

Narradores da exclusão ou a infância pobre na literatura brasileira contemporânea

Georgina Martins¹

Este artigo pretende investigar a relação entre o projeto estético de três autores de literatura brasileira contemporânea e a postura ética adotada por eles no processo de criação de narradores e personagens que representam a infância pobre e excluída. São eles: Antonio Carlos Viana, Rubens Figueiredo e Marcelino Freire.

A escolha desse *corpus* obedeceu ao nosso desejo de refletir sobre as diversas concepções de infância que pairam sobre o imaginário contemporâneo, bem como a forma de representá-las. Por conta dessa diversidade é que optamos por autores que ambientaram suas narrativas em três diferentes cidades do Brasil: Aracaju, São Paulo e Rio de Janeiro.

Para tanto, buscamos compreender suas narrativas à luz de uma concepção que entende a personagem como sujeito e não como objeto – perspectiva criadora de um elo de solidariedade entre autor, narrador e leitor. Procuramos algo próximo do que o historiador Thomas W. Laqueur chama de narrativas humanitárias: textos, cuja temática e forma de abordá-los contribuem para suscitar “paixões solidárias”, principalmente por serem capazes de estabelecer uma relação empática entre leitores e personagens. Nesse sentido, avaliamos que as narrativas que optam por configurar uma infância cuja capacidade não só de refletir sobre a própria experiência – seja ela fruto do sofrimento ou do prazer – mas ainda de reagir frente às adversidades, respondem a principal pergunta de Laqueur: “sob que condições podemos falar de outros indivíduos de modo a nos preocuparmos com eles?” (Laqueur *apud* Hunt, 2006, p. 274). Com esta pergunta, o historiador, afora o fato de deixar claro que sua preocupação é muito mais com a ética do que com a estética dos textos, nos instiga a refletir sobre a nossa posição frente ao material ficcional que analisamos em nossa prática cotidiana.

Investigar o lugar que a criança ocupa na literatura é, acima de tudo, a possibilidade de refletir sobre o passado, o presente e quiçá o futuro da humanidade, além da chance de dialogarmos com a nossa própria infância, uma vez que esse período da existência configura-se em nosso estado

¹ Doutora em literatura brasileira pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: ginamartins@uol.com.br

original, lugar onde psicanálise, arte e filosofia até hoje buscam pistas para compreender o homem.

Em função das limitações de sua natureza, a infância tem sua história narrada pelos adultos. Desde sempre, escritores de todas as nacionalidades se debruçaram sobre esse período, ora encarando a própria infância, ora refletindo sobre as dores e as alegrias das infâncias que imaginavam ou que enxergavam de suas janelas. Inúmeras são suas representações, que vão desde o espaço onde se pode evadir do mundo real, até o confronto com a dureza do presente e os riscos de não se chegar ao futuro.

As infâncias investigadas aqui têm em comum as dificuldades impostas pela pobreza; são modelos que passam ao largo de uma concepção idealizada, plasmada por pensadores que se dedicaram ao tema, como Locke (1986), Rousseau (2000) e Bachelard – este último responsável pela concepção de que a infância é o ninho da liberdade e do devaneio (Bachelard, 1988, p. 93).

Ainda que muita coisa tenha mudado em relação às formas de se pensar a criança, até hoje subsiste no imaginário das sociedades certa crença no mito da infância feliz, como se a natureza infantil por si só fosse garantia de felicidade. Daí o nosso interesse por investigar como a literatura brasileira contemporânea dá conta de representar a infância pobre e excluída.

São três as categorias de pobreza que identificamos nas narrativas escolhidas: a da orfandade, a do abandono e a da precariedade. Entendemos esta última não só como uma consequência direta das outras duas, mas também como condição determinante da trajetória de personagens que, muito embora inseridas em contexto familiar, vivenciam a experiência negativa de uma infância rejeitada e envergonhada, sentimentos provocados pela pobreza, muitas vezes extrema.

Muita coisa já foi dita sobre a legitimidade de se representar o pobre na literatura, questão que, neste caso específico, não se configura em problema para nós, em função do fato de a criança, por limitações de ordem física e psíquica, não ter autoridade para se autorrepresentar. Além disso, como destaca o historiador Amaral Lapa, a ficção, desde sempre, foi uma das maiores responsáveis por dar visibilidade à pobreza que se desejava invisível em muitos contextos.

Nesse sentido, a literatura de ficção, a poesia e o teatro, embora escritos para deleite dos que sabem ler e escrever, e portanto veem a vitrina da pobreza como algo que serve de entretenimento, na verdade foram as alternativas que restaram para que fosse dada voz aos pobres, que só podem falar ou gritar – palavras quase sempre

perdidas — na delegacia de polícia, no leito da enfermaria da Santa Casa de Misericórdia, ou que emudecem de uma vez na cova coletiva sem lápide e sem epitáfio, em anônimos cemitérios (Lapa, 2008, p. 26).

Nossas personagens são crianças pobres porque se encontram em situação de carência dos meios necessários para sobreviver de forma mais digna; algumas são muito debilitadas, tanto do ponto de vista físico, quanto psíquico, outras são humilhadas, marginalizadas e dependentes da caridade pública; nesse sentido, miseráveis.

Para uma melhor compreensão dessas categorias, recorreremos às considerações do geógrafo Milton Santos, publicadas em seu livro *Pobreza urbana*, obra em que o pensador busca refletir sobre a questão da pobreza e de suas implicações (Santos, 2009, p. 17). Citando o antropólogo Oscar Lewis e os economistas britânicos Sidney e Beatrice Webb, ele discorre sobre os parâmetros utilizados por eles na tentativa de definir o conceito de pobreza e de miserabilidade. Para Lewis, a pobreza seria a incapacidade de satisfazer necessidades do tipo material, ao passo que os economistas, de forma mais precisa, definem os pobres como “aqueles cujo poder de compra é mais reduzido do que o considerado normal para o ambiente onde vivem”. Quanto à miserabilidade, estariam incluídos nesta categoria todos “os que forem privados da satisfação de algumas das necessidades vitais, de maneira que a saúde e a força física tornar-se-iam precárias a ponto de fazer perigar a própria vida”.

Muito embora se utilize desses parâmetros para refletir sobre o fenômeno, Milton Santos não ignora a precariedade de tais definições e quicá a inutilidade delas. Para ele — em consonância com o pensamento de Bachelard (2002) quando este afirma ser muito mais importante compreender um fenômeno do que medi-lo — a definição do conceito de pobreza não deve ater-se apenas a dados estatísticos, a demarcações numéricas; principalmente porque a pobreza é muito mais do que uma categoria econômica; é, antes de tudo, uma categoria política, portanto, um problema de ordem social. Essa é a perspectiva que norteia nosso caminho literário.

O cenário dessas narrativas é composto pelas ruas, calçadas, favelas e bairros pobres das cidades de Aracaju, Rio de Janeiro e São Paulo, lugares onde as crianças retratadas vivenciam seus cotidianos de pobreza.

São infâncias narradas sob a perspectiva de narradores interessados, no mínimo, em provocar a reflexão sobre a gravidade da situação da infância pobre e abandonada. Por isso, não se trata de narradores que relatam os acontecimentos como quem assiste a um espetáculo, definidos como pós-modernos por Silviano Santiago (2002, p. 45), sobretudo,

porque demonstram um profundo conhecimento não só da dor de suas personagens como também do lugar de onde narram.

Exceto Marcelino Freire, por razões que explicitaremos ao longo deste artigo, nossos autores engendraram narradores solidários e atentos ao sofrimento de suas personagens- circunstância, a nosso ver, determinante na construção do processo empático entre a obra e sua recepção, bem como no alinhamento entre ética e estética.

Susan Sontag (2008), ao refletir sobre os problemas éticos e estéticos inerentes à exposição do sofrimento alheio plasmado pela fotografia, levanta questões que julgamos importantes para a compreensão tanto da natureza quanto da validade deste trabalho, que se propõe a investigar a representação literária da infância pobre. Para a autora, a consciência de que a exposição da dor do outro, apesar de não implicar em oferecer soluções para amainar o sofrimento, tampouco para retirar esse outro do inferno em que se encontra, pode constituir-se em importante contribuição para “ampliar a consciência de quanto sofrimento causado pela crueldade humana existe no mundo em que partilhamos com os outros” (Sontag, 2008, p. 98).

Todavia, Sontag nem sempre defendeu essa ideia, pois, em publicação anterior, chegou a afirmar que as fotografias das atrocidades, ao mesmo tempo em que promoviam, atrofiavam as solidariedades. Essa concepção foi reconsiderada no livro *Diante da dor dos outros*, em que a autora afirma que os meios de divulgação, bem como os cenários que expõem a dor do outro, podem, ou não, atestar a importância dessa exposição. Para ela, as fotografias expostas em peças publicitárias, cujo único fim é o consumo de algum produto, no mínimo, contribuem para a banalização da dor, diferentemente do que ocorre quando esse material é utilizado por pessoas interessadas em provocar a reflexão e o diálogo sobre as maldades do mundo a fim de encontrarem alternativas plausíveis para amenizar o sofrimento alheio. É a partir desse ponto que julgamos poder dialogar com Sontag, ainda que o nosso suporte da dor seja o texto literário e não a fotografia.

Nesse sentido, acreditamos que os argumentos da escritora podem ser tomados como medida para aferirmos a importância de uma literatura que se debruça sobre o sofrimento, principalmente quando a protagonista desse sofrimento é a criança, muitas vezes, vítima preferencial dos adultos.

Netos da seca ou as subjetividades da infância

A primeira representação de infância a ser analisada é a que se materializa via os narradores do escritor sergipano Antonio Carlos Viana. Uma infância que enfrenta as dificuldades inerentes à condição de pobreza, muitas vezes extrema, nas áreas rurais de cidades da região Nordeste. Suas personagens são incessantemente expostas a toda sorte de infortúnios que uma vida de miséria é capaz de propiciar: o sexo perverso e prematuro, a humilhação, a fome, a violência, a loucura e a morte.

Apesar de tudo isso, ou por isso mesmo, os narradores de Viana nos dão a conhecer a individualidade de cada menino ou menina narrados. E, ainda que maculada pelas condições inóspitas, essa individualidade se mantém como suporte de sustentação para o enfrentamento das dificuldades, por isso suas personagens são tão singulares.

Além de o tema da infância ser uma constante em sua obra, vários de seus contos têm a criança como protagonista. São narrativas sobre morte, violência, sexo e fome, ambientadas, em sua maioria, na aridez do solo nordestino, muito embora os problemas ocasionados pelas inúmeras secas na região não apareçam em seus contos, já que estes se passam na região do agreste, onde a chuva é mais frequente.

No entanto, essa ausência não nos impediu de reconhecer na infância retratada por ele vestígios da relação de parentesco com romances de escritores que igualmente tematizaram a pobreza do Nordeste, como Rodolfo Teófilo, José do Patrocínio, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz, em cujas obras a seca se constituía em principal causa da miséria. Daí, inclusive, utilizarmos o epíteto “netos da seca” para nomear as crianças de Viana, personagens que se constituem num importante material de análise e reflexão sobre as durezas da vida.

Autor ainda pouco conhecido, avesso a badalações, Viana quase nunca figura nos suplementos literários. Nascido no ano de 1946, em Aracaju, é mestre em teoria literária e doutor em literatura comparada. Publicou *Brincar de manja* (Cátedra, 1974), *Em pleno castigo* (Hucitec, 1981), *O meio do mundo* (Libra & Libra, 1993) e *Aberto está o inferno* (Companhia das Letras, 2004), além da coletânea *No meio do mundo e outros contos* (Companhia das Letras, 1999) e *Cine privé* (Companhia das Letras, 2009).

Os contos “O meio do mundo” e “Barba de arame” integram os livros *O meio do mundo e outros contos* e *Aberto está o inferno*. Tais contos caracterizam-se por uma abordagem que coloca a infância, para o bem e para o mal, em confronto direto com a descoberta do sexo.

Quanto à estrutura textual, nosso primeiro destaque é a questão do narrador, presente na maioria dos contos de Viana como aquele que conta sua própria história; portanto um narrador autobiográfico, que tanto pode ser uma criança que conta casos que lhe tenham acontecido, quanto um adulto que narra suas memórias de infância. Essa situação dificulta a tentativa de definirmos a natureza desse narrador; no entanto, tal indefinição não nos parece configurar-se em defeito da narrativa, mas sim numa proposta estética de um autor cujas personagens infantis integram um contexto hostil e miserável, que, no geral, dão seus primeiros passos na aridez do solo nordestino – premissa que o leva a delegar-lhes um outro destino que não o da infância feliz, assinalando a ausência (ou no limite, a dimensão ficcional) desse lócus historicamente merecedor de atenções e cuidados especiais.

Diana Klinger, em seu estudo sobre as diferenças e semelhanças entre autobiografia e autoficção, destaca dois aspectos que atuam como determinantes da contemporaneidade de uma narrativa: a narração em primeira pessoa e o olhar sobre o outro, sendo que esse outro é aquele que permanece culturalmente afastado de quem narra, mas sempre de um lugar mais privilegiado. Esses modos de narrar foram definidos pela autora, respectivamente, como o retorno do autor e a virada etnográfica (Klinger, 2007, p. 12).

Apesar de nenhum narrador de Viana narrar o outro de um outro lugar – principalmente de um lugar mais privilegiado –, não podemos negar que, em sua grande maioria, seus narradores assumem características que os aproximam de uma perspectiva antropológica do modo de narrar, um pouco parecido com o que fizeram Dickens e Jorge Amado, autores que engendraram autênticos narradores da exclusão, rubrica aqui atribuída aos que, numa postura solidária, testemunham e/ou vivenciam a dor dos excluídos.

São personagens que habitam um universo circunscrito no limiar do erótico e do miserável, e desse modo, sem pudor algum, são nomeados não só os órgãos sexuais, mas suas reentrâncias, suas cavidades, seus formatos e tamanhos. São descritos cheiros, texturas e as nuances de cores. Corpos e cenários miseráveis são expostos e minuciosamente dissecados, provocando, em nós, um voyeurismo desconcertado e raivoso diante do excesso com que, propositadamente, Viana expõe o espanto, o abandono e a dor dos pequenos sujeitos que, sem alternativa de sobrevivência, tornam-se vítimas das práticas sexuais promíscuas e perversas.

Afora tudo isso, a constatação de que os atores desse espetáculo de sexo ainda são crianças nos leva a refletir sobre o papel do adulto enquanto

responsável pelo saudável e pleno desenvolvimento infantil, função praticamente inexistente em vários textos de Viana.

“O meio do mundo” não só nomeia como também abre o livro *O meio do mundo e outros contos*, publicação responsável por tornar Antonio Carlos Viana conhecido no meio literário, o que não deixa de ser, de certo modo, a iniciação do escritor, situação parecida com a que vivencia o menino narrador desta história.

Sob o ponto de vista da infância, a história nos é contada por um narrador que tanto pode ser um menino que nos informa sobre sua iniciação sexual, quanto um adulto que se reporta às suas memórias desse tempo.

O narrador de “O meio do mundo” rememora a época em que, a sua revelia, deu os primeiros passos em direção à perda da inocência. Tramada pelo pai em cumplicidade com a mãe, sua iniciação sexual se deu sob a égide de uma autoridade silenciosa. Ignorante do seu destino, debaixo de um sol escaldante, calçado com alpercatas gastas, que lhe deixavam os pés desprotegidos, o menino segue o pai por uma estrada longa e árida, aos descaminhos do sexo.

A estrada era comprida que nem só, mais ainda que a do mulungu onde a gente ia ver o doutor uma vez por ano. Meu pai na frente, calado mais que nunca, o sol ardendo na cabeça... E lá íamos no silêncio da areia quente esfolando os pés, minha alpercata mais comida que a correia de amolar faca (Viana, 1999, p. 13).

No processo de narração de suas memórias, as imagens que evoca, como a imprecisão do caminho, o silêncio dos pais e a aridez do ambiente, parecem antecipar o desfecho quase trágico de sua entrada no mundo adulto, marcada, principalmente, por uma percepção de desamparo em meio à imensidão do mundo, sentimento que nos remete ao abandono igualmente experimentado pelas personagens infantis de narrativas como “O pequeno Polegar” e “João e Maria”, obrigadas precocemente a trocar a proteção paterna pela entrada na dureza da vida adulta.

No entanto, apesar de experimentar sensações parecidas com as vivenciadas por aquelas personagens maravilhosas, o menino do conto não habita um universo mágico, tampouco retorna à casa paterna levando tesouros. Sua realidade, a de garoto nordestino pobre, é dura e árida, sem lugar sequer para expectativas de finais felizes. Ainda assim identificamos uma atmosfera parecida com a que envolve as tais personagens maravilhosas, construída a partir de índices como os sussurros partilhados entre o pai e a mãe, a ignorância do menino quanto ao seu destino, a urgência da empreitada e o papel de guia místico do herói, que o pai desempenhou durante o trajeto.

Na verdade eu nem sabia onde estava indo. Vagas conversas na noite, meu pai pedindo as poucas economias à minha mãe, dizendo que estava faltando remédios para carrapato e que tinha de negociar uns cabritos no caminho da Vargem Grande. Quando acordei já estava tudo pronto e só faltava partir (Viana, 1999, p. 13).

O silêncio do pai durante a viagem só foi rompido para entabular uma conversa amigável com a dona da casa — a carvoeira que fazia vezes de prostituta —, que, diferentemente do menino, sabia exatamente qual era o seu papel na história:

Meu pai começou a conversar como se fosse seu velho conhecido e estivesse agora atualizando a vida. Ela só ria, como se estivesse entendendo e não tivesse nada para contar (Viana, 1999, p. 14).

Abandonado pelo pai na casa da tal mulher, uma representação nordestina da bruxa europeia da casa de doces, ainda sem entender o que o esperava, o menino deu seus primeiros passos em direção aos descaminhos do sexo. Sentimentos como medo, nojo e prazer foram experimentados por ele durante o contato com o corpo “fedorento e empretecido de carvão” que a iniciadora não se preocupava em esconder. Assombrado diante daquela situação assustadoramente natural, deu-se conta de que nunca mais seria o mesmo.

Tais sentimentos também são partilhados pelo leitor, que se percebe igualmente assombrado com o tom insólito desse excesso de naturalidade. Tão insólito quanto a decisão tomada pelo pai de lançar mão das poucas economias da família, em detrimento da compra de remédios para carrapatos, a fim de pagar a iniciação sexual do filho com uma mulher mais velha. Atordoado e excitado, o menino se depara com os primeiros prazeres daquele sexo urgente e necessário:

(...) puxou um peito para fora e fez como quem ia dar de mamar. O tempo parecia se encompridar com meu corpo naquela hora... E o calor amornando o meu pescoço. A mulher fedia. A blusa toda aberta, um peito pulando quente em minha boca, fornido, preto de carvão aqui e ali, até no bico de um rosado triste (Viana, 1999, p. 15).

Inseguro e amedrontado, deixou-se comer pela única bruxa possível daquele ambiente inóspito, como se em algum canto de sua memória ecoassem pedaços das narrativas maravilhosas e daqueles outros meninos tão desamparados quanto ele.

E ela me virou no chão, a esteira dura me espetando as costelas, ela por cima, eu por baixo, eu por cima, até que me sacudi todo e ela ficou na pose de São Sebastião da parede do meu quarto, um braço

largado ao longo do corpo, o outro por trás da cabeça, mostrando sua chaga viva (Viana, 1999, p. 15).

Do ponto de vista da estruturação do conto, Viana não só repete como enfatiza alguns aspectos tradicionalmente explorados pelas narrativas maravilhosas, como a atmosfera de ritual iniciático que paira sobre o menino desde que os pais começaram a tramar a primeira experiência sexual dele. Tal aspecto também nos permite afirmar ser essa a mesma atmosfera que encontramos nas descrições dos rituais de sacrifício, muito embora, nesse caso, o ritual desempenhe uma função diferente, que não a de aplacar a ira dos deuses.

Nesse sentido, destacamos duas importantes características da natureza sacrificial observadas por René Girard (1998) que podem servir para iluminar nossa hipótese: a primeira delas é a necessidade de certo desconhecimento por parte dos envolvidos que participam dos rituais de sacrifício, uma vez que o aspecto “muito sagrado” do ato exige que algumas coisas se mantenham em segredo, como forma de preservação desse muito sagrado. A segunda é o fato de que, na maioria das sociedades primitivas, crianças e adolescentes enquanto não iniciados nos rituais sagrados não podem pertencer de fato às suas comunidades, e, conseqüentemente, não têm direitos e deveres legitimados, o que só ocorre quando se dá a iniciação. Tanto uma quanto outra característica constitui-se em significativos índices iniciáticos na prosa analisada.

O menino, por ser portador da natureza de macho, tinha por função perpetuar a masculinidade, mas somente depois que ocorresse a confirmação dessa natureza, o que se dá pelo sacrifício. Levado pelo pai à casa da carvoeira ele fora iniciado no mundo masculino, principal condição para ser aceito entre seus pares.

No entanto, para não descartar uma perspectiva sociológica na análise em questão, é importante observar que, muito embora o menino não tivesse sequer sido informado da decisão paterna, não caberia a ele julgá-la, pois sabia ser dever do pai garantir a macheza dos “meninos homens”, tal como prescrevem os preceitos pedagógicos que, no Brasil, têm origem nas aberrações do sistema escravocrata, legitimador da iniciação sexual dos filhos de senhores do engenho com as escravas: mal os meninos brancos entravam na puberdade, não só eram incentivados, como, muitas vezes, obrigados a deitar-se com elas – o que ocorria entre os doze e treze anos.

A precocidade do desejo sexual dos sinhozinhos de engenho, segundo Gilberto Freyre, na sua peculiar interpretação dos costumes do Brasil colonial, devia-se às condições climáticas do país e à promiscuidade:

Nenhuma casa-grande do tempo da escravidão quis para si a glória de conservar os filhos maricas ou donzelões. [...] O que sempre se apreciou foi o menino que cedo estivesse metido com raparigas. Raparigueiro, como ainda hoje se diz. Femeeiro. Deflorador de mocinhas. E que não tardasse em emprenhar negras, aumentado o rebanho e o capital paternos (Freyre, 2002, p. 245).

Gilberto Freyre destaca ainda que, antes do uso das negras pelos sinhozinhos, os primeiros aprendizados do sexo se davam com plantas e animais: “melancias, mandacarus e as criações domésticas; e só mais tarde é que vinham o grande atoleiro de carne: a negra ou a mulata” (Freyre, 2002, p. 245).

Tão preconceituosa e estereotipada quanto a fala de Gilberto Freyre na citação em destaque é a do narrador de Viana no conto em questão, que, apesar de não ser um sinhozinho de engenho, habita um território marcado pelas contradições do choque de convivência entre dois Brasis: o moderno e o arcaico. E as contradições desse enredo fazem par aos termos a que recorre para perceber a mulher durante o ato sexual:

A mulher fedia [...] e quando arrebentou a saia já era outra mulher, mais ainda pintalgada de carvão, mas com força igual de égua quando entesta de ir beber no poço. Escanchou-se que nem eu correndo desembestado em cima do cavalo do seu Zé do Adobe pelo pasto estorricado (Viana, 1999, p. 15).

Apesar de o conto não ter como foco a situação de pobreza de suas personagens, há vários índices que denunciam essa situação, como, por exemplo, a referência às alpercatas gastas e ao chapéu que não cabia mais na cabeça do menino – itens do vestuário incapazes de protegê-lo das queimaduras provocadas pela exposição ao sol escaldante durante a caminhada –, além da alusão a um almoço que se resumia a um pedaço de carne-seca com farinha. Índices fundamentais na composição de um modelo de infância fragilizada pelas condições inóspitas daquele universo.

A forma como Viana estrutura seus contos permite que esses índices sejam incorporados naturalmente à realidade ficcional de suas personagens, ou seja, que não apareçam como elementos excedentes, como informações adicionais, mas sim como marcas indispensáveis para a constituição, tanto do universo ficcional, quanto do tipo de personagem que integra esse universo, hipótese que podemos observar no trecho em destaque:

Minha mãe tinha me dado um chapéu que nem dava mais na minha cabeça. E lá íamos no silêncio da areia quente esfolando os pés,

minha alpercata mais comida que a correia de amolar faca (Viana, 1999, p. 13).

Depois do sexo, como se perdido no meio do mundo, o menino presentiu que o pai não iria buscá-lo, precisava voltar sozinho, apesar da lonjura e da aridez do caminho. Oscilando entre a necessidade de ser protegido e o desejo de abandonar-se, se deu conta de que estava mudado de uma maneira irreversível, pois já não podia contar com a proteção dos seus, uma vez que acabara de perder a inocência. Sua entrada no mundo adulto, embora de forma abrupta e violenta, havia sido concluída.

Adeus pai, adeus mãe, foi o que veio na minha cabeça, como se fosse uma despedida de viagem, que eu nunca mais que fosse ser o mesmo quando fosse pedir a benção no outro dia, à minha mãe (Viana, 1999, p. 15).

E a sensação inicial de estar perdido no meio do mundo deu lugar a certeza de que agora ocupava um outro lugar, uma espécie de linha divisória entre o mundo infantil e o adulto. Um lugar privilegiado que não era o começo, nem o fim, mas o meio de um mundo prenhe de possibilidades.

O segundo conto é “Barba de arame”, cujo modelo pode ser tomado como medida para refutar as considerações de Bachelard sobre natureza e função da infância, principalmente quando o filósofo, em sua defesa de que em toda humanidade existe um núcleo da infância, afirma ser esse núcleo o espaço da poesia e do sonho, lugar onde os poetas vão buscar o alimento para o fazer poético. Nesse sentido, Bachelard (1988) parece ratificar a posição de Freud (1993), quando o mestre da psicanálise, em suas teorias sobre o narcisismo, destaca a aparência beatificada e inacessível da criança – estado de espírito de bem-aventurança – como um dos principais motivos pelo amor narcísico que nós, adultos desamparados e sofridos, dedicamos as nossas sublimes criancinhas. Partindo dessa premissa podemos afirmar que a nossa atávica admiração pela infância tem origem no medo de envelhecer, de ter o corpo corrompido pela ação do tempo, um dos principais medos do homem, segundo Freud (1997).

Admiramos nossas crianças muito mais pelo desejo de encontrar nelas aquilo que fomos um dia. Daí o nosso desconforto diante dessa infância incômoda, que Viana, vira e mexe, nos apresenta em sua ficção, cujos corpos sujos e esqueléticos, corrompidos pela miséria, são incapazes de aguçar a nossa admiração narcísica, como é o caso da protagonista de “Barba de arame”: uma menina que, junto com sua mãe, perambula pelos manguezais, entregue à própria sorte, à cata de caranguejo e maçunim – um tipo de marisco – para comer.

Já não aguentava mais comer maçunim e caranguejo. Estava ficando uma mocinha e tinha vergonha de cagar no descampado com os pés quase dentro da água podre, de fazer todas as necessidades assim em campo aberto, correndo quando via alguém, como naquela manhã, quando ele a viu mijando na beira do mangue (Viana, 2004, p. 40).

Se, num primeiro momento, as especulações de Bachelard e de Freud dão conta de explicar nosso desconforto, analisadas sobre outro prisma, à luz de uma perspectiva gramsciana, podemos afirmar que ambos os pensadores, como grandes ideólogos, especularam sobre uma infância idealizada, o que, em nossa avaliação, não dá conta de explicar essa outra infância pobre e feia, em constante estado de decomposição, pertencente à “sociedade dos caranguejos”².

A trajetória dessa protagonista é contada por um narrador que, apesar de não se preocupar em identificá-la pelo nome – o que ocorre apenas em um momento da narrativa, quando a mãe suspeita que ela já perdera a virgindade –, a conhece intimamente, a ponto de quase se confundir com ela, incorporando muitas de suas impressões e sensações, como em um possível gesto de solidariedade. Intimidade que, em nossa avaliação, tem origem no conhecimento de causa que o narrador possui dessa realidade insólita, muito embora não obrigatoriamente faça parte dela.

Olhou-a com os olhos azuis de Jesus-Deus, sorriu de um jeito tão compreensivo que nem teve medo quando ele se aproximou. Pareceu compreender toda vergonha que ela sentia. Por isso, foi com ele ver a casa abandonada, ele, tão diferente dos outros que andavam por ali, com aqueles cabelos longos e amarelos (Viana, 2004, p. 41).

Apesar de o conto tratar também da perda da infância, diferentemente do menino de “O meio do mundo”, a primeira experiência sexual da menina não pode ser analisada à luz de uma compreensão ritualística, uma vez que, além de não se configurar em uma experiência urgente e necessária para sua entrada no mundo adulto, é fruto de uma prática que tem por princípio a violência pela violência, cujo autor é um desconhecido – um homem que, por julgar semelhante à imagem de Jesus do calendário que havia em seu barraco, a menina passa a chamar de Jesus-Deus. Para ela, um homem bom – que, além de não rir quando a viu fazendo xixi no meio da lama, prometera realizar seu maior desejo: possuir uma latrina,

² Termo cunhado por Josué de Castro em referência aos nordestinos miseráveis que viviam de catar caranguejo para sobreviver.

para que não precisasse mais fazer suas necessidades ao ar livre, na lama do mangue, como no primeiro dia em que ele a viu:

– Diga a coisa que você mais quer – ele falou abotoando a bermuda.

– Uma latrina.

Ela queria uma latrina. A coisa que mais queria na vida, ela e sua mãe, que vivia pelo mundo da maré para arrumar comida pras duas. Já não aguentava mais comer maçunin e caranguejo (Viana, 2004, p. 41).

A vergonha de urinar e defecar em campo aberto configura-se em um dos poucos sentimentos capazes de impedi-la de ser reduzida à condição de animal irracional; sentimento que, contraditoriamente, a obriga a usar seu corpo como moeda de troca para realizar o seu mais genuíno desejo: uma latrina.

No entanto, nem mesmo todo o vigor desse desejo fora suficiente para impedir que ela se submetesse passivamente, até sucumbir ao estado de quase demência – “Dera agora para fazer as necessidades rezando, as rezas que a mãe lhe ensinara quando menina” (Viana, 2004, p. 42) – e às perversões e caprichos sexuais do Jesus-Deus. Essa atitude nos remete às proposições de Espinosa sobre o desejo, quando ele afirma ser este a própria essência do humano; mas apenas quando nasce da alegria é que contribui para fortalecer os homens, para alimentar-lhes a potência; quando o desejo nasce da tristeza, como no caso da menina, é fraco e, conseqüentemente, enfraquece os homens (Spinoza, 1979, p. 236).

O sexo precoce e violento, ao qual a menina é submetida, não se configura em um rito de passagem necessário e planejado pelos seus, como no caso do menino de “O meio do mundo”, mas, sim, em uma condição para que ela realize, não o seu maior desejo, mas o único que lhe parece factível naquele ambiente inóspito. Desprovida de tudo, a menina sequer consegue nomear outros quereres, o que para nós é espantosamente mais cruel do que a violência sexual.

Como não desejar bonecas, panelinhas, ou qualquer outro brinquedo, sendo apenas uma menina? Não nos causaria assombro se desejasse uma casa para ela e a mãe, uma mesa farta – como fazem as personagens pobres dos contos maravilhosos –, ou até mesmo ícones da sociedade de consumo, como celular da Xuxa, bicicletas etc. Entretanto, seu desejo é limitado pela situação de miséria, pela promiscuidade, pela falta de um mínimo de privacidade capaz de diferenciá-la dos caranguejos que recolhia.

Por isso pede a Jesus-Deus uma latrina, objeto que poderia devolver a ela e à mãe um pouco da humanidade perdida no lamaçal do mangue. E é

a crença de que esse insólito desejo será atendido que a deixa tão vulnerável nas mãos daquele desconhecido, do qual só sabia da sua semelhança com o Jesus do calendário, motivo mais do que suficiente para acreditar, não só em sua santidade, mas também que cumpriria a promessa.

Ele fez umas coisas diferentes da outra vez, e ela só não gostou do visgo que ficou entre as pernas. Depois ele disse que podia abrir os olhos e ela abriu e viu os olhos dele tão azuis e cheios de bondade que quis chorar. Ele tinha cara de quem ia mesmo construir sua latrina (Viana, 2004, p. 42).

Depois de possuí-la, o homem sempre partia – sem, no entanto, se esquecer de renovar a promessa de construir a tal latrina, coisa que nunca fez. Na sua ausência, a menina sonhava com o presente, imaginava que bom mesmo seria construí-lo dentro de casa, para imediatamente se dar conta de que não poderia realizar esse sonho, em função da precária estrutura do barraco onde morava, incapaz até mesmo de sustentar uma mísera latrina.

No prefácio da única novela que o cientista Josué de Castro publicou, *Homens e caranguejos*, ele discorre sobre a impressão que lhe causavam os homens que pertenciam à classe que ele chamava de “sociedade dos caranguejos”:

homens anfíbios, alimentados desde a infância do leite de lama dos caranguejos; gente que vive chafurdada na lama, que urina e defeca nessa mesma lama; que é, foi ou vai ser caranguejo (Castro, 2001, p. 13).

No livro *Geografia da fome* (2003), o mesmo cientista destaca que o trágico ciclo desse animal abriga o “resto do monturo humano”, como a menina da ficção de Viana, cujo horizonte só lhe permite vislumbrar a insólita felicidade de possuir uma latrina; possivelmente para, ao menos em momento tão íntimo, diferenciar-se dos tais crustáceos.

Enquanto esperava pela volta do homem, a menina habituou-se, todas as vezes que ia defecar, a pensar nele cumprindo a promessa. Um artifício, ainda que somente em sua imaginação, que a ajudava a concretizar a posse de sua latrina: “Agora sempre que ia fazer suas necessidades, pensava nele. Ficava ali acocorada imaginando como seria a sua latrina” (Viana, 2004, p. 40). O homem ainda voltou algumas vezes, mas nada de latrina. Até o dia em que a mãe da menina flagrou-o violentando a filha. Depois nunca mais:

Após muito esperar, ela entrou sozinha na sala do delegado e lá perguntaram coisas que ela nem sabia responder. Só sabia dizer

que ele tinha os olhos azuis e uma barba de arame. Na sala fria para onde a levaram depois, mandaram que ela subisse numa cama estreita e veio um doutor que futucou, futucou e nem falou em latrina (Viana, 2004, p. 46).

Numa espécie de simbiose com o ambiente, as personagens desse conto se encontram em flagrante estado de decomposição, como se a lama podre e os dejetos do manguezal fossem uma extensão de seus corpos. Urina, fezes, sangue e sêmen misturam-se à matéria orgânica do mangue não para gerar outras vidas, mas para degradar as que viviam por ali.

Infância cariada

De Rubens Figueiredo, nos interessa somente o conto publicado no ano de 2006, no livro *Contos de Pedro*, “De forno a forno”, por ser o único conto do autor cujo foco é o cotidiano banal de um menino pobre.

O autor é carioca, nascido em 1956; além de escritor, é professor de literatura em um colégio estadual no Rio de Janeiro, cidade onde vive e sobre a qual escreve desde 1986. Tem oito livros publicados e dois prêmios Jabutis. Recebeu ainda o prêmio Portugal Telecom de literatura 2011 pelo livro *Passageiro do fim do dia*. Sua estreia como escritor se deu com o livro para jovens *O mistério da samambaia bailarina*.

A partir da ótica de um narrador em terceira pessoa tomamos conhecimento da história de um menino que divide seu cotidiano entre a ida à escola e a entrega de empadinhas que seus pais produzem e comercializam para sobreviver. Sua trajetória é pontuada por dois eventos muito marcantes em seu cotidiano de criança: o fato de os pais dedicarem suas vidas à produção de empadas e a presença de mendigos com feridas expostas que se interpõem no seu caminho até à escola. Para sermos mais precisos, na verdade, a passagem do tempo na vida de Pedro é contada a partir do cozimento das empadas e da alternância entre os mendigos que se acham em seu caminho. É a constatação da presença do primeiro mendigo no caminho de Pedro que dá início a narração de sua vida.

O ponto preto no meio do alvo. O tiro na mosca. O coração dos círculos concêntricos, que se estreitam um a um: do céu para as nuvens; de lá para o terraço dos prédios; depois, para as fileiras de janelas, nos dois lados da rua, em círculos que descem e diminuem, andar por andar, rumo à marquise e ao letreiro das lojas; daí direto para a borda da tigela redonda sobre as pedras da calçada e, por último, para a moeda, que faísca no fundo da tigela (Figueiredo, 2006, p. 31).

E aqui não há como não lembrarmos da personagem de Clarice Lispector de “A Bela e a Fera, ou uma ferida grande demais”³, ainda que a vida de Carla de Souza e Santos seja o oposto do cotidiano do nosso pequeno Pedro, cujo sobrenome sequer é mencionado. A mulher de Clarice, por conta de sua classe social, vive sob a aura de proteção contra a miséria e a degradação do mundo. Por isso, a ferida exposta do mendigo torna-se um evento epifânico para sua existência, alienação que não é permitida a Pedro; sua condição de criança pobre não o deixa esquecer-se dos mendigos que se impõem em seu caminho, como ícones anunciadores da vida dura que o espreitava. A fim de comparação reproduzimos trechos dos dois contos:

Tinha de haver a moeda no fundo da tigela. Como tinha também de haver a ferida exposta – a faísca de sangue na perna estendida para a frente, sobre a calçada. E também a calça enrolada até o joelho, o curativo aberto, as tiras da atadura repuxadas para os lados. Tinha de haver aquela barreira, que bloqueava metade da passagem dos pedestres. Eles se exprimiam, perto do meio-fio – o passo mais lento, os ombros meio de lado, na confusão entre os que vinham e os que queriam ir. E em todos, o cuidado e a repulsa (Figueiredo, 2006, p. 31).

– Moça, me dá um dinheiro para eu comer?

“Socorro!!!” gritou-se para si mesma ao ver a enorme ferida na perna do homem. “Socorre-me, Deus”, disse baixinho. Estava exposta àquele homem. Estava completamente exposta. Se tivesse marcado com “seu” José na saída da Avenida Atlântica, o hotel que ficava o cabeleireiro não permitiria que “essa gente” se aproximasse. Mas na Avenida Copacabana tudo era possível: pessoas de toda a espécie. Pelo menos de espécie diferente da dela. “Da dela?” “Que espécie de ela era para ser ‘da dela?’” Ela – os outros. Mas, mas a morte não nos separa, pensou de repente e seu rosto tomou ar de uma máscara de beleza e não beleza de gente: sua cara por um momento se endureceu (Lispector, 1979, p. 142).

Como em toda obra de Rubens Figueiredo, aqui não há espaço para o estardalhaço, tampouco a realidade é transformada em matéria de espetáculo; a natureza contida e tensa de suas personagens não permite que isso

³ Este conto de Clarice Lispector integra o livro *A Bela e a Fera* (1999). Trata-se do momento em que uma mulher fútil e rica, pela primeira vez, se depara com um mendigo com uma ferida exposta.

aconteça. Daí o aprisionamento de Pedro à sua condição de personagem reflexivo e misterioso – nesse sentido, um modelo de infância bastante peculiar. Suas reflexões saltam da observação do crescimento da ferida do mendigo que se colocava em seu caminho até o forno da minúscula lanchonete dos pais, onde as empadas eram diariamente assadas.

O menino percebia tudo isso, assim como notava que a ferida na perna não estava inativa. Algum calor trabalhava por dentro e, mês a mês, a ferida mudava de feição. O vermelho roía a pele negra pelas beiradas e, no centro, uma gota de sangue esbranquiçada queria abrir caminho para o fundo.

[...]

A mãe de Pedro sempre teve um dom meio diabólico de calibrar os sabores dos recheios e a casquinha tostada, dosar o úmido de dentro e o seco de fora, o folheado da massa e algum abalo crocante escondido na pasta do recheio. Gostava de dizer para o filho, meio de brincadeira, que o pai só havia casado com ela por causa das empadas e que, por isso, elas eram quase as irmãs de Pedro. Todo o dia o menino via a família se multiplicar no forno, a duzentos e oitenta graus centígrados, dentro das forminhas (Figueiredo, 2006, p. 33).

Desse modo, ferida, empadas, forno e a moedinha na tigela do mendigo convertem-se em metáforas da degradação que corrompe aquele mundo ordinário, previsível e pobre que o cerca. Seu pai, tal qual o mendigo, conta e vigia o dinheiro que recebe pelas empadas: “Notas e moedas que ferviam na gaveta quando os dedos do pai iam vasculhar, até o fundo, em busca de troco. O dinheiro rápido para subornar o fiscal” (Figueiredo, 2006, p. 34).

Apesar de nesse conto a escola ser constantemente mencionada – diferente do que acontece nos outros, onde sequer temos notícia de sua existência –, essa instituição configura-se apenas em realidade inevitável na vida do menino, e não como um espaço de socialização e aprendizagem, mas sim como mais um obstáculo a ser superado; tanto quanto a presença do mendigo, as empadinhas que tinha de entregar e as brigas corriqueiras entre o pai e a mãe. São aspectos que ressaltam o quanto tudo é penoso em sua vida, onde até mesmo o único intervalo de infância, representado por sua performance na escola, é desagradável e árduo.

Após as primeiras semanas de aula, Pedro cismava com um ou dois professores. Descobria neles defeitos que cresciam com o tempo. O professor era burro, ou cruel, ou fútil, ou fingido. Senão era demasiado cômico, inteligente, tolerante ou espontâneo em excesso. Não

importava a natureza do incômodo. [...] Por serem disparatadas, por se recusarem a fazer sentido, suas notas baixas serviam também como um insulto e como um desafio que Pedro atirava contra os colegas. Em especial contra os que se arvoravam em chamá-lo de burro ou retardado (Figueiredo, 2006, p. 38).

Pontuando o doído crescimento do menino, passavam as feridas dos diversos mendigos, as incontáveis empadinhas e a separação e reconciliação dos pais, como se cada evento misteriosamente anunciasse o seguinte, às vezes mais duro e mais penoso que o anterior.

Admirou-se ao ver que os ossos haviam esticado sua cara em pontas, em placas e em linhas forçadas. De repente não conseguia mais enfiar os pés no tênis, roído e furado no bico pela ponta sufocada do dedão. Veio também a impressão de que, em casa, as paredes e o teto do apartamento haviam se encolhido para perto dele. E de que as cadeiras tinham ficado ridiculamente baixas para suas pernas (Figueiredo, 2006, p. 41).

Tudo em sua vida configurava-se em obstáculo, em aprisionamento, até mesmo o que deveria ser libertação, como a primeira namorada; mas esta surge imediatamente após a morte do mendigo; seus olhos de espreita é que substituem os olhos pedintes do homem com a ferida na perna, e Pedro se deixa aprisionar por eles, enquanto outro mendigo ferido se estabelecia como novo dono da rua, outro marco no crescimento de Pedro, até que conheceu o sexo. Ele e a menina nos fundos da lojinha, aos domingos, ocasião em que o pai o pedia para limpar o estabelecimento.

Pedro entendeu, de repente, e até viu como havia agora duas luas no mesmo céu. Havia duas moedas, dois fornos, duas mães, dois pais, duas lojas — Pedro viu: eram duas pernas. Teve a certeza de que embaixo de si não havia nada mais do que uma perna desprendida de qualquer tronco. Entendeu, com perfeita clareza, que se enfiava no centro de uma ferida quente, afunilada, que em resposta aos seus solavancos vibrava, também, lá no fundo, nas raízes de onde manava o sangue (Figueiredo, 2006, p. 52).

Mais uma vez, os índices anunciadores de seu crescimento parecem testemunhar a degradação do espaço a sua volta. Até o sexo com a menina o remete a possíveis marcas que ele supõe ficarão para sempre incrustadas no chão da lojinha de empada que limpava aos domingos, quando não havia expediente.

Pedro se perguntou se, depois, quando tudo acabasse e os dois tivessem ido embora dali, não haveria de restar uma mancha escura

no chão, no local exato onde estavam ele e a menina. Com a força que os dois faziam, um no outro e os dois sobre o chão, Pedro teve medo que essa mancha fosse persistir tão arraigada no piso que seria muito difícil, um dia, limpá-la completamente. E veio o sentimento de que, toda vez que ele passasse naquele ponto da loja, durante dias e os anos de muito trabalho que o aguardavam no futuro, seus pés também evitariam pisar ali (Figueiredo, 2006, p. 53).

E, assim, tomamos conhecimento da história do pequeno Pedro, personagem marcada pela extrema subjetividade dos eventos que acometem o seu cotidiano; acontecimentos invisíveis aos olhos dos que a rodeiam, mas que provocam mudanças significativas em sua personalidade. Nesse sentido, um modelo de infância contido pela condição social e pela degradação da cidade que o circunda. Uma infância ferida quase tão marcada e cariada como a de Macabéa, que se esgueira em pequeníssimos e furtivos intervalos de felicidade.

Uma caricatura raivosa da infância

Marcelino Freire nasceu em 1967 na cidade de Sertânia, sertão de Pernambuco, mas vive em São Paulo desde 1991. Seus contos já foram adaptados para teatro, cinema e programas de TV. Além de escrever, ariscou-se como editor com a coleção Cinco Minutos, composta por textos de vários autores e distribuída gratuitamente. A coleção consta de dois volumes, sendo o segundo dedicado à literatura infantil. É ainda criador e curador de vários eventos literários, como a Balada Literária, que reúne autores de todo Brasil e já está em sua 7ª edição.

O modelo de infância que Marcelino Freire nos apresenta é um muito diferente da infância analisada até agora, o que para nós se deve ao fato de que seu autor, mesmo quando engendra um narrador em terceira pessoa, não se coloca no lugar de quem narra ou escreve um fato ocorrido, mas sim na condição de personagem e vítima de sua narração. Na verdade, muito mais na de vítima, mas uma vítima raivosa e agressiva, nunca submissa, mas, contraditoriamente, conformada com a desgraça. Contradição que vislumbramos na tensão que se estabelece entre os sentimentos de ódio, escárnio e agressividade que constituem suas personagens, sentimentos que acabam por congelá-las em situações insolúveis, conforme podemos observar em "Darluz", primeiro conto a ser comentado.

Dei José, dei Antonio, Maria, dei. Daria. Dou. Quantos vierem. É só abrir o olho. Nem bem chorou, xô. Não posso criar. É feito gato, não

tem mistério. É feito cachorro de rua, rato no esgoto. Moço, quem cria? Não é fácil pimenta no cu dos outros. Aí vem a madame, aí vem gente dizer: arranje um trabalho. Arranje você. Me dê o trabalho agora, não sei ler, não sei escrever, não sei fazer conta (Freire, 2003, p. 57).

“Darluz” integra *Balé ralé*, primeiro livro do escritor composto quase inteiramente por pequenos textos protagonizados por narradores agressivos e rancorosos, cujos gritos parecem reverberar em nossos ouvidos mesmo depois de o livro fechado – situação que poderia não se constituir em problema, não fosse a percepção de que esse ataque de fúria é, principalmente, dirigido a nós leitores, o que em nossa avaliação prejudica a empatia com a obra.

É muito provável que essa análise, que julgamos um tanto passional, tenha origem em nossa preferência por narrativas que, muito embora não abdicuem de temas incômodos como o da pobreza, optem por uma formatação cujo alinhamento entre ética e estética seja capaz de suscitar o deslocamento da natural preocupação que temos conosco para a preocupação com o outro, o que podemos chamar de paixões solidárias, conforme identificamos nos autores trabalhados até então. Todavia, é preciso dizer que este artigo não poderia prescindir dos textos de Marcelino Freire, em função da importância desse material para a análise literária dos modelos contemporâneos de infância.

A começar pelo título do conto, que une o verbo “dar” ao substantivo “luz” para nomear a mãe protagonista, temos a conformação de alguém que não pode fugir de seu destino, pois o arrasta consigo desde o nascimento. Nesse sentido, há um determinismo muito mais cruel do que o da prosa naturalista, tão criticada pela maioria dos escritores e críticos contemporâneos.

Nesse conto somos colocados diante de uma mãe furiosa que, para se defender da culpa de ter vendido todos os filhos, se põe, em tom acusatório, a gritar os motivos que a levaram tomar tal atitude.

Vendi Beatriz no farol. A moça que comprou chorava de dar dó, um nó. A moça dentro do carro abriu o vidro, o marido pegou e zum. Para nunca mais, como um vento. Para nunca mais, como um esquecimento. Cicatrizo tudo, entende? Meu corpo está vacinado. Agora a mulherada de hoje, na frescurinha. Ultra-som, escutar a batidinha do coração. Dão muita importância para o amor. Amor, quem me deu? (Freire, 2003, p. 58).

Seu grito, além de furioso, é propositadamente caótico, o que nos deixa em dúvida sobre o número exato de filhos que negociou. “Dou nome assim só para não me perder. Quem mais?” (Freire, 2003, p. 57). Ao todo, parece que foram oito: José, Antônio, Maria, Isabel, Antônio (outra vez), Evoé, Evandro e Beatriz. Citados por ela em diferentes momentos do seu desabafo acusatório, como quem faz questão de dizer que não sabe muito bem quantos filhos teve, tom que expõe o estorvo que eles representam.

A atitude performática da narradora para nos informar sobre sua história acaba por criar uma falsa expectativa em relação à veracidade de seus sentimentos, principalmente por desejarmos vislumbrar nessa mulher ao menos alguns resquícios de sentimento materno. Nesse sentido, nos pomos a torcer para que o descaso e o desdém manifestados por ela deem lugar a dor da perda, para que, desse modo, seu lugar de mãe, usurpado pelo escritor, possa ser devolvido, uma vez que, em nossa avaliação, com sua autoridade de autor, Marcelino Freire se impôs à personagem a utilizando como mera portadora de sua voz – formatação estética que, além de aprisionar a personagem em sua condição miserável, acaba por prejudicar a verossimilhança da narrativa, conforme julgamos ocorrer no trecho em destaque.

E tem mais. Todo mundo é solidário. Mas na hora, olha, o povo é foda. Vem aconselhar pílula, distribuir planejamento. Quero saber o que fazem com nosso sofrimento. Vai, quem diz? Quem já foi infeliz? (Freire, 2003, p. 59).

Para nós, essa postura do autor em relação às suas personagens não faz dele um escritor que dá voz aos excluídos, uma vez que estes são representados de forma estereotipada, o que resulta em perfis sempre muito falsos. As falas, o grito e até mesmo o gestual de sua gente de papel, analisados por vários críticos como representação legítima de uma parcela da sociedade que não tem voz, em nossa concepção, apenas reproduzem o que o autor gostaria que eles dissessem. É, nesse sentido, uma manifestação panfletária⁴ da realidade.

Do ponto de vista da construção de um modelo, o que Marcelino Freire nos oferece é uma infância cujo valor reside na inutilidade de sua

⁴ O sentido de panfletário que utilizamos aqui é o mesmo que o historiador Lincoln de Abreu Penna utilizou em seu trabalho “Os panfletários da República: a campanha do petróleo na imprensa nacionalista”: manifestação “que reflete *impulso instintivo*, com o propósito de divulgar idéias que não encontram receptividade nos canais institucionais, sua forma obedece, em sua versão mais comum, a literária, uma *orientação direta*, sem rodeios. Em geral, possui um caráter agressivo, por vezes acusativo. Através desse método, seu autor busca atrair eventuais adeptos à sua causa, a despeito do caráter contundente em que se apresenta o conteúdo dessas idéias” (Penna, 2003, p. 84).

natureza, uma vez que só desse modo pode ser oferecida como mercadoria, configurando-se em um padrão cujo valor econômico anula o afetivo.

“Papai do céu” é mais um conto de *Balé ralé* e seu tema é a pedofilia. Provavelmente ambientado nas proximidades de Carapicuíba, uma das cidades mais pobres da Região Metropolitana de São Paulo, localizada entre os municípios mais ricos – Osasco e Barueri –, o conto é narrado com uma entonação tatibitate do menino Fernando, protagonista da relação incestuosa com o pai alcoólatra, que se aproveita das idas da mulher à casa da tia para abusar do filho. A personagem que conduz a trama é uma criança, e como tal se apresenta e se comporta durante toda a narrativa. Seu discurso é o da criança, tanto quanto o é seu vocabulário; no entanto, não se coloca como uma criança comum, que brincasse com bolas e bonecas e sonhasse com um idílico mundo de fantasias infantis, mas, sim, como uma criança que faz sexo com o pai, embora não demonstre nenhum comportamento traumático em função disso.

A fala do menino é transcrita de forma ofegante, sem pontuação, insinuando sua impossibilidade de refletir sobre o ato violento, por ser criança. Na verdade o que se dá é uma naturalização exagerada e cínica da situação, opção estética que resulta em narrativa caricatural e performática, tendo em vista a noção de performance como uma representação de um determinado evento. Nesse caso ela se dá na medida em que o autor, mais do que colar-se ao narrador, toma o seu lugar na trama para representar o papel de criança, muito diferente, por exemplo, dos narradores infantis de Viana.

Papai do céu chegou e meu coração pulou o coração de papai e papai me abraçou e mamãe tinha saído para casa da titia [...] e o papai foi logo tirando a bota e tirou a camisa e tirou a calça e jogou tudo no chão e eu vim correndo abraçar o papai e papai quase me mata quando me abraça... (Freire, 2003, p. 93)

Muito embora o uso dessa estética performática, neste texto, implique na descaracterização da subjetividade da personagem criança, não podemos deixar de reconhecer ser ela a responsável por uma presentificação bastante concreta dessa infância caricatural, como se estivéssemos ouvindo, e não lendo, essa voz infantil que narra sua experiência sexual perversa.

A suposta inocência do menino é desmascarada pela forma dúbia com que narra o contato sexual com o pai, estabelecendo um jogo entre o narrado e o vivido, cujas peças são as metáforas que utiliza para nomear o sêmen que o pai o leva a provar, atitude que denuncia a opção do autor por um projeto estético cujo cinismo é a tônica.

E fica engraçado com aquela espuma na bunda e fica engraçado com aquela espuma escorregando com aquela espuma gorda escorrendo e papai diz que espuma tem um gosto bom mas eu não acho que a espuma tem um gosto bom mas papai diz que a espuma tem um gosto bom como o gosto da nuvem lá de cima [...] e papai coloca a espuma branca na boca e lambe (Freire, 2003, p. 96).

Alem disso, a fala do menino exageradamente tatibitate, por nos remeter a um arremedo malfeito e caricato de infância, impede qualquer tipo de manifestação solidária com a sua dor, que, sequer do ponto de vista ficcional, nos parece crível. Todavia, é preciso ressaltar que julgamos ter sido essa a intenção do autor, cuja formatação nos faz lembrar das intenções de Hilda Hilst para com a pequena Lori Lamby⁵, muito embora identifiquemos algumas diferenças bastante significativas entre as duas narrativas, como a condição social – dado importantíssimo não só na configuração das duas personagens como também no desenrolar da trama –, o fato de o abusador de Lory não ser o próprio pai, e a revelação final de que tudo foi produto da imaginação da menina –; logo, ao compararmos as duas infâncias, concluímos que, diferentemente de Hilda, Marcelino Freire não poderá livrar-se da pecha de, nesse conto, ter criado um modelo cínico de infância.

A fim de confirmarmos, pelo menos, a semelhança entre as duas narrativas, transcrevemos abaixo um trecho de cada uma:

[...] e pede pra eu colocar a espuma na língua e colocar a espuma na minha cara e colocar a espuma no meu peito e colocar a espuma na minha bunda e a espuma branca escorrega na minha bunda e papai faz assim na espuma papai faz xixi na espuma e pede para eu fazer xixi e a gente faz xixi na espuma e o chuveiro faz xixi e tudo faz xixi na espuma e papai pede pra eu colocar xixi na espuma branca e eu coloco xixi na espuma branca e eu coloco xixi na espuma branca na nuvem branca do papai e na nuvem branca que fica na minha bunda branca e na bunda branca do papai (Freire, 2003, p. 96).

Eu tenho oito anos. Eu vou contar tudo do jeito que eu sei porque mamãe e papai me falaram para eu contar do jeito que eu sei. E depois eu falo o começo da história. Agora eu quero falar do moço que veio aqui e que mami me disse que não é tão moço, e então eu me deitei na minha caminha que é muito bonita, toda cor de rosa

⁵ Trata-se da história de uma menina de oito anos, filha de um escritor, que, pensando poder ajudar seu pai a pagar as dívidas, se põe a narrar, com um vocabulário desconcertante, suas experiências sexuais com os adultos que visitam sua família.

[...] Eu deitei com a minha boneca e o homem que não é tão moço pediu para eu tirar a calcinha. Eu tirei. Aí ele pediu para eu abrir as perninhas e ficar deitada e eu fiquei. Então ele começou a passar a mão na minha coxa que é muito fofinha e gorda, e pediu que eu abrisse as minhas perninhas (Hilst, 1990, p. 9).

Ainda que o objetivo deste artigo não inclua o livro de Hilda Hilst, não poderíamos ignorar a semelhança entre as duas personagens, que, apesar das diferenças já ressaltadas, carregam no sotaque propositadamente infantilizado.

Em “Maracabul” e “Meu último Natal”, que integram o livro *Rasif: mar que arreventa* temos, praticamente, a mesma representação de infância, ambas produtos de um narrador agressivo, irônico e pessimista, que se põe a questionar as relações entre infância pobre, o Natal, a violência e o Papai Noel. No primeiro conto, o menino inicia suas reflexões sobre o Natal, afirmando conhecer o desejo de toda criança: ganhar um revólver para brincar de polícia e ladrão, espalhando violência e medo, mas tudo de “mentirinha”.

Toda criança quer um revólver. Toda criança quer um revólver para brincar. Matar os amigos e correr. Matar os índios e os ETs. Matar gente ruim. O medo aqui é de brinquedo, pode crer. Pá-pá-pá. Gostoso roubar e sumir pelos buracos do barraco. Pelo rio, pela lama. Gritar um assalto, um assalto. Cercado de PM por todos os lados. Ilhado na Ilha do Maruim (Freire, 2008, p. 41).

No entanto, na medida em que a narrativa vai se desenrolando, percebemos a armadilha em que o narrador nos impõe, o jogo que ele estabelece entre mentira e verdade, entre o que os restos de sua infância miserável desejam e o que de fato, sua condição de rejeitado e pobre lhe reserva, como podemos observar na suposta fala de sua mãe, reproduzida por ele:

O banho, você precisa tomar banho. É Natal. Papai Noel daqui a pouco chegará. Trará a arma. Nova, calibrada. De meter medo. Que tal uma pistola automática? Meu amigo acha que o melhor é um fuzil. Uma dúzia de granadas. Nada. Quero um revólver e só. Que estoure os miolos. Fuzile bem nos olhos. E pronto (Freire, 2008, p. 42).

A voz da mãe do menino, ainda que seja esporádica e frágil, o remete à infância que mal teve e começou a perder; uma infância ambientada num cenário de violência e desencanto, cujos ícones que o representam são a lama e os buracos do barraco. Tudo isso pontuado por uma representação de Natal, de cuja ceia tradicional só tem direito ao panetone.

Minha mãe fez frango. Tinha panetone. E o que mais tinha? Salgadinho. Mas não quero saber de tomar banho. [...] Coloco a cara na torneira. E a água leva areia. E esfria o sangue. E os meninos, cada um treinado para atacar agora o refrigerante. Em bando. Atacar o panetone. O quê? Panetone (Freire, 2008, p. 43).

Desse modo, o menino/narrador segue com o jogo entre mentira e verdade, explicitando seu sonho de se tornar um bandido rico. Nesse jogo, aparece também a representação invertida do Natal enquanto promessa de vida, pois a figura do Papai Noel se insinua como metáfora da morte: “Minha vida de bandido só está começando. Isso se Papai Noel não chegar atirando” (2008, p. 43).

Leco ficou esperando. O olho grudado no alto. Apertando o pedaço de paralelepípedo. Também trouxe uma faca, caso fosse preciso. Ou se o velho gordo revidasse. E gritasse. Eu disse para Leco. Papai Noel não grita. Faz só ho, ho, ho. Leco riu, meio apressado. E me disse que Papai Noel era rico. Eu disse que não era (Freire, 2008, p. 45).

A julgar pelos primeiros parágrafos desse conto, confirmamos nossa expectativa de um modelo de infância muito mais violento que o até agora representado pelo autor; no entanto, curiosamente, ele quase retoma aqui, em nossa avaliação, guardada as devidas proporções, o mito da infância com direito a final feliz, uma vez que no desfecho do conto, o narrador, impactado pela obsessão do amigo em matar o Papai Noel, opta por presentear-lo com a moto dos seus sonhos, apaziguando, desse modo, toda sua ira.

Leco ficou uma fera. Parecia um demônio. Eu fui lá, cedinho, falar com ele. Olha, Leco a sua motoca. Leco não acreditou. Papai Noel deixou lá em casa a sua motoca. Junto com a minha camisa do Flamengo. O Leco nunca ficou sabendo. Eu que avisei ao Papai Noel. Foi. Foi. Do perigo que ele estava correndo (Freire, 2008, p. 49).

Para nós, é importante ressaltar que, do ponto de vista da construção de personagem e trama, nos parece que o autor sofreu o impacto da própria criação, como se todo ódio, pessimismo e ironia que brotam de suas personagens crianças tivessem esfacelado seu coração de escritor. Daí o final feliz, o primeiro e o único, e por isso lamentamos.

Alguma conclusão

Parece-nos óbvio que a construção de infância que ainda paira sobre nosso imaginário contemporâneo não dá conta de explicar a retratada na ficção dos autores deste artigo, principalmente pelo fato de essa construção colocar por terra a nossa nostalgia de infância como sendo o lugar do prazer e da felicidade. A situação de indigência em que se encontram as crianças retratadas aqui, por espelharem uma realidade crua e objetiva do nosso tempo, exige soluções de ordem prática, capazes de devolver a elas, em primeiro lugar, o que tem de mais importante, que é a condição humana, e depois o direito à infância propriamente dita.

Nenhum discurso filosófico ou pedagógico, por mais bem intencionado que seja, será suficiente para forjar tais soluções, tampouco para engendrar uma ideia única de infância condizente com a nossa realidade.

Muito embora sejam crianças as personagens principais dos contos analisados aqui, a maioria de seus narradores não faz menção a escolas, brinquedos, livros, ou qualquer outro signo que aproxime a infância de um rascunho de dignidade para a existência humana. Partindo da premissa de que na modernidade europeia foi a escola quem redefiniu um novo lugar para a infância, espaço destinado ao aprendizado dos segredos do mundo adulto, cabe considerar se são mesmo crianças as pequenas personagens deste trabalho, ou se estamos diante de novos adultos em miniatura, como aqueles que habitavam a Europa Medieval e a Inglaterra durante a Revolução Industrial.

Antonio Carlos Viana, assim como Graciliano, além de não perder a dimensão crítica do seu papel de escritor frente à insólita e inóspita realidade nordestina, elabora uma narrativa em que não há lugar para o discurso pitoresco, para o clichê, tampouco para as representações panfletárias do real, muito provavelmente por conta de sua proximidade solidária com a dor narrada. Além disso, sua capacidade de captar o insólito daquele cotidiano miserável e transformá-lo em matéria de ficção o coloca no lugar de um arguto observador daquela realidade. Ao tratar da perda da inocência, Viana, por subtração, nos obriga também a pensar no conceito de infância que até hoje paira sobre o imaginário contemporâneo.

Mesmo que a perda da inocência seja a tônica de grande parte dos contos de Viana, o autor não permite que esse aspecto transforme suas personagens em tipos rancorosos e agressivos, como faz Marcelino Freire com a infância que retrata; em nossa avaliação, muito mais uma caricatura ou um rascunho ilegível daquilo que ele supõe ser a representação da criança pobre.

Para nós, isso ocorre, principalmente, porque o autor abre mão de representar a complexidade do universo no qual estão inseridas suas personagens miseráveis, como se esse mundo só pudesse ser representado em estado bruto, impermeável a qualquer reflexão crítica; nesse sentido, muito mais um documentário imparcial e objetivo do que a representação ficcional de um modelo de infância. Com esse projeto estético, Marcelino Freire acaba por congelar e aprisionar a infância de seus protagonistas em sua natureza fisiológica.

Diferente em todos os aspectos é a infância retratada por Rubens Figueiredo, cuja força reside justamente na relação que a personagem estabelece com o contexto no qual está inserida. Um espaço que, na contramão do crescimento do pequeno Pedro, vai fornecendo pistas de sua degradação. Nesse sentido, a trajetória do menino pode ser tomada como metáfora de um mundo que ameaça ruir a qualquer momento, dada a fragilidade e corrosão de sua estrutura, aspectos que resultam da condição de pobreza. Um mundo que não se configura em lugar seguro para o exercício da infância, onde nem mesmo a escola pode constituir-se em abrigo.

Os modelos de infância que podemos depreender trazem no corpo e na alma as cicatrizes de uma entrada precoce no mundo adulto, onde o exercício de ser criança fica restrito a pequenos intervalos muito bem demarcados pelas condições de pobreza.

Viana e Rubens Figueiredo engendraram narradores solidários, cuja capacidade de se colocar no lugar do outro – condição inerente ao ofício de escritor –, ultrapassa os limites estéticos da construção literária e promove a relação empática entre leitor e obra, aspecto já enfatizado neste trabalho, à luz das considerações de Laqueur sobre as narrativas humanitárias.

Mais ou menos na linha de Laqueur, o romancista contemporâneo Orhan Pamuk, em recente publicação sobre arte e crítica literária (Pamuk, 2011), explicita o seu esforço para se identificar com as personagens que cria, bem como a importância dessa identificação para o êxito do romance, principalmente, porque defende a ideia de que o objetivo essencial de toda ficção “é exibir uma acurada representação da vida” (Pamuk, 2011, p. 54), alvo somente alcançado quando o escritor consegue sair de si para viver e sentir o mundo com os olhos e a alma de seus heróis. Atitude que, a nosso ver, é responsável por equilibrar as tensões entre o projeto estético e os princípios éticos do artista.

Outro motivo que me faz amar a arte de escrever romances é que ela me obriga a ir além de meu próprio ponto de vista e me tornar outra pessoa. Como romancista, tenho me identificado com outras pessoas e saído das fronteiras do meu eu, adquirindo um caráter

que antes não tinha. Nos últimos 35 anos, escrevendo romances e colocando-me no lugar de outras pessoas, tenho criado uma versão mais depurada e mais complexa de mim mesmo (Pamuk, 2011, p. 55).

Essa posição só não conseguimos identificar plenamente nos textos de Marcelino Freire, escritor cujas personagens, ao contrário do que prega Pamuk, enxergam o mundo pelos olhos de seu criador, por isso o contraste entre sua infância e a dos demais autores.

Também é necessário destacar que, apesar de Rubens Figueiredo tangenciar a questão da infância trabalhadora, sentimos falta de uma representação literária mais expressiva sobre o tema, uma vez que, mesmo tendo se passado vinte anos da promulgação do Estatuto da Criança e do Adolescente, a exploração do trabalho infantil ainda constitui-se em problema que carece de solução. Além disso, as práticas que envolvem essa abjeção contra crianças, há muito já registradas por jornalistas e pesquisadores do tema, mereceriam da literatura um olhar mais solidário e acurado.

Outro ponto que merece reflexão é o sumiço da infância de rua das páginas da literatura, como se essa situação não se constituísse em problema para nós, bem como não tivesse se agravado da década de 1930 para cá. Entre a publicação de *Capitães da areia* e as de Marcelino Freire, do que conseguimos levantar, somente alguns pouquíssimos escritores de literatura infantil voltaram seus olhares sobre a infância que perambula pelas ruas, como se o tema da infância abandonada não mais interessasse a leitores adultos.

Diante disso, ao fim e ao cabo deste artigo, nos colocamos à espera de novas narrativas que porventura possam nos auxiliar a oferecer uma investigação mais completa sobre a presença da infância pobre na literatura.

Referências

- BACHELARD, Gaston (1988). *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (2002). *A formação do espírito científico*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- CASTRO, Josué (2003). *Geografia da fome*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. (2001). *Homens e caranguejos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- FIGUEIREDO, Rubens (2006). *Contos de Pedro*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FREIRE, Marcelino (2003). *Balé ralé*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- _____. (2008). *Rasif, mar que arrebenta*. Rio de Janeiro: Record.
- FREYRE, Gilberto (2002). *Casa grande e senzala*. Rio de Janeiro: Record.
- FREUD, Sigmund (1993). *Sobre o narcisismo: uma introdução*. Obras Completas, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1997). *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago.

- GIRARD, René (1998). *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra.
- HILST, Hilda (1990). *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Massao Ohno.
- HUNT, Lynn (2006). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes.
- KLINGER, Diana Irene (2007). *Escritas de si, escritas do outro*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- LAPA, José Roberto do Amaral (2008). *Os excluídos: contribuição à história da pobreza no Brasil (1850-1930)*. Campinas: Editora da Unicamp.
- LISPECTOR, Clarice (1999). *A Bela e a Fera*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LOCKE, John (1986). *Pensamientos sobre la educación*. Madri: Akal.
- NIETZSCHE, Friedrich (1983). *Coleção Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural.
- PAMUK, Orhan (2011). *O romancista ingênuo e o sentimental*. São Paulo: Companhia das Letras.
- PENNA, Lincoln de Abreu (2003). Os panfletários da República: a campanha do petróleo na imprensa nacionalista. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 4 n. 7, p. 83-98, jul./dez.
- ROUSSEAU, J.J. (2000). *Emílio ou da educação*. São Paulo: Martins Fontes.
- SANTIAGO, Silviano (2002). *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco.
- SANTOS, Milton (2009). *Pobreza urbana*. São Paulo: Edusp.
- SONTAG, Susan (2008). *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SPINOSA, Benedictus. (1979) *Pensamentos metafísicos*. Tratado da correção do intelecto. Tratado político. Correspondência. São Paulo: Abril Cultural. (Coleção Os Pensadores)
- VIANA, Antonio Carlos (1999) *No meio do mundo e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____ (2004). *Aberto está o inferno*. São Paulo: Companhia das Letras.

Recebido em janeiro 2012.

Aprovado em outubro 2012.

resumo/abstract

Narradores da exclusão ou a infância pobre na literatura brasileira contemporânea

Georgina Martins

Este artigo pretende investigar a representação literária da infância pobre na literatura brasileira contemporânea, bem como o alinhamento entre ética e estética na construção literária de um modelo de infância, a fim de promover o aprofundamento de questões relativas ao tema, como ainda ressaltar as semelhanças e diferenças entre as diversas formas de narrar e de compreender essa representação. Configuram-se em material de análise os contos de Antonio Carlos Viana, Marcelino Freire e Rubens Figueiredo. Autores cujos textos espelham a situação de precariedade em que se encontra uma parcela significativa da infância contemporânea.

Palavras-chave: infância, exclusão, pobreza, violência, exploração.

Georgina Martins _____

Narrators of exclusion or the poor childhood in contemporary Brazilian literature

Georgina Martins

This article's intension is to investigate the literary representation of the "poor childhood" in the contemporary Brazilian literature, as well as its alignment between ethics and aesthetics for a literary construction of a model of childhood. Its purpose is also deepens the related questions, concerned to the subject, in order to show the differences and similarities amongst the various forms of narratives and the comprehension of such representation. The material for analysis are the short stories of Antonio Carlos Viana, Marcelino Freire and Rubens Figueiredo, whose texts reflect the situation of precariousness that we will find a significant part of the contemporary childhood.

Keywords: childhood, exclusion, poverty, violence, exploitation.