, em famílias pertencentes a várias gerações ou em grupos nucleares da mesma geração (cf. Wolf *apud* Alcubierre; King, 1996, p. 75). Além dessa diferença entre os tipos familiares, as atividades laborais também definiam o modo de convivência: os pequenos proprietários, assentados em casas fixas, e os trabalhadores assalariados, que podiam transitar entre o trabalho agrícola, o industrial e o mineiro, no caso do Norte do México. Desse modo, as pesquisadoras observam dois tipos de organização específicos nas famílias camponesas do Norte do México:

[...] os camponeses "acomodados", dotados de uma pequena propriedade, tinham a possibilidade de se organizarem em famílias extensas para facilitar o trabalho, e aqueles que desempenhavam trabalhos eventuais, carentes de

terra própria, deviam se estabelecer em grupos familiares compactos que permitissem sua mobilidade, sendo estes últimos mais numerosos. Resulta que, diferente do que ocorria no sul do país, onde predominava o tipo de família extensa, a região do norte apresentava certas condições que determinaram a preponderância de famílias do tipo conyugal²¹ (Alcubierre; King, 1996, p. 76).

As pesquisadoras afirmam que, independentemente do tipo de família, a organização dos grupos domésticos camponeses se relacionava em torno do trabalho e da natureza, saindo do ambiente privado da casa, como acontecia nas famílias urbanas. A criança, nesse ambiente, era criada na paisagem aberta da terra e vivia a comunidade, cujo bem se colocava acima das necessidades individuais de seus membros. Também, as crianças trabalhavam com os mais velhos, participando das atividades laborais que conseguiam fazer, de acordo com sua idade e seu desenvolvimento. No entanto, avisam as pesquisadoras, isso não significava o ingresso prematuro no mundo dos adultos: as atividades das quais as crianças participavam eram adequadas ao gênero e à idade.

Quando o processo de Revolução se iniciou, as ações de Francisco Villa e de seus homens começaram, aos poucos, a tomar forma e fama. Muitos voluntários se juntaram à Divisão do Norte e, com eles, suas mulheres e filhos. Nesse movimento, de acordo com Alcubierre e King (1996), houve um transplante da vida cotidiana e privada para o ambiente da Revolução, principalmente pelo alcance do exército villista, que tomou um caráter, inclusive, de migração em massa, com a utilização das vias ferroviárias para a locomoção da grande quantidade de pessoas.

As famílias cujo pai entrava no exército de Villa seguiam a marcha com seus filhos. As mulheres que não tinham maridos ficavam nos *pueblos*, com seus filhos menores. Essa foi a realidade da mãe de Nellie Campobello, que se manteve em Parral com as duas filhas. Assim, as mulheres,

²¹ No original: "[...] los campesinos 'acomodados', dotados de una pequeña propiedad, tenían la posibilidad de organizarse en familias extensas para facilitar el trabajo, y aquellos que se desempeñaban como trabajadores eventuales, carentes de tierra propia, debían establecerse en grupos familiares compactos que permitieran su movilidad, siendo estos últimos más numerosos. Resulta que, a diferencia de lo que ocurría en el sur del país, donde predominaba el tipo de familia extensa, la región del norte presentaba ciertas condiciones que determinaron la preponderancia de familias de tipo conyugal".

as crianças – principalmente as meninas – e os idosos que não poderiam acompanhar a marcha ficavam para trás. Essas pessoas, a quem foi negada a voz para contar o que viram e viveram, têm finalmente suas histórias contadas pelo olhar da pequena narradora/coletora de histórias de *Cartucho*.

3 O olhar infantil como perspectiva narrativa

Utilizar o olhar infantil como perspectiva narrativa traz consigo a possibilidade de desenvolver elementos que são constantes no imaginário sobre a criança. Alguns signos comuns²², como a inocência, a sinceridade e a pureza, tipicamente associados à infância são geralmente utilizados para contrapor as crianças à mentira (com sua sinceridade), à indecência (com sua pureza) e à maldade (com sua inocência).

A utilização do olhar infantil como contraponto àquilo que antagoniza com o ideal de infância é constante nas produções culturais desde *What Maisie Knew* (1897), de Henry James (1843-1916), aos filmes e séries atuais. Na utilização da perspectiva infantil, tal movimento é acompanhado, também, pelo desejo de desvelamento da verdade: sob o olhar da criança, nada pode ser escondido; sem a maldade da percepção adulta, que esconde, mente e dissimula, aquilo que a criança vê seria o mais próximo do real.

A eleição de uma narradora criança em uma situação de guerra foi fundamental para construir uma estética específica, que está embasada no olhar e na estilização da voz infantil através da narração. A pessoa que narra é quem define o que será dito e como o será. Desse modo, quando uma escritora ou escritor escolhe quem narra o romance, já tem aí o esboço do *como*. Ronaldo Costa Fernandes, refletindo sobre o narrador do romance, afirma que

O muro da narração é o narrador. É ele quem mostra um pouco da cena, é ele quem es-

conde, torna turvo, deixando-nos apenas vozes no ar. Poder-se-ia dizer que o narrador é *um* narrador, o único que tem acesso ao que acontece do outro lado do muro e nos conta o que está vendo. De uma ou outra forma, na narração existe um muro que esconde revela (1996, p. 32).

O ato de esconder e revelar, ou seja, a seleção dos objetos a serem narrados, é um dos elementos para a construção estética e a manipulação dos efeitos. Em nosso caso, a narradora poderia ter contado as memórias a partir da sua perspectiva de adulta, explicando ou desenvolvendo as cenas vistas; no entanto, foi escolhido estetizar a voz e a visão infantis, narrando aquilo que a criança vê ou escuta. Em *Cartucho*, essas escolhas desenvolvem uma série de desdobramentos estéticos e axiológicos que analisaremos a seguir.

3.1 Estetização do discurso infantil: o que a criança vê?

Desde o século XVII, ao lado dos tabus levantados em torno da criança, há o pensamento de que a infância é considerada um momento de não razão e, por isso, deve ser devidamente educada para alcançar a plena consciência. A criança não tem capacidade de construir um pensamento lógico e, ao mesmo tempo, aceitável para os parâmetros da sociedade em que vive, pois ela não internalizou as regras morais desse ambiente. Nesse sentido, a criança geralmente é colocada ao lado dos loucos e dos idosos, seres que o senso comum considerava como não possuidores de Razão e, por isso, incapazes de construir um discurso lógico e passível de ser considerado importante na sociedade.

Derrida, em *O animal que logo sou* (2002), faz uma reflexão sobre quem possui a autoridade da análise e da fala sobre o outro. São os filósofos e os teóricos a parte da sociedade que possui o poder de falar e a autoridade para ser escutada. Desse modo, o mundo narrado, falado é construído a partir da visão dessas pessoas que sempre

²² O amplo estudo iconográfico de Philippe Ariès (1986) acerca da infância demonstra como a reforma dos costumes decorrente da renovação religiosa e moral do século XVII contribuiu para as noções de *inocência e pureza infantis*. Dois elementos religiosos aparecem: a infância sagrada do menino Jesus e a devoção aos anjos da guarda, protetores das crianças, geralmente figurados como meninos de 13/14 anos com traços femininos.

veem e tematizam o outro sem considerar que o outro também as observa, que o outro possui um olhar e que é capaz de construir um discurso que abarque esse olhar. Esse outro, cujo olhar existe, mas que é desconsiderado, é mantido no mutismo.

Todos os filósofos que interrogaremos (de Aristóteles a Lacan, passando por Descartes, Kant, Heidegger, Levinas), todos, dizem a mesma coisa: o animal é privado de linguagem. Ou, mais precisamente, de resposta, de uma resposta a distinguir precisa e rigorosamente da reação: do direito e do poder de "responder" (Derrida, 2002, p. 62).

O animal do qual Derrida fala e que coloca como "o outro do homem" pode ser estendido para a própria espécie: o homem coloca no patamar de animal os seus iguais/diferentes: a mulher e todos os outros seres humanos de etnias diferentes; as mulheres idosas e as crianças; os homens idosos pobres. A esses, nega-se uma posição na ordem do ouvir-para-responder.

Na filosofia, nas artes, na literatura, na ciência, os homens (uma determinada parcela deles) selecionam aquilo que passará para a posteridade como generalização da produção humana, como objetos de valor e de representação da humanidade. Nesse processo de escolha, não entra a produção do animal – do outro. Quais as consequências desse desprezo do olhar/da voz do outro? Há, pois, a limitação de conhecimento dos fenômenos, pois excluem-se as diferentes perspectivas existentes daquilo que é observado.

Retorno com esse problema ao livro *Cartucho*, de Nellie Campobello (2016). Para tanto, e para fazer a relação com a reflexão acerca da infância, é preciso entender que as narrativas da guerra, históricas ou literárias, passam pela tentativa de estabelecer uma história que contemple o todo dos acontecimentos. Como consequência, a instituição de discursos totais nas narrativas nacionais molda um certo pensamento acerca da nacionalidade – e de todo um comportamento decorrente do tipo de pensamento instituído –, incorporando esse sentimento ao imaginário da comunidade.

Reestruturar o comportamento de uma cole-

tividade exige a construção de novas visões e a criação de espaços em que elas entrem em confronto com as antigas, mostrando os contrastes e as possibilidades de novas formas de existir. Esse é um processo complexo e demorado, mas não impossível, sendo feito todos os dias, em várias instâncias, e é sua permanência que vai amainando e modificando os comportamentos corrosivos – bem como criando outros. As narrativas demonstram o comportamento-base que possibilita um certo tipo de regime social, que só se mantém através da concordância (ou da subjugação) das pessoas a ele. Esses discursos são veiculados pelos meios institucionalizados, como a escola, a grande mídia e a própria literatura.

As vidas dos não heróis, das pessoas comuns que sofrem em um contexto de violência institucionalizada, apresentam a face que não se quer mostrar nas narrativas oficiais. Mulheres são estupradas por soldados, crianças são mortas por policiais e políticos exercem o narcotráfico: essas histórias não são apresentadas pelos discursos nacionalistas, pela corporação militar ou pelos tribunais de justiça.

Há um tipo de pessoa cuja vida vale a pena ser contada no discurso histórico positivista institucionalizado; há outros tipos cuja vida não vale a pena narrar. Conta-se a história dos generais, dos presidentes, dos homens influentes que participam da política, mas não se conta a história daqueles que sofrem as consequências de tais decisões. Os soldados são sempre uma massa, com um ou outro mártir romantizado para levantar a moral da tropa e dar um sentido para a luta. Os grandes feitos dos pequenos se limitam à morte. Desse modo, onde, no contexto do México após a Revolução, caberia a história dos pequenos?

Michel Foucault ([1977] 2006, p. 220), em "A vida dos homens infames", afirma que a literatura, a qual antes do século XVII se concentrava em "cantar o improvável", passa, então, a "fazer aparecer o que não aparece", o comum, o que não é digno de ser cantado. A partir desse momento, estabelece-se uma relação da literatura com a verdade e o poder que se caracteriza como ambígua:

[...] a literatura se instaura em uma decisão de não-verdade: ela se dá explicitamente como artifício, mas engajando-se a produzir efeitos de verdade que são reconhecíveis como tais [...] mais do que qualquer outra forma de linguagem, ela permanece o discurso da "infâmia": cabe a ela dizer o mais indizível – o pior, o mais secreto, o mais intolerável, o descarado (Foucault, 2006, p. 221).

Os efeitos de verdade são construídos através das escolhas estéticas moldadas a partir dos acontecimentos complexos que são escrever, publicar e ler. Nessa relação, o escritor ou a escritora busca criar a credibilidade necessária para que o leitor ou a leitora entre no jogo proposto na obra e, caso fale sobre o não dito, permaneça nele.

Em *Cartucho*, a visão da criança é a responsável por fazer "aparecer o que não aparece", tanto pelo seu local de esquecimento na guerra (tendo acesso a acontecimentos que outros não teriam) quanto pelo seu olhar, que testemunha e narra supostamente sem filtros. O jogo da escritora, nesse caso, é mostrar uma "verdade escondida" da Revolução, a verdade vivida por ela quando criança e não contada nos livros de história. Não bastaria, pois, apenas usar seu testemunho para contá-las?

Eis a questão: a Nellie Campobello adulta possui uma escolha política já fundamentada e conhecida. A voz da adulta que depura e reflete os acontecimentos não teria o peso estético que tem a voz da criança, tampouco instauraria a *credibilidade* necessária para que o objeto estético pudesse proporcionar as reflexões pretendidas.

A estetização da fala da criança possibilita trazer, junto com o efeito de choque, uma visão diferente dos conflitos. A história narrada por um comandante do exército é diferente de uma história narrada por uma criança: as vivências são diferentes, como o próprio universo de referência o é. Assim, estetizar a voz da criança traz uma organização narrativa própria que constitui efeitos estéticos específicos.

Sobre a estetização, Mikhail Bakhtin (2015) observa que a primeira coisa a se notar é o papel do heterodiscurso como constituinte do modo de ser do romance: para ele, "o objeto fundamental, 'especificador' do gênero romanesco, que cria

sua originalidade estilística, são o *falante* e a *sua palavra*" (Bakhtin, 2015, p. 124). Decorre disso que a romancista orquestra, em sua obra, as diversas linguagens provenientes do seu campo de referência, trazendo para a criação as características próprias das linguagens representadas. Essas linguagens, trazidas pelo romance, também carregam seu peso ideológico – são, como diz Bakhtin, um *ideologema*. Assim, para que o universo ideológico pretendido seja representado no romance, é necessário que a voz do outro ressoe na composição narrativa.

Essa representação, reafirma Bakhtin, é uma representação não do ser em si, mas da sua linguagem. E é a partir da estilização da linguagem do outro que a autora pode experimentar no campo da palavra:

Sob um desenvolvimento criativamente estilizante, as experimentações do discurso do outro procuram intuir e conceber como se comportaria o homem autoritário em tais circunstâncias e de que modo ele elucidaria essas circunstâncias com seu discurso. Sob tal intuição experimentadora, a representação do falante e do seu discurso se torna objeto da imaginação ficcional criadora (Bakhtin, 2015, p. 142).

A estilização da linguagem do outro se dá, no romance, a partir do diálogo existente entre as várias linguagens ali representadas, em que há a "iluminação recíproca interiormente dialogada dos sistemas de linguagem e seu todo" (Bakhtin, 2015, p. 160). A ênfase que se dá à linguagem estilizada é intencionalmente motivada e apresenta novos sentidos para seu sistema de referência. Desse modo, a posição da criança no contexto de guerra permite observar personagens e situações que não aparecem em narrativas oficiais ou mesmo em outras narrativas literárias escritas a partir de outras perspectivas e controladas pelo processo de editoração. A narradora nos mostra os fuzilamentos, dezenas deles, e sua reação, como criança, aos que presenciou:

Uma janela de quase dois metros de altura em um canto. Duas meninas vendo um grupo de dez homens com as armas em punho e apontando para um jovem com a barba por fazer e imundo que, ajoelhado, implorava desesperadamente, terrivelmente doente se

contorcia de terror, estendia as mãos para os soldados, morria de medo. O oficial, ao lado deles, dá sinais com sua espada; quando a ergueu como se fosse perfurar o céu, saíram dos *treinta*²³ dez clarões que se incrustaram em seu corpo inchado de álcool e covardia. Um salto terrível quando recebeu as balas, depois caiu, com sangue escorrendo de muitos buracos. Suas mãos grudaram na boca. Ficou lá caído por três dias. Levaram-no uma tarde, sabe-se lá quem. Como ficou lá jogado por três noites, eu já estava me acostumando a ver o rabisco de seu corpo, caído para a esquerda com as mãos no rosto, dormindo ali, perto de mim. Para mim, aquele morto era meu. Houve momentos em que, com medo de que o tivessem levado, eu levantava correndo e subia na janela; era a minha obsessão à noite, gostava de vê-lo porque me parecia que ele tinha muito medo. Um dia, depois de comer, corri para olhá-lo pela janela; já não estava lá. O tímido morto foi roubado por alguém, a terra ficou desenhada e sozinha. Adormeci naquele dia sonhando que fuzilariam outro e torcendo para que fosse perto da minha casa²⁴ (Campobello, 2016, p. 123).

As duas meninas observam o fuzilamento na condição de testemunhas. A narradora apenas descreve o que vê, não se interessando em julgar justo ou não o acontecimento. Seu pensamento de criança se diverte com o corpo jogado e que ela observa de sua janela. Quando ele desaparece, ela sente falta, como se o corpo fosse mais um brinquedo.

O trecho a seguir nos mostra outro acontecimento que, não fosse o olhar da criança, não constaria nas narrativas da Revolução:

Zafiro e Zequiel

Dois maias amigos meus, índios de São Pablo de Balleza. Não falavam espanhol e se faziam entender por sinais. Eram brancos, com olhos azuis, cabelos compridos, grandes sapatos que davam a impressão de passarem dez quilos. Todos os dias passavam frente à minha casa, e eu os assustava jogando-lhes jatos de água com uma seringa dessas com que se cura os cavalos. Eu ria muito ao ver como seus cabelos ficavam quando corriam. Os sapatos pareciam duas casas arrastadas desajeitadamente. Uma manhã fria, fria, me disseram quando eu saí de minha casa: "Ei, já fuzilaram a Zequiel e seu irmão; estão lá, jogados do lado de fora do cemitério, já não tem ninguém no quartel".

Não me saltou o coração, nem me assustei, nem me deu curiosidade; por isso corri. Encontrei-os um ao lado do outro. Zequiel de boca para baixo e seu irmão olhando o céu. Tinham os olhos abertos, muito azuis, turvos, como se tivessem chorado. Não pude lhes perguntar nada, contei os tiros, virei a cabeça de Zequiel, limpei a terra do lado direito do rosto, me comovi um pouquinho e me disse dentro do meu coração três e muitas vezes: "Pobrezinhos, pobrezinhos". O sangue estava gelado, eu o juntei e o meti no bolso de sua jaqueta azul de fitas. Eram como cristalizinhos vermelhos que já não voltariam a ser fios quentes de sangue.

Vi os seus sapatos, estavam empoeirados; já não me pareciam casas; agora eram couro negro que nada me podiam dizer dos meus amigos.

Quebrei a seringa²⁵ (Campobello, 2016, p. 109).

Vemos, nessa cena, um início de quebra de inocência da criança que, no trecho anterior, se divertia com os corpos caídos na frente de sua casa. Agora ela se depara com corpos conhecidos, seus amigos. A visão lúdica da guerra começa a se desfazer: os grandes e estranhos

²³ Refere-se aos *treinta-treinta*, os fuzis utilizados na época da Revolução Mexicana.

²⁴ No original: "Una ventana de dos metros de altura en una esquina. Dos niñas viendo abajo un grupo de diez hombres con las armas preparadas apuntando a un joven sin rasurar y mugroso, que arrodillado suplicaba desesperado, terriblemente enfermo se retorcia de terror, alargaba las manos hacia los soldados, se moría de miedo. El oficial, junto a ellos, va dando las señales con la espada; cuando la elevó como para picar el cielo, salieron de los treinta diez fogonazos que se incrustaron en su cuerpo hinchado de alcohol y cobardía. Un salto terrible al recibir los balazos, luego cayó manándole sangre por muchos agujeros. Sus manos se le quedaron pegadas en la boca. Allí estuvo tirado tres días; se lo llevaron una tarde, quién sabe quién. Como estuvo tres noches tirado, ya me había acostumbrado a ver el garabato de su cuerpo, caído hacia su izquierda con las manos en la cara, durmiendo allí, junto de mí. Me parecía mio aquel muerto. Había momentos que, temerosa de que se lo hubieran llevado, me levantaba corriendo y me trepaba en la ventana; era mi obsesión en las noches, me gustaba verlo porque me parecía que tenía mucho miedo. Un día, después de comer, me fui corriendo contemplarlo desde la ventana; ya no estaba. El muerto tímido había sido robado por alguien, la tierra se quedó dibujada y sola. Me dormí aquel día sonando en que fusilarían otro y desentando que fuera junto a mi casa".

²⁵ No original: "Zafiro Y Zequiel – Dos mayos amigos míos, índios de San Pablo de Balleza. No hablaban español y se hacían entender a señas. Eran blancos, con ojos azules, el pelo largo, grandes zapatonos que daban la impresión de pesarlles diez kilos. Todos los días pasaban frente a la casa, y yo los asustaba echándoles chorros de agua con una jeringa de esas con que se cura a los caballos. Me daba risa ver cómo se les hacía el pelo cuando corrían. Los zapatos me parecían dos casas arrastradas torpemente. Una mañana fría fría, me dicen al salir de mi casa: 'Oye, ya fusilaron a Zequiel y su hermano; allá están tirados afuera del camposanto, ya no hay nadie en el cuartel'. No me saltón el corazón, ni me asusté, ni me dio curiosidad; por eso corrí. Los encontré uno al lado del otro. Zequiel boca abajo y su hermano mirando al cielo. Tenían los ojos abiertos, muy azules, empañados, parecía como si hubieran llorado. No les pude preguntar nada, les conté los balazos, volteé la cabeza de Zequiel. Le limpié la tierra del lado derecho de su cara, me conmoví un poquito y me dije dentro de mi corazón tres y muchas veces: 'Pobrecitos, pobrecitos'. La sangre se había helado, la junté y se la metí en la bolsa de su saco azul de borlón. Eran como cristallitos rojos que ya no se volverían hilos calientes de sangre. Les vi los zapatos, estaban polvosos; ya no me parecían casas; hoy eran unos cueros negros que no me podían decir nada de mis amigos. Quebré la jeringa".

sapatos não pareciam mais casas, não falavam mais nada para ela; a seringa com a qual jogava água nos seus amigos foi quebrada. A visão do sangue dos dois *mayos* transformando-se em cristais na terra não seria contada senão pela voz dessa criança.

As narrativas oficiais, a depender de quem ganha, moldam a narrativa do outro que perdeu. Paul Ricoeur (2007), em *A memória, a história e o esquecimento*, relaciona a ideologia com a legitimação dos sistemas de autoridade, discutindo como as mediações simbólicas da ação produzem a integração comunitária. As narrativas estão no cerne dessas mediações simbólicas. Segundo o pesquisador,

É mais precisamente a função seletiva da narrativa que oferece à manipulação a oportunidade e os meios de uma estratégia engenhosa que consiste, de saída, numa estratégia do esquecimento tanto quanto da rememoração. [...] Contudo, é no nível em que a ideologia opera como discurso justificador do poder, da dominação, que se veem mobilizados os recursos de manipulação que a narrativa oferece. A dominação, como vimos, não se limita à coerção física. Até o tirano precisa de um retórico, de um sofista, para transformar em discurso sua empreitada de sedução e intimidação. Assim, a narrativa imposta se torna o instrumento privilegiado dessa dupla operação (Ricoeur, 2007, p. 98).

A utilização da mediação simbólica como recurso de legitimação do poder não acontece apenas no contexto do tirano ou da dominação imposta. Mesmo aquele poder que possui legitimidade que não seja imposta à força também cria símbolos com o objetivo de manter a identidade comunitária e a sua aceitação do modelo de poder pretendido. Nesse processo, a partilha da memória através da narração é essencial: “[...] o fechamento da narrativa é assim posto a serviço do fechamento identitário da comunidade. História ensinada, história aprendida, mas também história celebrada” (Ricoeur, 2007, p. 98).

No contexto do México, há a memória escrita pelos vencedores carrancistas e a memória pertencente aos (e posteriormente escrita pelos) perdedores, os villistas. As narrativas pendem para a valorização da figura de um ou outro, a depender de quem as enuncia. A complexidade

do conflito na Revolução Mexicana, em que os conceitos de *bom* ou *mau* são limitadores, é mostrada pelo olhar da criança, quebrando o maniqueísmo fácil das interpretações feitas para a união da comunidade pós-revolucionária. É a criança que observa o comportamento digno dos soldados carrancistas, considerados bandidos em seu povoado, que entram em sua casa na cena “*Los três meses de Gloriecita*”; apesar de inimigos, brincam com a irmã e dão a contrassenha para que ninguém as machuque. Ela consegue ver o lado humano dos soldados inimigos, os olhos abertos e sem lágrimas da irmã, os pequenos gestos de alegria que eles demonstram pela imagem do bebê de três meses. Este é um dos vários exemplos em que a narrativa de *Cartucho* se coloca acima de valorações totalizantes para mostrar as contradições da guerra. Os homens, independentemente do lado no qual lutavam, não eram exatamente bons ou ruins; toda a primeira parte do livro demonstra que alguns nem sabiam como tinha chegado à guerra.

Outros olhares poderiam ter percebido tais elementos, mas o olhar da criança não reflete sobre: ele apenas mostra. A fala da criança não verbaliza julgamentos: apenas diz. Desse modo, o efeito de captura dos acontecimentos, sem filtros morais, aparece a partir da narradora. No entanto, é um efeito manipulado: a própria seleção de acontecimentos, dos gestos a serem narrados, como observamos em Ricoeur (2007), já indica um ponto de vista.

Um outro aspecto da posição da criança e da sua perspectiva está associado ao seu lugar de filha pequena: a criança sempre acompanha a mãe, presenciando as conversas dos adultos e alguns acontecimentos. Nesses momentos, ela apenas observa, reproduzindo, com a especificidade da voz da criança, aquilo que viu ou ouviu. É desse modo que a posição de testemunha possibilita que a narradora capte a voz coletiva daqueles que estão ao seu redor, criando a partir dessa percepção o efeito de credibilidade.

Considerações finais

Os acontecimentos dos conflitos sociais são

depurados de muitas formas: dependem da posição política, da situação da pessoa que fala, da posição social da pessoa que fala, enfim, do seu viés ideológico e situacional. Desse modo, as narrativas apresentam aspectos que nos permitem identificar tais vieses, pois o enunciador tem um posicionamento ou outro que determina seu ponto de vista e, desse modo, a hipótese ontológica sob a qual construirá os componentes narrativos para o alcance dos efeitos desejados. É nesse sentido que acontece a primeira manipulação de Nellie Campobello (2016): a criança não possui conhecimento político para julgar os acontecimentos; ela está lá, no meio do conflito, e diz aquilo que vê, como uma câmera que capta e reproduz a realidade – daí o efeito de real²⁶ provocado pelo testemunho da criança. A escritora sabe jogar com a noção burguesa de *pureza infantil* para mostrar aquilo que a sociedade da época não queria ver ou falar. Ao utilizar a visão infantil e sua "aparente inconsciência", estilizada na fala da narradora, a escritora se distancia desse ponto de vista, mascarando-o nos efeitos estéticos.

Ao mesmo tempo, as falas da narradora não reproduzem totalmente a fala infantil – a visão infantil se mistura com a enunciativa, escritora Nellie Campobello, que as seleciona e organiza. Desse modo, aparece uma segunda forma de manipulação do efeito estético: estilizar as falas infantis e mimetizar a frase curta e constativa, típica dos aforismos e das máximas a partir da criança, duplicando sua força na produção do efeito. A partir dessa estratégia, expõe-se a simplicidade infantil (decorrente de seu lugar de observação e da ausência de filtro moral) que mostra uma sabedoria escondida, não possível de ser explicada pelos discursos elaborados dos

construtores da história.

Assim, para estabelecer a "verdade" do texto, Nellie constrói primeiro a credibilidade (principalmente a externa, utilizando seu *status* de testemunha e a voz narrativa infantil) para, posteriormente, quebrar os preconceitos através do efeito de choque. É no balanço entre os efeitos de credibilidade e choque que Nellie desconstrói discursos e reconstrói um outro sentido para a criança na guerra e para os acontecimentos da própria Revolução.

Referências

- AGUILERA NAVARRETE, Flor E. La narrativa de la Revolución Mexicana: periodo literario de violencia. *Acta Universitaria*, México, n. 26, p. 91-102, ago. 2016.
- ALCUBIERRE, Beatriz; KING, Tania Carreño. *Los Niños Villistas: una mirada a la historia de la infancia en México, 1900-1920*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1996.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Tradução de Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- BACZKO, Bronislaw. *Los Imaginarios Sociales: memorias y esperanzas colectivas*. Tradução de Pablo Betesh. 2. ed. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2015.
- BAL, Mieke. Narration and Focalization. In: BAL, Mieke (org.). *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Volume I: Major Issues in Narrative Theory. London and New York: Routledge, 2007. p. 263-296.
- BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. 4. ed. Translated by Christine Van Boheemen. Toronto: University of Toronto Press, 2017.
- BLOCH, Jean. *Rousseauism and education in eighteenth-century France*. Oxford: Voltaire Foundation, 1995.
- CAIXETA, Ana Paula Aparecida; BARROSO, Maria Veralice (org.). *Verbetes da epistemologia do romance*. v. 2. Campinas: Pontes, 2021.

²⁶ "O efeito de realidade que este período narrativo tem é muito forte, daí que os leitores se situem no espaço literário como se se tratasse da mesma coisa que a história, como se a 'realidade real' e a 'realidade fictícia' coubessem perfeitamente em um molde. Mas se trata de uma realidade simbólica, construída mais com a imaginação, com as artimanhas literárias, que com dados de arquivo; inclusive, ainda que o autor indique com toda certeza que se ateuve plenamente aos fatos históricos (como acontece com os narradores desse período), isso não é possível, ao menos não a partir do espaço da representação, da ilusão, que é a literatura". No original: "El efecto de realidad que tiene este período narrativo lo período do romance de revolución es muy fuerte, de ahí que los lectores se sitúen en el espacio literario como si se tratara de la misma cosa que la historia, como si la 'realidad real' y la 'realidad ficticia' embonaran perfectamente en un molde. Pero se trata de una realidad simbólica, construída más con la imaginación, con los artilugios literarios, que con datos de archivo; incluso aunque el autor indique con toda certeza que se ha apegado plenamente a los hechos históricos (como sucede con los narradores de este período), esto no es posible, al menos no lo es desde el espacio de representación, de ilusión, que es la literatura" (Aguilera Navarrete, 2016, p. 92).

CAMPOBELLO, Nellie. *Obra Reunida*. 2. ed. México: FCE, 2016.

CARBALLO, Emanuel. *Diecinueve Protagonistas de la Literatura Mexicana Del Siglo XX*. México: Empresas Editoriales, 1965.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (A seguir)*. São Paulo: Unesp, 2002.

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

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos, volume IV: estratégia, poder-saber*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

MARCHI, Rita de Cássia; SARMENTO, Manuel Jacinto. Infância, normatividade e direitos das crianças: transições contemporâneas. *Educ. Soc.*, Campinas, v. 38, n. 141, p. 951-964, out./dez., 2017. DOI: 10.1590/ES0101-73302017175137. Acesso em: 5 ago. 2024.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Tradução de Alan François et al. Campinas: Unicamp, 2007.

SILVEIRA BARBOSA, Maria Carmem; DELGADO, Ana Cristina Coll; TOMÁS, Catarina Almeida. Estudos da infância, estudos da criança: quais campos? Quais teorias? Quais questões? Quais métodos? *Revista Inter-Ação*, Goiânia, v. 41, n. 1, p. 103-122, 2016. DOI: 10.5216/ia.v41i1.36055. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/interacao/article/view/36055>. Acesso em: 10 ago. 2024.

SOARES, Janara Laíza de Almeida. *A constituição do efeito estético através do narrador: aspectos de credibilidade em Cartucho*, de Nellie Campobello. 2021a. 189 f., il. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

SOARES, Janara Laíza de Almeida. Credibilidade. In: CAIXETA, Ana Paula Aparecida; BARROSO, Maria Veralice (org.). *Verbetes da epistemologia do romance*. v. 2. Campinas: Pontes, 2021b. p. 13-28.

SOARES, Janara Laíza de Almeida. Efeito Estético. In: CAIXETA, Ana Paula Aparecida; BARROSO, Maria Veralice; BARROSO Filho, Wilton (org.). *Verbetes da Epistemologia do Romance*. Brasília: Verbena, 2019. p. 25-34.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Janara Laíza de Almeida Soares

Professora do Departamento de Linguística, Literatura e Artes (DLLARTES) da Universidade do Estado da Bahia (Campus II – Alagoinhas). A pesquisadora é doutora em Literatura pela Universidade de Brasília. Faz parte do Grupo Epistemologia do Romance (UnB) e do Grupo de Pesquisa Literatura, Ensino e suas Interfaces (UNEB).

Endereço para correspondência

JANARA LAÍZA DE ALMEIDA SOARES

Universidade do Estado da Bahia – Campus II

Rodovia Alagoinhas-Salvador – BR 110, Km 03, 48.040-210

Alagoinhas, Bahia, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados por Araceli Pimentel Godinho e submetidos para validação dos autores antes da publicação.