

***Menina a caminho*, de Raduan Nassar: uma trajetória de violência**

Ana Paula da Silva Ribeiro¹

RESUMO: Este trabalho procura acompanhar a trajetória da personagem infantil do conto *Menina a caminho*, de Raduan Nassar, a fim de compreender como a violência está presente no texto literário. Para tanto, levou-se em consideração os movimentos do narrador de aproximação ou de afastamento dessa personagem e as experiências traumáticas que incidem sobre a protagonista como elementos importantes na constituição dessa obra.

Palavras-chave: Raduan Nassar; Conto; Violência; Infância.

RÉSUMÉ: Ce travail cherche à suivre la trajectoire de l'enfant de *Menina a caminho*, de Raduan Nassar, afin de comprendre comment la violence est présente dans le textes littéraire. Pour ce faire, nous avons pris en considération, tout d'abord, les mouvements d'approximation ou d'éloignement du narrateur par rapport à ce personnage et les expériences traumatiques qui se concentrent sur le protagoniste comme des éléments importants pour la constitution de cette œuvre.

Mots-clés: Raduan Nassar; Conte; Violence; Enfance.

Descendente de libaneses, o escritor Raduan Nassar nasceu em Pindorama, interior do estado de São Paulo, no ano de 1935. Escreveu *Lavoura arcaica*, em 1975, e *Um copo de cólera*, em 1978. Deixou a literatura para se dedicar integralmente à produção rural, em 1984. Contudo, uma coletânea de contos, chamada *Menina a caminho*, foi publicada posteriormente a isso e é sobre um desses contos – o que dá título ao livro – que esse artigo tratará.

Embora 1961 tenha sido seu ano de criação, o conto *Menina a caminho* foi publicado no Brasil somente em 1994, em uma edição não comercial feita pela Companhia das Letras. Doze anos antes, havia aparecido em uma coletânea alemã. Todavia, surgiu comercialmente no Brasil apenas em 1997, junto a outros quatro textos do escritor.

Objetiva-se, nesta análise, compreender a trajetória da personagem infantil com intuito de identificar como a violência preenche espaços deixados pela pobreza, pela fome, pela falta

¹ Mestra em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

de cuidado e de carinho na vida dessa criança. É minha hipótese a de que a violência a fere sem que ela perceba ou tenha consciência disso, levando-a a um amadurecimento forçado.

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

O vestido caseiro [...] cobre seu corpo magro feito um pequeno tubo; a saia é de um pano grosso e desbotado [...] Deve dormir e acordar, dia após dia, com as mesmas tranças, uns restos amarrotados. Uma delas, toda esfiapada, é presa por dois grampos se engolindo; já quase desfeita, as mechas da outra estão mal apanhadas no alto por um laço encardido que cai feito flor murcha sobre a testa (NASSAR, 1994, p.9-10).

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

Ela, evidenciando um gosto por se camuflar e observar as pessoas, vê três meninos que carregam sacos de arroz e discutem ao mesmo tempo: “A menina se encanta acompanhando assim *clandestinamente* aquela disputa, sente um *entusiasmo gostoso escondido* atrás da discussão” (NASSAR, 1994, p.11. Grifos meus). Um dos meninos a vê os observando sob a barriga abaulada de um cavalo; como um convite, procurando os olhos da menina por baixo do animal, um deles grita “O cirquinho é hoje, na casa do Dinho”. Dando-se conta do que eles estavam montando, a menina “*vislumbra* um fundo escuro de quintal, um grande círculo fofo de palha de arroz, velas acesas na ponta de estacas, os casacas-de-ferro, os meninos-trapezistas, e *seus olhos piscam de fantasias*” (NASSAR, 1994, p.12. Grifos meus).

A personagem, mesmo muito pobre, encanta-se por muitas coisas enquanto percorre seu itinerário; o narrador, que se une a ela em alguns momentos por meio do discurso indireto livre, utiliza nessa passagem palavras que remetem a um “maravilhamento” diante do que ela vê. Essa opção de discurso é uma das formas de estabelecer um texto literário que privilegie o

olhar infantil dos personagens. Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Mikhail Bakhtin esclarece que esse recurso agrega qualidade ao texto literário porque o narrador divide com os personagens o ato de narrar:

Bakhtin faz uma referência importante sobre o autor² saber ouvir o herói nesse tipo de discurso: “Na realidade, para o artista no processo de criação, os seus fantasmas constituem a própria realidade: ele não só os vê, como também os escuta. Ele não lhes dá a palavra, como no discurso direto, *ele os ouve falar*” (BAKHTIN, 2006, p.189-90. Grifos meus). Dessa forma, ao usar o *indireto livre*, o autor consegue unir o discurso do personagem ao do narrador, dando-lhe voz.

No entanto, essa opção pelo indireto livre não é constante em *Menina a caminho*, tendo o narrador o poder de se prender a mais de um personagem, de forma onisciente, buscando um tipo de objetividade. Maria José Cardoso Lemos (2003) chama-o de *narrador-voyer*. Será relevante constatar as aproximações e os afastamentos dele em relação aos personagens para que se possa pôr em evidência a condição da criança. Apesar de Raduan privilegiar, de acordo com Milton Hatoum (1996), uma linhagem de narradores-poetas, pode-se perceber que o de *Menina a caminho* utiliza a linguagem de forma mais *endurecida*, não poética. Afasta-se, certamente, do discurso apaixonante do narrador-personagem André, de *Lavoura arcaica*, ou do delirante narrador de *Um copo de cólera*, como se se mantivesse disposto apenas a expor os fatos.

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

Mais adiante, há a passagem de Zuza (o mais velho deles) pelo caminho dela. O garoto conversa inicialmente com os outros meninos e posteriormente com a dona Ismênia; nesse momento, ficamos sabendo de um mistério que percorre a história toda. Algo de muito grave fizera o filho do dono do armazém (“Me diz uma coisa, Zuza [pergunta dona Ismênia]: que

² No texto de Bakhtin, não há ainda uma separação consolidada entre autor e narrador, como percebemos em alguns momentos: “nesse tipo de pergunta, e de exclamação, é a atitude ativa do autor que predomina; é por isso que elas não são colocadas entre aspas. O autor em pessoa fica aqui na frente da cena, substitui seu herói, servindo-lhe de porta-voz” (2006, p.177). Os estudos de Roland Barthes, em meados do século XX, configuraram mais claramente essa separação.

história é essa que andam falando do filho do seu Américo?...”). Além desse comentário, os outros meninos, em conversa, afirmam que dessa vez não poderá entrar no cirquinho ninguém maior de doze anos, porque da outra vez acontecera uma coisa ruim. O que seria? Teria relação com o garoto do escândalo? Mais uma marca do mistério. Zuza, indignado por não poder entrar no circo, movimenta o braço “teso da banana” e afirma que vai entrar. A menina observa o movimento do garoto, arregalando os olhos. Apreensiva, ela acompanha as ameaças. Na verdade, o “escândalo” jamais é revelado – o que faz jus a uma narração que se adequa à visão da menina.

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

[o vulto atrás da cortina] se arrebenta, sem mostrar a cara, numa solta gargalhada, enquanto a dona Ismênia, afogando-se de gozo, se sacode tanto na janela, parece até que vai vomitar algum sabugo. O Zuza ri também, sem saber por que, as faces formigando, mas a algazarra incompreensível das duas mulheres pouco a pouco se abrandando (NASSAR, 1994, p.17).

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

A voz que narra merece destaque ainda nessa cena da janela:

‘A banana que você dá é muito bem dada, Zuza...’ acrescenta dona Ismênia logo depois, alimentando fartamente a fogueira de riso. Sacudindo-se de novo na janela, fazendo tremer os seios de gelatina [...] gritando no fim do gozo com o beliscão que mais uma vez lhe aplicaram na coxa (NASSAR, 1994, p.18).

De quem são as referências aos seios *leitosos* ou de *gelatina*? Quem observa toda a malícia das duas diante do garoto? Os comentários desse narrador (antes de tudo, adulto) são carregados de explicações que não são nem da menina e nem de Zuza, que termina o episódio “ardendo de vermelhidão, as orelhas num fogaréu” (NASSAR, 1994, p.19). Por esta razão, enxerga-se por vezes um narrador onisciente e provocativo (não assumindo um ponto de vista infantil).

Sutilmente, a narração volta à menina: acorçada ainda ao lado do cavalo, ela desvia os olhos da janela (ficando claro que, em primeiro plano, ela vê Zuza e dona Ismênia, mas, em dentro do acontecimento, quem sente e pensa as ações são o narrador e, colado a ele, Zuza). A personagem principal percebe o sexo do animal, que vai aumentando e, por fim, espirra um jato de urina. Mesmo tentando se esquivar, ela recebe os respingos do esguicho forte que abre também um buraco no chão. Alguns carregadores riem do que veem. Torna-se, então, objeto de riso para os adultos, que seguem falando “Num brinca co’ a boneca do cavalo, menina”. Ela, assustada, se põe de pé num salto e foge dali. Começam, desde o movimento “da banana” do rapazote até essa percepção do sexo do animal, os seus contatos com a sexualidade alheia.

Visivelmente indecisa, ela para em uma esquina e resta com o dedo no nariz, sem saber o que fazer. Na barbearia próxima, enxerga uma roda de homens a conversar. A descrição do espaço é interessante para observar a posição desse narrador, que mistura as sensações da menina (e seus pensamentos) aos seus – a ponto de não sabermos nesse episódio quem é narrador e quem é personagem (o que caracteriza, nesse fragmento, o discurso indireto livre):

Percorre os olhos pela prateleira de espelho, dirige depois sua atenção pro vidro enorme de loção amarela, e descobre, c’uma ponta de estranheza, as mechas de cabelo, *macias talvez*, ao pé da cadeira giratória. *A loira pelada da folhinha na parede* só tem uma estola sobre os ombros, caindo toda peluda por cima dos braços abertos e deixando bem à vista *os mamões do peito*. De relance, o olho da menina ainda apanha o retrato emoldurado de Getúlio Vargas, pendurado no fundo, sobre a porta [...] O falatório do *homem de carnes fofas* [...] Outro sujeito ali então parece um *fantasma* (NASSAR, 1994, p.24-25. Grifos meus).

O narrador descreve o ambiente da barbearia e, no primeiro grifo, mostra a proximidade da narração com as impressões da menina. De quem é a consideração “*macias talvez*”? Do narrador ou dela? Dentro da mesma construção linguística, temos as entoações do

personagem e do narrador, o que lembra a discussão de Bakhtin (2004). Para o autor, o uso desse método agrega qualidade ao texto literário, já que o narrador divide com o personagem o ato de narrar, revelando uma proximidade – não esquecendo que, para Bakhtin, todo o discurso é dialógico e é carregado de intencionalidade. Nesse sentido, há interferências na voz do narrador de *Menina a caminho* e seu discurso não é, absolutamente, puro e individual.

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

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

Durante o período em que esteve neste estabelecimento, a menina escuta o discurso do “homem de carnes fofas”, que remete ao escândalo do filho do dono do armazém. Não há solução concreta para o escândalo, a narrativa segue permeada de elipses sobre isso.

Sem desgrudar o olho da cena, a menina é mandada embora do local pelo dono: “‘Vai embora, menina’ diz ele protegendo uma criança” (NASSAR, 1994, p.29). É a primeira vez, no conto, que alguém tenta protegê-la. Saindo dali, ela vê um bando de garotos, armados com cabos de vassoura, atacando aos gritos um cachorro e uma cadela acasalados. Até que um deles despeja água quente nos animais: “O cachorro some de vista, enquanto a cadela, que vem na direção da menina, acaba se dobrando de costas contra um muro, enfiando a cabeça entre as pernas dianteiras e lambendo sofregamente a queimadura atrás” (NASSAR, 1994, p.30).

A violência pela qual sofre o animal atinge a menina, acrescentando mais uma cena traumatizante para a pequena personagem. Com a menção às *pernas* da cadela, em vez de patas, percebe-se que o narrador a humaniza; além disso, ela vem em direção à menina, o que,

para Miguel Sanches Neto (1997), intensifica o tema do *feminino* no conto – a condição sofrida da fêmea. Para o crítico, há uma simetria entre esse episódio e o da surra da mãe, no final da narrativa.

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

Ela lança um olhar comprido pras brevidades, queijadinhas e bombocados, e se demora nos cavalinhos de bolacha cobertos de confeitos coloridos e amontoados no chão do balcão de vidro. Se aproxima depois da máquina de sorvete, põe as mãos c’um gosto retraído na superfície fria de mármore, e percorre os olhos pelas tampas amassadas que fecham as bocas dos seis recipientes. Se ergue na ponta dos pés [...] mergulha os olhos gulosos dentro da caldeira que gira [...] revolvendo de alto a baixo a pastosa massa cor-de-rosa. A menina lambe ainda os lábios de vontade quando se vira pra porta com a barulheira que se aproxima (NASSAR, 1994, p.35-6).

É visível a vontade de se alimentar da personagem, com seus “olhos gulosos”, pois o narrador dá destaque à comida em diversos momentos do conto. O foco na menina parece tão nítido que podemos enxergá-la a erguer os pés, passar as mãos no mármore frio do balcão e mergulhar os olhos na massa rosa que está sendo feita.

Após seguir seu trajeto, encontrando inúmeras outras figuras da cidadezinha, chega à frente do armazém de seu Américo, seu destino final. A menina vê rabiscos de carvão em uma das portas (todas estão fechadas). Não entende o sentido das letras pretas (já que não sabe ler). Um adolescente, de bicicleta, para e olha para ela com um jeito dúbio; ele “silabeia” várias vezes o “xingo” a carvão, sem pronunciá-lo. A menina “abre bem os olhos, presta bastante atenção nas caretas que ele faz, mas não consegue ler os movimentos da sua boca” (NASSAR, 1994, p.53-4). É decisivo compreender que o narrador sabe que o que está escrito é um xingamento, já que o diz, mas, adequando a narração ao ponto de vista da criança (que não entendeu), ele não conta o que é. Provavelmente, o “xingo” a carvão poderia resolver o mistério que perpassa o conto sobre o filho de seu Américo.

Ao entrar no armazém, ela anda pelos corredores a olhar os alimentos. Até que “vislumbra” um compartimento cheio de torrões de açúcar redondo e uma barrica de manjubas secas. Não se contém:

Afunda logo a mão na barrica em busca de manjubas, come muitas, sofregamente. Lambe o sal que lhe pica a pele ao redor da boca e estala a língua. Pega depois um torrão de açúcar redondo, em seguida outro, mais outro, os mais graúdos que repousam na superfície. A barriga estufa, a voracidade do começo desaparece e a menina, de espaço a espaço, sem vontade, continua lambendo o torrão enorme que tem na mão, enquanto passeia livre pelo armazém sem ninguém (NASSAR, 1994, p.55-56).

À semelhança de Macabéa, personagem de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, que encheu seu café de açúcar “quase a ponto de vomitar mas controlou-se para não fazer vergonha. O açúcar ela botou muito para aproveitar” (LISPECTOR, 1998, p.54), a menina come até ficar estufada. Ela acaba por atender sua fome, após ter passado todas as vontades no caminho até aqui.

Enfim, vê o seu Américo, sob a chama de uma vela sustentada por uma garrafa. Ele, que tem as pernas afastadas, os cotovelos fincados nos joelhos e a cabeça apertada entre as mãos, levanta: “a cara carregada que tem pra menina tanta força e horror quanto as histórias de cemitério da sua imaginação” (NASSAR, 1994, p.58) e pergunta o que ela quer ali. A menina, então, fala pela primeira vez na história em forma de “cachoeira”:

Minha mãe mandou dizer que o senhor estragou a vida dela, mas que o senhor vai ver agora como é bom ter um filho como o senhor tem, que o senhor vai ver só como é bom ter um filho como esse que o senhor tem, ter um filho como esse... (NASSAR, 1994, p.59).

O desfecho inesperado fecha um ciclo: o percurso dela por toda a cidade encerra-se aqui. A fala da menina revela que a mãe sofrera por culpa desse homem, o que ficará mais explícito no final da história. O dono do armazém afasta a criança brutalmente: “Puxa daqui, puxa já daqui, sua cadelinha encardida, já agora senão te enfio essa garrafa com fogo e tudo na bocetinha, e também na puta da tua mãe, e na puta daquela tua mãe...” (NASSAR, 1994, p.59).

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

Voltando ao final da narrativa, a menina perde o laço de fita depois das ofensas de seu Américo. Em meio às suas vestes, o adereço parecia representar o que lhe restara de *infantil*, de *ingênuo*. Corre, então, para casa. Quando chega, está branca, tremendo e sem respiração. A mãe interrompe a costura na máquina e olha para ela, que começa a vomitar “o feijão do almoço, manga, pedaços de manjuba, açúcar redondo. Bota o estômago pra fora e cai finalmente num berreiro tão desesperado que põe a mãe descontrolada” (NASSAR, 1994, p.60).

A mãe pergunta logo o que “aquele ordinário” fez. Ela conta o que pode, pois “a história vem molhada”. A mãe, ferida na alma, diz que foi ofendida mais uma vez por ele. Durante a pequena conversa das duas, o pedido “Não deixa teu pai ouvir” é feito, mas o homem acaba por descobrir do que se fala dentro de casa. Essa solicitação é comparável à do “Caso do vestido”, poema de Carlos Drummond de Andrade; só que, lá, a traição masculina era o motivo do silêncio. Aqui, a possível traição feminina é a que vem à tona.

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

Confirmando a modificação do ponto de vista, diz o narrador: “Deitada de braços no chão do quarto, os braços avançados além da cabeça, os punhos fechados em duas pedras, a costureira recebe as cintadas c’uma expressão dura e calada” (NASSAR, 1994, p.63). Quem a vê é notavelmente a vizinha, que observa a cena, e não mais a filha. Em um momento, a esposa diz, entredentes, “Corno” – ficando nítida a causa do espancamento. O homem ainda se torna mais violento, vergastando inclusive o rosto da mulher. Resistindo aos apelos da vizinha, só para quando vê que a boca da mulher está sangrando.

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

De súbito, a narração volta à menina – desse modo, conclui-se que, de fato, este texto literário possui, sim, um narrador que se aproxima do ponto de vista da personagem infantil, mas, por diversas vezes, se afasta dela para adequar sua visão à dos demais personagens. A ausência de *poesia* na narração³ é uma marca dessa história: embora o foco seja a menina no texto, não é através de seus olhos ou de seus pensamentos que o narrador fala (se fosse, o texto poderia ser repleto de questionamentos e dores, por exemplo); a opção por uma narração mais *seca* é clara.

Observando o pai no patamar, segura no colo o irmão pequeno que choraminga e tem a cabeça “tão caída que nem fosse a cabeça de um enforcado”. A menina também vigia os movimentos da mulher, que se agita da cozinha para o quarto, aplicando emplastros de salmoura nos vergões da mãe deitada.

Após a surra, a senhora leva as crianças menores para sua casa, mas não encontra a menina mais velha. Dentro do banheiro, a protagonista se levanta da privada, com os olhos pregados no espelho de barbear do pai e, com a ajuda de um caixote, tira o espelho da parede: “Acocora-se sobre o espelho como se sentasse num penico, a calcinha numa das mãos, e vê, sem compreender, o seu sexo emoldurado. Acaricia-o demoradamente com a ponta do dedo, os olhos sempre cheios de espanto” (NASSAR, 1994, p.66). Quando sai de lá, anda em silêncio pela casa e não se atreve a entrar no quarto da mãe. Termina deixando a casa e indo para a rua, brincar com as crianças da vizinha da frente.

³ A narração mais *poética* de Raduan Nassar é, evidentemente, a de *Lavoura arcaica*.

A cena final exhibe o amadurecimento *forçado* dessa criança, que é iniciada precocemente na vida adulta. Em seu trajeto, a menina reconheceu um mundo sexual e também violento⁴.

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

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

Ao deparar-se com a estrutura familiar dessa menina, repleta de dificuldades, agressões e descaso, pode-se perceber que a violência ocupa o espaço de diversas *faltas* (de comida, de amor, de zelo). É por meio de sua violenta trajetória que ela aprende coisas. No final, enquanto segura o irmãozinho com a cabeça caída como a de um enforcado, ela tenta não ver a mãe apanhando. Contudo, não consegue mais fechar os olhos para aquela realidade – depois de saber, não há como voltar atrás para que se fosse como antes da experiência. Provavelmente não tenha sido a primeira vez que o pai bateu na mãe (não se tem essa informação), mas, como escrever um conto é recortar um fragmento da realidade, como ensinou o argentino Julio Cortázar, “de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla” (2008, p.151), foi esse dia o *significativo* para a menina e seu crescimento.

Sua realidade não é, em nada, feliz. Ao contrário, ela é impiedosa.

Referências

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

⁴ Sexo e violência, por vezes, surgiram ao mesmo tempo, como na cena em que os cães são maltratados pelos meninos.

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

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

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

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

LEMOS, Maria José Cardoso. *Raduan Nassar: apresentação de um escritor entre tradição e (pós) modernidade*. Disponível em:
<<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/brasil/cpda/estudos/vinte/lemos20.htm>>. Acesso em: 31 mar. 2016.

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

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

SANCHES NETO, Miguel. Escritor de mãos ásperas. In: *Jornal de Poesia*, 1997. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/msanches09.html>>. Acesso em: 01 abr. 2016.