

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

**O silêncio das crianças:
representações da infância na narrativa brasileira contemporânea**

Anderson Luís Nunes da Mata

Orientadora: Profa. Dra. Regina Dalcastagnè

Brasília

2006

Dissertação apresentada ao Departamento de
Teoria Literária e Literaturas da Universidade
de Brasília para a obtenção do título de Mestre
em Literatura

Área de concentração: Literatura Brasileira

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Regina Dalcastagnè

Profa. Dra. Luciene Azevedo

Prof. Dr. André Luís Gomes

Prof. Dr. Rogério Lima (suplente)

Agradecimentos

Agradeço

ao Fábio Cerneviva, pela paciência e incondicional apoio;

aos meus pais, Luis Carlos Nunes e Elizabeth Nunes, por terem possibilitado no início e no percurso, que esta dissertação chegasse a ser escrita;

aos irmãos, Daniela Galdino, Sandro da Mata e Fabianny Nunes;

à Regina Dalcastagnè, que me apresentou a muito do que li, que me ensinou muito do que sei e que me serve de horizonte;

aos amigos Alexandre Lima, Gleiser Valério, Susana Lima e Ludmilla Oliveira, pelo companheirismo e as colaborações em cada fase da pesquisa;

aos professores do TEL, pelas lições que foram assimiladas e se transformaram neste trabalho, em especial à Ana Laura Correia, à Elizabeth Hazin e ao Gilberto Martins.

à Dora e Jaqueline, pela gentileza e presteza de sempre;

à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Sumário

Resumo	09
Abstract	11
Introdução	15
Infância e literatura	17
Meninos e meninas no Brasil	20
Criança sujeito ou criança assujeitada?	22
Personagem infantil e a literatura brasileira contemporânea	25
Capítulo I: No jardim da casa abandonada	31
A infância contra a parede	33
Contra o vento, sobre as ruínas	34
Ler e colher	43
Atraso e modernidade	47
Reformulação de práticas sociais	48
Sobrevida para a infância	54
Capítulo II: É tempo de pipa	59
Brinquedo sem brincadeira	61
O agora da infância	64
Retroescavadeira no chão de Cidade de Deus	66
A infância discursiva	75
Resíduos da infância	76
Genealogias do vivo	83
Capítulo III: Línguas e livros	87
Corpos proibidos	89
Sexo infância e literatura	90
Lamber o texto	93
Menina à venda	100
Natimorto	103
A aniquilação da experiência	104
Crise da infância	109
Considerações finais: Sobre silêncios	113
Experiência	115
Brasil	120
Referências bibliográficas	125

Resumo

A personagem infantil e a infância ocupam posição central na literatura. Idéia forjada no século XVIII, a infância se afigura como um importante tema para as mais diversas áreas de conhecimento: das ciências da saúde à filosofia. Na narrativa brasileira contemporânea, a infância é tema de diversos contos e romances. Este estudo visa a investigar qual é o papel da infância na narrativa brasileira contemporânea. Para tanto, foram selecionadas seis narrativas, publicadas no período que foi recortado para este estudo: de 1990 a 2004. Assim, foram escolhidos o conto “Éramos todos bandoleiros”, de Nelson de Oliveira, e os romances *Chove sobre minha infância*, de Miguel Sanches Neto, *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, *Lembrancinha do Adeus – história[s] de um bandido*, de Júlio Ludemir, *O caderno rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst e *O azul do filho morto*, de Marcelo Mirisola.

O estudo está dividido em três capítulos, em cada um dos quais são analisadas duas narrativas. No capítulo “No jardim da casa abandonada”, o conto de Oliveira e o romance de Sanches Neto são explorados a partir da nostalgia da infância romântica que apresentam, mostrando, no entanto, os entraves para que essa infância se consolide.

No capítulo “É tempo de pipa”, analisa-se infância nas periferias, que se distancia dos caracteres românticos, destituindo as crianças de traços de infantilidade. Para tanto, é feita uma leitura de *Cidade de Deus* e *Lembrancinha do Adeus*, romances que narram o seqüestro da infância e a aproximação de seu comportamento daquele observado em adultos.

“Línguas e livros” é o terceiro capítulo, em que são abordados os romances *O caderno rosa de Lori Lamby* e *O azul do filho morto*. Os dois textos tratam a infância a partir de uma discussão sobre sexo e sexualidade na superfície de sua narrativa, mas a análise nos permite compreender que Hilst e Mirisola refletem sobre o ato de escrever, e apresentam suas visões da infância que, na verdade, aprofundam o pessimismo sinalizado em Oliveira e Sanches Neto e adensado em Lins e Ludemir.

No capítulo conclusivo, “Sobre silêncios”, reflete-se acerca da posição das crianças na narrativa não só enquanto grupo social silenciado, mas também como representação de uma idéia de nação que, jovem, isto é, ainda em formação, tem nos meninos e meninas mudos das narrativas a imagem da sua promessa não cumprida de progresso.

Palavras-chave: representação, infância, história, experiência, narrativa brasileira contemporânea

Abstract

The infantile character and the infancy have a major role in literature. An idea that was forged in the XVIIIth century, the infancy is an important topic for several knowledge areas: from health sciences to philosophy. In the Brazilian contemporary narrative, the infancy is the subject of different short stories and novels. This study aims to investigate what the infancy role in the Brazilian contemporary narrative is. In order to achieve this objective, we selected six narratives, published in the period that we, at the end, established for this study: from 1990 to 2004. Thus, the chosen narratives were the short story “Éramos todos bandoleiros”, by Nelson de Oliveira, and the novels *Chove sobre minha infância*, by Miguel Sanches Neto, *Cidade de Deus*, by Paulo Lins, *Lembrancinha do Adeus [histórias de um bandido]*, by Julio Ludemir, *O caderno rosa de Lori Lamby*, by Hilda Hilst and *O azul do filho morto*, by Marcelo Mirisola.

The study is divided in three chapters and two narratives are analysed in each one. In the chapter “No jardim da casa abandonada”, Oliveira’s short story and Sanches Neto’s novel are studied by the observance of the nostalgia of the Romantic infancy they both bring up, showing, however, the hindrances for the consolidation of this infancy.

In the chapter “É tempo de pipa”, we analyse the infancy in the slums, which is getting very different from the romantic characteristics, taking off the children their traces of infantility. We provide an analysis of *Cidade de Deus* and *Lembrancinha do Adeus*, novels that narrate the infancy kidnapping, and the proximity of the children’s behavior from the adult ones.

“Línguas e livros” is the third chapter, in which *O caderno rosa de Lori Lamby* e *O azul do filho morto* are studied. Both texts cope with the infancy taking in account a discussion about sex and sexuality, on the narrative surface, but the analysis enables us to understand that Hilst and Mirisola reflect about the writing process, and show us their ideas of infancy, which, in fact, deepen the pessimism announced in Oliveira and Sanches Neto and intensified in Lins and Ludemir.

In the conclusive chapter, “Sobre silêncios”, we discuss the position of the children in the narratives not only as a silenced social group, but also as the representation of an idea of nation, which, being young, still in formation, have in the mute boys and girls of the narratives the image of its non-undertaken promise of progress.

Keywords: representation, infancy, history, experience, Brazilian contemporary narrative

Menino chorando na noite

Carlos Drummond de Andrade

Na noite lenta e morna, morta noite sem ruído, um menino chora.
O choro atrás da parede, a luz atrás da vidraça
perdem-se na sombra dos passos abafados, das vozes extenuadas.
E no entanto se ouve até o rumor da gota de remédio caindo na colher.
Um menino chora na noite, atrás da parede, atrás da rua,
longe um menino chora, em outra cidade talvez,
Talvez em outro mundo.

E vejo a mão que levanta a colher, enquanto a outra sustenta a cabeça
e vejo o fio oleoso que escorre pelo queixo do menino,
escorre pela rua, escorre pela cidade (um fio apenas).
E não há ninguém mais no mundo a não ser esse menino chorando.

Introdução

Infância e literatura

Um camponês adulto toca com sua mão rústica o delicado rosto de uma criança, relata Dostoievski em 1876¹. Acessada pela memória, a infância real do autor se investe de uma carga simbólica, quase mítica, como aquelas que acompanham as representações literárias da infância desde sua chamada invenção. A infância de Dostoievski é tempo de formação em que a criança nobre, já munida de alguns preconceitos de classe, mas desprovida de tantos outros, vai estabelecer de modo mais intenso e humano um contato com o outro, um camponês russo, num encontro que ficará *marcado na sua alma*, talvez não na superfície das preocupações cotidianas, mas no desenho do seu caráter. O narrador repete que os dedos grossos, sujos do camponês tocavam seu rosto. Por contraste, destaca-se a delicadeza da criança, uma de suas mais alardeadas características. Além disso, o Dostoievski narrador representa a infância como tempo de lavoura em terra virgem, boa para o plantio, e, vale lembrar, para a exploração. A mão já calejada destes homens adultos vai macular a criança que cada um deles foi, inserindo-a num espaço até então pouco freqüentado por ela. A infância ganha, assim, pela memória dos chamados grandes narradores, as páginas da literatura.

Colocada em cena, a infância é representada, ou seja, os escritores apresentam outra vez aquilo que o leitor já conhece. No entanto, essa re- apresentação não ocorre sem modificações, sem uma operação configuracional, da que fala Paul Ricoeur, ao decupar o processo mimético na literatura², o que significa que, mesmo que se apresente a perspectiva do outro, ela é mediada no processo criativo do autor por seu universo. A perspectiva da infância apresentada na literatura fala em nome próprio. A criança não é reconhecida como escritor. Sendo o ofício do escritor apresentar diferentes pontos-de-vista, é mediada pela voz do adulto que a voz da criança, ou uma idéia de infância, vai poder ser lida na literatura.

Não é por acaso que o mesmo termo – *representação* – é utilizado, em várias línguas, para designar a ação do ator em cena, a configuração de elementos ficcionais num enredo e a relação entre eleitores e eleitos no processo político. Nos três casos pretende-se falar em nome de alguém, seja o ator com relação ao seu personagem, seja o escritor com o seu entredo ou o agente político com o seu

¹ Dostoievski, “O mujique Marei” em *Outros escritos*.

² Ver Ricoeur, *Time and narrative*, vol. I.

eleitor. Ao tentar definir o que é a representação política, Iris Young escapa da tentação de pensá-la como substituição e escreve:

Ao invés de ser considerada como uma relação de identidade ou substituição, a representação política deveria ser pensada como um processo que envolve uma relação mediada dos eleitores uns com os outros e com o representante.³

O que não se pode perder de vista são os limites dessa operação configuracional da representação. Falar em nome de alguém é ficcionalizar uma experiência que, pessoal ou compartilhada, não pode ser reproduzida, a fim de recriar uma perspectiva social. “Perspectiva social é o ponto de vista que os membros de um grupo têm sobre os processos sociais em decorrência do seu posicionamento neles.”⁴ Há, seguindo o raciocínio de Young, uma relação entre o agente da representação e o sujeito representado. Essa relação pode se dar por meio da expressão de uma perspectiva social compartilhada por determinado grupo. Essa perspectiva não é absoluta: um mesmo indivíduo pode compartilhar outras perspectivas em outros grupos. Ela tampouco é ininteligível por alguém que não compartilhe a perspectiva. Já pensando na literatura, o processo de representação vai presumir que o entendimento de uma outra perspectiva possibilite que o escritor tente representá-la. O que o leitor crítico jamais poderá perder de vista é o complexo processo de mediação envolvido nessa articulação.

Quando se fala de representação de personagens infantis, inevitavelmente estamos tratando de uma tentativa de compreender a perspectiva social do outro – a criança – e de sua reconfiguração numa trama narrativa. A criança ainda não faz parte do campo literário senão como leitora de um subgênero literário. Isso implica uma enorme distância entre esse objeto de representação aqui estudado e seu autor. É possível que resida neste ponto a razão pela qual a infância já surge na literatura como metáfora, dizendo menos das crianças em si, que do que elas representam no imaginário do adulto.

É nessa chave que se desenvolve o texto que inaugura a figura do protagonista infantil no cânone literário brasileiro. Em 1888, Raul Pompéia lançava *O Ateneu*, romance de formação em que Sérgio sai de casa para encontrar o mundo num internato, e que tematiza também o embate entre o universo da

³ Young, “Representação e perspectiva social”, p. 7.

⁴ *Idem*, p. 18.

criança e o universo do adulto. Não é por acaso que o tema da infância surge de forma mais densa no final do século XIX. Ao passo que a poesia romântica já delimitava a infância como o tempo a ser lembrado, de uma inocência a ser perseguida, a prosa brasileira até então, com poucas exceções como uma breve passagem em *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, ou da primeira parte de *Memórias de um sargento de milícias*, Manuel Antônio de Almeida, voltava suas costas para o assunto, preferindo desenhar em suas páginas a inocência do selvagem.

Os indígenas, com suas nobrezas e virtudes, abundantemente representadas na literatura brasileira romântica, ponto de fuga para a idealização de um homem puro, orgânico, que os românticos buscavam, encontram par nas crianças. Embora na poesia brasileira haja alguns exemplos dessa fuga para a infância, é na poesia romântica européia, fundamentalmente a alemã e a inglesa, que a criança surge como uma figura literária de importância maior, em função de sua “harmonia psíquica inconsciente”, sua “integralidade”, o que contrasta com a aposta na educação com vistas a uma melhor vida adulta.⁵ Do mesmo modo que os selvagens do novo mundo, as crianças passaram a ser vistas como sujeitos a serem dominados.

É na segunda metade do século XIX e também nos primeiros anos do século XX que surgirão obras dos mais diversificados estilos, desde as memórias de Maxsim Górkí⁶ e Leon Tolstoi⁷, passando pelas aventuras de Carlo Collodi⁸ e Mark Twain⁹ até o didatismo de um Viriato Correia¹⁰ e a instrospecção narrativa de Pompéia¹¹. É também nesse momento que a ciência se volta para o estudo sistemático da infância, impulsionada pela recente criação de um “mundo infantil” notadamente alijado do “mundo adulto”. A criança se tornou, assim, tópico novo para estudos. O paroxismo dessa especialização da infância se deu no final do século XIX, quando, já de posse de uma importante obra de filosofia da educação, *Emílio ou Da educação*, de Jean-Jacques Rousseau, dos estudos da psicologia do

⁵ Ver Plotz, “Romantismo, infância e os paradoxos do desenvolvimento” em Kohan e Kennedy (orgs.) *Infância e filosofia*, pp. 167-170

⁶ Górkí, *Childhood*.

⁷ Tolstoi, *Infância*.

⁸ Collodi, *Pinóquio*.

⁹ Twain, *Huckleberry Finn e Tom Sawyer*.

¹⁰ Correia, *Cazuza*.

¹¹ Pompéia, *O Ateneu*.

desenvolvimento, com Vigostki e da psiquiatria, por meio da então nascente psicanálise, com Freud, as atenções se voltaram para a infância, colocando-a no centro da discussão acadêmica, espaço que ela jamais perdeu.

Acompanhada de perto pela academia e pelas artes, a infância, já uma categoria de muitas ciências, saiu da esfera da vivência doméstica e social para se tornar, no discurso, uma abstração. No final do século XIX, Freud “descobriu” a sexualidade infantil (na verdade, apenas foi o primeiro a enxergá-la sem muitos dos preconceitos da pudicícia *fin-de-siècle*). Com o desenvolvimento, no século XX, das ciências humanas, a visão mais empirista da infância foi relegada às ciências da saúde, de cujo pendor naturalista a psicanálise acabou se afastando. A infância descrita pelas ciências humanas foi se distanciando dos rostos delicados e graciosos dos filhos da elite intelectual leitora dos trabalhos de acadêmicos sobre o assunto, e elevada à condição de conceito absolutamente abstrato da filosofia. A literatura sempre trouxe consigo uma visão pouco empírica da infância. Já no período do Romantismo, época que, de acordo com Phillipe Ariès¹², delimito como a da invenção da infância, a criança é fundamentalmente a idéia de uma pureza plena de potencialidades. No Brasil, a poesia de um Casimiro de Abreu não me deixa mentir com seus versos repetidos até hoje à exaustão, remontando a um tempo idealizado: “Ai que saudades que eu tenho/da aurora da minha vida...”¹³

Meninos e meninas no Brasil

A infância é reinventada na literatura. Aos poucos, na dita “alta-literatura”, sai de cena essa infância pura que nos canta Abreu, e entra uma infância cindida, ainda revestida da forte carga simbólica do romantismo, trazendo, portanto, muito da invenção burguesa da infância, mas ao mesmo tempo explorando literariamente os temas que a psicanálise vinha delimitando como a psiquê infantil, boa parte deles já originados de outros textos literários. Ganha força na literatura brasileira o realismo na descrição da infância, a partir da explosão da visibilidade da violência urbana já no período da abertura do regime militar (1970/80), quando romances-reportagem como *A infância dos mortos*, de José Louzeiro, se tornaram *best sellers*. A infância foi explorada por realistas e modernistas como passagem

¹² Ariès, *História social da criança e da família*.

¹³ Abreu, “Meus oito anos” em *Obras completas*.

para a vida adulta. Basta vermos a prosa (romanesca e, principalmente, contística) de um Mário de Andrade, passando por José Lins do Rego, Graciliano Ramos e, é claro, Guimarães Rosa. A literatura brasileira dispensa significativa atenção para a temática da infância, sem jamais tratar o infante como um homem ou uma mulher em si. Ele é corpo ou alma puros, que são violados pelo mundo para, quase sempre, resultarem num adulto. A infância é construída a partir dos entalhes feitos sobre a pedra bruta. Como artífices da escultura, os escritores acabam tendo como modelo, ao retratar a criança, o adulto que ele será ou o adulto que ele não é, com quem ele contracenava. Em depoimento a Renard Pérez, Guimarães Rosa declarou:

Não gosto de falar em infância. É um tempo de coisas boas, mas sempre com pessoas grandes incomodando a gente, intervindo, estragando os prazeres. Recordando o tempo de criança, vejo por lá um excesso de adultos, todos eles, mesmo os mais queridos, ao modo de soldados e policiais do invasor, em pátria ocupada.¹⁴

Rosa chama a atenção para o fato de haver um desencontro entre as expectativas das crianças e aquelas que os adultos depositam nelas. Essa infância como tempo de prazeres, e também de inocência, cercada de adultos vigilantes e repressores, é também a que narra Graciliano Ramos no seu *Infância* e José Lins do Rego, no *Menino de Engenho*. Por outro lado, já na década de 1960, as crianças de J. J. Veiga, em *Os cavalinhos de Platiplanto* e *Sombras de reis barbudos*, são vítimas da opressão de um poder autoritário, mas principalmente no caso da primeira narrativa é possível escapar por meio da fantasia.

Essa condição passiva da infância na narrativa da literatura brasileira encontra superação definitiva em Clarice Lispector, criadora de crianças como a Sofia, de “Os desastres de Sofia”¹⁵, que tortura psicologicamente seu professor, ou a filha do livreiro de “Felicidade clandestina”¹⁶, que de modo perverso adia indefinidamente o dia em que vai emprestar à narradora o livro que ela tanto quer. Se a infância segue a ser narrada a partir da mutilação de sua inocência, as meninas de Lispector também são capazes de agir, de mutilar, inclusive a si mesmas. Entra em cena não apenas o sofrimento imposto por outro, mas também o sadismo da infância. A tensão entre os impulsos sádicos e masoquistas se

¹⁴ Citado por Renard Pérez no artigo “Perfil de Guimarães Rosa”, introdução a *Primeiras Estórias*, apud Resende, *O menino na literatura brasileira*, p. 32.

¹⁵ Em Lispector, *A legião estrangeira*.

¹⁶ Em Lispector, *Felicidade clandestina*.

tornam um campo farto para os escritores e seus críticos se lançarem a elucubrações psicanalíticas.

Ainda no final dos anos 1970, a preocupação com a miséria urbana, decorrente do êxodo rural das décadas anteriores, associada ao descaso e à falta de preparo dos administradores públicos, empurrou muitas famílias para as ruas ou para os bolsões de miséria nas periferias das grandes cidades. A presença das crianças marginais nas ruas passou a chamar a atenção dos cidadãos e possibilitou o aparecimento de um romance como o de José Louzeiro¹⁷, logo levado ao cinema, com grande sucesso, por Hector Babenco¹⁸. O olhar mais social em direção à infância não tirou a criança da condição de vítima e perpetradora, em ambos os casos inocente, da violência.

Não creio que este breve sumário dê conta de tudo o que a literatura brasileira produziu sobre a infância. Ele me serve, contudo, como uma breve genealogia de uma temática literária que desembocará nos romances e contos do corpus deste estudo, que se constitui de textos publicados a partir da década de 1990. Procurarei buscar um sentimento de infância expresso nas seis narrativas que compõem o corpus, mas, além disso, e, principalmente, minha intenção é compreender qual é a função da infância na narrativa brasileira contemporânea. É a esse questionamento que me esforço para encontrar uma resposta na leitura das seis narrativas que compõem o *corpus* deste estudo: “Éramos todos bandoleiros”¹⁹, conto de Nelson de Oliveira; *Chove sobre minha infância*, romance de Miguel Sanches Neto; *Cidade de Deus*, de Paulo Lins; *Lembrancinha do Adeus – história[s] de um bandido*, de Júlio Ludemir; *O caderno rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst; e *O azul do filho morto*, de Marcelo Mirisola. Os seis textos foram selecionados a partir da leitura de romances publicados de 1990 até 2004 que trouxessem personagens infantis como protagonistas.

Criança sujeito ou assujeitada?

A relação íntima entre infância e violência salta aos olhos de quem pesquisa o tema. As ciências sociais, a psicologia e a imprensa têm dedicado muitas páginas ao tema que, de fato, requer soluções urgentes. A literatura, por

¹⁷ Louzeiro, *op. cit.*

¹⁸ Babenco, *Pixote*.

¹⁹ Oliveira, “Éramos todos bandoleiros” em *Naquela época tínhamos um gato e outros contos*.

seu turno, também tem dedicado alguma atenção ao assunto. São inúmeros os exemplos: desde a agressividade de um professor Aristarco, de *O Ateneu*, ou os maus tratos fatais infringidos à Negrinha, de Monteiro Lobato²⁰, passando pelos suplícios físicos do menino endiabrado que impressionara Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas*²¹, as surras do menino Graciliano em *Infância*, a mútua tortura psicológica levada à cabo pelas meninas de “Felicidade clandestina”, a dor da opressão ditatorial do menino Lu, de *Sombras de Reis Barbudos*, até os abusos cometidos pelas instituições públicas contra um Pixote ou pelo tráfico contra os meninos de *Cidade de Deus*. Se toda a literatura trata de alguma dor, todo personagem infantil nasce sob seu signo. Vânia Maria Resende, em seu trabalho pioneiro sobre a personagem infantil na narrativa nacional – *O menino na literatura brasileira* –, considera que a infância em escritores como Graciliano Ramos e José Lins do Rego tenha sido tratada com “excesso de realismo”, “sem condescendência” e “nenhuma ludicidade” o que “impede a configuração de horizontes mais vastos”²². A autora não considera, no entanto, que não é apenas o ponto de vista infantil que confere o caráter mítico à infância, mas ela mesma é pura mistificação e, dentro do realismo de um José Lins do Rego e de um Graciliano Ramos, ou mesmo de um Paulo Lins, a infância, como categoria, é capaz de escapar dos limites da referencialidade factual.

Foi a partir da impressão inicial de que a representação da infância na literatura brasileira contemporânea está sempre calcada na violência, na negação do caráter de indivíduo do infante, e em sua luta para firmar-se como tal, que cheguei a esta pesquisa. Afinal, era necessário haver um significado para tanto – um significado nuançado, mas comum. A infância, de alguma forma, se tornara palco para a literatura. Cabe esclarecer, por ora, o que é afinal essa infância de que estou a tratar.

A palavra infante literalmente significa, a partir de sua etimologia, “aquele que não fala” – *infans*.²³ A infância seria, então, a fase que compreende o período em que o bebê ainda é incapaz de falar, variando do primeiro ao terceiro ano de vida. Entretanto, o termo infância se estendeu, e compreendeu, até o advento da “pré-adolescência”, um período que chegava até os quinze anos. Segundo a

²⁰ Lobato, “Negrinha” em Lobato, *Negrinha*.

²¹ Rosa, *Grande sertão: veredas*.

²² Resende, *O menino na literatura brasileira*, p. 161.

²³ Houaiss, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*.

Organização Mundial de Saúde, até os dezenove anos o indivíduo é uma criança.²⁴ No entanto, a infância é normalmente medida pela maturação sexual, a partir da qual as crianças se tornam adolescentes, por volta dos doze anos de idade. Quaisquer dessas afirmativas, no entanto, não passam de convenções. Philippe Ariès, historiador francês, chegou à conclusão de que a infância, tal como a conhecemos, foi uma descoberta burguesa, datada do final do século XVII. Ariès detalha como a criança foi aos poucos tendo seu universo diferenciado dentro do ambiente familiar, até chegar na narração do despudor do menino Luis XIII, registrado pela corte francesa. Segundo suas pesquisas, baseadas em textos literários e relatos produzidos no período, além da iconografia, não havia um sentimento de infância anterior à ascensão da burguesia na Europa Ocidental.²⁵ Embora a tese de Ariès tenha se imposto como a principal historiografia da infância, pesquisadores como Silvia Parrat-Dayan e Jacques Vonèche²⁶ discordam dela e crêem que, embora faltem registros iconográficos, não há como rechaçar completamente a existência de um sentimento de infância anterior aos marcos estabelecidos pelo historiador francês.

De todo modo, é justamente a partir do pensamento iluminista, nascido no mesmo universo em que, assegura Ariès, foi descoberta, que a infância se destaca como tema relevante, como prova a obra *Emílio, ou Da Educação*, de Jean-Jacques Rousseau. Do homem adulto em miniatura para o qual Ariès chama a atenção na iconografia medieval, a criança passa, pela aposta iluminista na educação como transformação, a um adulto em potência. Assim, Rousseau via na educação, equilibrada com grande quantidade de liberdade e franqueza, mas também um tanto de controle, sobretudo no que dizia respeito aos vícios sexuais, o caminho para se lidar com a criança. Já na obra de Freud, a criança se torna o centro de uma longa discussão clínico-acadêmica sobre sua sexualidade e se firma como *pai do homem*, numa citação do próprio Freud ao verso de William Wordsworth. Aliados do meio adulto no ambiente doméstico e, assim, por sua condição de in-fante, do acesso ao discurso, impõe-se um silêncio à criança, que começava aí nos séculos XVII e XIX a ter em torno de si uma rede de proteção que chegaria até à Declaração Universal dos Direitos da Criança e o Estatuto da

²⁴ Dado colhido no *site* www.who.int/ceh/en.

²⁵ “Até por volta do século XII, a arte medieval desconhecia a infância ou não tentava representá-la” Ariès, *op. cit.*, p.50.

²⁶ Parrat-Dayan e Vonèche, “Criança e adulto” em Demasi e Pepe. *As palavras no tempo*.

Criança e do Adolescente²⁷, aqui no Brasil. Desse modo, fala-se muito sobre a criança e também por ela. Menor incapaz, segundo a legislação brasileira, ela não pode dispor sobre os rumos de sua vida, não é ainda cidadã plena, o que implica que ela tem profundas limitações nas suas possibilidades de ação frente ao mundo. Termos como “menor” e “incapaz” dispensam qualquer explicação e reforçam todo um sistema de rebaixamento da criança frente ao adulto, que vem no bojo da rede de proteção articulada em torno do infante. O caráter quase que exclusivamente passivo imposto à criança está referendado pelo seu forte engajamento na escola – também direito e obrigação legais –, que têm como objetivo a formação de um cidadão, ou seja, vê-se a criança como matéria bruta a ser lapidada, como um gentio para quem a civilização ainda não chegou.

Algumas tentativas de se modificar essa hierarquia etária vêm sendo tentadas. Walter Kohan, filósofo da educação, propõe trabalhos em que as crianças produzem conhecimento, a “filosofia das crianças”, acompanhando uma tendência de pesquisadores como Gareth Mathews e Mathew Lipman, que, sem preconceitos, procuram ouvir a voz das crianças como indivíduos capazes de expressar sua(s) perspectiva(s) individualmente e como um grupo.²⁸

É importante se ouvir a voz da criança, ampliando ainda mais o escopo do chamado “mundo plural” em que, em condições ideais, as vozes de todos os grupos sociais seriam ouvidos, devido a uma mudança no perfil do infante contemporâneo. A criança passa a reivindicar uma maior autonomia, uma vez munida de uma grande quantidade de informações, garantidas pela escolarização cada vez mais precoce, além de uma maior democratização do acesso a diversos meios de comunicação, que minam as possibilidades de se manter um controle institucional rígido tanto sobre a família, cujo núcleo marido-mulher-filhos se desmantelou a partir das décadas de 1950/60, quanto sobre a criança em si, como foi praxe até o início do século XX. É a chamada “crise contemporânea da infância”, causada pela “saturação de informação”²⁹. Devido às mudanças na estrutura familiar, cuja principal consequência para a criança é a ausência dos pais, que estão ocupados com o trabalho ou efetivamente ausentes da existência desses *abandonados*, a criança passa a ter acesso às mesmas fontes de informação

²⁷ Lei 8.069/90, disponível em www.planalto.gov.br/ccivil/LEIS/L8069.

²⁸ Os trabalhos realizados pelos três pesquisadores podem ser conferidos na coletânea organizada por Kohan: *Filosofia e infância: possibilidades de um encontro*.

²⁹ Ver Steinberg e Kincheloe, *Cultura infantil: a construção corporativa da infância*.

dos adultos, por meio, principalmente, da televisão, e lança sobre si um olhar reflexivo que, antes, só era permitido aos adultos. Esse desaparecimento da diferença no acesso à informação, e a conseqüente coincidência de desejo por poder, geram a situação de crise.

Recém-saída da mudez, a criança é confundida com o adulto, cujo histórico de experiências, entretanto, é precedido pela infância. É com base nesta concepção de infância, hoje já problematizada, que Giorgio Agamben³⁰ a define como a dimensão original do homem, contida no hiato entre o humano e o lingüístico, entre a experiência e sua expressão em linguagem, evitando encarar a infância como a descrição de uma etapa da vida, mas como uma categoria filosófica, o que faz sentido se tivermos em conta a grande mistificação por ela sofrida em quatro séculos de sua história moderna.

A infância seria então algo sobre o que se fala, mas não um local a partir do qual se fala. A tensão entre o “falar sobre” e o “falar a partir de”, levando em consideração o conceito de infância apresentado por Agamben, mas também todo um imaginário sobre a infância nascido no bojo do Romantismo que, mesmo tendo sido alterado, contradito e retomado, jamais foi descartado, encontra-se no centro da representação da infância na literatura brasileira contemporânea.

Personagem infantil e a literatura brasileira contemporânea

Não se constrói mais um grande personagem sem remissões a sua infância. Para os escritores, ecoando Wordsworth e Freud, a criança é realmente o pai do homem, como sentenciar Machado de Assis em *Memórias póstumas de Brás Cubas*³¹. Ela é, segundo Ferretti, a “presença de uma ausência no mundo adulto”³². Nesses casos, muitas vezes, a infância é apenas um estágio para se atingir a juventude ou a maturidade, os grandes estratos etários representados na literatura brasileira contemporânea.³³ Apesar de ser considerada uma fase, ela não é de pequena importância: é quase sempre decisiva para essa personagem adulta. São exemplos de projetos literários bastante distintos, mas que apelam para o mesmo recurso de narrar a infância como um período decisivo para as

³⁰ Agamben, *Infância e história*.

³¹ Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 41.

³² Ferretti, *O infantil*, p. 11.

³³ Ver Dalcastagnè, “A personagem do romance brasileiro contemporâneo” em *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, v. 26.

personagens: *Dois irmãos*, de Milton Hatoum e *Manual prático do ódio*, de Ferréz. A infância dos gêmeos Yaqub e Omar, do romance de Hatoum, deixa literalmente cicatrizes nos corpos e delimita o curso de suas vidas, sempre afetadas pela rivalidade nascida naquele tempo. No romance de Ferréz, o narrador acompanha uma personagem, buscando na sua infância, alguns elementos que expliquem a delinquência do jovem e do adulto no qual ele resultou. Não se trata (sempre) de uma causalidade tacanha, como o meu sumário da presença da infância das duas narrativas pode sugerir, mas, ao menos nestes casos, de uma complexa articulação entre a história da personagem e os seus rumos na narrativa e, também, fora dela, afinal na tradição memorialística, não só na ficção, a infância também desempenha um papel crucial no sentido de articular os posicionamentos do biografado, tanto autor, quanto personagem.

Em 2001, Miguel Sanches Neto, lançou seu primeiro romance, *Chove sobre minha infância*, um livro de memórias, gênero que vinha sendo dominado por escritores em final de carreira, como o casal Jorge Amado e Zélia Gattai. O escritor paranaense mergulha na sua própria infância para explicar-se. A obra, entretanto, não se resume a um exercício de vaidosa exposição da própria biografia. Sanches Neto vai além e, a partir de sua própria experiência, busca entender o homem que é: brasileiro, branco, neto de imigrantes europeus e um intelectual que escapou do campo para a cidade, de onde escreve as memórias desse ambiente rural. Ele é um homem cuja trajetória passa pelo interior de dois mundos que se chocam e cujo atrito é parte importante do processo de formação da sociedade brasileira. A infância vivida no corpo da personagem é, mais do que uma faixa etária, ela traz consigo toda uma história de conflito, de violência mas também de esperança, ainda que cambaleante, como é possível confirmar na revelação dos meninos do conto “Éramos todos bandoleiros”, de Nelson de Oliveira, obra exclusivamente ficcional que será lida ao lado do romance de Sanches Neto, a fim de obter uma leitura dos sentidos, e das metáforas da infância na literatura brasileira contemporânea apresentados neste trabalho.

Essa infância, força de uma esperança constrangida, é também representada pela literatura em que desembocou o romance-reportagem dos anos 1970. Se n’*A infância dos mortos* o tom realista trazia consigo uma denúncia mediada pela estupefação causada no leitor diante de uma infância que desaparecia frente ao crescimento galopante do crime organizado pelo tráfico na

periferia do Rio de Janeiro, agora o mesmo leitor segue chocado, mas não mais com a descoberta de uma infância que está a se perder, mas com o *status quo* já alterado, com a representação de um mundo sem infância. Refiro-me aqui a um nicho literário que tem ganhado bastante força desde a publicação de *Cidade de Deus*: a literatura da favela, escrita por moradores e ex-moradores das favelas, além daqueles que estão em contato com este universo, por ofício acadêmico, jornalístico ou assistencial. A infância dos pobres é seqüestrada nestes romances, sobrevivendo em pequenos vestígios que só confirmam seu desaparecimento. Não há mais a força transformadora, não há pré-história, não há o hiato conformativo da história, o que há são adultos em miniatura, desumanizados, cuja infância lhes foi seqüestrada por seus autores. A leitura de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins ao lado de *Lembrancinha do Adeus*, de Julio Ludemir, procura evidenciar os aspectos literários, mas também os extra-literários, do significado desse apagamento da infância nos moldes burgueses, do grito de socorro dessa infância seqüestrada e, fundamentalmente, do preço do resgate que as personagens dos dois romances não conseguem pagar.

Se nas obras de Paulo Lins e Julio Ludemir é no corpo da criança que a infância oferece o registro do que foi em outros tempos, é também pelo seu corpo que as crianças podem expressar o quão distante estão da infância ideal. A violência sexual contra crianças, narrada em primeira pessoa, chega às páginas da literatura. O narrador do conto “Papai do céu”, de Marcelino Freire³⁴, relata os banhos que ele toma com o “papai” quando sua mãe sai para trabalhar. A dificuldade de se expressar, o discurso desorganizado, típicos de uma criança, são trazidos sem meias palavras para o leitor como a caracterização de uma criança cujo corpo já descobriu a sexualidade, um dos grandes tabus da contemporaneidade. O conto de Freire, entretanto, ainda traz o apelo explícito da denúncia. A narração do abuso em primeira pessoa provoca uma justa indignação do leitor, afinal, o garoto não sabe se deve obediência ou se pode enojar-se com as atitudes do pai. Do mesmo modo, *Subúrbio*, de Fernando Bonassi, narra a história de uma menina silenciosa que acaba morta e, para sempre muda, nas mãos do protagonista do romance, um homem idoso que não consegue encontrar direção

³⁴ Freire, “Papai do céu” em *BaléRalé*.

na vida e que, ao se apossar do corpo infantil, busca, ao mesmo tempo que destrói o futuro, encontrar algum sentido para o presente.

O caderno rosa de Lori Lamby, romance de Hilda Hilst, nos coloca diante de uma criança que pretensamente se expressaria por meio de seus desejos sexuais. Explorada pelos pais, a pequena prostituta se deliciaria com os clientes e relataria tudo num caderno. A criança, então, aparentemente sai da condição de infante, pois encontra meios para se fazer ouvir por meio do sexo e da escrita. A exploração de seu corpo, de sua individualidade e de sua linguagem vêm à tona por meio da engenhosa trama do romance. A sexualidade infantil, no entanto, não é sempre tratada a partir do horror dos abusos dos pedófilos. O narrador Marcelo, de *O azul do filho morto*, de Marcelo Mirisola, rememora que em seus primeiros anos de vida se expressava pela sexualidade precoce, estimulada pelo avô e por tudo o que o cerca. Assim, a discussão dos romances de Hilst e Mirisola voltará ao tópico da mão rústica do adulto, que macula o corpo infantil. Um gesto semelhante àquele narrado por Dostoievski, mas completamente transformado pelos percursos da literatura.

Capítulo I
No jardim da casa abandonada

É que o menino vê muito. Vê até demais da conta
Autran Dourado

A infância contra a parede

A infância está encurralada. Não apenas no sentido de que corre riscos, mas está sendo posta contra a parede, a fim de que se consiga guardar dela os traços que a têm caracterizado desde o século XVIII. As discussões sobre a infância começaram a surgir com mais força a partir do final do século XIX, mas foi na segunda metade do século XX que historiadores, filósofos, sociólogos e agentes públicos se voltaram para o tema com mais atenção. A literatura, também a partir do século XIX, eleva a criança à condição de protagonista, conferindo-lhe o status de *persona* narrativa. No entanto, os estudos acerca da representação da infância na literatura são escassos, ainda que sua presença seja de grande relevância para a compreensão da estrutura das narrativas em que ela figura.

Num trabalho de investigação sobre a importância da infância para o imaginário romântico, Judith Plotz afirma que “nós, românticos contemporâneos do século XX, ainda não esgotamos as possibilidades dessas vívidas imagens do século XIX”³⁵, criadas pelos artistas românticos. Ela chama a atenção para a associação do espírito infantil com o artístico, para o fato da criatividade e liberdade infantis serem um objetivo a ser alcançado pelo criador. Além disso, segundo Kennedy³⁶, a criança passa a ser, a partir do Iluminismo, que marca de forma decisiva toda a modernidade, um ente comparável ao selvagem. Segundo ele, o adulto “emancipado” do Iluminismo, para obter controle sobre a criança e o “nativo”, ambos representando a vida instintiva, o apetite, o prazer, o corpo – isto é, a transgressão – deveria excluí-los e subjugar-los. A exclusão dos nativos, como sabemos, não se deu unicamente por meio de seu apagamento, mas também de sua glorificação idealizada, transfigurada segundo os interesses dessa mesma intelectualidade, sobretudo no Romantismo. Esse papel romantizado da infância na literatura, como destaca Plotz, ainda não foi superado, ao contrário do que já ocorre com a representação pitoresca do nativo.

Na literatura brasileira, a Infância é enumerada por Antonio Candido como um dos grandes valores de nossa literatura Romântica, ao lado de Deus, da Religião e da Poesia.³⁷ Não é por acaso que a lírica brasileira trará pela primeira

³⁵ Plotz, “Romantismo, infância e os paradoxos do desenvolvimento humano” em Kohan e Kennedy (orgs.) *Infância e filosofia: possibilidades de um encontro*, p. 161.

³⁶ Kennedy, “Notas sobre a filosofia da infância e a política da subjetividade” em Kohan e Kennedy (orgs.) *op. cit.*, p. 84.

³⁷ Candido, *Formação da literatura brasileira*, vol. 2, p. 25.

vez a figura da criança como tema para um poema³⁸. A narrativa, entretanto, passava ao largo do tema, preferindo centrar-se na imagem de pureza do índio.

As duas narrativas que serão analisadas neste capítulo apresentam visões da infância na contemporaneidade ainda bastante coladas a esse ponto de vista idealizado, sem deixar de transfigurá-la numa imagem evocativa da História, especialmente da História do Brasil, e de situar essas imagens da história no cenário contemporâneo, com todas as transformações que o curso do tempo trouxe à Infância, categoria romântica.

“Éramos todos bandoleiros”, de Nelson de Oliveira, publicado originalmente na coletânea *Naquela época tínhamos um gato e outros contos*, em 1998, é narrado em primeira pessoa, por um adulto, que rememora uma tarde na vida de um grupo de garotos, e adota o foco narrativo do menino, mas se esforça por utilizar uma primeira pessoa do plural, como se falasse pelo grupo, como se falasse por todas as crianças. Há dois momentos muito distintos no conto, no que se refere à matéria e ao ritmo da narração: as brincadeiras, a fantasia, e a volta para casa, uma volta à realidade. A primeira parte prepara o leitor para a segunda, antecipando e conduzindo a interpretação do que será narrado a seguir, até porque o leitor é levado a acompanhar o processo de construção de significado do narrador.

Já *Chove sobre minha infância*, de Miguel Sanches Neto, publicado em 2000, são as memórias do autor que, transformadas em romance, têm um narrador em primeira pessoa, recordando o passado, adotando como foco narrativo principalmente a criança que foi, mas também trazendo interferências do narrador adulto, e de outros personagens que contrapõem ou complementam seu ponto de vista hegemônico.

Contra o vento, sobre as ruínas

Com um lirismo nostálgico na sua aparência, na primeira parte do conto de Nelson de Oliveira, uma sucessão de brincadeiras vividas por um grupo de crianças é narrada no imperfeito – por excelência, tempo do brincar. As imagens marcadas por elementos como “vento”, “grama molhada”, “longas cavalgadas”,

³⁸ Pode-se pensar aqui num poema como “Meus oito anos” de Casimiro de Abreu.

“jardim”³⁹, odores são componentes de uma dinâmica que, de alguma forma, se contrapõe à idéia da nostalgia da inocência e alegria da infância, normalmente associada a esse tipo de narrativa⁴⁰, que Oliveira adota. Essa dinâmica subjacente é evocada em meio a imagens líricas que problematizam a crise da infância e as relações de ruptura e continuidade entre o velho e o novo, o atraso e o progresso, acompanhadas por suas conseqüências.

“Dênis, sobrenome Pênis, estava encurralado.” Com essa frase o narrador principia o conto, introduzindo o leitor no ambiente da brincadeira mocinho-bandido, e já sugerindo a condição daquelas crianças: o encurralamento. Adiante, o narrador descreve uma brincadeira violenta, na qual, a cada momento, os meninos elegem um inimigo e o perseguem. Num conto que trata de intolerância, a necessidade de, no espaço da fantasia, as crianças não se livrarem da obrigação de estabelecer uma vítima a ser abatida já é sintoma do quanto o novo, representado pelas crianças, tende a perpetuar o arcaico. Ao final dessa primeira parte, eles brincam de ser índios e o narrador afirma: “Índios, voltávamos sobre nossas pegadas para dentro do mato.”⁴¹ O movimento de fazer o caminho de volta para o mato, um recuo, é o que se segue ao encurralamento. Ao voltar sobre os próprios rastros, os meninos regridem naquilo já se evoluiu, retornam para um ponto de partida. A criança, juntamente com o índio, representou no imaginário romântico a personificação da pureza, como já foi dito. Aqui, os dois elementos estão fundidos em um só sujeito, mas o efeito procurado não é apenas o de evocar os sentimentos primitivos, puros, mas apresentar também uma espécie de retrocesso. Até mesmo porque eles também estão juntos numa outra categoria, a de colonizados. A idéia de um mundo adultocêntrico em que a infância sofre uma espécie de colonização dialética, defendida por Kennedy⁴², é análoga à posição histórica dos índios no papel de colonizados.

Análoga, mas não idêntica. As crianças do conto de Oliveira são herdeiras de uma tradição, que é expressa no conto por meio de suas infâncias: índios ontem, crianças hoje, mas de alguma forma, o que está em jogo é a representação de um sujeito colonizado. A colonização ainda é expressa num outro nível: quem

³⁹ Oliveira, “Éramos todos bandoleiros” em *Naquela época tínhamos um gato e outros contos*, pp. 7-10.

⁴⁰ Bachelard, *A poética do devaneio*, pp. 129-37.

⁴¹ Oliveira, *op. cit.*, p. 10.

⁴² Para uma discussão sobre a colonização da infância, ver Kennedy, “Notas sobre a filosofia da infância e a política da subjetividade”, em Kohan e Kennedy (orgs.), *op. cit.*

coloniza nossas crianças? Os adultos!, podemos responder de pronto. Mas identificar num amplo panorama social quais adultos são esses é um processo bastante mais complexo. Há, é claro, uma herança cultural, européia-ocidental, que será explorada principalmente na segunda parte do conto, com a entrada do garoto negro. Porém, há ainda a insistência num cenário indianista distante da cultura nacional e mais distante ainda do indianismo Romântico brasileiro. O imaginário dos meninos é aquele dos *westerns*, da marcha dos colonos norte-americanos para o Oeste. Importa-se, portanto, o índio do meio-oeste norte-americano, tornando os meninos duplamente colonizados: pelos adultos e pela cultura estrangeira. São entraves que as crianças, isto é, o novo, encontram para serem capazes de por em prática seu potencial renovador.

Neto de colonos espanhóis, Miguel, de *Chove sobre minha infância*, adotará um outro ponto de vista no que se refere ao uso da infância como mediador da representação de um processo de modernização nacional, afinal, de colonizado ele passa a colono, isto é, agente – não apenas espectador – desse processo. Assim, lançado apenas dois anos após o conto de Oliveira, o romance *Chove sobre minha infância*, memórias do então estreante Miguel Sanches Neto, toca os problemas da infância e da herança que ela recebe dos antepassados e lega ao adulto que um dia se tornará.

A ação do romance se desenrola a partir das lembranças de uma chuva, que deita água sobre paisagens quase esquecidas. Como um fotógrafo em seu laboratório, o narrador faz surgir uma imagem dessas superfícies molhadas pela chuva. Não por acaso, a ação passa a se desenrolar a partir de uma fotografia, contida num monóculo rosa. Objeto ultrapassado no século XXI, o monóculo é o que retém toda a infância de Miguel⁴³. A história do menino começa quando ele perde o pai, seu grande herói, aos cinco anos de idade, e leva consigo as frustrações dessa ausência. Preocupado com a educação formal dos dois filhos, Miguel e Carmem, o pai também tentava obtê-la, mas sempre desistia, impotente diante de um caderno em branco. O órfão diz então: “De uma certa forma, herdei aquele caderno branco do meu pai”⁴⁴. A obrigação que sentia de preencher esses cadernos, a obsessão com a escola, o gosto pela leitura, enfim, o envolvimento do

⁴³ “Era toda sua infância retida na caixinha rosa”, diz o narrador. Neto, *Chove sobre minha infância*, p. 16

⁴⁴ *idem*, p. 28

menino Miguel com o mundo das letras é, para ele, inegavelmente, herança paterna. O menino vê no pai um homem de vanguarda, que lhe lega o gosto pelo novo, por novas formas de produção, por alternativas a uma tradição maior – que no livro é ilustrada por um modo de produção agrário. O menino Miguel está, assim, entre a caneta e a enxada, encurralado entre um Brasil novo e um Brasil arcaico.⁴⁵

A primeira luta de Miguel será empreendida contra uma cidade descrita como “fim de mundo”, Peabiru, na qual ele é visto como “filho do pai”, expressão traduzida pelo próprio narrador como “espanhol, vagabundo e preguiçoso”⁴⁶. Logo que começa a compreender as tensões que existiam entre os adultos da família, principalmente o desentendimento entre seu pai e Zézabé, seu avô materno, Miguel toma o partido do primeiro, focalizando sua segunda luta contra Zézabé. Com a morte do pai, o avô passa a ter forte influência sobre sua mãe e cobra dela uma postura aristocrática, condizente com seu sobrenome, sem jamais envolvê-la na administração da economia de sua fazenda, em função do rancor que guardava de seu casamento com o “espanhol, vagabundo e preguiçoso”. Miguel é auto-proclamado “filho da opulência”, em virtude do sucesso comercial do pai no momento de seu nascimento, mas também “herdeiro de ruínas”, em referência à decadência que se abaterá sobre sua Peabiru natal e também sobre sua própria família após a morte do pai.

Sua terceira luta se dará contra o padrasto, Sebastião, com quem a mãe logo se casa, e que cobra de Miguel uma postura de empreendedor agrícola, o que ele nunca terá. O menino se vê então sufocado pelo entusiasmo que todos à sua volta têm pela lavoura, buscando uma saída para esse destino praticamente selado. Miguel, desse modo, está, durante toda a narrativa, sofrendo a pressão antagônica de forças maiores que a criança que ele era: a cidade, a família e os modos de produção do padrasto.

No conto de Nelson de Oliveira, logo nos primeiros parágrafos o narrador relata cenas em que os meninos estavam “cavalgando contra o vento”, “entre as

⁴⁵ No penúltimo capítulo do romance, o narrador reproduz uma carta que ele, Miguel, recebera de sua irmã, contendo suas impressões sobre o romance. É aí que surge na narrativa a letra da canção popular de Capitão Barduíno e Teddy Vieira, *A enxada e a caneta*, em que um diálogo entre os dois objetos expõe a tensão existente entre os homens do campo e os homens das letras.

⁴⁶ Sanches Neto, *op. cit.*, p. 22.

bostas dos bois, sufocados pelo cheiro⁴⁷. O sufocamento é análogo ao já citado encurralamento e à pressão sobre Miguel. Em “Éramos todos bandoleiros”, no entanto, ele é causado pelos excrementos dos animais. Mais uma vez, a idéia dos aromas que evocam a infância e inspiram os poetas e seus leitores, sobre a qual Bachelard⁴⁸ reflete, é contestada na narrativa. O aroma das bostas dos bois, que poderia até imprimir a nostalgia do campo, aqui impedem a respiração.

Aromas e sabores também farão parte das memórias de Sanches Neto. Nos capítulos intitulados “Pequeno tratado sobre frutas”, ele contará do prazer que lhe causam o aroma e o sabor do acabaxi. Na fruta ácida e azeda o narrador vai buscar o doce de sua meninice. Porém, justamente na lembrança dos abacaxis é que o menino vai se deparar com o dissabor da discriminação. Seu avô, exercendo a autoridade que lhe foi restituída com a morte do pai de Miguel, vai proibi-los de comer a fruta, que o menino conseguia por meio do sorveteiro para quem sua avó paterna trabalhava, o que Zézabé considerava esmola. Mais adiante, as frutas que começam a encher a dispensa da casa de Miguel serão o prenúncio da chegada do padasto, seu grande antagonista na narrativa. Aromas e sabores, elementos de uma sinestesia típica de uma infância idealizada, são nas narrativas de Oliveira e Sanches Neto o índices de sufocamento e dissabor, de opressão, enfim. A idéia de um limite para esses meninos começa a ser dada nessa imagem opressora do ambiente pelo qual circulam. Se para Kennedy⁴⁹ a criança representa a condição-limite do humano, desde Aristóteles e Platão, aqui elas são limitadas pelas condições de vida que lhe são oferecidas.

O movimento contrário à expectativa acerca das crianças do conto de Oliveira, a partir da metáfora “contra o vento”, deve ser ressaltado. Se o ambiente, ou as personagens coadjuvantes, estão sendo utilizados para dar o tom do “sufocamento” dos meninos e de Miguel, ele também serve, na imagem do vento, para mostrar em, ou contra, qual direção eles se encaminham. O vento, ar em movimento, está na direção contrária àquela que os meninos buscam, é a atmosfera vigente soprando na direção oposta à dinâmica esperada pelos garotos. Miguel, por seu turno, tem uma relação amistosa com a terra: “meu principal

⁴⁷ Oliveira, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁸ Bachelard, *op. cit.*, p 135.

⁴⁹ Kennedy, *op. cit.*, p. 82.

brinquedo é o quintal e os terrenos vazios por perto”⁵⁰, declara o narrador. Essa terra, entretanto, não está aí para ser cultivada, mas para evocar outras imagens, representações de grandes vales, florestas ou desertos nas brincadeiras do menino. O prazer de Miguel está na fantasia, e seu ofício, ele logo descobre, na escrita – “Muito mais difícil que tirar água do poço”⁵¹, ele considera, mas também muito mais prazerosa.

O espaço, assim, também tem papel fundamental na imagem que, de alguma forma, sintetiza, na primeira parte do conto de Oliveira, o sentimento de atraso que têm esses meninos e que já os incomoda, a ponto de sufocá-los, como foi mostrado acima. Vejamos o trecho:

Novamente exaustos, parávamos para respirar, deitados no jardim da casa abandonada, à sombra. Nenhum de nós dizia nada. Apenas respirávamos a velha configuração de nuvens, no céu ainda vermelho, assimilando sem muito interesse as gotas de suor que escorriam pelas nossas testas e braços. Meia hora depois, cem anos haviam se passado. Não éramos bandoleiros, não estávamos no Texas. Estávamos em casa, quietos e sem vida.⁵²

Os meninos pausam a brincadeira, até aí ininterrupta, para um descanso. Fora da esfera da fantasia, o narrador se diz deitado no “jardim da casa abandonada”. É significativo que ele se situe nos ornamentos de um espaço que se encontra sob os cuidados de ninguém. O jardim, como tal, inexistente, uma vez que não há adorno em espaços relegados ao abandono. A imagem, que poderia evocar uma beleza, pelo espaço em que se situa, é de um total desalento. O menino não está deitado em um jardim, mas sobre seus escombros. A consciência de uma modernidade (representada pela casa e o jardim, obras de elaboração humana) que está estagnada emerge da narrativa neste ponto. Daí ele diz “respirar a velha configuração de nuvens”, o que mais uma vez faz referência a um lugar comum das narrativas que valorizam uma nostalgia da infância, mas que, na seqüência em que surge no texto, acaba por delinear a consciência crítica do narrador. Ao criar uma imagem que tem na sua base o paradoxo da criança – o novo – sobre as ruínas de uma casa – o arcaico –, respirando o ar de uma velha configuração de nuvens, mas cavalgando contra o vento que os movimentos desse ar produzem, o

⁵⁰ Sanches Neto, *op. cit.*, p. 17.

⁵¹ Sanches Neto, *op. cit.*, p. 28.

⁵² Oliveira, *op. cit.*, pp. 8-9.

narrador apresenta ao leitor o quadro de contradições que vive a infância nessa narrativa.

A casa, em que se encontram os meninos neste ponto do conto, está abandonada, e o ar, irrespirável. Está abandonada porque é imagem de uma modernidade que não se completou, impedindo a entrada plena no mundo ocidental moderno. Resquícios da colonização européia ecoam aqui numa colonização que não se faz fisicamente presente como a portuguesa, mas que trabalha, no mundo do capital virtual, à distância. A insistência nas narrativas das brincadeiras de uma inspiração cinematográfica no faroeste, de matriz obviamente norte-americana, é trazida à tona nesse momento chave pela declaração que eles sabiam que cem anos haviam se passado, e eles não estavam no Texas. Esses cem anos, no entanto, não impedem que os alicerces do passado, isto é sua estrutura profunda, ainda sirvam de sustentáculo para os abrigos desses meninos, sujeitos da contemporaneidade. Pois a casa que fora construída com seu jardim estava abandonada, as ruínas de estruturas arcaicas, e ainda ocupada pelos sujeitos desse novo século.

A imagem, criada por Oliveira, evoca uma perspectiva que Antonio Candido chamou de consciência dilacerada do atraso⁵³, isto é, uma forma de transfigurar literariamente os descompassos da modernização num país periférico como o Brasil, preocupando-se em expor a crise a partir de suas contradições. Assim, no conto, elas não são sintetizadas numa mesma imagem, mas justapostas, a fim de emoldurar a tensão entre atraso e modernidade sobre a qual versará a segunda parte do conto.

O menino, deitado sobre escombros *respira* o arcaico, contra o qual sua própria juventude se impõe. A “velha configuração de nuvens” é o que causou “o abandono da casa”. São as práticas sociais arcaicas que tanto contradisseram, mas não impediram, a modernização do país. No entanto, “as idéias fora do lugar” de que fala Schwarz⁵⁴ acerca do Brasil no século XIX, entre elas as que determinaram a representação da Criança romântica, acabaram por emperrar qualquer tentativa de avanço.

⁵³ Para discussão sobre a consciência dilacerada do atraso, ver Candido, “Literatura e subdesenvolvimento” em *A educação pela noite e outros ensaios*, p. 162.

⁵⁴ Schwarz, “As idéias fora do lugar” em *Ao vencedor as batatas*.

O ponto de vista do narrador do conto contrasta com aquele do romance de Miguel Sanches Neto, que busca um tom nostálgico, sobretudo para os três primeiros capítulos de sua obra, aqueles nos quais o autor apresenta seu processo memorialístico, mas sem as contradições que Oliveira apresenta.

O lirismo das imagens das cavalgadas imaginárias dos meninos pelo campo é substituído pela nostalgia de uma casa que só existe na memória, cuja visão é encoberta pela chuva com que principia narrativa e que dá título ao romance. É uma chuva sobre a infância que, se borra quem tenta observar o que há por detrás da cortina de água, implicando numa certa imprecisão da narrativa, contaminada pelas convicções do narrador, como vai revelar sua irmã num dos capítulos finais, também evoca a imagem de um tempo passado a limpo, lavado por essa chuva de palavras que será toda a narração empreendida na obra. O mergulho da infância na água, signo associado ao inconsciente, ao que está no mais fundo da expressão do indivíduo, servirá de metáfora para o autor voltar a si mesmo e tentar recontar sua história, mas também a História, da qual esse sujeito não pode se descolar.

Desse modo, é só a personagem adulta que irá se sentir nas ruínas quando retorna a Peabiru natal, com o foco no presente:

A poeira vermelha dá a tudo um ar de velhice (...) Nesta rua brinquei com meninos que hoje são mecânicos, bandidos, pequenos funcionários, ganhando com sacrifício o salário lento do suicídio. (...) No velho barracão, onde funcionava nossa cerealista, encontro apenas um oco povoado por pó e teias de aranha – útero seco da infância. (...) Na rua de baixo, a casa da professora que me alfabetizou e me ensinou a conjugar solitariamente o verbo amor é um edifício de tábuas podres.⁵⁵

O adulto Miguel, assim, é quem vê o que restou passado em ruínas, mas sua infância, quando referida a partir do foco narrativo infantil, não é representada desse modo. Há dor, há opressão, mas há também um sentimento de revolta que o leva à ação, isto é, um desejo de reforma. No romance de Sanches Neto, então, o jardim da casa abandonada pode existir apenas na presença do adulto, consciente de que é herdeiro de ruínas, afinal, na infância, aquele mundo arcaico só começava a ser percebido pelo gênio do intelectual nascente. Já o texto de Oliveira, pessimista e apresentando imagens de uma infância – símbolo de esperança – em crise na sua estrutura, aponta para a tensão entre atraso e

⁵⁵ Sanches Neto, *op. cit.*, pp. 251-52.

progresso de forma dialética, pesando até que ponto os meninos são capazes de ação.

A situação de atraso, no conto de Oliveira, é ainda ilustrada, na primeira parte, pelas caçadas do narrador e do irmão. A fim de alimentar seus porquinhos-da-índia, animais de estimação do narrador, os meninos vão em busca de alimento. O método utilizado para explorar é bastante ilustrativo.

Minha faca era bem afiada. Mas quase não havia mais capim a ser cortado naquele terreno. (...) Para não ter de sair à procura de outro terreno, eu, aos poucos, ia me enfronhando cada vez mais no mato, em busca de novos tufo de capim.⁵⁶

A exploração sem planejamento a longo prazo, traço marcante da colonização do Brasil pelos portugueses, é o método utilizado pelo narrador para conseguir o alimento para seus animais. O irmão caçula do narrador demonstra preocupação com a escassez de alimento para os animais, ao que responde ao questionamento do irmão acerca do assunto: “Comem tudo o que você deixar para eles comerem. (...) Comem até a barriga estourar, se você deixar. Depois, cagam por toda parte. Isso, o dia todo: comer, cagar, comer, cagar.”⁵⁷ Não só o “dono” é irresponsável na exploração, mas também aqueles que estão sob sua posse não dispõem de discernimento para o consumo. Os porquinhos-da-índia encerram os símiles das brincadeiras no imperfeito: “Éramos todos porquinhos-da-índia.” Se pensarmos nessa metáfora, voltamos ao problema da dependência e da alienação dos colonizados, aqui porquinhos-da-índia, crianças, índios. Os colonizados estão, entretanto, apreensivos e encurralados, como já dito, e, como o narrador completa:

corríamos através dos muros, das paredes de uma casa abandonada, desaparecíamos atrás de uma árvore ou de um barranco qualquer, ou atrás de um monte de areia, respirávamos com violência, fugindo de nossas próprias sombras, nascíamos e morríamos à procura de um esconderijo (...)⁵⁸

A procura dos limites, representados aqui por muros e paredes, está relacionada ao ímpeto opinativo das crianças, como sujeitos de sua própria infância, contribuindo para a construção social de sua própria existência, sempre em diálogo com a tradição e com os discursos adultos voltados para si. As existências, focadas na busca de um esconderijo, um espaço seguro, mas nos

⁵⁶ Oliveira, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁷ *Idem*, *ibidem*.

⁵⁸ *Idem*, p. 8.

bastidores, revela a impotência dos habitantes da “casa abandonada” diante da “velha configuração de nuvens”. Esse ímpeto, entretanto, é o *novo* que se impõe, no decurso da narrativa, por meio das imagens, como opção à ordem social vigente.

Ler e colher

Da infância tateando seus limites, passamos ao sujeito infantil procurando cruzar as fronteiras de uma tradição. Neto de um fazendeiro, o pequeno Miguel, de *Chove sobre minha infância*, herda não só o capital pecuniário da família, mas também uma tradição que, a despeito das marcas que lhe deixou seu pai, ele também terá de perpetuar. Seu padrao, bem como seu avô, não permitirão que Miguel siga os passos do pai em direção a uma atividade que não seja a lavoura. O menino leitor que quer ser escritor terá de se conformar com o destino de um lavrador. Não há, por parte do narrador um julgamento acerca das duas atividades. Ele apenas reivindica para si o direito de ler, recusando o plantar e colher.

Entretanto, colheita e leitura são palavras que estão associadas na sua etimologia. *Legere*, “ler” em latim, tem um radical comum com *colligere*, vocábulo que deu origem ao “colher” do português: *leg*. As duas palavras tinham um significado bastante similar, o de “recolher, apanhar”, sendo que *legere* também significa captar com os olhos, acepção que permanecerá na língua portuguesa.⁵⁹ Atividades outrora designadas pelo mesmo verbo, surgem na narrativa como opostos. A narrativa de *Chove sobre minha infância* reforçará que o apreço pela leitura, de Miguel, e a supervalorização da colheita, por Sebastião, não são senão opostos que se mantêm paralelos, dois lados de uma mesma moeda.

A oposição entre o trabalho braçal e o intelectual está no cerne da formação da sociedade brasileira, como bem nos lembra Candido.⁶⁰ A urgência pelo “saber universal”, é trazida à tona no início do século XIX, conhecido como o período das Luzes brasileiras. Os “iluministas tardios”, uma elite de jovens herdeiros de grandes proprietários ou de profissionais liberais da nossa pequena

⁵⁹ HOUAISS, *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*.

⁶⁰ Para uma discussão sobre o surgimento da intelectualidade brasileira, ver Candido, *Formação da literatura brasileira*, Capítulo VII.

população urbana, além de uma nobreza já sem espaço em Portugal, inspirados por um nacionalismo romântico então insurgente na Europa, onde iam estudar, acabaram conduzindo a colônia à independência e se esforçando para que o Brasil se configurasse como nação. Junto com a formação dessa intelectualidade nacional surge o mito do brasileiro excepcional, que consiste em “atribuir ao intelectual brasileiro extraordinária cultura e inteligência, fazendo-o capaz de embasbacar os estrangeiros.”⁶¹ Essa hipertrofia da capacidade intelectual do brasileiro veio aliada a uma “profunda ignorância dos povos e à mediocridade passiva dos públicos disponíveis, o que concorreu para aumentar o hiato entre massa e elite e reforçar a auto-valorização desta”⁶². Assim, nos lembra Candido, surgiram lendas como a de Rui Barbosa em Haia, ou atualizando, aquela que põe uma audiência francesa aos pés do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, que fazem parte do nosso folclore sobre a inteligência brasileira. Desse modo, o intelectual provoca tanto admiração quanto receio pelas suas ilimitadas capacidades e sua distância da grande massa populacional que o observa de baixo.

É nesse hiato entre a elite intelectual e a massa trabalhadora que vai se sustentar a tensão narrativa entre Miguel e Sebastião. O menino, aspirante a uma ascensão social pela educação assusta seu padrasto lavrador, que, consciente das vantagens desde sempre obtidas pelas elites, imediatamente identificadas com as elites intelectuais, por meio da exploração dos trabalhadores, dentre os quais, um pequeno proprietário como ele, tenta impedir os planos do menino por ver nele uma ameaça. Assim ele afirma: “Eu sei por que que você quer fazer Direito, pra tirar tudo o que tenho, pra roubar as coisas que eu consegui com trabalho”.⁶³ O que está em jogo também é um modo de produção que nos anos 1960/70 em que se passa o romance já se configurava como arcaico. A lentidão do país em promover uma reforma agrária e sua triunfante industrialização pós-JK levam a pequena propriedade a uma posição bastante desfavorável, acuada pelos centenários grandes latifúndios de um lado e desamparadas de uma política pública agrária por outro.

A intelectualidade do menino Miguel, ligada a um universo urbano do qual o padrasto não participa, representa uma imagem da infância associada a uma

⁶¹ Candido, *op. cit.*, p. 222.

⁶² *Idem, ibidem.*

⁶³ Sanches Neto, *op. cit.*, p. 185,

modernidade fora de lugar como aquela dos meninos que correm contra o vento, na tentativa de se opor à atmosfera conservadora, mas descansam – exaustos, quase desistentes – nas ruínas de uma casa abandonada, no conto de Nelson de Oliveira.

No entanto, se a ligação do menino com a cidade representa uma forma de produzir afastada da idéia de “tirar o sustento da terra”, isto é, agricultura de subsistência, um modo primitivo de produção, ela está relacionada a uma estrutura nada contemporânea. O bacharelismo, estudado por Sérgio Buarque de Holanda⁶⁴, está na base da estrutura profunda da organização político-social brasileira e tem sua gênese justamente no mesmo momento identificado como aquele em que a criança é um dos temas preferidos de poetas e cientistas: o século XIX. *Chove sobre minha infância* flagra a tensão entre o bacharel e o trabalhador rural ocorrendo em pleno século XX, o que acarreta algumas mudanças na leitura dessa tensão, embora sua base seja a mesma, isto é, a diferença de importância entre a “quantidade de trabalho” e a “quantidade de inteligência” necessárias para o progresso da nação. Favoráveis à “inteligência”, intelectuais como o Visconde de Cairu acabam por tomar um rumo antimoderno, no sentido de que o pensamento econômico moderno, trazido à tona a partir da Revolução Industrial, estava orientado para o emprego progressivo da máquina em detrimento do subjetivismo que se encontra no bojo da atividade intelectual.⁶⁵

Na representação dessa oposição no século XX, Sebastião é inicialmente um pequeno proprietário que incrementará seu empreendimento ao comercializar a própria produção numa cerealista. Do trabalho com a terra, com a lavoura, passamos ao ímpeto patrimonialista do agricultor de acumular a produção num armazém e revendê-lo a fim de obter maior lucro, por meio da máquina de limpar arroz. A máquina passa, então, a ocupar um lugar central na nova família de Miguel. Assim, a primeira lição que o menino aprende com o padrasto é de matemática, as contas de somar e dividir, que simbolizam o inchaço e o dilaceramento do núcleo familiar antes composto por seus pais, ele e sua irmã. As

⁶⁴ Holanda afirma que , “numa sociedade como a nossa, em que certas virtudes senhoriais ainda merecem largo crédito, as qualidades do espírito substituem, não raro, os títulos honoríficos, e alguns dos seus distintivos materiais, como o anel de grau e a carta de bacharel, podem equivaler a autênticos brasões de nobreza.” Holanda. *Raízes do Brasil*, p. 992.

⁶⁵ Ver Holanda, *op. cit.*, p. 993.

operações matemáticas são supervalorizadas em detrimento das letras que o menino aprendera com a mãe, e com as quais já se encantara:

Também mostrei [as lições] pro Sebastião, que folheou os cadernos sem dar muita importância, me perguntando se sabia fazer continhas [...] É mais importante saber fazer conta do que ler.⁶⁶

Miguel vai se opor à dura lógica da matemática, colocando-se como a criança que será salva pela educação não da miséria material, mas de uma escassez de *joie de vivre*, o que o levará às Belas Letras. Sua crença na saída pela intelectualidade não é novidade. Como já foi dito, o conceito romântico de criança, enquanto grande tema, exprimindo um ser capaz de trazer consigo o novo e que, tendo sido minimamente tocada pela perniciosa civilização, como no *Emílio ou Da educação*, de Rousseau⁶⁷, é o que vai apresentar uma alternativa para a dureza de um capitalismo empreendedor também fora de lugar, ainda que nada novo nos anos 1960. O menino Miguel significa um entrave para os modos de produção do padrao, e, na economia da narrativa, é justamente por ser criança, tragado por uma tradição paterna que ele adota e, ao mesmo tempo, rechaça, que ele poderá se impor seu protesto. Assim, Miguel vai ser o porta-voz de uma cidade que se arruinará. O empreendedorismo de homens como Sebastião não conseguiu tirar a comunidade do atraso em que ela já se encontrava em relação ao capitalismo ocidental. Num mundo em que o fluxo virtual de capitais já era uma realidade, Peabiru ainda aposta no patrimonialismo como forma de acumulação. É por isso que o narrador adulto reencontra sua cidade em escombros. Miguel resgata, desse modo, uma aposta no novo. Sua saída será a educação que, irremediavelmente negligenciada nos tempos da gênese do bacharelismo, superficial em sua essência, servirá de exemplo de vitória, pois as personagens que ressurgem ao final da narrativa, de alguma forma vitoriosas, são ele, professor e escritor, e Carmem, sua irmã graduada em bioquímica. As outras personagens, como esta última destaca em carta enviada ao narrador, perderam-se pelo caminho.

⁶⁶ Sanches Neto, *op. cit.*, p. 75.

⁶⁷ Em *Emílio ou Da educação*, Rousseau defende a necessidade de se interferir o mínimo possível na educação da criança, e credita aos excessivos cuidados dos adultos o fracasso na formação moral dos jovens. Para maior discussão, ver Rousseau, *Emílio ou Da educação*, Livro I.

Atraso e modernidade

Se não há novidade na saída apresentada por Miguel, uma vez que ela existe como possibilidade desde a virada do século XVIII para o século XIX, ela acaba por ser a valorização de um modo de pensar que não chega a ser arcaico, pois está no bojo da formação do Brasil moderno, mas tampouco é moderno, uma vez que a entrada na modernidade para a sua contemporaneidade estava mais associada à transformação do modo de produção e da visão de mundo pela qual Sebastião passa. O menino Miguel representa então uma tradição, aquela em que a Criança está sempre a encarnar o novo, e que cumpre uma promessa negligenciada desde que Rousseau inspirou o gênio Romântico: a do triunfo pela educação.

Ainda na oposição entre o atraso e a modernidade, o momento que marca o final do que chamei de primeira parte do conto de Nelson de Oliveira é bastante claro e este respeito:

Um minuto depois, corríamos pelos trilhos do trem. (...) Corríamos e, cansados, parávamos para respirar, deitados na grama do quintal, à sombra de uma árvore, de olho no céu, nas casas antigas, no movimento da locomotiva que fazia manobras mais adiante, separada de nós apenas por uma cerca de arame farpado e um declive ocupado por arbustos. O barulho, do outro lado da cerca era ensurdecedor.⁶⁸

Os meninos correm sobre os trilhos de uma locomotiva, objeto que na narrativa servirá de metáfora para a modernidade, no sentido de um progresso tecnológico triunfante. A seqüência céu (imagem já associada à ordem social vigente, e arcaica), casas antigas (a casa já tendo sido utilizada como imagem do espaço do abandono) e locomotiva é a apresentação dos três elementos que sustentam a narrativa: as práticas sociais históricas ainda arcaicas, o Estado numa situação de abandono e a modernidade que se instala sem pedir passagem, tampouco exclusividade. O barulho ensurdecedor da locomotiva demonstra a supremacia desse elemento sobre os demais, mas não os apresenta como excludentes. A modernidade se instala e convive com o arcaico, não pacificamente, uma vez que, como já vimos, as crianças estão numa situação limite.

Em situação limite também se encontra Miguel, pressionado pela enxada e seduzido pelo lápis. O arcaísmo em seu caso está na sua opção pela escrita e pela

⁶⁸ Oliveira, *op. cit.*, p. 11.

leitura, não pela enxada. Ambos convivem, num mesmo universo, numa mesma casa. Os fios que ligam o menino ao padrasto sofrem uma tensão que logo chega ao seu limite, mas que só rebentará na juventude de Miguel, quando ele sai de casa e rompe com a ordem paterna, embora na carta endereçada ao narrador, sua irmã assinale que eles são apenas dois lados de uma mesma moeda.

Reformulação de práticas sociais

Com o “barulho ensurdecedor” a primeira parte de “Éramos todos bandoleiros” é encerrada. Em seguida, a personagem Giba é introduzida. Sua presença elimina a fantasia, marcando o fim da brincadeira e o retorno de cada um dos meninos para *casa*, palavra já investida de um significado específico na narrativa, o de ruínas, que deve ser levado em consideração aqui. Já vimos que, na narrativa, as imagens da fantasia são metáforas de um processo histórico, isto é, tendem à realidade. Na presença de Giba, o narrador decreta:

deixávamos de ser qualquer outra coisa que não fosse nós mesmos. Andando ao seu lado, não voávamos, não corríamos, não subíamos em árvore. As nuvens eram nuvens, as pedras, pedras, as casas, casas, e nós, simples mortais, ficávamos condenados à irrealdade cinzenta do dia-a-dia.⁶⁹

Se na fantasia, muito da realidade estava exposto, aqui, o dia-a-dia se apresenta como irreal. Seguindo o raciocínio de Bachelard⁷⁰, é no passado rememorado (das memórias inventadas) que o adulto, já no quarto final da vida, compreende a solidão criativa da infância. Com um ponto de vista bastante alinhado com aquele atribuído aos românticos, Bachelard vai além e, trazendo a psicanálise à tona, invoca a infância como fonte de inspiração para a reflexão do adulto, tal qual um romance de memórias como *Chove sobre minha infância*, em que a infância é matéria de reflexão do narrador maduro. Mas a infância não é aquela da memória real, mas a da memória que não tem “compromisso com calendário”⁷¹, para utilizar a expressão de Bachelard. Essa memória é a que ocupa a primeira metade da narrativa de “Éramos todos bandoleiros”, diferentemente do romance de Sanches Neto, que, a despeito do caráter esponjoso da memória, tem sua narrativa elaborada com um tempo linear, o que conduz o leitor a crer na

⁶⁹ Oliveira, *op. cit.*, pp. 12-13.

⁷⁰ Bachelard, *op. cit.*, p. 130.

⁷¹ *Idem, ibidem.*

capacidade das lembranças de fazerem emergir, quase que documentalmente, o processo histórico que subjaz à narração de sua relação com o mundo.

Na segunda parte de “Éramos todos bandoleiros”, em que o narrador se ocupa linearmente de fatos concretos, ele busca transfigurar o choque de realidade do menino por meio do contato com o amigo Giba, que provoca o retorno para *casa*, espaço que limita, devido a suas características arcaizantes, o ímpeto criativo das crianças. O menino não é ainda capaz de absorver as nuances da realidade. Giba ainda é incompreensível para ele.

Aqui, vale ressaltar o fato de Giba ser negro. O narrador descreve o colega: “Giba era preto e usava óculos. Não era um cara muito inteligente, mas também não era nosso amigo.”⁷² A primeira característica a ser ressaltada é a cor da pele de Giba, em seguida ele é classificado como um sujeito mediano. No entanto, mais adiante, saberemos que a família de Giba goza de uma condição econômica superior àquela do narrador, o que é definidor do sentimento de inveja que o narrador sente, mas que sabe ser de alguma forma ilegítimo devido à condição histórica de subalternidade dos negros, isto é, eles não são sujeitos a serem invejados. O funcionamento da ordem social em termos de senhores (meninos brancos) e escravos (meninos negros), facilita a expressão de um sadismo exacerbado, que Gilberto Freire⁷³ destaca ser tipicamente brasileiro. A ordem social observada pelo historiador na sociedade brasileira colonial sofreu pequenas transformações positivas no que se refere à disseminação da pobreza, e também à mobilidade social. Na narrativa, os meninos, todos porquinhos-da-índia, como o próprio narrador declara, esperando o alimento que não vem, famintos e apáticos, são peças não de um quadro que retrata a mobilidade social dos negros, mas que apresenta a homogeneização da pobreza. Ainda imerso na “velha configuração das nuvens”, o narrador encontra dificuldades em aceitar essa nova ordem social, mas sabe que o *status quo* que sustenta sua existência é baseado na convivência, ainda que conflituosa, das duas ordens – moderna e arcaica: “para se manter vivo, era muito importante perceber a aproximação do trem e sair dos trilhos [da locomotiva] o mais rápido possível”⁷⁴. Assim, ele pratica o sadismo típico de uma relação senhor-escravo que já não se sustenta mais na realidade. Se

⁷² Oliveira, *op. cit.*, p. 12.

⁷³ Freire, *Casa-grande e senzala*, p. 194.

⁷⁴ Oliveira, *op. cit.*, p. 13.

a chegada da modernidade no Brasil sofreu a contradição incurável de ter de conviver com o escravismo, hoje junta-se a ela o pensamento ainda calcado na aristocracia colonial, que pode encontrar entraves na realidade e provocar atitudes intolerantes.

O tom da intolerância e da incompreensão é dado, formalmente, pela contraposição entre a solicitude de Giba e o desejo de agredi-lo demonstrado pelo narrador. Ao mesmo tempo em que Giba se propõe a brincar com os meninos e também a acompanhá-los no caminho de volta para casa, o narrador afirma: “A minha vontade, enquanto andávamos, era atirar-lhe uma pedra na cara, derrubá-lo de sua linda bicicleta de doze marchas, acertar-lhe dois socos na orelha, no nariz, rolar com ele na poeira.”⁷⁵ Mas ele reconhece que tinha de acompanhá-lo, pois o caminho de Giba “na verdade, era também o nosso caminho”.⁷⁶

A consciência desse narrador adulto de que trilham o mesmo caminho é o núcleo do clímax do conto. Ele, o irmão caçula e Giba seguem, ao lado dos trilhos do trem, nos quais vêem presa uma bicicleta de um velho com quem eles se deparam. A imagem do arcaico e do novo, prestes a ganhar espaço, evocadas nas construções narrativas e descritivas da primeira parte do texto, em que um sentimento de insatisfação e um certo ímpeto de mudança são sufocados por uma ordem social arcaica e inadequada ocasionando um recuo, um retrocesso, é novamente trazida à tona aqui. O velho tem à sua espreita a locomotiva: “Um velho, numa bicicleta estava parado na calçada ao lado dos trilhos. Media com atenção as manobras da locomotiva.”⁷⁷ O narrador e Giba param, a fim de observar a luta do velho contra os trilhos para escapar da locomotiva. De longe, os dois compartilham o ponto de vista, com uma certa apatia e convivência com a iminente derrota do velho. Ele diz observar a noite, isto é, o desfecho de algo. Como anoitece, o narrador declara que

estava escuro o suficiente para que, dentre as milhares coisas presentes ao nosso redor durante o dia, não pudéssemos distinguir muito mais que nossas próprias caras e um pedaço dos trilhos e da trilha que se perdia numa curva fechada.⁷⁸

⁷⁵ Oliveira, *op. cit.*, p. 12.

⁷⁶ *Idem, ibidem.*

⁷⁷ *Idem*, p. 13.

⁷⁸ *Idem*, p. 14.

Eles nem mesmo vêem o velho, apenas observam o trilho que faz uma curva fechada, depois da qual há o desconhecido. A fixação nessa imagem traduz de alguma forma a sedução provocada por esse desconhecido, esse desejo de desbravar o caminho que será trilhado pela locomotiva, símbolo de progresso, que, vale lembrar, não se confunde com os mesmos, que passam ao seu largo: não são esmagados por ela nem embarcam em seus vagões.

A essa sedução pelo progresso podemos não opor, mas aproximar a fim de complementar, a seguinte reflexão de Miguel, numa festa transgressiva entre os meninos do colégio interno: “Eu tinha que ser primitivo, largar o seio da família, beber até não me sentir mais dentro de mim, dentro de minha história, ser primitivo é não ter história, é não ter memória.”⁷⁹ Ele, assim, ao negar a história e a memória, quer renovar, numa visão de mundo já tradicional, a própria história. Miguel quer sair de si, quer abandonar tudo o que significa o legado de seu avô, e tudo o que o padrasto construiu, para fazer diferente, para construir segundo seus próprios moldes, progredir, afinal. Reformista, o menino não veria exatamente no progresso de uma locomotiva, símbolo da tecnologia e da rapidez do fluxo de mercadorias, a saída para o *status quo* com o qual não se conforma. Ele aposta na formação de uma visão crítica por meio da educação, no seu caso, fundada na leitura. Ele não quer, e o narrador adulto empresta essa consciência ao menino, a continuidade da exploração, no caso de seu avô, da terra, e no caso do seu padrasto, dos empregados, mas, sobretudo exploração de consciências usurpadas de seu potencial crítico, por meio da privação da educação formal. Além da leitura, é também num primitivismo, isto é, no retorno a uma condição original que precede todas as convenções que foram estabelecidas, que o menino consegue atingir sua consciência crítica.

Após uma divergência com o diretor do colégio interno em que estudava, Miguel cumpre um castigo de um mês, trabalhando todos os dias com a terra, sem se banhar. A imagem de seu corpo imundo, quase fundido com a terra, é descrita lado-a-lado com a narração de uma tomada de consciência com relação a uma estrutura injusta na qual ele está inserido, na escola e na sociedade de um modo geral. O jovem Miguel a certa altura declara que quer escrever para aliviar os homens do peso da exploração. É numa tentativa de livrar os colegas do colégio

⁷⁹ Sanches Neto, *op. cit.*, p. 143.

da exploração imposta por Jabuticaba, menino negro que, filho de família abastada, goza de certas regalias junto ao diretor, que Miguel escreve uma carta aberta a este diretor, questionando a posição privilegiada de Jabuticaba na escola.

Impossível evitar a associação dessa personagem negra fora de lugar, com o Giba de “Éramos todos bandoleiros”. Sanches Neto opta por não tocar diretamente na questão do fato de o “opressor” dos meninos do colégio ser negro, ao passo que no conto de Oliveira, como já mostrei, este é um elemento essencial para a economia da narrativa. Estranho pensar que no interior da Região Sul do país, de uma colonização europeia pouco miscigenada, não houvesse uma indignação ainda maior dos alunos pelo fato de o preferido do diretor ser um menino negro, uma vez que é conhecido o caráter racista do brasileiro do sul ao norte do país. O narrador, entretanto, é taxativo, nega qualquer resquício de racismo dele, e dos colegas, e descreve Jabuticaba como um agressor nato, determinismo que já diz bastante acerca da omissão da questão racial na história, que, vale ressaltar, se esforça por prestar contas com a História oitocentista, da qual a questão racial e as omissões a seu respeito não podem estar alijadas.

Voltando à questão da experiência primitiva de Miguel, é possível assinalá-la como a concretização individual de uma ruptura que já se anunciara na festa com os outros meninos. Seu afastamento do núcleo familiar, da casa, espaço em que as relações de favoritismo se sobrepõem atavicamente à racionalidade da lei da rua, como teoriza Roberto DaMatta⁸⁰, faz com que ele veja com maior clareza de que modo esse personalismo pode levar a injustiças. Sua viagem em direção ao primitivo o leva a conscientizar-se definitivamente da necessidade da busca de tratamento igualitário para todos, o que o conduzirá a uma ruptura mais radical com as práticas do padrasto.

Os meninos de “Éramos todos bandoleiros”, tão diversos e tão próximos, compartilharão uma experiência reveladora, como a de Miguel, que atinge seu paroxismo quando a locomotiva avança sobre o velho com que se depararam nos trilhos do trem. De encurralados, os meninos passam a observar o encurralamento do velho, que tem “os olhos incrivelmente abertos, imobilizados entre a cerca de

⁸⁰ DaMatta estabelece a rua como espaço para a relação de igualdade entre sujeitos, amparados pela legislação que prevê tal equanimidade. Já a casa seria o espaço em que as relações de favoritismo prevaleceriam. Sua análise da sociedade brasileira vai no sentido de observar o modo como a lei da casa interfere no espaço da rua, gerando desigualdades. Para discussão sobre a lei-da-casa e a lei-da-rua, ver DaMatta, *A casa e a rua*, p. 29-63.

arame farpado e a parede de aço, perfeita, poderosa, a cem quilômetros por hora”⁸¹. A perfeição da parede do trem em contraposição à rusticidade do arame farpado imprensam o velho e fazem-no observar de perto o avanço da locomotiva, do progresso. A impassibilidade da locomotiva, que não observa quem está em seu caminho, e avança à revelia do velho, ou mesmo dos meninos, é a síntese desse progresso que os sujeitos não podem acompanhar, que surge apenas como promessa que não se cumpre, deixando para trás, maravilhados ou assombrados aqueles por quem passa. O narrador constrói aí então um apanhado de imagens que principiam com a seguinte declaração: “Então aconteceu uma coisa maravilhosa”⁸². O contato desses meninos não com a morte, mas com a derrota do velho dão ao narrador a noção de multiplicidade, da realidade maravilhosa das ambivalências: “Éramos o céu e a própria noite, a escuridão, éramos assassinos e heróis, todas as coisas e nenhuma, ao mesmo tempo”⁸³. Eles se associam assim ao velho na “noite”, desfecho de um tempo, sentem-se no “céu”, que já fora tratado como o espaço em que residem a velha configuração das nuvens. Eram também “o vento, as árvores e toda aquela movimentação audaciosa e fosforescente na estação ferroviária”⁸⁴. Se na primeira parte do conto era contra o vento, as condições estabelecidas, que eles cavalgavam, aqui é a ele que se juntam. O vento agora é o da locomotiva, que tem sentido contrário àquele do princípio da narrativa.

O narrador é então tomado por uma alegria nova. Ele rejuvenesce à luz de uma “reflexão delicada”. Essa compreensão, advinda de uma espécie e epifania vivida diante do velho e na companhia de Giba, lhe redimensiona o ponto de vista sobre o amigo. Embora tenha compartilhado a experiência de uma breve ruptura com esse outro sujeito, cuja alteridade está dada aqui pela cor da pele e toda a história que evoca, mas que poderia ser quaisquer das alteridades que vêm sendo revisadas na contemporaneidade, as diferenças não se diluem. O ponto de vista se altera, mas a atitude violenta é a mesma, afinal, o velho não morreu, nem a locomotiva os levou. Há aí uma continuidade que deve ser levada em conta. Atores de uma História, os meninos cumprem o papel da renovação, mas o narrador não opta pela inocência da ruptura total, reconhecendo a continuidade de

⁸¹ Oliveira, *op. cit.*, p. 15.

⁸² Oliveira, *op. cit.* p. 15.

⁸³ *idem*, p. 16.

⁸⁴ *idem, ibidem*.

estruturas arcaicas, assumindo que suas existências estão condicionadas à possibilidade de escapar da locomotiva, e em nenhum momento existe a oportunidade de se embarcar nela, de tomar partido nessa modernidade inacessível para quem repousa nas ruínas de uma casa abandonada, ou para quem se considera herdeiro de ruínas.

“Herdeiro de ruínas” é como o narrador de *Chove sobre minha infância* intitula o capítulo em que reproduz a carta de Carmem endereçada ao irmão. É ela quem tenta fazer a síntese entre Miguel e seu padrasto: entre o trabalho intelectual e o braçal. Ela também desmistifica a figura do pai – morto quando estava envolvido em crimes no interior do Paraná. As ruínas que Miguel herda são, então, os escombros da derrota desse pai que lhe ajudou a moldar o caráter inconformado, mas também são a visão de mundo do padrasto, da qual ele não passa de um reverso ao qual se mantém paralelo. O que fica evidente nessa reflexão conclusiva, que só poderia ser dada por um narrador alheio ao restante da história, é de que por mais que Miguel buscasse marcar sua distinção com relação à Peabiru, ao seu avô e ao seu padrasto, a ruptura não poderia ser total, e a tradição foi duas vezes entranhada na sua formação: aquela que os antepassados (avô, pai e padrasto) lhe emprestaram; e a História, evidenciada por sua crença Romântica na reforma pela educação formal, que no Brasil acabou resvalando para um bacharelismo frívolo mas autoritário, que traçou um percurso repleto de ressentimentos por parte dos “intelectualmente excluídos”.

Sobrevida para a infância

Como procurei ressaltar, o conto de Nelson de Oliveira exprime de uma forma muito precisa a função da infância na literatura contemporânea. Acredito que a infância, ali, é investida do poder da renovação, tema recorrente na representação da infância. O lirismo e a esperança, no entanto, não significam o esvaziamento crítico, mas servem bem para reforçá-lo, no sentido de que os elementos que usualmente evocam essa infância que o adulto quer recuperar – a fantasia, os cheiros, a sensação de liberdade – são transformadas nos meios dos quais o narrador lança mão para tratar o tema da continuidade sistêmica, sem desmerecer o papel renovador da infância, nem idealizá-lo. A modernidade segue como a promessa de emancipação vista à distância. Os meninos, no entanto, já se sabem impotentes diante dessa locomotiva. Para manterem-se vivos, eles têm de

andar à margem, observar sua aproximação e rapidamente escapar. O velho, preso aos trilhos, por pouco não é eliminado, mas permanece, mesmo que encurralado, vivo. É nesse momento que o menino compreende a importância de sua integração. O narrador declara que associado ao velho, ele, o irmão e Giba eram como que os quatro cavaleiros do Apocalipse. Anunciando uma catástrofe, mas juntos, sistemicamente, o arcaico e o novo se compõem, mantendo a consciência de seu papel marginal, ainda sem possibilidades reais de entrar na locomotiva de cabeça erguida. Entretanto, a experiência de sua passagem, deixa marcas. A ordem social já está de alguma forma alterada. A posição social equivalente ocupada pelo colega negro é ressignificada pelo narrador. O desfecho do conto narra uma briga que, apesar de reproduzir os gestos desejados pelo narrador no momento do encontro com Giba, gestos de intolerância, agora seguem reproduzindo a mesma prática, mas, ao declarar que os mesmos elementos que lhe causavam asco agora se traduzem em encantamento, o narrador propõe uma alteração, que não resolve a situação, uma vez que expõe a crise e algumas de suas causas, além da certeza de que dela emerge uma mudança, por menor que seja.

Se voltarmos à concepção romântica da criança como o espírito do artista (aqui o entenderemos como escritor), a que o conto está tão intimamente ligado, mesmo que para contestar, temos que o embate entre o velho e o novo acaba por refletir no próprio fazer artístico. Ruptura e continuidade, movimentos tão caros à história da formação do pensamento brasileiro (e também da literatura nacional)⁸⁵, são aqui tratados nos termos da contemporaneidade. O narrador situa a infância como a depositária da tradição, e ao mesmo tempo lhe confere o poder de transformar tal tradição. Wartofsky, um dos principais estudiosos da cultura da infância, concorda, de alguma forma, com o que chama de ponto de vista “piagetiano” sobre o tema:

A infância é vista como uma construção dialética, isto é, uma construção na qual a criança que surge ou se desenvolve é compreendida em termos de interações com um ambiente, de modo que a criança estrutura-se a si mesma por meio de atividade ou práxis na estruturação do ambiente; ou adaptando-se a estruturas que o mundo adulto apresenta como normas de práxis ou de pensamento (...), a criança é então também uma construção do mundo da criança, uma ‘invenção cultural’ que se amplia para incluir não só o indivíduo ‘subjetivo’ mas também o mundo ‘objetivo’ de instituições, artefatos e práticas em que a criança chega a ser *essa* criança.⁸⁶

⁸⁵ Ver Candido, *op. cit.*

⁸⁶ Wartofsky, “A construção do mundo da criança e a construção da criança do mundo”, em Kohan e Kennedy (orgs.), *op. cit.*, pp. 98-103

O poder de transformação da infância é assim revitalizado, uma vez que a história da cultura infantil, por um tempo, pregou a idéia de que a infância, tal como a conhecemos, teria sido uma “invenção” do mundo burguês, e seguisse se transformando segundo os interesses dos adultos responsáveis e intelectuais.⁸⁷

A tradição é aqui encarada como um problema para a produção do escritor, no entanto, a criança-artista busca a compreensão do fenômeno histórico social em que está inserida. A epifania diante do avanço da locomotiva contra o velho, um contato quase que divino com o cognoscível, representa a possibilidade de a literatura avançar, de entregar ao leitor alguma reflexão nova. Para tanto, a narrativa defende a permanência na margem, enquanto não há espaço para embarcar na modernidade. Ele defende que, da margem, é possível vislumbrar essa modernidade, essa promessa incompleta, aproveitar dela algo, mas ter cautela, para escapar rapidamente sempre que ela vier atropelar. É significativo que o tema e a forma literária das brincadeiras na primeira parte da narrativa sejam inspirados no faroeste. Nelson de Oliveira transfigura uma forma de expressão cultural tão tipicamente norte-americana, a metrópole dos países subalternos do século XX, em imagens que dizem muito sobre a nossa formação histórica, extraindo das imagens em si e de sua inadequação a idéia que ele procurará desenvolver na segunda parte da narrativa. Elaborar-se uma transfiguração literária formal e temática dos elementos sociais que servem de substrato para o texto, apontando tanto para o problema estrutural da sociedade brasileira, e das sociedades periféricas de uma forma geral (a dependência cultural e econômica e a dificuldade de se lidar com o avanço da modernidade industrial, tardia ou não), quanto para o problema da própria literatura na forma como ela interage com esse substrato social de que se alimenta e a que devolve suas reflexões.

Já nas memórias de Miguel, essa intersecção entre a História e a narração de uma infância em particular toma um outro rumo. Se na narrativa de Nelson de Oliveira o que há é o atestado de uma crise, uma reflexão sobre o presente de um momento, no romance de Miguel Sanches Neto surge a possibilidade de uma saída. O narrador memorialista se apresenta como um vitorioso, alguém que

⁸⁷ Ver Ariès, *História social da criança e da família*, p. 50.

consegue se distanciar a tal ponto de Peabiru que é capaz de observar as ruínas de seu passado. Quando lhe perguntam se ele é da cidade, nas últimas linhas do romance, ele responde, seco: “Fui.” Miguel já não se considera mais parte daquilo, embora saiba que deve ao espaço e às personagens de sua infância o que é hoje. Sua infância dolorida, de embates com o avô e com o padrasto lhe serviram para uma emancipação, para que adquirisse uma consciência crítica diante do seu processo de formação, tendo em vista sempre o processo histórico em que estava inserido. A infância no romance de Sanches Neto é também o novo, a possibilidade de se começar, sem perder de vista, é claro, o quanto de continuidade da tradição o sujeito dessa infância terá de levar consigo. A narrativa a partir daí faz uma aposta numa saída muito bem urdida com os temas – todos românticos – que levanta: desde a concepção idealizada da infância, passando pelo embate campo-cidade, intelectual-trabalhador, até a saída pela educação. Seu *novo* é, portanto, mais que tradicional, mas passível de tornar o professor Miguel e a bioquímica Carmem, sua irmã, vitoriosos, numa narrativa que destaca a ruína do interior, o fracasso de um modo de produção agrícola mal aliado a um capitalismo patrimonialista que jamais atuou como a ressonância de um crescimento econômico macroestrutural.

Se há distanciamento nos termos do andamento da narrativa – lírica e simbólica, no caso de “Éramos todos bandoleiros” e nostálgica e realista no caso de *Chove sobre a minha infância* – o que une os dois textos é a representação de uma infância que é categoria da literatura e cujo significado na narrativa está intimamente relacionado com a História e com as histórias de personagens como o narrador Miguel e o narrador anônimo de “Éramos todos bandoleiros”. De modo semelhante, as narrativas trazem de volta para a literatura um de seus grandes temas, que não vem alijado de uma discussão que o acompanhava na época de seu ápice: o século XIX. Assim, o tom nostálgico aparece no romance, o lirismo no conto, o problema da ruptura com a tradição e a consciência de uma continuidade histórica em ambos. O que os textos deixam são flagrantes da infância que, se não é mais idealizada, pois que contada a partir de suas dores, segue como base para a metáfora do novo e da esperança. No conto de Oliveira a esperança surge tímida, a partir da vidência dos meninos diante da cena em que o moderno e o arcaico se encontram, deixando esse último acuado, à margem. Há uma aposta no potencial crítico desse *novo* que é a criança, capaz de num relance reinterpretar sua relação

com os que estão a sua volta, reformulando práticas sociais históricas, como, no caso do conto, o racismo. Já o otimismo expresso na obra de Sanches Neto reside na mesma idealização de uma infância que é o laboratório de onde podem surgir saídas para o atraso. Vale ressaltar que sua aposta na educação formal, cujo triunfo é exemplificado pela própria figura do narrador – agora um escritor que tem seu livro publicado – tem um caráter eminentemente individual. Pode-se ler nas entrelinhas de sua vitória que a democratização da educação pode conduzir todos por caminhos de sucesso, mas é sozinho que Miguel caminha pela Peabiru arruinada do presente. Nestas obras, a infância, como representação da renovação, é encurralada, mas ainda consegue escapar pelas brechas dadas pela história e pela História.

Capítulo II

É tempo de pipa

Seu domínio é imenso e seus confins tão cheios de mato que elas nem mesmo sabem que obstáculos intransponíveis – fossos, cercas eletrificadas, campos minados – as separam do mundo adulto.

Georges Perèc

Brinquedo sem brincadeira

Uma pipa corta o céu azul de um bairro da periferia de uma grande cidade brasileira. A despeito da feiúra das casas pobres em desalinho, instaladas em condições precárias em meio a terra e detritos deixados pela falta de infraestrutura e saneamento básico, nossos olhos se voltam para a dança do brinquedo com seu formato gracioso de cores vibrantes que promove um singelo espetáculo para o espectador. Comandados por crianças, os balés das pipas nos céus das periferias não raro ilustram imagens fotográficas ou de vídeo que buscam encontrar algum lirismo na aridez da miséria desses locais. É como se as crianças tivessem o potencial de, uma vez no comando, produzirem algo de positivo ainda que sob as mais adversas condições. Seriam capazes de voar alto e produzir beleza, acima de toda a miséria que no presente as atinge.

*Cidade de Deus*⁸⁸, de Paulo Lins, um dos romances brasileiros mais importantes publicados na década de 1990, tem sua narrativa assim concluída: “Era tempo de pipa em Cidade de Deus”.⁸⁹ A imagem da pipa no céu, tantas vezes utilizada, acaba por nos levar diretamente à idéia do lirismo que normalmente a acompanha. Num romance que celebra a violência em torno da qual toda a trama da narrativa se organiza, a frase de encerramento soaria como sopros de esperança e de paz sobre aquela comunidade, trazidos pela imagem do jogo infantil da pipa, não fosse a desconstrução dessa imagem lírica da pipa ao longo do texto.

Assim, a criança como representação do novo absoluto, passível de promover a renovação no entorno de sua existência, emerge na literatura brasileira contemporânea em tensão com elementos que tentam lhe destituir de tais características. Os textos de Nelson de Oliveira e Miguel Sanches Neto abordados no capítulo anterior mostraram de que modo a força da representação da infância como renovação, historicamente tradicional, impõe-se em face dos obstáculos que tentam encurralar e aprisionar o otimismo do “vir a ser” que tal visão de mundo pode representar. Essa imposição é feita sob a tensão da dialética entre o novo tradicional que busca fazer frente a uma modernidade que sob muitos aspectos se apresenta como injusta, e, portanto, danosa aos sujeitos submetidos a sua configuração. Assim, a infância que consegue encontrar brechas para escapar

⁸⁸ Utilizarei neste trabalho a segunda edição do romance, revista pelo autor em 2002, por acreditar que é esse o material que Paulo Lins optou por apresentar ao público, afinal.

⁸⁹ Lins, *Cidade de Deus*, p. 401.

dessa estrutura que a pressiona é marcada por um certo ceticismo com o potencial de renovação que se atribui a essas crianças.

Não é de se admirar, portanto que entre as imagens da infância veiculadas pela literatura, já surjam aquelas que apostam numa não-infância para as crianças. O tempo de pipa em *Cidade de Deus* não representa exatamente a esperança de renovação. A imagem do jogo infantil serve justamente para colocar em xeque essa representação tradicional da infância.

Às crianças de *Cidade de Deus* foram subtraídos grande parte dos direitos universais da criança, declarados em documento da Organização das Nações Unidas em 1959. Da lista da ONU constam *educação, recreação, amor, compreensão, habitação, alimentação, assistência médica, proteção contra a negligência, a crueldade, a exploração e a discriminação racial ou religiosa*, e, principalmente, *condições dignas e livres de desenvolvimento*, estendidos, sem exceção alguma, a todas as crianças. O próprio teor protecionista da Declaração Universal dos Direitos da Criança já nos dá a entender que há entraves (e não são poucos) para a consecução dos princípios ali prescritos. Diz-se no preâmbulo da declaração que “a criança, em decorrência de sua imaturidade física e mental, precisa de proteção e cuidados especiais, inclusive proteção legal apropriada, antes e depois do nascimento”.⁹⁰ A declaração busca preservar o caráter da criança forjado, segundo Philippe Ariès⁹¹, no século XVIII, quando a criança foi alijada do convívio dos adultos e teve um universo próprio reconhecido. O distanciamento ocorrido entre a criança e o adulto, decorrente dessa nova forma de encará-la dentro da família e da sociedade – nesta, sobretudo no que se refere à instituição da escola – acabou por levar para a esfera pública a necessidade de se promover políticas de proteção à infância, responsáveis pelos grandes avanços na garantia dos direitos da criança no decorrer do século XX.

O que textos como *Cidade de Deus* vão questionar é a premissa da “imaturidade física e mental” dessas crianças. Ao invés de ver a criança como barro a ser esculpido pelo adulto, em que se deposita no escultor a responsabilidade pelo sucesso da escultura, a narrativa de um *Cidade de Deus* nos vai apresentar o desaparecimento dessa infância de feição burguesa que as instituições declaram querer proteger. Na lacuna deixada pela ausência do que

⁹⁰ “Declaração universal dos direitos da criança”, em www.unicef.org/brazil/decl_dir.htm

⁹¹ Ver Ariès, *História social a família e da criança*.

deveria ser garantido, são colocados traços de uma maturidade que não transforma as personagens infantis em crianças precoces, mas em adultos em miniatura. Há um retorno, portanto, à infância pré-burguesa descrita por Ariès, que, ao estudar a iconografia medieval e renascentista, vê nas pinturas em que aparecem crianças um traço que as caracteriza desse modo.

Ao lado de *Cidade de Deus* podemos colocar o romance *Lembrancinha do Adeus – história[s] de um bandido*, de Júlio Ludemir, cuja personagem que dá título ao romance, Lembrancinha, é ele próprio a pipa no céu, pois ao mesmo tempo que coloca o leitor diante de um adulto em miniatura, revela resíduos de uma infância que teima em ser restituída por pequenos gestos do menino e pelo outro protagonista do romance – Seu Roberto, também conhecido como Lambreta – com quem Lembrancinha entabula uma conversa que principia no travessão inicial do primeiro capítulo e só termina com o desfecho do romance.

É importante destacar que os locais de fala dos dois autores são completamente distintos. Júlio Ludemir é jornalista, que, tendo uma vivência profissional no universo das favelas do Rio de Janeiro, escreve romances, como *Sorria, você está na Rocinha!* e *No coração do Comando*, nos quais pretende oferecer aos leitores reportagens romanceadas sobre o crime carioca. *Lembrancinha do Adeus* não foge à regra e é fruto de um projeto de um romance-reportagem que esbarrou na imaginação do entrevistado, um grande bandido da história do crime carioca dos anos 1980. Assim, de posse de um material extenso em entrevistas que se mostravam em grande medida falaciosas, o autor optou por construir um romance, uma vez que lidava, de fato, com material ficcional. A obra, entretanto, obteve pouca ou nenhuma repercussão junto à crítica literária.⁹²

Já Paulo Lins, escreveu o romance que representou um marco na literatura brasileira nos anos 1990, consolidando uma opção pela poética da violência, em regra situada nas periferias, e reafirmando uma unidade romanesca em contraponto à fragmentação narrativa que dominava a produção literária mais prestigiada do período. Diferentemente do jornalista Ludemir, ele nasceu e foi criado em *Cidade de Deus*. A escrita do romance teve início após uma experiência de Lins como assistente de pesquisa da antropóloga Alba Zaluar, que estudou a

⁹² A título de exemplo, numa consulta pelo título do romance a um *site* de busca na *Internet* as referências à obra não chegaram a somar 50, na esmagadora maioria, livrarias eletrônicas, ao passo que *Cidade de Deus*, em consulta idêntica, chega a 4.200 registros.

comunidade na década de 1980. Lins, então, escreveu o romance, que, é claro, ecoa os temas trazidos pela pesquisa, o que já indica que o olhar “de dentro”⁹³ se contaminou irremediavelmente da perspectiva acadêmica “de fora” na qual o autor se viu envolvido. É importante destacar que não há qualquer tipo de censura ao olhar “contaminado” de Lins, mas apenas a constatação de que se coloca em perspectiva a tendência a reputá-lo como a voz legítima por excelência do morador de Cidade de Deus. Vale ressaltar ainda que ele contou com a supervisão de Rubem Fonseca na redação final do romance, além do aval de Luiz Schwarz, editor de uma das mais prestigiadas editoras brasileiras, a Companhia das Letras, e com a crítica enaltecida de Roberto Schwarz⁹⁴, um dos mais influentes críticos literários brasileiros, à época do lançamento da obra. Todas essas credenciais conspiraram para que o romance já fosse lançado sob uma aura de prestígio que envolveu vários agentes do campo literário entre escritores, editores e críticos.

De algum modo, portanto, a obra de Lins se impõe como influência para a “literatura da favela”, produzida a partir da experiência dos moradores da periferia, mas também para a “literatura sobre a favela”, à qual a obra de Ludemir se atrela. Longe de pretender estabelecer uma hierarquia entre as duas obras, intento unicamente indicar de que modo a obra de Ludemir vai dialogar com a de Lins, expondo mais uma crise por meio da construção de uma personagem descompassada entre vida infantil e vida adulta, que a síntese quase harmônica entre os meninos e a sua *nova* infância orquestrada pelo escritor de *Cidade de Deus*.

O agora da infância

No capítulo anterior tratei de infâncias narradas através do tempo, em que o narrador adulto rememora acontecimentos do passado. A infância era, então, alteridade temporal. Lelia Rodrigues destaca que existe um plano da verticalidade, em que

⁹³ Expressão utilizada por Regina Dalcastagnè para indicar uma coincidência entre as perspectivas sociais de autor e personagem. Ver Dalcastagnè, “Uma voz ao sol” em *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, v. 21.

⁹⁴ Refiro-me ao artigo “Cidade de Deus”, publicado originalmente no *Jornal do Brasil* e posteriormente incluído em Schwarz, *Seqüências brasileiras*.

predomina uma relação temporal com a criança que fomos, o “outro” que nos habita e que compõe a nossa história de vida. (...) Essa interiorização vertical produz uma alteridade inegavelmente fundadora de nossa identidade.⁹⁵

A alteridade temporal, no plano da verticalidade, não é a única representação da infância que a literatura pode nos trazer. Há o plano da horizontalidade, em que “predomina uma relação espacial com o outro com o qual nos encontramos presentemente: crianças e adultos”⁹⁶; a criança e seu narrador, no contexto da obra literária, por exemplo. Menos freqüente que a infância da memória, a construção de uma personagem que viva apenas sua infância ao longo de toda narrativa pode ter um significado diferente no que se refere à função de sua representação. A começar pelo fato de que ela não é mais laboratório para o futuro, mas passa a ser encarada na narrativa como um sujeito do presente. Se não for narrada em primeira pessoa, ela seguirá sendo alteridade, mas apenas do narrador, no plano da horizontalidade – uma distância entre sujeitos. Por mais que haja um distanciamento temporal entre a narração e seus acontecimentos, não é mais na extensão da memória que elas ocorrem, reduzindo assim o lapso de tempo entre a narração e a narrativa.

Cidade de Deus e *Lembrancinha do Adeus* são romances que privilegiam a narração da infância no presente. Suas personagens centrais, Zé Miúdo/Inho e Lembrancinha não são adultos rememorando a infância: o primeiro cresce no decurso da narrativa, ao passo que o segundo nem chega a crescer, pois a narrativa transcorre em apenas alguns dias. Assim, o plano adotado nas narrativas, para tratar da infância, é o da horizontalidade, em que a alteridade se dará entre o narrador e a personagem.

Os dois romances recortam acontecimentos na periferia carioca, como as referências nos títulos ao Morro do Adeus e à comunidade de Cidade de Deus já sugerem, e têm crianças como personagens centrais. No romance de Paulo Lins, que se pretende um painel da comunidade surgida na década de 1970, o número de personagens e, por conseqüência, as modalidades de representação da infância são mais numerosas. Já no romance de Júlio Ludemir, todo construído na forma de diálogos, o foco é mais restrito, limitando-se à narração de histórias que um homem idoso, Seu Roberto, também conhecido como Lambreta, faz a

⁹⁵ Rodrigues, *A fala do infante: um estudo antropológico com a criança periférica*, p. 27.

⁹⁶ *Idem, ibidem.*

Lembrancinha, ambos fugitivos do crime organizado do morro, enquanto aguardam o momento certo de sair do esconderijo.

Retroescavadeira no chão de Cidade de Deus

O romance *Cidade de Deus* é dividido em três partes: “A história de Inferninho”, “A história de Pardalzinho” e “A história de Zé Miúdo”. A divisão nessas três partes apresenta o princípio da organização criminosa na comunidade de Cidade de Deus, para daí relatar o estabelecimento e o sucesso do empreendimento do tráfico e, por fim, contar a guerra que consolida o que fora implantado. À maneira de um rapsodo, como bem observa Tailze Ferreira⁹⁷, Lins constrói a partir de dezenas de micronarrativas a história do tráfico em Cidade de Deus. Na primeira parte, o destaque dado a uma comunidade ainda em vias de organização, é permeado pelas histórias de Inferninho, Pará e Tutuca, bandidos de uma velha guarda de criminosos ingênuos dos quais o narrador guarda certa nostalgia.

Inferninho é filho de um bandido alcoólatra com uma prostituta. Morava com os pais, o irmão gay Ari e, ainda, com a avó, vítima de um incêndio criminoso que a polícia decide não investigar, o que deixa um forte trauma para a personagem. Sua revolta com relação ao poder público nesse período é destacada pelo narrador, que lança para o leitor a possibilidade de interpretação das razões, se é que as há, do ingresso de Inferninho no crime. O narrador elabora a partir do ponto de vista de Inferninho um raciocínio que encaminha a explicação de seu fascínio prematuro pelo crime a um ressentimento histórico, em que brancos ricos e pretos pobres estão de lados opostos: “trabalhar que nem escravo, jamais”⁹⁸, ele diz. Não há em Inferninho o deslumbramento com o asfalto, como as personagens chamam o centro da cidade, mas um forte desejo de não ser excluído que acentua uma relação de rivalidade, respondendo com o crime à violência que sofre ao não ser reconhecido enquanto sujeito. O narrador trata esse ressentimento com “a idéia de uma ‘cidade partida’, isto é, uma cidade dividida pelo *apartheid* social, que resulta em atos de violência por parte daqueles que sofrem uma violência social do sistema”, como bem observa Ferreira.⁹⁹

⁹⁷ Ferreira, *Tessituras da violência em Cidade de Deus*, de Paulo Lins, p. 14.

⁹⁸ Lins, *op. cit.*, p. 43.

⁹⁹ Ferreira, *op. cit.*, p. 35.

É também no ressentimento e num trauma que se baseia a entrada de Pará no crime. Nascido em condições precárias no nordeste, ele conhece a violência de uma estrutura social corrompida ainda na terra natal com a morte de seu pai, a mando de um coronel. Perde a mãe, mendiga, numa enxurrada, cena que o narrador ressalta jamais ter sido esquecida. Faz todos os trabalhos para os quais as crianças são exploradas nas cidades – carreto, engraxate e até se prostitui. Já Tutuca denuncia Zé Miúdo. Filho de pais evangélicos de uma igreja conservadora, ele quer a liberdade, quer ser como os outros meninos da favela. Rebelado contra a moral da igreja ele faz um pacto com o Diabo para sobreviver no crime. Para ele o crime foi uma opção radical, mas uma opção.

Essas três personagens têm suas infâncias narradas em *flashback* no romance. Elas nasceram ainda na década de 50 e aproveitam o último suspiro de uma malandragem conhecida em suas representações na literatura, na música popular e na bibliografia acadêmica como inocente em seu caráter contraventor quando comparadas às organizações criminosas atuais. Diferenciam-se entre si por apresentarem origens distintas: o carioca pobre e vitimado por uma história de vida difícil, marcada pelo descaso do poder público naquilo que ele deveria assistir, o migrante nordestino e a encruzilhada a que é levado na metrópole e, por fim, aquele que se revolta contra a ordem familiar e procura na subversão radical a liberdade. São os três, entretanto, personagens de um mesmo momento histórico, e se encontram alinhados no tipo de prática criminosa que adotam. Aproximam-se também, então, porque as idiosincrasias de suas origens (comuns nos termos da marginalização) assumem uma função análoga na narrativa de suas histórias. Para eles, a criança é o pai do homem, as infâncias marcam para sempre suas vidas, determinando os papéis que poderão desempenhar no futuro. O narrador, num recurso que é caro à narrativa de Lins, enumera biografias semelhantes que, pautadas por acontecimentos que podem ser emparelhados, acabam por indicar uma ordem coletiva. Os traumas das personagens são oriundos do descaso do poder público que parece conspirar para que sua situação social desprivilegiada não só se mantenha, mas se agrave ainda mais.

É importante destacar que as personagens em questão significarão na narrativa de *Cidade de Deus* o passado. Assim, o tipo de contravenção que praticam acaba se confundindo com uma luta pela sobrevivência, em que os bandidos, de algum modo, fazem, à força, justiça social, num contexto de ordem

social comunitária ainda caótica, como fica patente nos assaltos contra o caminhão que comercializa gás na comunidade, em que os botijões acabam sendo distribuídos para os populares, numa ação desorganizada e sem um poder de polícia eficiente para puni-la e reprimi-la. Além disso, também a representação de suas infâncias, fundamentais para a compreensão dos adultos que se tornarão, se dará numa chave passadista, especialmente diante das infâncias das personagens da geração seguinte. Desse modo, suas mortes dão lugar não só a uma contravenção mais organizada, mais adequada ao mercado, assistida pelas crianças, especialmente na figura de Inho, mas também a uma infância muito distinta daquela que viveram.

Diferentemente dos meninos Tutuca, Pará e Inferninho, Busca-Pé e Inho têm suas infâncias narradas a partir do presente da narrativa e, por isso, acompanhando a dinâmica do tempo do romance em outra chave que não aquela da opacidade do passado mediado pela memória da personagem. Os dois meninos, da mesma geração, se opõem em diversos aspectos, mas sobretudo nas saídas que cada um deles encontrou para o ambiente da favela, hostil para qualquer criança. Inho acaba se tornando o grande chefe do crime no conjunto habitacional e Busca-Pé é o líder comunitário que consegue sair vivo e de cabeça erguida da periferia para o centro.

Embora Inho seja a personagem central do romance, é com Busca-Pé que a narrativa se inicia. Numa cena que é recuperada mais adiante no romance, Busca-Pé dá novo significado para a infância que ainda vive, após passar por uma experiência epifânica, em que tem a seguinte visão num casarão mal-assombrado em que brinca com Barbantinho, seu melhor amigo:

Lá vinha o barão em seu alazão, comandando pessoalmente os negros no transporte de um piano de cauda que ele mesmo mandara buscar em Paris para presentear a aniversariante. Quarenta negros no transporte daquela formosura. (...) Sem querer, chegaram à sala de torturas, onde se preparava a amputação da perna de um negro fujão.¹⁰⁰

A passagem que marca o crescimento de Busca-Pé, sua visita ao casarão mal-assombrado, é reveladora no que se refere ao pessimismo da narrativa, bem como ao referencial histórico tomado por Lins. O romance, confirmando sua intenção de retomar temas e formas literárias tradicionais (vale lembrar mais uma

¹⁰⁰ Lins, *op. cit.*, pp. 148-149.

vez que ele recupera a unidade narrativa romanesca) está com os olhos voltados para o naturalismo do final do século XIX, especialmente *O cortiço*¹⁰¹, como veremos mais adiante. Não é à toa que o menino assiste, numa narrativa de tônica mágica, a cenas da escravidão no Rio de Janeiro do período colonial e imperial.

O paralelo está dado: em Cidade de Deus a relação de exploração senhor-escravo é acentuada no relacionamento entre os brancos do asfalto e os negros da favela. Aos negros alforriados no final do XIX, cuja absorção pela cidade e pelo mercado de trabalho foi matéria literária de Aluísio Azevedo, resta nos anos 1970/80 a revolta contra a ordem das coisas traduzida em violência. Essa ordem social dicotomicamente cindida parece ser reforçada pelo romance. Nesse capítulo inicial, há o prenúncio de que há no modo de pensar das personagens uma interpretação de suas condições sociais análoga à tese da “cidade partida”. Busca-Pé, antes mesmo do preâmbulo da obra, vê de que forma a violência sofrida pelos escravos se reproduz na sua infância: “Era infeliz e não sabia”¹⁰², ele conclui. Mas não podemos ignorar que sua reflexão sobre a revelação que recebeu se dá no meio da guerra entre Zé Bonito e Zé Miúdo, o que fecha a narrativa. Busca-Pé sabe que o maniqueísmo da relação senhor-escravo revelada na visão que ele tem dos negros carregando para além de sua força um piano para a casa-grande deu lugar a uma maior complexidade no traçado da sociedade. Não há união dentro da comunidade e duas lideranças surgem para uma guerra em que dezenas de vidas são perdidas em nome da honra de Zé Miúdo e Zé Bonito, mas mais que isso, do comando do tráfico no local. No momento em que enxerga essa cena Busca-Pé cresce, em vários sentidos. Ele volta para casa e, com a sensação de desespero irremediável, roga a seus orixás por conforto. A partir daí, a ação do romance tem início. O narrador, declarado testemunha dos fatos narrados, é uma personagem que muito tem a ver com Busca-Pé, que, na narrativa, é o morador da favela que tem acesso à educação e que acaba por ascender socialmente. Não é arriscado dizer que a reflexão de Busca-Pé dará o tom do relato da história de Cidade de Deus, isto é, o de alguém que como Paulo Lins, foi criado na comunidade mas se afastou, e, esclarecido, vai contar aos novos pares o que se passa do lado de lá.

Portanto, logo após esse “pré-preâmbulo” da obra, seguem-se páginas que situarão o leitor na Cidade de Deus, apresentando brevemente como e onde foi

¹⁰¹ Azevedo, *O cortiço*.

¹⁰² Lins, *op. cit.* p. 12.

criada, e de que maneira se organiza. Esse texto é entremeado com a descrição de brincadeiras dos meninos Busca-Pé e Barbantinho, nas quais a violência se faz presente num plano estrutural. Há um tom nostálgico neste trecho da narrativa, que ao mesmo tempo se preocupa em apresentar um ponto-de-vista dotado de perspectiva histórica:

Antigamente a vida era outra coisa aqui neste lugar onde o rio, dando areia, cobrad'água inocente, e indo ao mar, dividia o campo em que os filhos de portugueses e da escravatura pisaram. Couro de pé roçando pele de flor, mangas engordando, bambuzais rebentando vento, uma lagoa, um lago, um laguinho, amendoeirais, pés de jamelão e o bosque de Eucaliptos.¹⁰³

A exuberância da natureza quase recobre o cerne da cisão ocorrida entre classes sociais e raciais distintas nos tempos dos filhos dos portugueses e da escravatura. Logo em seguida o narrador já indica no que se transformou essa paisagem: “Aqui agora uma favela, a neofavela de cimento, armada de becos-bocas, sinistros-silêncios, com gritos-desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas.”¹⁰⁴ As crianças, no entanto, aproveitam como podem o espaço, e jogam bola de gude, carniça e empinam pipa, entre outros jogos. A presença de Busca-Pé, que, na narrativa acabara de julgar-se infeliz, entre essas crianças que se divertem descompromissadamente, alienadas porque estão protegidas, causa estranhamento. Lins, reforça a dimensão da transformação provocada pela tomada de consciência de Busca-Pé, e ao mesmo tempo faz um elogio dessa infância feliz que não é apenas desejo, mas plano de política pública, como está expresso na Declaração Universal dos Direitos da Criança, da Organização das Nações Unidas.

Busca-Pé está então a favor de uma infância e uma adolescência protegidas da exploração. O narrador nos apresenta, em paralelo às histórias *do crime*, para as quais ele declaradamente veio, as narrativas de Busca-Pé. Ele é um menino pobre, vitimado pela desigualdade social e pela má distribuição de renda, como Inferninho, Pará, Tutuca e até Zé Miúdo, mas que não sucumbe ao crime. A inconsistência que circunda a personagem de Busca-Pé, visto como contraponto a Zé Miúdo, é o fato de sua infância não ser marcada por grandes tragédias como a dos demais personagens e, assim, não poder ser colocada em posição de igualdade

¹⁰³ *Idem.*, p. 15

¹⁰⁴ Lins, *op. cit.*, p. 16.

com as demais crianças. Sua condição é outra: ele tem acesso à escola, vive com a família e, o ponto mais delicado, possui um caráter que não lhe permite cometer crimes, mesmo quando quer e tenta, numa remissão a uma possível falta de caráter dos que se juntaram ao crime. Nesse sentido a narrativa mais uma vez se irmana com o Naturalismo do final do século XIX, construindo suas personagens de modo determinista. A favela, como aponta Ivana Bentes sobre a narrativa cinematográfica contemporânea, é onde a miséria é cada vez mais consumida como um elemento de "tipicidade" ou "natureza" diante da qual não há nada a fazer.¹⁰⁵

Busca-Pé assume o papel de jovem esclarecido e, já adulto, ocupa uma posição de liderança política dentro da favela, o que foi um trampolim para sua saída do local. Como cresce ao mesmo tempo que Zé Miúdo, muito embora suas histórias quase nunca se cruzem, a narrativa é marcada por uma forte divisão entre dois mundos distintos com poucos pontos de intercessão mesmo dentro da favela: os bandidos e os otários. O assunto do romance é o crime, mas se procura não perder de vista os otários, como Busca-Pé.

Ao contar a infância de Zé Miúdo, então chamado Inho, o narrador atribui um sadismo exacerbado a uma criança que não teve ninguém como referência na sua educação. Perde cedo o pai, e a mãe o entrega para uma madrinha que não tem tempo nem se empenha em educá-lo (leia-se aí educação escolar formal). Ele sai logo da escola e, aos seis anos, já serve de avião, “sem noção do crime” segundo o narrador, mas a fim de realizar seus desejos de consumo (doces, balas, figurinhas, peões). Seu percurso é aquele do teleguiado descrito por um dos informantes de Zaluar: “Teleguiado é aquele que tá ali, mas não sabe ainda o que está fazendo”.¹⁰⁶ Inho, entretanto, logo “pega gosto” pelo crime e por matar. Seu ressentimento com os “brancos” não consegue deixá-lo trabalhar em paz. Ele, então, ingressa no crime, deixando para trás a cadeira de engraxate que sua mãe lhe comprara, feita, ironicamente, por um marceneiro socialista.

Toda essa primeira infância de Inho é, como nos casos dos bandidos da “velha guarda”, narrada por meio de *flashback*. Sua biografia também se confunde com a deles, entretanto, o adulto em que se transforma, nada tem a ver com os

¹⁰⁵ Bentes, “Cosmética da fome marca cinema do país”, disponível em: www.jbonline.com.br.

¹⁰⁶ Zaluar, “Teleguiados e chefes” em Rizzini (org.), *A criança no Brasil hoje – desafio para o terceiro milênio*, p. 194.

“inocentes bandidos” da geração anterior. A entrada de Inho no presente narrativa se dá a partir da carnificina que ele, com menos de dez anos, sozinho e apesar dos “velhos bandidos”, promove no motel próximo à Cidade de Deus. O prazer do menino pelo ato, a satisfação perversa em matar, pode ser vista como a representação de um mal intrínseco, como se o pacto com as forças do mal feito por Tutuca tivesse sido o cimento da formação do seu caráter. Ele desmente o próprio narrador que o enquadrara como um teleguiado. No massacre do motel, a ação é toda racionalmente conduzida por Inho. Mais adiante, sua liderança e suas motivações são naturalizadas como se partissem de suas “entranhas”, palavras do narrador, que promove na personagem a naturalização da maldade.

Por outro lado, o narrador procura encontrar na biografia de Inho alguma justificativa para sua tendência criminosa. Lins trabalha com a idéia do ressentimento de classe, desdobrado no desejo de Zé Miúdo, nome que Inho adota após sua passagem para a maturidade, de não ser somente temido e poderoso, mas incluído socialmente, o que jamais consegue, uma vez que carrega muitos estigmas da marginalidade – feiúra, cor da pele, classe social, escolaridade –, que são os tijolos do muro erguido entre incluídos e excluídos e a expressão máxima de uma pobreza que não diz respeito apenas à capacidade de consumo. Há uma ambigüidade na mistura de condições sociais e características físicas para a construção das motivações da personagem que confirmam o tom determinista adotado pela voz narrativa. Esse desejo de ser incluído é contido na maior parte do romance, o que fica claro na forma distinta com que seu melhor amigo, Pardalzinho, lida com essas demandas provocadas pela sociedade de consumo, buscando a todo custo a integração da qual Zé Miúdo deliberadamente se distancia, a fim de se dedicar ao projeto de atingir a hegemonia econômica da comunidade. Ele se afasta desse deslumbramento com as mercadorias da moda também porque, racional e com uma estratégia de dominação bem urdida, sabe-se alheio ao mundo do consumo. Porém, é na relação com o amigo que Miúdo apresenta seu lado mais humano, tendo nele um complemento para a sua frieza e crueldade, necessárias a seu empreendimento no mercado das bocas.

A complementaridade é rompida com a morte de Pardalzinho e falta a Miúdo, então, aquilo que seu amigo lhe proporcionava e de que ele é duplo negativo: a relação com os desejos de consumo, seja namoradas ou produtos da moda. Esse desejo de consumo, entretanto, explode no estupro que o até então

racional e ético Zé Miúdo pratica dentro de Cidade de Deus e que desencadeia sua derrocada. Ele não suporta a idéia de ser mais feio que Zé Bonito, um dos trabalhadores “otários” da comunidade, e de não possuir uma mulher como a namorada do rival. Ele então a estupra, numa prática, até ali, repudiada por ele próprio dentro da favela.

Ainda que tenha enriquecido com o crime, Miúdo não consegue aplacar o ressentimento e a inveja que tem contra todos, uma vez que não é só o dinheiro que está em jogo nos fatores que podem levar à ascensão social. A perspectiva que é emprestada à personagem marginal é a da classe média, tal qual a do narrador do conto “Feliz Ano Novo”, de Rubem Fonseca¹⁰⁷, que segundo análise de Dalcastagnè, antes de desprezar a vida das elites, a inveja. Desse modo, quanto mais pobre o indivíduo, mais propenso ele é à criminalidade, alimentada por uma inveja que consistiria no desejo de destruir os bens que não possui. No caso de Zé Bonito, a sua compleição física atlética, os olhos azuis, que lhe dão o benefício da miscigenação, e o fato de possuir uma namorada desejada é o que leva Zé Miúdo a perder o foco do domínio que ele estabelecera e buscar mais uma vez a vingança, ferindo o código que ele mesmo prescrevera. No código, os moradores da favela estariam protegidos da violência dos vizinhos, uma vez que o foco desta seria a cidade. Zé Miúdo, entretanto, sucumbe à inveja de um morador de Cidade de Deus, que, se não é mais rico que ele, possui uma maior inserção no mundo fora da favela: é trabalhador e, não se pode esquecer, é bonito. Num dos momentos em que o cruel Zé Miúdo se humaniza, agindo como ser humano falível, ele perde tudo que construíra, pois seu crime desencadeará a guerra que o levará à morte.

Quando o narrador descreve o estupro, a partir do foco de Zé Bonito, é relevante observar as metáforas utilizadas para descrever o corpo de Miúdo. “Aquele desgraçado deflorara a sua bela feito retroescavadeira”.¹⁰⁸ Mais adiante, o narrador insiste: “O curso superior em educação física havia ido para a casa do caralho, assim como a lua de mel com sua amada, depois de testemunhar o pênis de Miúdo na vagina dela feito retroescavadeira”.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Dalcastagnè, “O espaço transportado” em *Entre fronteiras, cercado de armadilhas*, p. 95.

¹⁰⁸ Lins, *op. cit.* p. 309.

¹⁰⁹ *Idem*, p. 347

O corpo de Miúdo, assim, é máquina, que deveria agir com precisão sobre o que é estritamente necessário, mas cede aos impulsos do desejo. O neo-naturalismo de Paulo Lins, tributário na tradição romanesca brasileira ao projeto literário de Aluísio Azevedo, aposta na tecnologia como sua metáfora preferencial para o corpo do protagonista. Se no final do século XIX a voga das ciências naturais atingiu a narrativa com as metáforas que aproximavam homem e animal, na tecnocracia do século XXI serão as máquinas que servirão de metáfora para o homem. O corpo-máquina de Miúdo constitui um sujeito que age como instrumento autômato, exacerbadamente racional, de falibilidade reduzida, capaz de dominar economicamente o principal produto comercializado pela favela. A retroescavadeira é máquina que serve para lançar bases de edificações, de alguma forma, símbolo de um processo de urbanização que, ocorrido de forma maciça na segunda metade do século XX no Brasil – coincidindo com o período da narrativa, início dos anos 1980 – foi também o momento da implantação de medidas econômicas liberais no país. A consolidação dessa política se daria na década de 1990, o mesmo período em que o tráfico atingiu seu ápice, em termos de organização e lucro, nas periferias dos maiores centros urbanos brasileiros. A história do país caminha lado-a-lado com a história de Cidade de Deus do modo como é construída por Lins.

Zé Miúdo então encarna no seu corpo a representação de um liberalismo, em que importa principalmente a acumulação de capital e a disputa pelo domínio de parcelas mercado, no caso as inúmeras bocas-de-fumo. Lógica que despreza a idéia de ação social comunitária pregada pelo marceneiro socialista, refutada pelo triunfo de Zé Miúdo e seu patrimônio, legado que ele deixa após sua morte com firmes alicerces implantados por sua retroescavadeira. Na Cidade de Deus que Inho habita, que eventualmente se encontra com aquela em que Busca-Pé vive, não há espaço para solidariedade.

Desse modo, o menino Inho, sobretudo natural mas também circunstancialmente propenso ao crime, acaba sendo a representação ideal da infância para justificar o plano de dominação do mercado empreendida por Zé Miúdo. Afinal, se é naturalmente mau, ele tem razões para odiar todos aqueles que o crime organizado aterroriza: as classes médias e altas urbanas. Sempre colocado como subalterno, mesmo dentro da própria estrutura familiar, Zé Miúdo quer

vencer e executa seu plano desde criança, com os requintes da crueldade da vingança, com a frieza de um agente do mercado.

A infância discursiva

Se a infância de Tutuca, Pará e Inferninho é trazida para a narrativa como tempo de desenvolvimento, ainda incipiente, de uma tendência criminosa, em Inho já é tempo de consolidação. O que nos diz a narrativa, então, é que não há mais tempo para a infância. A entrada de Inho no motel, eliminando as vítimas porque suas vidas não lhe importam nos faz ver uma criança diabólica, que está desde o nascimento, e também pela sua posição social, predestinada a entrar no crime. Um menino que se desumaniza muito cedo, sem espaço para a construção de outro tipo de relação com o mundo. Giorgio Agamben¹¹⁰ localiza a infância num hiato existente entre a incapacidade de tomar um signo e sua articulação em discurso. O menino Inho não se situa nesse hiato, tampouco no tempo do reconhecimento do signo: ele já sabe transformá-lo em discurso e, a partir da invasão no motel, emprega o método da crueldade que o levará ao poder em Cidade de Deus. A infância, tal como a burguesia forjou, e que, com algumas alterações legou ao imaginário da contemporaneidade, é seqüestrada da vida de meninos como Inho e tantos outros que surgem no decorrer da narrativa.

A “infância roubada” de que muito se fala no caso de meninos e meninas vítimas de maus-tratos, sobretudo pela posição social que ocupam, da qual temos como imagem mais forte a do Pixote de *A infância dos mortos*, de José Louzeiro, e do filme *Pixote*, de Hector Babenco, agora sofre uma operação radical. Não conseguimos sequer enxergar a infância como tempo de brincadeira e inocência na vida dos meninos senão em vestígios deixados na narrativa. No caso de Inho, nem os rastros dessa infância seqüestrada ficaram para trás. O garoto cujo corpo e biografia se confundem com o espaço que ocupa na narrativa não pôde ser criança nos termos burgueses, e, assim, podemos dizer que já assumia então uma postura outra, que poderia chamar de *adulta*, mas tomando emprestado o raciocínio de Agamben, chamarei de *discursiva*.

Neste sentido, a presença Busca-Pé na narrativa recupera a noção tradicional de infância referendada pelas instituições responsáveis por promover

¹¹⁰ Agamben, *Infância e história*.

políticas para a juventude. A infância inocente de Busca-Pé narrada no início do romance, e as pequenas narrativas que se intercalam às “Histórias” dos bandidos são como pausas na narrativa brutal. A impermeabilidade de Busca-Pé ao crime acaba por ser argumento para a defesa de uma infância distinta daquela das demais personagens de destaque na obra. A biografia de Busca-Pé mostra não só o molde para o desenvolvimento de uma vida honesta, mas também de um caráter honesto.

O que fica evidente é que a narrativa faz uma aposta na noção romântica da infância. Busca Pé, em detrimento da infância de Inho, assim como ocorrera com Miguel, de *Chove sobre minha infância*, tem na infância protegida pelos jogos e pela educação formal uma saída para um *status quo* com o qual não se conforma. É pela educação, a solução apontada por Rousseau¹¹¹ para a formação de uma nova geração de homens com potencial para promover uma melhor organização político-social, que o menino da periferia conseguirá escapar. É na configuração dessa infância, que chamarei de *muda*, em oposição à *discursiva*, que o narrador de *Cidade de Deus* aposta como saída da organização social cruel, calcada no vale-tudo do liberalismo, regulado unicamente pelo mercado, que foi afinal o estopim da guerra que levou Zé Miúdo à morte. Note-se que esta não é a saída para o dilema que atinja a coletividade, mas a solução individual de Busca-Pé, uma vez que o romance apresenta uma Cidade de Deus na qual os problemas não desaparecem, mas se acentuam. De algum modo, o já citado tradicionalismo da narrativa vai mais uma vez vir à tona, na medida em que o romance de Lins opõe-se frontalmente ao método de exploração econômica empreendido por Zé Miúdo, que é o mesmo que vigora fora dos limites da favela, à qual o tráfico, definitivamente, não está mais restrito, fazendo parte de uma rede comercial muito mais ampla.

Resíduos da infância

Quando falamos em educação formal, vem-nos de pronto à mente a noção de transmissão de conhecimentos. Ensino, afinal, consiste na condução do educando por uma rede de informações, baseadas em experiências que o precederam. Neste sentido, *Lembrancinha do Adeus* é um romance sobre um

¹¹¹ Rousseau, *Emílio ou Da educação*.

homem que, já velho e às vésperas de sua morte, precisa desesperadamente ensinar suas lições a um jovem que poderá passar adiante suas experiências. Nesse sentido, ele leva a cabo a necessidade irrefreável que o homem tem de contar histórias, em torno do que quase todo diálogo se estabelece. No entanto, o menino Souvenir ao ouvir as narrativas da vida de Seu Roberto já não demonstra a reverência pela outrora valiosa experiência do “mais velho”.

Segundo Walter Benjamin, “o conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção”¹¹². A função do narrador, então, sofreu um forte abalo. Não por acaso, o romance apaga a figura do narrador, apresentando as histórias de Lambreta nos diálogos, em cujo decorrer, fica evidente que o menino, atento a cada palavra do mais velho, estabelece com ele uma relação frívola. Ele ouve as histórias como se visse um filme de ação ou jogasse um *game* numa máquina no botequim da esquina. A experiência de Lambreta, ouvida por Souvenir como um espetáculo, funciona no sentido contrário àquele que Benjamin identifica como a finalidade da narração: a transmissão da experiência. Como que entorpecido, o menino não quer mais tragar a experiência do homem, senão utilizá-la como forma de entretenimento a fim de afastá-lo de qualquer experiência. Assim, o que está em jogo já não é nem mais a rebeldia que distancia as gerações, mas uma sensação de inutilidade da acumulação de experiência, apresentada como um problema, embora o desfecho, de algum modo a desminta, com o assassinato de Seu Roberto ocorrendo somente após ele ter cumprido a missão de transmitir sua experiência para o coração do jovem.

Então, a experiência é inútil porque ela não é mais possível para o menino. O período da infância em que ela pode ser *feita* (para utilizar a terminologia de Agamben) já não existe mais. O sujeito do conhecimento, encarnado por Seu Roberto, e o da experiência, sua vida de bandido com o codinome Lambreta, são passado. *Lembrancinha do Adeus* nos alerta, na sua simplicidade narrativa, que algo mudou no que se refere a *ter e fazer* experiência. Algo também mudou na representação da infância. O “mais novo” ouve as histórias da vida de Lambreta – sua exemplar biografia de “bandido ético” –, e muitas vezes faz troça de suas

¹¹² Benjamin, “O narrador - considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, em *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*, pp. 200-201.

lições, que já não valem mais. A biografia de Lambreta, entretanto, não é autêntica. Por não se saber em que medida ele teve participação nos fatos notórios que relata, ele não *fez* sua experiência, mas julga tê-la, uma vez que a repassa muito embora ela não exista. Além disso, a mediação pela narrativa é incapaz de retransmitir a experiência, pois esta última é, segundo a definição de Agamben¹¹³, lingüisticamente inarticulada, isto é, infante. Lembrancinha, por sua vez, ao reivindicar para si uma maturidade em tese incompatível com sua pouca idade e menos ainda com seu físico, destitui-se de seu caráter de infante. Ele quer para si a voz da narrativa, já nas primeiras linhas do romance reivindicando a possibilidade de também ter acumulado experiência suficiente para não ser mais criança, isto é, para poder articulá-la num discurso. Sua infância não é mais muda, como definira Agamben, é *discursiva*, como a de Inho, isto é, não é mais infância no sentido estrito do termo.

Um problema que tem de ser levado em consideração aí é a natureza das “lições” narrativas que Seu Roberto passa a Lembrancinha. Se, em *Cidade de Deus*, a educação de Busca Pé vai levá-lo a ser um cidadão, aqui a criança está sendo ensinada a cometer crimes, cometer atos de violência, em última instância atentar direta e indiretamente, contra a vida. Lembrancinha comete seu primeiro assassinato durante a conversa com Seu Roberto. Significativamente, mata o homem que lhe deu educação, a quem ele chama de pai, o pastor Uóston, ex-bandido conhecido como Presença. As lições sobre a ética criminosa levam o menino a assassiná-lo, após tê-lo condenado por traição. A culpa, no entanto, o acompanha pelo restante da narrativa, marcando uma crise que resulta no crescimento de Lembrancinha.

O menino cresce por meio das histórias que ouve deitado no colo do “vovô” narrador, sujeito de experiência e de conhecimento capaz de manter a criança calada, no mutismo que caracteriza a infância. No entanto, o romance, a partir dos resíduos de uma infância que já não cabe mais naquele ambiente empobrecido (de experiências e, assim, de infância) da favela, chama a atenção, por contraste, para o seu caráter pouco infantil. O leitor do romance tem outra noção de infância. É com a infância romântica, discutida no capítulo anterior, em mente que o leitor se sente desconfortável com a imagem que ilustra a capa do

¹¹³ Agamben, *Infância e história*, p. 58.

livro: um menino com no máximo cinco anos de idade, empunhando, não sem dificuldade, uma pistola. Esse menino é o *souvenir*, a *lembrancinha* que estampamos na capa dos nossos jornais para, assim, vendê-la para o mundo como um dos cartões-postais dos nossos maiores centros urbanos.

À medida que o livro transcorre, no entanto, o choque desaparece e nos vemos diante de um mais um “trombadinha”, mas que chama a atenção do leitor para sua idade por meio dos resíduos da infância que ele não pôde viver, restituindo assim a experiência do desconforto entre a imagem de uma criança que comove pelas condições miseráveis em que se encontra e, ao mesmo tempo, amedronta. O conceito de menor infrator diz respeito basicamente às classes mais baixas. Assim, o bandido que é Lembrancinha está adequado em seu papel até nos lembrar que é uma criança, como qualquer outra. A noção que o leitor médio guarda das *suas* crianças, de repente, começa a fazer parte da construção da personagem que até então era alteridade absoluta. Ela retorna em detalhes residuais que transformam *Lembrancinha do Adeus* numa experiência incômoda de leitura.

O desconforto causado pelo surgimento, quase sempre canhestro, desses resíduos na narrativa está ali a nos lembrar que, apesar da naturalidade com que corre o diálogo entre Seu Roberto e Lembrancinha, há algo muito descompassado na concepção da cena. Não por falha do autor, que procura se filiar ao naturalismo contemporâneo da narrativa urbana carioca e paulistana, utilizando-se de um mimetismo que tenta fazer desaparecer a mediação até mesmo na forma do livro, todo escrito em discurso direto, sem a voz explícita de um narrador. O descompasso está nessa crise da infância que ele apresenta, em que a experiência e seu acúmulo repassados pela narrativa são problematizados, mas não descartados. A experiência é, antes de tudo, questionada pela natureza da matéria narrada: lições sobre como sobreviver na liderança do crime organizado. A narrativa de Seu Roberto, se clássica, incutiria no menino, por meio de suas lições, valores. Ela, no entanto, lhe ensina a contravenção (que ele, *infante discursivo*, já conhece), preparando Lembrancinha para ser Zé Miúdo.

Isto significa que Zé Miúdo e Lembrancinha não estão em perfeita simetria. Se Zé Miúdo é o paroxismo do apagamento da infância, transformada numa instância *discursiva*, Lembrancinha vai ser um híbrido desta infância representada pelo protagonista de *Cidade de Deus* e da infância tradicional, isto é,

daquela que se caracteriza pela incapacidade de articular o discurso. O menino recebe os ensinamentos do “mais velho”, mas faz questão de frisar que o que ele conta não é novidade, ou seja, que suas experiências já se equivalem em alguns pontos. Ele reproduz o discurso da brutalidade, em que se banaliza o ato de matar e de morrer, mas à medida que Seu Roberto conquista sua intimidade, ele nos deixa entrar em contato com seus hábitos infantis.

A idéia do ciclo da vida, que principia com a criança e se encerra no velho, não é novidade, como bem nos lembra Jean-Paul Sartre ao afirmar que “todas as crianças são espelhos da morte”¹¹⁴. O que a literatura brasileira contemporânea nos apresenta, entretanto, são as nuances contidas nesse ciclo. O encontro entre Seu Roberto e Lembrancinha nos deixa ver o que restou da infância. Em *Lembrancinha do Adeus* esses resíduos são apresentados de forma a marcar com clareza o contraste com a infância pouco inocente que normalmente é associada aos menores infratores, a quem a rede de proteção da infância chega, com frequência, para punir.

Lembrancinha está empenhado em cobrar a morte de Uê, seu maior ídolo, que foi bandido real, morto na guerra do tráfico carioca. No seu projeto de vingança, ele acaba por disparar indevidamente tiros no território da facção rival e acredita ter desencadeado uma batalha que, na verdade, foi provocada por um golpe planejado por Seu Roberto. Investido de uma tarefa impensável para uma criança – cobrar na Lei de Talião a morte de um amigo no perigoso e organizado mundo do tráfico de drogas carioca – Lembrancinha demonstra ser uma criança por meio das bruscas entradas na narrativa da chupeta, do gosto pelo achocolatado, do colo que pede ao seu Roberto. Esses resíduos de uma infância mais identificada com o que ainda sobrevive da família burguesa vêm ironicamente desestabilizar a representação tradicional da infância em dois sentidos: o leitor já não espera que as crianças dessa *literatura da favela* ainda guardem semelhanças com as *suas* crianças, além de reforçar o caráter discursivo da infância, por meio da dinâmica em que a exceção, isto é, as crianças marginais sem infância, confirmam a regra, em que as crianças estão protegidas pelas famílias, pelo Estado, mas, principalmente, pelas condições sócio-econômicas.

¹¹⁴ Sartre, *Les mots*, p. 21(tradução minha)

Se em *Cidade de Deus*, a personagem de Inho não deixa transparecer nos seus gestos e hábitos autômatos resquícios da noção burguesa da infância, o mesmo não ocorre com as dezenas de crianças que figuram na mesma narrativa com maior ou menor importância, mas que compõem muitos quadros do painel montado por Lins para ser seu romance. Elementos que merecem destaque nesse sentido são os jogos de rua, os sujeitos homens de pouca idade e as vítimas casuais.

Logo no princípio do livro, o narrador interrompe o foco na trama central para apresentar pequenos flashes do cotidiano na favela. Significativo é que o primeiro desses fragmentos seja o que narra o esquartejamento de um bebê, executado por um pai tomado por ciúmes da esposa que ele suspeita tê-lo traído. A imagem, a despeito do seu caráter sensacionalista, é muito rica para a compreensão da função que a infância assumirá no romance. A narrativa aponta para a aniquilação do corpo infantil, retalhado pelo pai supostamente traído. A infância é cabalmente eliminada ainda na sua fase de *in-fância* de fato, isto é, de impossibilidade de falar. Se pensarmos na criança como garantia da continuidade e renovação de uma determinada comunidade, como foi estudado no capítulo anterior, o narrador logo nos dá a ver que para aquela comunidade não há a tal continuidade associada à renovação.

Esse corpo infantil vitimizado retornará em pelo menos outras quatro passagens, nas quais crianças são, na maioria das vezes, alvejadas por balas perdidas, estilhaços da violência dos adultos. Se a morte de Renata, bebê atingido por uma bala perdida num tiroteio provoca uma trégua na guerra, refletindo uma ética que ainda preserva a infância, seja pela influente noção burguesa de infância (em que as crianças são seres frágeis que necessitam de proteção), ou pela prosaica necessidade de garantir sua continuidade com as próximas gerações, surge, dessa mesma guerra, a frase que apresenta a visão que o texto vai forjando da infância na favela: “Bandido não pode ser bonzinho não (...) Não pode ficar pensando em criança não”¹¹⁵. Um dos jovens que se juntam a Zé Bonito defende que não há por que proteger as crianças. Não mais no sentido que Rousseau advogava, isto é, de que a criança deve aprender com a experiência tutorada, mas

¹¹⁵ Lins, *op. cit.*, p. 338.

naquele de que não se pode perder tempo: ela tem serventia apenas quando toma parte do crime.

Tampouco se pode perder de vista que a morte de uma criança inocente é fato que consterna qualquer leitor de classe média, levando em consideração que quem lê a obra de Paulo Lins. O público alvo da editora Companhia das Letras está disposto e ávido por se compadecer desse “mundo real”, em que crianças não vivem muito além dos 10 anos, seja porque já foram seduzidas e eliminadas pelo crime, seja porque foram “vítimas inocentes” do mesmo. Porém, a “fotografia aflitiva”, como lembra Susan Sontag, “pode não levar a compreender, mas apenas embotar e mistificar ainda mais o ocorrido”¹¹⁶. Cabe ressaltar que *Cidade de Deus* se pretende um retrato porque tem caráter de testemunho, apoiado no fato de o autor ter vindo da favela, no entanto, o referencial de infância que Lins tem em mente é o de classe média, de seus leitores, e é antagonizando-o, apresentando representações desviantes da norma, que a narrativa de *Cidade de Deus* é construída. Está subjacente à morte de cada uma dessas crianças, inocentes ou não, um apelo por atenção, para que se faça ampliar a rede de proteção da infância de modo que chegue até aquelas que estão perdendo as vidas em comunidades como Cidade de Deus.

Do mesmo modo que o crime vitima, ele também seduz. Lembrancinha é um caso paradigmático dessa sedução. Zaluar afirma que a atração pelo crime passa pela idéia de ganhar dinheiro fácil e de adquirir bens socialmente valorizados.¹¹⁷ Marcelinho Baião, Filé com Fritas e Chinelo Virado são, em *Cidade de Deus*, os três exemplos de meninos conquistados pelo crime que ganham mais espaço na narrativa. Para os três o crime se apresenta como opção mais acessível de profissionalização. E sua profissionalização acontece muito cedo, porque o tráfico precisa de mão-de-obra, mas também porque à falta de uma estrutura familiar estável, são os bandidos que lhe dão esse estofo, confundindo-se entre pais e patrões.

Marcelinho Baião é o menino que é submetido a um rito de passagem cruel. Ele tem de matar um homem que cometeu um delito contra a comunidade para provar-se bandido, quando a arma ainda nem cabe em sua mão. O menino

¹¹⁶ Sontag, *Diante da dor dos outros*, p. 32.

¹¹⁷ Zaluar, “Teleguiados e chefes” em Rizzini, *A criança no Brasil hoje*, pp. 196-197.

sente grande dificuldade de executar a tarefa, mas a realiza porque sabe que dela depende sua sobrevivência, e seu futuro como bandido, que é sua aspiração.

Já Filé com Fritas é o menino que dá a noção do seqüestro da infância no romance: “Meu irmão, eu fumo, eu cheiro, desde nenenzim que peço esmola, já limpei vidro de carro, já trabalhei de engraxate, já matei, já roubei (...) Não sou criança não. Sou sujeito homem!”¹¹⁸ A intensa experiência criminosa, mas também de exclusão, lhe deu maturidade no crime. Falta-lhe o hiato. Ele passa direto, ou com pouca mediação, da postura infante àquela que já chamei de discursiva, tornando-se, como diz o narrador, um *sujeito homem de pouca idade*.

Chinelo Virado é quem opera o sofisticado sistema de vigilância (contra a polícia, vale ressaltar) por meio de pipas. O jogo infantil está a serviço do crime, numa promiscuidade de funções que, de alguma forma, complementa essa anulação da infância do caso de Filé com Fritas. Na narrativa, o empinar da pipa é muito mais um elemento na complexa máquina do tráfico do que uma atividade lúdica para uma criança. Quando a Caixa-Baixa, um grupo indistinto de crianças que cresce à margem de Zé Miúdo, consegue derrotá-lo e assumir o controle do crime, estabelecendo um novo “tempo de paz” na comunidade, o romance se encaminha para o já conhecido desfecho em que se diz que é tempo de pipa em Cidade de Deus. É como se nada houvesse mudado, e o jogo seguisse imiscuído ao crime, ambos sintetizados na última imagem que o narrador nos apresenta da comunidade.

A narrativa está permeada de imagens em que há uma continuidade entre o jogo e o crime (desde o crime de colaboração até o mais cruel assassinato). Assim, nas palavras do narrador, em determinado momento o tiroteio parece um pique-pega mais elaborado. Em outro, a perseguição armada à galinha é uma grande brincadeira. Além disso, os campos cavados para brincar de bola de gude servem de cenário para a ação dos bandidos na guerra. Nesse sentido, a esfera do jogo está a tal ponto mesclada à do crime, que dela não se diferencia mais, uma vez que o crime organizado é, até pelo caráter metonímico que adquire com relação ao mercado, operado por adultos. Outros elementos caros ao universo das crianças também podem ser relacionados ao crime, num contínuo que não permite distingui-los, como no caso do menino que atira na personagem Manguinha: a

¹¹⁸ Lins, *op.cit.*, p. 318.

arma do crime sai de dentro da mochila de um menino uniformizado. Numa outra cena, Marcelinho Baião se vale da agilidade de seu corpo de criança para driblar as pernas de quem o atrapalhava a atingir seu alvo.

Se em *Lembrancinha do Adeus* a infância, na sua compleição burguesa, ressurge, até mesmo de forma canhestra, nos gestos do menino que mata, mas chupa dedo no colo de seu protetor, em *Cidade de Deus* ela adere a esse mundo dos adultos, entendido aqui como o mundo do crime. Não há estranhamento, mas continuidade entre o mundo infantil e esse dos adultos, seja no corpo das crianças, seja nas brincadeiras ou até mesmo na imunidade que lhes garante o insuspeito uniforme escolar. A escola, a brincadeira e o físico franzino, três elementos que caracterizam de forma definitiva o universo infantil, em *Cidade de Deus*, conspiram a favor dessa eliminação da infância, prenunciada pelo esquiteamento do bebê e pelas balas perdidas que insistem em alvejar crianças.

Genealogias do vivo

Há nos dois textos a já citada aproximação à infância por uma perspectiva avessa ao memorialismo. Essa aversão à memória da infância, nostálgica ou dolorida, que marca o caráter do adulto encaminha os romances para uma reconfiguração da infância a partir do ambiente em que elas se forjam e, é claro, das classes populares que se responsabilizam por sua formação. A infância na sua configuração burguesa, que estabelece a paparicação e a proteção alijadora como a principal forma de relacionamento entre adultos e crianças, se esmaece nessas representações. Assim, a infância é tomada das crianças da periferia, refletindo uma temática cara às pesquisas das ciências sociais: a criança sem infância. Desse modo, os meninos das narrativas de Lins e Ludemir têm sua infância seqüestrada. Ela, porém, insiste em sair do cativo e evidenciar a tensão entre essas miniaturas de adultos e os vestígios da infância que retornam sempre, mantendo o leitor ao mesmo tempo consternado e cada vez mais consciente da sua distância da matéria narrada.

Baudrillard chama a atenção para o fato de que

o ritmo atual, do imediatismo, da aceleração, do tempo real, vai exatamente de encontro à concepção, à gestação, ao tempo de procriação e de criação, da longa

duração em geral à qual corresponde a infância humana. Condena-se, portanto, logicamente, a criança a desaparecer.¹¹⁹

Mas alerta:

Calma: crianças sempre haverá, mas como objeto de curiosidade ou de perversão sexual, ou de compaixão, ou de manipulação de experimentação pedagógica, ou simplesmente, como vestígio de uma genealogia do vivo.¹²⁰

Essa infância que desaparece em meio à violência e ao chamado da criminalidade a que esses meninos respondem de pronto é a ausência que podemos chamar de eloqüente, afinal, o período da infância, entendido como aquele em que ela ainda não pode articular a fala, é substituído por uma maturação prematura dessa capacidade discursiva. Vale lembrar que o período da infância associado à incapacidade de falar é com frequência situado nos meses iniciais da vida da criança¹²¹, em que ela não pode articular a fala, mas que estendo aqui neste trabalho por todo o período em que ela não consegue ser ouvida, isto é, até atingir um grau maturidade intelectual que não virá antes da adolescência. A *nova* criança apresentada por esses romances, então, não representará a possibilidade de transformação da ordem social, e tampouco viverá a infância como o período que antecede a articulação da experiência em discurso.

A respeito da nova literatura sobre a periferia, na qual os dois romances aqui em questão se incluem, Ferreira destaca que

não haveria mais nessas novas obras a utopia de acreditar que o marginal seria um possível transformador da ordem social; ao contrário, não haveria atitude revolucionária por parte destes, pois, na maioria das vezes, o que eles almejam é fazer parte do sistema e não mudá-lo.¹²²

O novo então não é mais evocado pela criança, que adquire um caráter conservador, incapaz da transformação. Nestes textos o que chama a atenção é essa infância residual manifesta marcadamente no corpo infantil. O que resta da noção romântico-burguesa de infância são resíduos perdidos em meio a um

¹¹⁹ Baudrillard, “O continente negro da infância” em *Tela total*, p. 36.

¹²⁰ *idem*, p. 53.

¹²¹ Rousseau, no Livro II de *Emílio ou Da educação*, chama atenção para o fato de a infância terminar quando as crianças começam a falar, estabelecendo a distinção entre *infans* e *puer*, sendo a primeira, como já vimos, “aquele que não pode falar”. Todorov, por sua vez, estabelece o limite etário para a infância em 18 meses. Ver Rodrigues *A fala do infante: um estudo antropológico com a infância periférica*, Cap. 1.

¹²² Ferreira, *op. cit.* p. 36.

habitus adulto que foi deixado no espaço de onde a infantilidade foi seqüestrada. Em *Cidade de Deus*, a continuidade entre os elementos do universo infantil e do adulto, sendo que o primeiro serve ao segundo, é uma experiência radical no sentido da eliminação da infância. Não há conflito, mas uma desconcertante harmonia entre um corpo franzino e a agilidade de um assassino, por exemplo, num exercício de apagamento que atinge seu grau máximo na figura de Inho, o menino que já não traz mais em seu corpo vestígio algum da infância, símbolo de que o novo foi cooptado por uma forma de modernização perniciosa à própria infância.

O corpo de Lembrancinha, por sua vez, traz em si a marca da cisão entre a infância romântico-burguesa e aquela que restou às crianças da favela. A chupeta na boca de um garoto que acaba de matar seu padrasto é um índice do modo como em *Lembrancinha do Adeus* não há harmonia entre os dois pólos. O corpo da criança é palco de uma crise que não se resolve no romance. Nesse sentido, ao não apresentar uma conformação com o *status quo*, concertando elementos da infância com aqueles do mundo adulto da criminalidade, Ludemir acaba por resistir à eliminação da infância.

É como vestígio de uma genealogia do vivo que as crianças vitimadas pela guerra na Cidade de Deus têm suas vísceras expostas na narrativa. Na condição de objeto de manipulação e experimentação pedagógica, Lembrancinha ouve Seu Roberto como se tomasse lições de como não ser criança. E, afinal, é na compaixão, mas também na repulsa amedrontada do leitor, que todas essas personagens se encontram, pois Seu Roberto conseguiu penetrar no coração de Lembrancinha, e ainda é tempo de pipa em Cidade de Deus.

Capítulo III

Línguas e livros

*Não casei, não tive filhos, não deixei a
nenhuma criatura humana o legado da
minha miséria.*
Machado de Assis

Corpos proibidos

O corpo infantil como objeto de desejo sexual é interdito. Levar a cabo o desejo pelo corpo de uma criança é crime previsto em lei. O consumo de imagens de pornografia infantil também é entendido como ilícito e imoral. Em suma, a sociedade civil está empenhada em proteger a criança da possibilidade de vir a ser objeto do ato e do desejo sexual. Ao mesmo tempo, mais veladamente, ela não aceita que a criança seja sujeito desses atos e desejos sexuais. Nesse sentido, se entende romanticamente a infância como tempo de absoluta inocência, em que não há qualquer espaço para o desejo sexual, ainda que fora da sombra da pedofilia. Há, paradoxalmente, um reconhecimento da inegável existência de uma sexualidade infantil, “descoberta” pela psicanálise freudiana. Coloco a descoberta entre aspas porque ainda antes dos ensaios de Freud, a sexualidade da criança já era alvo de atenção dos primeiros estudos sobre a infância e a criança, entendida a partir do final do século XVIII como sujeito que demanda uma atenção diferenciada. Jean-Jacques Rousseau, por exemplo, já advogava a repressão dos vícios masturbatórios dos meninos.¹²³ Friso o caráter paradoxal porque se há sexualidade, como é possível manter de pé a imagem da criança angelical que é arrancada desse universo “assexuado” pela violência da perversão adulta? Entre os dois pólos – da criança sexualmente perversa à criança sexualmente pervertida – houve um deslocamento do controle da sexualidade infantil: da ênfase na educação das crianças a fim de livrá-las de vícios, para a ênfase na proteção dessas mesmas crianças de indivíduos viciados. Em nenhum dos casos, o primeiro apontado por Michel Foucault na *História da sexualidade*¹²⁴, o segundo por Zygmunt Bauman na sua releitura do texto de Foucault, a criança pode ter agência sobre a expressão de seu desejo.¹²⁵

A possibilidade de se restabelecer o desejo da criança desestabiliza toda uma série de estruturas sociais que dependem do funcionamento da família tal qual ela foi forjada nas revoluções Francesa e Industrial nos séculos XVIII e XIX. Desejar o corpo de uma criança causa perplexidade, uma vez que ela não poderia

¹²³ Ver Rousseau, J. J. *Emílio ou da educação* Livro I.

¹²⁴ “A partir do século XVIII, o sexo das crianças e dos adolescentes passou a ser importante foco em torno do qual se dispuseram inúmeros dispositivos institucionais e estratégias discursivas”. Foucault, M. *História da sexualidade*, Vol. I, p. 32.

¹²⁵ “As crianças agora, são consideradas principalmente objetos sexuais e vítimas potenciais de seus pais como sujeitos sexuais.” Bauman, Z. “Sobre a redistribuição pós-moderna do sexo, a *História da sexualidade*, de Foucault, revisitada” em *O mal-estar na pós-modernidade*, p. 187.

corresponder sexualmente a este desejo, já que está alijada do mundo sexual. No entanto, quando a criança surge como sujeito do desejo, também provoca uma estupefação, porque expõe o paradoxo de que tratei acima.

Assim, é pelo corpo que a criança tornará visível sua infantilidade. Nos romances *Cidade de Deus* e *Lembrancinha do Adeus* a negação da infantilidade era ressaltada pelos seus resquícios identificados principalmente por meio dos corpos frágeis, que os adultos entendem como incapazes, contrastando com a violência que as crianças praticavam com habilidade. O corpo da criança, neste capítulo, será analisado nos aspectos relacionados a sua sexualidade, outra esfera na qual as crianças são consideradas incapazes, isto é, não possuem condições de se expressar.

Sexo, infância e literatura

A sexualidade infantil, então, ainda é tema controverso, principalmente quando o meio utilizado para discuti-la é a ficção. A literatura brasileira tem se voltado para o assunto, mas com o foco na passagem da infância para a adolescência, em que as crianças o deixam de ser em função do início de um processo de maturação sexual. Em *O Ateneu*, de Raul Pompéia, o protagonista Sérgio narra os embates com a descoberta da própria sexualidade, na passagem da infância para a juventude que é o período da vida da personagem abordado pelo romance. Mário de Andrade, nos seus *Contos novos*, fortemente influenciado pelas teorias freudianas da sexualidade, também discute o tema a partir de narrativas como “Frederico Paciência”, que é situada exatamente na puberdade do protagonista. Assim, poderíamos listar os contos de Otto Lara Resende¹²⁶, de Clarice Lispector¹²⁷ e de João Gilberto Noll¹²⁸, respectivamente nas décadas de 1950, 1960 e 1980. No entanto, o ato ou desejo sexual envolvendo crianças, expondo com ou sem erotismo os corpos infantis ao leitor de literatura encontrará uma maior diversidade de representações nas narrativas das décadas de 1990 e 2000.

Duas formas de abordar a sexualidade infantil podem ser identificadas como linhas mestras, neste sentido. A primeira é a que expõe o corpo da criança

¹²⁶ Resende, *A boca do inferno*.

¹²⁷ Lispector, *Felicidade clandestina* e *A legião estrangeira*.

¹²⁸ Noll, *O cego e a dançarina*.

ao desejo sexual do adulto, que quase sempre resvala na violência, vitimizandoo-a. Nesta linha o romance *Subúrbio*, de Fernando Bonassi – um precursor da poética da violência nas periferias, consolidada por Paulo Lins – trata da relação entre um casal de idosos e uma menina. Além desse, sob uma perspectiva interna, o conto “Papai do céu”¹²⁹, de Marcelino Freire, também conta, agora sob o ponto de vista da criança, uma cena de abuso sexual doméstico. Há, nestes casos, um esforço por se buscar a situação limite que provocará no leitor o choque e a indignação ao ver *retratada*¹³⁰ na literatura situações de abuso da qual o leitor está distanciado em função do espaço periférico em que elas ocorrem.

Numa outra clave, porém, há narrativas que buscam explorar a questão a partir da perspectiva do desejo da criança. A princípio não há nelas o efeito de denúncia do abuso decorrente das assimetrias de poder, mas uma capacidade de surpreender pelo inusitado da perspectiva. É de se perguntar, no entanto, a razão da surpresa, uma vez que sexualidade e infância vêm sendo reiteradamente associados desde o ponto de partida da psicanálise e, como já foi mostrado, mesmo um século antes de Freud, com Rousseau. A surpresa reside no fato de que a infância que as classes-médias e as elites – quem consome literatura neste país – ainda conservam para suas crianças está calcada num universo infantil romântico. Porém, atentas à existência da sexualidade infantil, transformam-na em assunto tabu e reprimem não só a expressão da sexualidade das crianças, como também a circulação de qualquer discurso a este respeito.

As obras de Hilda Hilst e Marcelo Mirisola, *O caderno rosa de Lori Lamby* e *O azul do filho morto*, respectivamente, apostam justamente nesse choque, que é fruto de uma transgressão. Transgressão que se dá no nível da forma e dos temas. O romance de Mirisola aposta num livro de reminiscências, de cronologia difusa, que foge ao modo de representação mais descritivo das narrativas que foram analisadas até aqui. *O caderno rosa de Lori Lamby*, por seu turno, opta por uma representação descritiva do ato sexual, mas como literatura pornográfica, e acaba por falhar na verossimilhança de personagens e eventos que o cercam, questão que é crucial para a compreensão da obra. Por isso, as duas obras se distanciam dos textos de Sanches Neto, Oliveira, Lins ou Ludemir, mas

¹²⁹ Freire, “Papai do céu” em *BaléRalé*.

¹³⁰ O verbo *retratar* aqui não é usado gratuitamente, uma vez que a forma de representar a violência nessa literatura é, como já foi tratado no capítulo anterior, bastante realista, com tintas do naturalismo.

participam do mesmo debate sobre a infância e seus limites na representação literária.

No romance de Hilst, uma ninfeta de oito anos de idade, isto é, sem a atenuante da pré-adolescência de uma Lolita, não só é apresentada como se fosse sujeito do desejo, mas também da narrativa desse desejo, relatando, em primeira pessoa, o que teriam sido suas aventuras sexuais. Lori não só desejaria como registraria seu desejo por meio da escrita pornográfica. Uma vez que a obra é estruturada por meio de diários e cartas, a história não é narrada nem vertical, nem horizontalmente, pois não haveria distanciamento algum entre narrativa e narradora. Como sabemos, ao final, que Lori não escreveu seu diário, restando a ambigüidade de seu pai, um escritor, tê-lo feito, ou ela ter elaborado uma colagem de outros textos dos quais ela nada entendia, temos então a alteridade narrativa horizontal, que apenas distancia sujeitos contemporâneos, restituindo à infância seu histórico silêncio. O silenciamento da voz dessa menina é o abuso que precede todos os outros que serão apresentados na obra.

A um outro grupo de narrativas pertence *O azul do filho morto*, um livro de memórias de Marcelo Mirisola (a personagem, não o escritor), que é narrado no plano da verticalidade, isto é, num mergulho de Marcelo nas suas lembranças, sem ordenação cronológica, obedecendo mais a uma rememoração afetiva e temática que propriamente a tentativa de se construir uma história. O menino Marcelo, então, tem sua infância narrada como período de efervescência sexual, em que a “tesão reprimida” – no feminino, como pede o narrador no próprio romance – ocupará posição central.

Além disso, *O caderno rosa de Lori Lamby* e *O azul do filho morto* se distinguem em outro aspecto fundamental: o subgênero em que foram escritas. O livro de Hilst é uma obra de pornografia, cuja finalidade é estimular sexualmente o leitor por meio das palavras. Este estudo visa a extrapolar a finalidade precípua do texto pornográfico, cuja estrutura narrativa é absolutamente planificada¹³¹, para encontrar nele outros sentidos, até mesmo contrários a esse fim da estimulação sexual, o que, todavia, não lhe saca o caráter pornográfico. *O azul do filho morto*, por sua vez, é um texto de memórias e reflexões, em que a

¹³¹ Sobre a literatura pornográfica ver Hunt, “Obscenidade e as origens da modernidade” em Hunt (org.) *A invenção da pornografia*.

iconoclastia do narrador/autor é trazida ao primeiro plano para dar forma a um extremo pessimismo com relação ao homem e também à escrita.

As duas obras se aproximam pelo largo uso de um humor negro que, obtido a partir da submissão da personagem infantil ao desejo que não se enquadra no esquema da infância burguesa, que foi protegida ou seqüestrada (no caso das crianças da periferia). A perspectiva, no entanto, se mantém, pois a pesada crítica ao mercado editorial empreendida por Hilst, bem como a iconoclastia de Mirisola se sustentam apenas como negativo do ponto de vista romântico.

Lamber o texto

O caderno rosa de Lori Lamby foi publicado pela primeira vez em 1990. Antes de passar à análise da obra em si, é importante situar a ocasião do lançamento do polêmico texto de Hilda Hilst, que à época foi considerado uma guinada na obra da escritora, até então extremamente bem sucedida junto à crítica, mas de obra “difícil” e pouco acessível ao grande público. Tentando produzir textos que não fossem mais lidos como “tábuas estruscas” (termo que ela utilizou para designar sua obra anterior a *O caderno rosa de Lori Lamby*), ela escreve uma obra auto-proclamada como vendável. Em entrevistas para a imprensa a fim de promover *O caderno rosa de Lori Lamby*, além de *Contos d’escárnio/textos grotescos*, também de 1990, e *Cartas de um sedutor*, de 1991 – as outras duas obras que compõem a chamada trilogia obscena da autora – Hilst não se cansa de frisar que seu principal objetivo com *O caderno rosa de Lori Lamby* é se tornar um *best seller*.¹³² Parece-me, no entanto, que tais declarações não passam da primeira de muitas ironias com que o futuro leitor da obra, atraído pela publicidade em torno de si, haverá de se deparar. Digo a primeira de muitas porque *O caderno rosa de Lori Lamby* provoca menos excitação que desconforto, e, além disso, há nele uma agressiva crítica contra o mesmo mercado editorial a

¹³² “Então eu falei: quer saber? Não vou mais escrever nada importante. Ninguém me lê, falam sempre aquelas coisas, que sou uma tábua etrusca, que sou um hieróglifo, que não sei o quê. Entrei para o quarto e falei, quer saber, vou escrever uma tremenda putaria C... p... B...!” Entrevista concedida por Hilda Hilst ao Jornal de Brasília em 23/04/89 em Azevedo Filho. *Holocausto das fadas*.

que Hilst “se rende”, como na declaração citada. Se a pornógrafa Hilst “fracassa”, como acusa Deneval Azevedo Filho¹³³, este é seu acerto, não seu demérito.

O desconforto provocado pela narrativa de *O caderno rosa de Lori Lamby* se mostra já nas primeiras palavras da narradora:

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. (...) Agora eu quero falar do moço que veio aqui e que mami me disse agora que não é tão moço (...) Eu deitei com a minha boneca e o moço que não é tão moço pediu para eu tirar a calcinha.¹³⁴

Lori Lamby é estereotipadamente representada como uma menina doce, que gosta de rosa e bonecas: uma “menininha” para usar os diminutivos caros à narrativa. Assoma-se ainda a esse estereótipo, a inocência – característica da infância que remonta à Renascença, de acordo com o estudo iconográfico da infância feito por Philippe Ariès¹³⁵, e que se consolidou no programa filosófico dos primeiros românticos¹³⁶. Por outro lado, Lori apresentaria um desejo sexual exacerbado, porém expresso nos termos da inocência e da “meninice” a que acabo de me referir. Seu segundo nome, Lamby, contém esse paradoxo: tanto faz referência ao termo *lamb* (do inglês, *pessoa inocente como um cordeiro*) quanto ao extremo prazer obtido pela menina não só ao usar a língua para lambar e ser lambida, mas também ao usá-la, já numa outra acepção de língua, para escrever e explorar seus limites ficcionais.

A imagem para o modo de conceber o ato sexual, ou sua simulação, é a mesma da personagem narradora de *O azul do filho morto*: “o lambar”. Mirisola declara, assim, que “um tarado, sobretudo. É o que eu era”¹³⁷, assumindo ao mesmo tempo que “era um puro”¹³⁸. Essas declarações paradoxais, que no romance fazem sentido quando são colocadas em perspectiva num fluxo de reflexões que oscilam entre pólos distintos na forma e nos temas escolhidos, sintetizam a discussão sobre a infância que está colocada tanto em *O azul do filho morto* quanto em *O caderno rosa de Lori Lamby*, isto é, os limites entre a pureza e a malícia infantis. O menino Marcelo, aponta sua primeira infância como o

¹³³ Azevedo Filho, *O holocausto das fadas*.

¹³⁴ Hilst, *O caderno rosa de Lori Lamby*, pp. 13-14.

¹³⁵ Ariès, *História social da infância e da família*.

¹³⁶ Ver Plotz, “Romantismo, infância e os paradoxos do desenvolvimento humano” em Kohan e Kenndy (orgs.) *Infância e filosofia*.

¹³⁷ Mirisola, *O azul do filho morto*, p. 25.

¹³⁸ *idem*, p. 34.

período em que aprendeu a “lamber azulejos”: “Eu tinha tesão... como toda criança... e lambia azulejos impossíveis (por desforra, decerto) e em silêncio.”¹³⁹ Associado ao patético da imagem, que é reforçado pelo narrador ao se classificar como “mongolóide” e freqüentador de uma das “franquias da APAE”¹⁴⁰, e também ao fato do ato de lambar ser a expressão mais original desse sujeito – intimamente ligada à sexualidade, uma vez que ele encontra um nexos entre “a tesão” e o “lamber azulejos” – o movimento da língua aponta para dois principais sentidos: o vazio e a criatividade – o vazio do gesto inútil que é ao mesmo tempo motor para o afloramento da sexualidade relacionada ao processo criativo.

O descompasso entre o perfil da criança da família burguesa e a devassidão observada em seu comportamento causa espanto e desconforto no leitor. Espanto por ser surpreendido com a proposta de uma criança poder exercer alguma agência no jogo sexual – do qual, vale lembrar, ela é, nos termos em que se entende a infância hoje, sempre vítima – e desconforto por estar diante da possibilidade de consumir aquela narrativa como matéria pornográfica, no caso de Hilst, aceitando que aquela representação serve ao seu desejo, transgredindo a já conhecida rede de proteção da infância fundada na família e no Estado.¹⁴¹ A narrativa de Lori Lamby nos coloca, assim, diante de impossibilidades que levam à reflexão sobre as relações entre o mercado e a literatura por meio do questionamento ao mesmo tempo transgressivo e reiterativo da noção de infância.

A personagem Lori Lamby é duplamente personagem já que, em uma conversa de seus pais, entrevistada por ela, nos é relatado que o livro pornográfico que seu pai estaria escrevendo tem como protagonista uma menina.

Mami – Que história é essa de cacetinha piupiu bumbum, que droga, não é você que diz que as coisas têm nome? (...)

Papi – (...) Cora, eu já te disse que é a história de uma menininha, eu tô no começo.¹⁴²

¹³⁹ Mirisola, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴⁰ APAE é Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais, cujo objetivo é “promover e articular ações de defesa de direitos das pessoas com deficiência e representar o movimento junto a organismos nacionais e internacionais para melhoria da qualidade dos serviços prestados pelas APAEs que levem a inclusão social de seus usuários” em www.apaebrasil.org.br. Mirisola, no seu tom iconoclasta, faz uma crítica ao trabalho da instituição.

¹⁴¹ Para discussão sobre o controle do Estado e da família sobre a criança ver Bauman, Z. “Sobre a redistribuição pós-moderna do sexo, a *História da sexualidade*, de Foucault, revisitada” em *O mal-estar na pós-modernidade* e também Gonçalves. *Infância e violência no Brasil*.

¹⁴² Hilst, *op. cit.* pp. 69-70.

A avaliação de Cora acerca do vocabulário da obra claramente faz referência à narrativa dos diários de Lori que estamos lendo. Num momento da narrativa que antecede a esse, o pai diz, num outro diálogo com a mãe em que avaliam o relato que está sendo produzido: “não te mete, eu é que escrevo”.¹⁴³ Ela, então, é personagem da personagem. Assim, se no relato de Lori temos que seus pais são seus rufiões, a prostituição também se dará no sentido de que o objetivo do pai é ficar rico vendendo a narrativa das aventuras sexuais da menina.

A *narradora* Lori, distinta aqui da *personagem*, filha do escritor, só nos contará o princípio da sua história ao final, como ela adverte (apesar de o narrador apontar indícios da falsidade de sua escrita ao longo de todo o relato), optando por iniciar relatando quando ela se prostituiu pela primeira vez. Ao contrário do que se poderia esperar, tudo é contado com muita graça, e sua primeira experiência com o “moço que não é tão moço” termina com a menina gozando de prazer. Seu prazer sexual (ela assume que gosta de ser bolinada, especialmente de ser lambida) está sempre reforçado pelo prazer de ganhar dinheiro.

Ele me perguntou me lambendo se eu gostava do dinheiro que ele ia me dar. Eu disse que gostava muito porque sem dinheiro a gente não pode comprar coisas lindas que a gente vê na televisão. Ele pediu para eu ficar dizendo que gostava de dinheiro enquanto ele me lambia.¹⁴⁴ (...)

Ele riu e perguntou se eu gostava tanto de dinheiro. Eu disse que sim. Ele falou que ele gostava de eu gostar de dinheiro.¹⁴⁵

Lori se sabe mercadoria e quer tirar o maior proveito possível dessa condição. Seu cliente, nos trechos acima, também se excita com o fato de estar comprando o corpo da menina. O ponto de vista adotado na obra é o do pedófilo que contrata os serviços da menina, pois o fato de ela sentir prazer, isto é, de não estar sofrendo uma violência, é uma atenuante para sua pedofilia. A menina, reiteradas vezes, narra a história com deleite, e sempre diz o que o narrador quer ouvir. Num determinado ponto, ele, incomodado com a convivência da menina, pede para que ela pareça assustada.

eu fiquei no colo dele, e ele disse para eu fingir que estava com medo. Eu disse que não tinha medo, que estava muito gostoso. (...) Eu gostei bastante de brincar de medo.¹⁴⁶

¹⁴³ Hilst, *op. cit.*, p. 25.

¹⁴⁴ *Idem*, p. 17.

¹⁴⁵ *idem*, p. 23.

Como é possível notar, o discurso da menina é aquele que seu parceiro quer ouvir. Ela se submete a qualquer pedido seu, sem demonstrar conflito algum.

O pai de Lori é um escritor que está sofrendo pressão de seu editor, Lalau, para escrever um *best seller*. Ele, no entanto, não quer se render às pressões do mercado (é, como a própria Hilda Hilst, um autor considerado de difícil fruição) e, para sobreviver, vende o corpo da filha, ou numa outra instância narrativa, vende a sua imagem deturpada pela pornografia: tudo em nome da arte. A narradora Lori Lamby se incumbe então, além da prostituição, da escrita do livro de “bandalheiras” que o editor recomendara e que o pai se negara a escrever. Para isso basta narrar suas experiências, que são, portanto, consequência da falência do estatuto da arte que seu pai tem em mente produzir, porém, a escrita, o sexo e, sobretudo, o dinheiro lhe dão prazer.

A relação entre esses elementos e as entrevistas que Hilst deu à época do lançamento do *O caderno rosa de Lori Lamby* são óbvias demais para passarem despercebidas. A autora se coloca ao mesmo tempo como Lori e o pai. Ela é a nova pornógrafa, muito disposta a ganhar dinheiro com sua arte, e ex-escritora refinada, aplaudida pela crítica, mas um fracasso de público. O pai de Lori é apresentado em condições financeiras precárias, queixa de muitos escritores contemporâneos que declaram ser impossível viver da sua escrita literária. Vale lembrar que Lori declara só ter podido comprar sua “caminha rosa”, depois de ganhar algum “dinheirinho” com o “moço que não é tão moço”. A prostituição de Lori, que precisa viver as experiências sexuais para poder escrever a obra que salvará o pai da bancarrota, é a prostituição da escrita, de uma escrita ditada pelo mercado editorial para a produção de *best sellers*.

O que deveria ser pornografia, torna-se então uma meta-pornografia, que resulta em anti-pornografia, pois discute justamente o que não pode estar em questão numa obra desse gênero: a crueldade da mercantilização de corpos, de idéias e da arte em si. A já referida planificação da diegese e das personagens da narrativa pornográfica, perde-se nos jogos de representação de *O caderno rosa de Lori Lamby*.

A narradora se incumbe, então, de duas tarefas com um só sentido: escrever algo que venda e, radicalizando a lógica mercantilista, vender seu próprio

¹⁴⁶ Hilst, *op. cit.*, pp. 32-33

corpo a fim de obter o conteúdo das suas narrativas. O prazer de quem a consome reside também, e destacadamente, no fato de se estar pagando, isto é, consumindo mercadoria. Não é difícil alcançar, por meio dessa imagem, o ponto nodal da obra: o pai de Lori escreve o livro que finge que Lori escreve, que é afinal, a narrativa que Hilst diz escrever, aquela que se tornaria *best seller* não por seu conteúdo de qualidade, mas por ser mercadoria fetichizada. Nada mais irônico que essa mercadoria fetichizada seja um livro de pornografia, espaço de perversão, e mais, de pornografia infantil, uma das suas expressões mais estigmatizadas como perversas.

A prosa narrativa de Mirisola, contudo, não tem seu valor literário posto em xeque. Ao contrário, sua narrativa busca expressar da forma mais fiel possível o ponto de vista do seu narrador, valorizando, por debaixo da linguagem chula, característica das obras de Mirisola, uma sofisticação calcada nas recorrentes citações a Georges Bataille, Marcel Proust, Alberto Moravia, John Fante, Phillip Roth, Clarice Lispector e Henry Miller, por exemplo, para, assim, impor-se dentro do campo literário como literatura respeitável. O que há em *O azul do filho morto* é uma absoluta falta de empatia do narrador Marcelo que, tal qual Mirisola – o autor –, está sempre a expor pontos de vista controversos, que revelam racismo, sexismo, homofobia, entre outros preconceitos. Essa antipatia é parte de um jogo que confere um distanciamento do narrador, que, do seu local de fala, não identificado com o leitor, passa a ser capaz de enunciar qualquer história sem agredi-lo, no sentido de que esse leitor não se identifica com o narrador. Desse modo, ele afirma, “Outro dia incendiei o clitóris duma piranha para homenagear Aníbal, o general cartaginês. (...) Se fudeu, azar da piranha”¹⁴⁷ ou “Às vezes desconfio que comi Lídia na hora certa, antes de ela virar um bagulhão irremediável”¹⁴⁸, ou ainda “capoeira é coisa de negão (hip-hop, rap, assalto à mão armada, tênis Nike e vaga na universidade)”¹⁴⁹. O narrador se nos afigura como um canalha, que enumera suas conquistas sexuais, à medida que desenha uma história da sua sexualidade, tendo como ponto de partida a “infância claustrofóbica” que viveu, tratada sem nostalgia e que determinará seu ódio e sua tristeza, razões da existência do livro.

¹⁴⁷ Mirisola, *op. cit.*, p. 55

¹⁴⁸ *idem*, p. 124.

¹⁴⁹ *idem*, p. 169.

A opção pela antipatia é chamada por Luciene Azevedo de “literatura do entrave”. Ela a define como aquela que “pretende, literalmente, atravancar, criar ruídos, contrariar a banalização, ser um estorvo à mediocridade sem se comprometer com um tom panfletário de denúncia ou com o elogio nostálgico do passado.”¹⁵⁰ O ódio e a tristeza são sentimentos que Marcelo aponta como os que restaram de uma infância sem diminutivos, como é descrita a de Lori Lamby. As imagens que ele utiliza para descrever a infância, além dos azulejos lambidos, são aquelas que evocam buracos e coelhos. Estes últimos dão início ao romance, quando a mãe de Marcelo os chuta. Ele retorna diversas vezes aos coelhos para falar, inicialmente, de sexo “Coelho é um bicho que fode”¹⁵¹, e, talvez por isso fosse alvo da violência da mãe, figura familiar institucionalizada como repressora da manifestação do desejo sexual na criança. Mas coelho é sobretudo um bicho que se reproduz, e a descendência será a questão central do romance de Mirisola, como veremos mais adiante.

Já os buracos que o narrador cava são onde ele escoia suas taras, pois se em determinado momento ele assume ser um tarado, mais adiante ele vai completar: “E o que realmente importava era meter o pau dentro dos buracos (isso vale para qualquer comerciante estabelecido).”¹⁵² Ao chamar atenção para a relação entre o comércio e a sexualidade, Mirisola estabelece importante diferença entre seu romance e o de Hilst. Primeiramente, seu texto não é pornografia, isto é, excitação vendida em forma de literatura. Tampouco está preocupado em escrever um *best seller* ou redimir-se de uma vida inteira dedicada a uma literatura de difícil acesso. O narrador de *O azul do filho morto*, no entanto, sabe que a literatura também é negócio de comerciantes estabelecidos. Assim, ele nos diz que “antes de qualquer meleca, sempre fui escritor”¹⁵³, e ainda: “eu queria era fuder com as palavras. Vale dizer, queria salvá-las. Ou esvaziá-las para, em última análise, esquecê-las.”¹⁵⁴ O menino que constrói buracos para “meter o pau dentro”, encontra na

¹⁵⁰ Azevedo, *Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória*, p. 28. Sua análise da obra de Mirisola corrobora a idéia da sensação de antipatia que suas narrativas provocam: “A literatura do entrave tem suas ferramentas de estilo. A tática principal é sempre a do excesso, do transbordamento dos humores, dos afetos, dos sentidos. A linguagem relativamente trivial aposta nas gratuidades como exercício de banalização da crueldade e as opções pelo grotesco, pelo escatológico e pela sordidez são misturadas a um humor corrosivo que se regozija com o mal-estar da civilização.” em *idem*, p. 29

¹⁵¹ Mirisola, *op. cit.*, p. 15.

¹⁵² *idem*, p. 44.

¹⁵³ *idem*, p. 15.

¹⁵⁴ Mirisola, *op. cit.*, p. 44.

literatura a mesma finalidade. Expressão de sua sexualidade, as palavras da narrativa também serão comercializadas. Os buracos, que também são tocas de coelho para procriação, se prestam à produção criativa de Marcelo, que “fode palavras” para transformá-las em literatura e multiplicá-la, qual um coelho se reproduz, na forma de livro como mais um produto do mercado de varejo.

Se o processo de fetichização da literatura não é tão evidente em *O azul do filho morto* quanto o é em *O caderno rosa de Lori Lamby*, em cujo lançamento a questão da vendagem surgiu como questão principal, a literatura de Mirisola está preenchida por fetiches nas imagens dos azulejos e dos buracos, que ele também estende aos ralos dos banheiros. A sexualidade do narrador se expressa na transformação de objetos domésticos – o azulejo da parede e o ralo do *box* de um banheiro – em sexuais. A sugestão da masturbação, vício tomado pelas ciências da saúde do século XIX como dos mais prejudiciais para o bem estar físico e mental de um menino, vai corroborar a tese de que o projeto romântico de infância não deu certo para Marcelo, que excessivamente sexualizado para uma criança pura, insiste em declarar-se infeliz.

Menina à venda

Em tempos de forte combate à pedofilia e à prostituição infantil, Hilda Hilst vai buscar justamente nesses temas polêmicos os elementos centrais de sua obra. Diante do adensamento da repressão às mais diversas violações do corpo da criança, discutir a mercantilização desse corpo numa obra em tese destinada ao consumo de pedófilos, por aparentemente consistir em pornografia infantil, é garantia de polêmica e atenção, exatamente o que querem os escritores Lori Lamby, seu pai e Hilda Hilst. *O caderno rosa de Lori Lamby* é, portanto, uma paródia de textos pornográficos que se vale de um humor negro para elaborar sua crítica à premência contemporânea do mercado. Longe de querer transgredir a moral social, Hilda Hilst está mais disposta a transgredir as regras do mercado, mais especificamente e explicitamente, o mercado editorial, e sua crítica atinge inclusive a própria pornografia (desvio transgressivo de sua obra), que é entendida por ela como gênero menor, como se pode ver a partir da confusão entre “bandalheira” e “bananeira” feita por Lori, que acaba por associar a produção pornográfica a uma fruta barata e trivial, e ao mesmo tempo, tipicamente

brasileira.¹⁵⁵ No entanto, vale lembrar que, ao jogar com os preconceitos, desejos e expectativas de um leitor diante de uma obra de gênero de características tão previsíveis quanto o pornográfico, Hilst tem na mira, como já foi ressaltado, o mercado como alvo de sua crítica paródica.

Digo que é uma paródia porque a narrativa se vale da estrutura de diversas formas históricas de registros pornográficos para se configurar. Podemos dividir o romance em quatro formas distintas de narrar. Na primeira delas, Lori narra a história como num diário. Na segunda, a menina transcreve um conto *pornô-country*¹⁵⁶, do chamado “Caderno negro”. A narrativa epistolar constitui o terceiro momento que desemboca no desfecho, com as fábulas sobre o sapo Liu Liu, escritas por Lori após a internação dos pais numa clínica de repouso. Nesse sentido, então, o diário de Lori se irmana com clássicos da pornografia como *Fanny Hill*, de John Cleland e suas imitações francesas, como *Margot la ravaudese*, todas confissões de prostitutas, que traziam à tona mais ou menos explicitamente uma crítica social¹⁵⁷. Nesse mesmo período, ao lado das confissões das prostitutas, estava em voga a escrita de ficção epistolar, de caráter pornográfico ou obsceno, da qual Diderot, por exemplo, foi um dos mais conhecidos praticantes. Lori Lamby, assim como as narradoras da pornografia do século XVIII é uma prostituta construída como uma personagem artificial, confirmando a tese de Kathryn Norberg, que alega ser a prostituta libertina do romance pornográfico “totalmente fictícia, é uma imagem produzida pela fantasia masculina, não por uma realidade social”¹⁵⁸. Lori é uma imagem produzida pela fantasia masculina e pedófila, como já foi mostrado.

Excetuando-se o fato de Lori Lamby ser uma menina de oito anos de idade, a proposta de sua narrativa, de excitar o leitor sem perder de vista o seu caráter subversivo se insere na tradição pornográfica desde o viés naturalista de exploração das anatomias, do seu primeiro momento na Renascença até seu ápice

¹⁵⁵ “O Lalau falou pro papi: por que você não escreve umas bananeira para variar? Acho que não é bananeira, é bandalheira, agora eu sei.” em Hilst, *op. cit.*

¹⁵⁶ Termo adotado por Coli, “Lori Lamby resgata o paraíso perdido da sexualidade”, *Folha de São Paulo*, de 06/04/91.

¹⁵⁷ Norberg, “A prostituta libertina: a prostituição na pornografia” em Hunt (org.), *A invenção da pornografia*.

¹⁵⁸ Norberg, *op. cit.*, p. 242.

político na literatura francesa do final do século XVIII¹⁵⁹, apesar de se voltar contra a pornografia na crítica que subjaz à superfície de seu texto.

Hilst promove, então, uma junção de gêneros, em que mesmo que o *pornô-country* esteja presente, a crítica político-social prevalece no todo da obra, da qual o conto é apenas uma parte. Se a pornografia consiste em pôr à prova os limites do decente, a anti-pornografia de Hilst, pelos motivos já explicitados, não só os põe à prova como demole qualquer possibilidade de excitação sexual que o leitor poderia ter diante do narrado. Há na pornografia de orientação materialista do século XVIII uma investigação sobre as atividades do corpo do homem, e por vezes também da mulher. Assim, em *O caderno rosa de Lori Lamby* a consciência adquirida se transmuta no saber que o corpo é mercadoria, e na denúncia do quão monstruoso pode ser esse comércio. Do momento histórico de um capitalismo ainda em surgimento para outro em que a consolidação da *cultura do dinheiro*¹⁶⁰ atinge um nível de abstração cada vez maior, a pornografia sai da descoberta do corpo e da igualdade entre os corpos, para dizê-los comercializáveis e tentar trazer para a corporeidade, a marca dessa cultura, resgatando de forma ambígua sua materialidade por meio da sua transformação em mercadoria fetichizada.

Em face de um diálogo com a tradição pornográfica, em que a história das formas do gênero é contada ao longo do romance, Hilst transgredir o gênero fazendo meta-pornografia, porém respeitando os citados aspectos formais. Mantém-se, entretanto, o destaque ao corpo feminino, elevado à condição de objeto fetichizado em qualquer das formas narrativas do romance. Lori se exhibe diante do leitor oferecendo-lhe a possibilidade de consumir seu corpo, testando seus limites de decência, como é característico do texto pornográfico.

Hilst vai então, pela hipérbole da prostituição e da tradição da escrita pornográfica, questionar a fetichização do corpo infantil. A mesma criança que é tão protegida e controlada pelo Estado e pela instituição familiar, associados ou não, é objeto de consumo fetichizado. No caso de Lori, o consumo se dá por meio de seus parceiros, de seus pais, de seus editores e, enfim, de seus leitores: nós.

¹⁵⁹ Ver Hunt, “Obscenidade e as origens da modernidade” em Hunt, L. (org.) *A invenção da pornografia*.

¹⁶⁰ Ver Jameson, *A cultura do dinheiro*.

Natimorto

A criança, como nos lembram Silvia Parrat e Jacques Vonèche¹⁶¹, é objeto fetichizado de consumo burguês. Desde a estruturação da família burguesa no século XVIII, à qual a família de classe-média contemporânea ainda muito se assemelha, é de grande importância o nascimento dos filhos não só no sentido da continuidade de uma história familiar e pessoal e de perpetuação da espécie, mas também como meio de se encaixar na sociedade de consumo, que tem a comercialização de produtos dirigidos à infância como um importante setor. Mais que isso, a própria criança em si, de alguma forma, se torna um bem que as famílias têm de obter. Os filhos são uma lacuna a ser preenchida na estrutura de perfil consumista da família burguesa. Suas individualidades já não importam tanto, mas eles servem de pretexto para ostentação narcísica de bens de consumo, bem como de uma história familiar lapidada pelo patrimônio acumulado.

Mirisola vai explorar a mesma idéia do filho como função narcisista para falar de um fracasso desse projeto burguês de infância na atual família de classe-média brasileira. O narrador declara que teve dois filhos que não nasceram. Num dos pontos em que o tom agressivo da narrativa se ameniza, surge, num lirismo incomum para a obra, a seguinte declaração acerca do filho que não chegou a nascer:

Uma criança triste, todavia. De olhos grandes e castanhos. Às vezes, eu deixo cair uma lágrima por esse filho ou filha não nascida. Queria menina. A última vez que chorei fui pego despercebido e, de imediato, nem pude reconhecer o motivo. Não foi à toa. Mas foi por nada.¹⁶²

A narrativa de Marcelo principia com a frase “Todavia não entendia bulhufas”¹⁶³, após a introdução em que sua mãe chuta coelhos. Todo o seu relato é, desse modo, adversativo, tal qual a conjunção que é o seu ponto de partida. O mesmo “todavia” retorna neste ponto do romance. O filho que sequer chegou a nascer já é, todavia, uma criança triste. Mesmo após a narração da infância de Marcelo, típica de um menino de classe-média, mas incomum pelo ponto de vista

¹⁶¹ “No mundo contemporâneo, a criança exerce apenas uma função narcisista para a burguesia: neste sentido, é possível dizer que um filho representa realmente o último luxo que uma família pode permitir-se hoje em dia.” Parrat-Dayan e Vonèche em “Criança e adulto” em De Masi e Pepe (org.) *As palavras no tempo*.

¹⁶² Mirisola, *op. cit.*, p. 167.

¹⁶³ *Idem*, p. 15.

da sexualidade que o narrador adota, o “todavia” vem expressar que ainda poderia haver esperança para o seu filho. Ele, contudo, mesmo jamais tendo vivido, é infeliz. Impossível não relacionar esta passagem a Brás Cubas, personagem que gabava-se de não deixar herdeiros da sua miséria¹⁶⁴. Machado de Assis, reputado como o escritor que personifica a maturidade da literatura brasileira, já prenuncia no final do século XIX, a desesperança que abaterá o narrador de *O azul do filho morto*. A criança natimorta é o sonho de renovação interrompido. Seu azul não é mais o azul do céu a sugerir o porvir, mas é o aborto do projeto burguês de perpetuação da classe, e, principalmente, a frustração do luxo de se ter um filho, que reside agora, como um feto azul, num pote de maionese: “(tem uma foto que eu to boiando dentro de um vidrão de Maioneggs. Eu e um feto azul. (...) eu meio rosado e ele azul, ambos entristecidos e repletos de esperança: mortos)”¹⁶⁵. O pote do produto industrializado, presente nas geladeiras de toda família de classe-média, é que guardará o que restou desse projeto, uma imagem de acidez irônica, em que o refrigerador, um dos parques de diversão do consumo, abriga o filho não-nascido.

Mirisola e Hilst, assim, adotam ponto de vista semelhante em direção à falência da infância. Se Lori é vendida como menina e personagem a partir da exploração do seu corpo e de sua imagem, o corpo do filho do narrador de *O azul do filho morto* está ocupando o lugar de uma mercadoria na geladeira. Além da metáfora da mercantilização dos corpos, o que está em jogo aí também é a impossibilidade desses “produtos” assumirem alguma agência no curso de suas existências, pois não há vida possível para essas crianças nas narrativas: Lori é personagem da personagem escritora que seria seu pai e o filho de Marcelo sequer chegou à vida, tendo sua existência interrompida antes do nascimento.

As duas narrativas apostam em elementos da intimidade dos seus protagonistas para construir a ilusão de uma experiência. A narradora Lori escreve, na maior parte do romance, por meio de diários e cartas, gêneros íntimos de escrita, enquanto Marcelo revisita a infância num livro de memórias, o que também acaba por fazê-lo narrar a intimidade da sua família e da sua própria infância. Além disso, o foco na sexualidade das personagens garantiria certa autenticidade na narração da experiência de cada um, já que expressá-la

¹⁶⁴ Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

¹⁶⁵ Mirisola, *op. cit.*, p. 168.

significaria uma emancipação dessas vozes, isto é, um traço da agência criativa dos dois narradores. No entanto, toda a expressão da sexualidade de Lori Lamby é feita de um ponto de vista adulto, não só por que se insinua que seu pai seja o autor da história, mas porque este ponto de vista é também o que está sendo posto em xeque na narrativa. Já Mirisola busca oscilar entre apresentar a expressão da sexualidade como potencial criativo ou como a falência completa desse sujeito – o vazio e a criatividade a que me referi anteriormente.

A aniquilação da experiência

Voltando à tradição da literatura pornográfica a que o *Caderno rosa de Lori Lamby* alude, é importante ressaltar que nos dois modelos – narrativa de diário e epistolar – a experiência vivida e recontada é o núcleo em torno do qual as obras se estruturam. A prostituta narradora se vale, portanto, de sua suposta vivência sexual para relatar as histórias que excitarão seus leitores. Em *O azul do filho morto*, o distanciamento vertical que o narrador tem da infância – parte de seu próprio passado – também construirá, a partir da experiência infantil com a sexualidade, a coluna vertebral de sua narrativa. Nos casos dos dois romances, entretanto, o problema colocado é que os sujeitos dessa experiência sexualizada são crianças.

O sujeito da infância, no contexto moderno, é um ser que vê tudo como novidade: é, nos termos de Nietzsche, o portador da “filosofia do amanhã”¹⁶⁶. Então, de que modo podem os meninos Marcelo e Lori Lamby conduzirem uma narrativa em que se recontam fatos passados? A noção de experiência apresentada por Agamben pode ajudar a compreender esse estatuto narrativo da criança em *O caderno rosa de Lori Lamby* e *O azul do filho morto*. A experiência é a infância do homem, segundo Agamben, e está contida na diferença entre o humano e o lingüístico. “Que o homem não seja sempre já falante, que tenha sido in-fante, isso é a experiência”¹⁶⁷. O narrador Marcelo, adulto, rememora a infância, quando lambia azulejos “em silêncio”¹⁶⁸. É na condição de adulto que ele é capaz de expressar a experiência: o tempo do silêncio, da mudez do sujeito infantil, ele, desse modo, *tem* a experiência que relata em seus livros, ao passo que sua

¹⁶⁶ *apud* Compagnon, *Os cinco paradoxos da modernidade*, p.30.

¹⁶⁷ Agamben, *Infância e história*, p. 62.

¹⁶⁸ Mirisola, *op. cit.*, p. 15.

personagem, em silêncio *faz* a experiência, na condição de actante. Já o romance de Hilst oferece, nos momentos que antecedem o desfecho de sua narrativa, a chave para a compreensão de uma suposta falha no estatuto do narrador. A menina *tem, faz e expressa* a experiência concomitantemente. No entanto, como já sabemos que sua narração é uma farsa, sua experiência jamais surge como memória, a não ser na voz de um adulto, o que impede que a experiência do sujeito infantil seja narrada no seu presente. Por definição, o infante não pode narrar a própria experiência porque é incapaz de articular em discurso aquilo que conhece apenas como significante. “É na linguagem e através da linguagem que o homem se constitui como sujeito”¹⁶⁹, então sua infância reside num estágio pré-subjetivo, na definição de Agamben, nessa impossibilidade de articular o discurso, embora já conheça o significante, no hiato entre o fonema e significado.¹⁷⁰

O caderno rosa de Lori Lamby apresenta, desse modo, uma narrativa que vai se configurando monstruosa pelo leitor comum da pornografia. O tema tabu da sexualidade infantil combinado com uma crítica à própria pornografia e ao uso mercadológico do corpo da criança destitui o texto de erotismo. A experiência da menina, ainda que falsa, causa espanto, e vale lembrar que não é só pelo fato de ela narrar sua vida sexual, mas também pelo fato de ela ser uma menina, isto é, incapaz de articular um discurso – uma in-fante. Hilda Hilst, entretanto, não deixa de se valer dessa noção em sua narrativa: Lori Lamby, revela-se, afinal, uma leitora de obras pornográficas das quais não obtém grande entendimento, mas que lhe servem de matéria prima para a elaboração de seu romance, e que, obviamente servem à autora Hilda Hilst, que como já foi destacado, dialoga com a tradição da escrita pornográfica. D. H. Lawrence, Henry Miller e Georges Bataille são autores presentes na biblioteca de seu pai, que ela lê e de que se apropria a sua maneira.

A narradora, personagem do pai, portanto, não narra sua própria experiência nem empírica nem de leitora, porque não tem tempo de viver sua infância muda, pois já precisa registrar uma experiência que sequer existe. Ela, assim, apenas compila um punhado de informações, ou uma “rapsódia de

¹⁶⁹ Agamben, *op. cit.*, p. 58.

¹⁷⁰ A noção de Agamben (*op. cit.*) de infância está relacionada à experiência original, que é muda, impossível de ser articulada. O limite dessa experiência está, portanto na linguagem que, como mediadora, expropria do sujeito essa experiência originária. A infância tem, então, como limites, a linguagem.

percepções”¹⁷¹ como chama Agamben ao conhecimento adquirido na contemporaneidade, naquilo que virá a ser o romance que salvará seu pai da bancarrota. Ademais, Lori, não a narradora, mas a personagem que é apenas filha do escritor, nem mesmo tem a possibilidade de se expressar ainda que por meio da colagem de outros textos. Sua voz é roubada por seu pai, que, fazendo-se passar pela filha, acaba sendo descoberto e é levado, junto com a mãe a uma “clínica de repouso”. A narradora, arrependida de todo o mal causado, se dedicará a escrever pequenas fábulas. Os aparelhos estatais de repressão à participação adulta na sexualidade infantil interditam os pais de Lori, sem sequer cogitar ouvi-la. De tão inocente, Lori emudece, como o infante *sctrictu sensu*¹⁷², isto é, aquele que não fala. Emudece também diante do próprio texto que escreve, pois se não consegue articular as leituras que faz, copiando-as, como faz literalmente com o “Caderno negro”, a menina não é sujeito de qualquer experiência, a inefável original ou mesmo a mediada pela linguagem escrita, pois não é capaz de articular qualquer discurso, posiciona-se, portanto, no hiato silencioso da infância.

As fábulas que encerram o romance, cuja autoria é assumida pela narradora Lori, são a formalização de seu emudecimento diante da experiência aniquilada. A fábula contém, segundo Agamben, “a infância como dimensão original do homem”¹⁷³, pois faz os homens calarem e os animais falarem, transformando o silêncio em encantamento. Assim, Lori desaparece como sujeito narrador de suas experiências para dar voz, em suas fábulas ao animais e calar o homem, que já não pode mais falar, ou que já não sabe mais escrever, como “grita” a narradora.¹⁷⁴

O modo escolhido por Hilst para narrar a aniquilação dessa experiência explora os limites do corpo – o de Lori –, de gênero – o pornográfico –, e, em última instância, da linguagem. *O caderno rosa de Lori Lamby* está pondo em questão a pertinência dos clichês do gênero, porém mais que isso, questiona a noção moderna e, para muitos, pós-moderna da colagem, o modo da narradora de construir seu texto, que a afasta definitivamente de uma *experiência*, entendida

¹⁷¹ Agamben, *op. cit.*, p. 40.

¹⁷² Do latim *infans*, *antis* “aquele que não fala, que tem pouca idade” segundo *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*.

¹⁷³ Agamben, *op. cit.*, 77.

¹⁷⁴ Há uma interrupção na narrativa, à página 72, para a seguinte declaração em caixa-alta e fonte maior que a do restante do romance: ACHO QUE NÃO SEI MAIS ESCREVER. O destaque dado ao trecho, põe em questão quem o brada: Lori, o pai ou Hilst?

aqui como a *infância*, tanto no seu sentido histórico quanto naquele que apenas designa os primeiros anos da vida de um homem.

“Todavia não entendia bulhufas”, é o que diz Marcelo no início de *O azul do filho morto*. O menino, assim como Lori Lamby, não consegue compreender, isto é, articular a “rapsódia de percepções” que recebe num discurso que faça sentido. Ele, então, cala-se e resigna-se a usar a língua para excitar-se lambendo azulejos. Entretanto, o mesmo autor declara que antes que qualquer coisa “sempre foi escritor”. E assume que gostava de “fuder com as palavras”, que pode significar tanto destruí-las, quanto relacionar-se eroticamente com elas. Na realidade, as duas possibilidades são executadas: o menino diz que usa as palavras para esvaziá-las. Vale ressaltar que ele declara ter descoberto “as palavras antes do sexo. Ou a pornografia antes do erotismo”¹⁷⁵. Palavras e pornografia se equivalem no paralelo criado pelo narrador e definem o significado que é atribuído à escrita no romance, isto é, a incapacidade de exprimir a experiência, que, inescrutável no período infante, se perde quando mediada pela língua. No entanto, mediada pela outra língua (órgão gustativo) a expressão da experiência vai se confundir com seu fazer. O narrador adulto tem a experiência que ele busca levar ao leitor por meio da narrativa. Entretanto, é o menino que a vive, que a faz, fundindo num só ato – a imagem do lamber de azulejos criada por Mirisola – o silêncio do infante e sua expressão pela língua.

A língua é o elemento que perpassa ambos os livros. No caso da obra de Hilst, desde o nome da personagem, Lori Lamby, que gosta de *lamber* e *ser lambida*, passando pela dedicatória à memória da língua até a forma da menina de experimentar o mundo, por meio de sua língua. Hilst aproxima, então, dois significados distintos para o mesmo signo: “língua”. É também pela língua que o menino Marcelo vai experimentar o mundo. Primeiro lambendo azulejos, para então fazê-lo com os mamilos do avô, de quem herda a canalhice e o racismo.¹⁷⁶ Além disso, é pela língua escrita, na forma do livro, que Marcelo vai ser capaz de relatar seu período de infante, buscando reordenar fatos de modo a, finalmente, compreender-se na sua tristeza e na sua revolta. Ele diz: “Eu lhe falava sobre escombros, aliás da minha infância mais triste.”¹⁷⁷ O projeto de infância

¹⁷⁵ Mirisola, *op. cit.*, p. 44.

¹⁷⁶ *idem*, p. 114.

¹⁷⁷ *idem*, p. 143.

fracassado que narra Mirisola é, afinal, o que ele consegue recuperar, mas não passar para a frente, afinal, o filho morto adquire tal importância na narrativa a ponto de dar título ao romance.

Ao referir-se à língua como linguagem, Lori Lamby surge como um sujeito em busca de uma experiência que já não pode mais ter. Sua língua não lambe absolutamente nada, a língua alheia tampouco a lambe, senão em sua ficção. Sua outra forma de acessar o mundo, entretanto, é por meio da colagem, em que os elementos que a compõem não são necessariamente compreendidos pela autora-narradora. A língua escrita, assim, não lhe está acessível. Privada do acesso à *língua*, mas ao mesmo tempo enredada nela, porque é personagem de ficção, Lori Lamby exprime a crise da experiência, que não pode nem ter, nem fazer, já que toda experiência que faz é, ao cabo, ficção de seu pai, farsa de Hilda Hilst.

Crise da infância

As obras de Hilst e Mirisola tomam a sexualidade infantil como pretexto para discutir a escrita da própria literatura. Assim, eles emprestam a suas personagens não só o desejo, mas também a capacidade de agir. A narração desses atos, entretanto, é que vai se diferenciar nas duas obras. Em *O azul do filho morto*, o narrador relata suas experiências sexuais da infância de uma perspectiva externa, do ponto de vista do adulto que se volta para a própria infância a fim de extrair dela algum sentido, qual faz Sanches Neto no seu *Chove sobre minha infância*, mas aqui substituindo o otimismo da crença na renovação pelas letras pelo pessimismo do natimorto. Ele opta, portanto, pelo narrador convencional da infância, embora a forma de compor a personagem infantil lhe garanta uma posição *sui generis* dentro do quadro de representações da infância na literatura brasileira. Há que se levar em consideração que o que chamei anteriormente de rapsódia de percepções, à qual Lori e Marcelo têm acesso, e de que o narrador de *O azul do filho morto* não entende “bulhufas”, é uma das características da chamada narrativa pós-moderna, calcada na colagem de informações, na reapropriação de outros autores, na tessitura de uma narrativa fragmentada mas que ao mesmo tempo reúne vozes diversas num mesmo texto. O pessimismo de Mirisola e Hilst está associado assim ao fato de o narrador já ter passado pela

experiência modernista, do olhar vanguardista para o futuro, e agora sofrer uma espécie de desilusão dos ânimos da esperança frustrada.

O caderno rosa de Lori Lamby principia com a voz da menina relatando suas experiências. Aparentemente, não há a mediação do narrador adulto e estamos lendo uma perspectiva social tomada “de dentro” do grupo das crianças. No entanto, pela própria etimologia da palavra e, como os estudos de Agamben mostram, a infância é o tempo da mudez em que os significantes, entrando em contato com o sujeito e proporcionando-lhe a *experiência*, não podem ainda ser articulados em discurso. Neste sentido, a narrativa de Lori Lamby seria uma impossibilidade, bem como o *fazer e ter* de sua experiência, o que o desfecho do romance acaba corroborando, uma vez que fica provado que ela não escreveu os romances, mas seu pai o fizera.

O narrador de *O azul do filho morto* acusa ter sido enganado. “Também a certeza de que fui enganado e um filho azul boiando num vidrão de Maioneggs. É isso. Um engano. Algumas fotos. O fogo. Um filho azul e morto.”¹⁷⁸ Assim ele finaliza a obra, apontando para um fracasso do percurso de sua biografia que ao seu filho nem mesmo foi dada a conhecer. Quando criança, Marcelo, um “retardado”, como ele mesmo se classifica mantém-se em silêncio, deixando latente o escritor que sempre existiu nele. Ele encontra, então, pelo erotismo do próprio corpo e dos corpos do colega de escola Edu, do avô, da “empregadinha”, do avô, uma forma de se expressar, corroborando a tese de que “não há mais experiência” que, aproveitada de Benjamin¹⁷⁹ por Agamben, o leva a crer que se experiência é infância, não há mais infância tampouco. Não por acaso o menino vai dizer que era “quase um adulto aos seis anos de idade”¹⁸⁰, afinal, era capaz de expressar-se eroticamente, utilizando a língua para lambar azulejos e o lombo de Edu e da empregada doméstica para montar.

Marcelo se junta, assim, a Souvenir e às crianças de *Cidade de Deus* no sentido de ser uma criança que tem a infantilidade sacada de si pelo fato de serem sujeitos actantes dentro dos ambientes em que circulam. Com a arma em punho ou transando com a empregada, esses meninos saem da sua mudez e articulam um discurso sobre a experiência que fazem.

¹⁷⁸ Mirisola, *op. cit.*, p. 177.

¹⁷⁹ Ver Benjamin, “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” em *Obras escolhidas: magia, técnica, arte e política*.

¹⁸⁰ Mirisola, *op. cit.*, p. 25.

O fácil acesso da criança contemporânea a informações sobre o mundo adulto, durante muito tempo interdito e protegido em função do seu isolamento no chamado “universo infantil”, transformou drasticamente a infância, constata Shirley Steinberg e Joe Kincheloe¹⁸¹. A rapsódia de percepções que constitui o fazer a experiência na contemporaneidade que jamais se transforma no ter experiência e ser capaz de transmiti-la, de alguma forma contribui para essa frustração do narrador de *O azul do filho morto* com a continuidade a partir da descendência. Os coelhos mortos, que surgem desde a primeira cena e retornam ao longo da narrativa, já apontam para essa descrença com o novo, que de alguma forma, é representado pela infância que nem mesmo pode começar no caso do feto que o narrador guarda e ao qual se junta.

Esse sujeito, descrente da infância, não é capaz de criar para si, nem literariamente, uma biografia que atribua um sentido à infância, tal qual fazem Sanches Neto e Ludemir. O discurso fragmentado e desordenado de *O azul do filho morto* é a única forma pela qual o narrador consegue biografar-se. Diferente de Sanches Neto, cuja biografia segue uma cronologia linear centrada na transformação do sujeito. Em Mirisola, o narrador também se transforma, mas num outro sentido, de um menino retardado sexualmente hiperestimulado ele se metamorfoseia, herdeiro de Machado de Assis, num adulto descrente da educação formal, da educação doméstica, do avanço que a modernidade possa lhe trazer e até da própria descendência.

À destruição da experiência segue-se a destruição da infância que, na imagem de um natimorto e de uma falsa pornógrafa mirim, além dos sujeitos homens de pouca idade do capítulo anterior, fazem a literatura mergulhar a representação da infância no poço do niilismo, de onde não se pode vislumbrar a transformação ou o progresso à qual ela esteve tantas vezes associada.

¹⁸¹ Steinberg e Kincheloe, “Sem segredos: cultura infantil, saturação de informação e infância pós-moderna” em Steinberg e Kincheloe (orgs.) *Cultura infantil: a construção corporativa da infância*, p. 13.

Considerações finais
Sobre os silêncios

Experiência

Os versos do poema “Menino chorando na noite”¹⁸², de Carlos Drummond de Andrade, falam do choro de uma criança que não pode ser ouvido, pois está abafado atrás de paredes e vidraças. Já não falam de uma voz infantil que não se pode compreender, mas de seu pranto, isto é, sua primeira forma de expressão ao vir à vida, plena de intenções, mas ainda inarticulada.

O que se procurou ouvir neste estudo foi o pranto das personagens infantis da narrativa brasileira contemporânea, entreouvir suas vozes em meio aos silêncios que lhe são impostos, seja na forma de um grito de libertação, como vimos em *Chove sobre minha infância*, ou de ruídos de uma infância que luta para manter-se como depositária da esperança da renovação, como em “Éramos todos bandoleiros”, *Cidade de Deus*, *Lembrancinha do Adeus*, *O caderno rosa de Lori Lamby* e *O azul do filho morto*.

A pergunta que foi feita diante das seis narrativas aqui estudadas foi: qual é a função da infância no texto?, isto é, de que modo o fato de as personagens serem crianças ou retornarem a sua infância é decisivo para a narrativa? A resposta passa necessariamente por questões como a importância da experiência, a história da idéia de infância e a história da formação do Brasil como nação.

A idéia de infância, como mostrou Ariès, sofreu uma profunda transformação no século XVIII na Europa Ocidental, juntamente com aquela que atingiu a configuração da família que, nas novas bases burguesas, reservou para a criança um papel central, mas apenas no seu universo infantil. Assim, a primeira infância passou a ser protegida e “paparicada”, ao passo que num segundo momento a criança era completamente alijada do núcleo familiar, sendo enviada para a escola. Importante também para a compreensão da história da idéia de infância é saber que ela foi forjada no cerne do romantismo, influenciada por pensadores como Rousseau e poetas como Schiller e Wordsworth. A Criança passou a ser uma categoria de idealização dos românticos, um ser que encarnava, na pureza que lhe foi atribuída, todo o potencial de renovação que o espírito reformista do período rogava.

No Brasil, via literatura, a noção de infância chega à poesia de um Casimiro de Abreu, alvo da idealização do eu-lírico do poeta, bem como

¹⁸² Em Andrade, *Poesia completa*, p. 72.

revisitada em um processo de busca da expressão da alma, do inconsciente, por meio de sua poesia egótica. “A criança é o pai do homem”, escrevia Wordsworth pensando na importância do período formativo que compreende os primeiros anos da vida. Inconsciente e infância também serão importantes para um dos principais herdeiros desse pensamento romântico: Sigmund Freud, e suas teorias sobre a sexualidade que ajudaram a delinear, mas não modificaram o centro da idéia romântica de infância. Essa importância é o que nos leva à idéia da experiência, *feita* pela criança e *tida* pelo adulto.

Fazer e ter a experiência é o binômio sobre o qual se debruça Agamben para definir seu conceito de infância. Ao compreender a infância como o hiato entre o *fazer* e o *ter*, ele aponta para uma crise nesse processo na contemporaneidade, em que a experiência foi destruída pelo excesso de informações: não há mais experiência a ser feita e, por consequência, não há mais como se ter tal experiência, uma vez que nos encontramos imersos numa rapsódia de percepções, das quais nenhuma se transforma em experiência. No hiato entre o fazer e o ter, que também pode ser entendido como aquele que separa a língua do discurso, isto é, o signo da articulação dos seus significados, a infância é o tempo para a experiência pura, isto é, muda, inarticulada. Agamben sugere que se busque no contato entre a linguagem e a mudez da experiência, no que aquela expropria desta, a fim de compreender a descontinuidade da História.

A partir do diálogo dessa noção de infância como a mudez que precede o discurso – isto é, um estágio da experiência que precede a constituição do sujeito como sujeito da linguagem – com a idéia de infância expressa em algumas narrativas da literatura brasileira contemporânea, procurei compreender de que modo as personagens infantis se inserem nestes textos.

No romance provocativo de Hilda Hilst, *O caderno rosa de Lori Lamby*, a protagonista, Lori, nos é apresentada como uma menina desbocada, que, na sua linguagem infantil, narra cenas pornográficas. Contudo, o romance acaba por se desmentir ao nos apresentar duas possibilidades de leitura: na primeira, Lori de fato escreveu o livro, mas sem compreender o que fazia, compilando informações que obtinha na biblioteca de seu pai; na segunda ela não escreveu uma linha do que lemos, pois foi seu pai o responsável por transformá-la em personagem de sua ficção pornográfica. A narradora, que estaria a contar ao leitor suas experiências, em ambos os casos não viveu nenhuma delas, nem as tem. A narrativa, no fundo,

é a de Hilst, magoada com a configuração do mercado editorial no início dos anos 1990, em que somente “bandalheiras” venderiam bem, e resolve debochar do próprio mercado ao escrever uma narrativa sobre tema tabu que é a pedofilia, agradando o suposto leitor com uma narradora infantil que se deleita com todos os abusos que são cometidos contra si: desde a prostituição que lhe é imposta, passando pela violação de seu corpo, até o roubo de sua própria voz.

A criança, na narrativa de Hilst, não pode ser ouvida. Restrita ao seu “universo infantil”, à criança não é permitido fazer circular seus discursos lado-a-lado com aqueles proferidos pelos adultos. A menina Lori Lamby se construiria como sujeito, já que domina a linguagem e situa a narrativa na intimidade dos diários, das cartas e de sua vida sexual, mas é traída pela própria narrativa que falseia tal construção e, ao fim, a silencia, num desfecho em que são reproduzidas fábulas que fazem calar os homens e falar os animais.

Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, a linha narrativa que acompanha a história de Lori segue uma cronologia precisa. Entretanto, se os encontros de Lori Lamby com seus clientes jamais ocorreram, configura-se uma situação peculiar, em que o que lemos não é apenas a ilusão de uma biografia, qual temos em Sanches Neto e Lins, mas a ilusão da ilusão de uma biografia, que se esvai na fragilidade e na extensão dos fios que ligariam a personagem às experiências narradas.

Distante da farsa que configura a escrita de Hilst em *O caderno rosa de Lori Lamby*, o romance de Mirisola, *O azul do filho morto*, narra com sinceridade as memórias do protagonista, ainda que utilize hipérboles, característica de sua literatura do entrave, que conduzem ao absurdo. No entanto, do mesmo modo que Hilst, a cronologia difusa da narrativa, bem como a dispersão dos fatos narrados não nos deixam entrever uma biografia que transmita a idéia de unidade. A experiência vivida, ou *feita*, pelo narrador é autêntica, mas não constitui num *ter* experiência, isto é, conformar um sujeito da experiência capaz de narrar histórias, à moda do narrador benjaminiano. O que temos é o atestado do fracasso de um homem que vive a nostalgia do filho que não teve, mas que sabe, jamais poderia ter tido. A experiência abortada, representada na figura do feto no pote de maionese, é a imagem que emoldura as memórias de Marcelo. Seu filho não nascerá para lambar azulejos, para cavar buracos, para herdar sua canalhice, para cavalgar empregadinhas.

Nos romances de Hilst e Mirisola, a expressão da sexualidade, plena, no caso da primeira, ou simulada, no caso do segundo, acaba por ser um dos meios pelos quais o seqüestro de suas infâncias é representado. A menina Lori Lamby inscreve em seu corpo práticas adultas que a distanciam da infância, e no caderno uma escrita pornográfica que a distancia ainda mais do “universo infantil”, mesmo que sua linguagem tatibitate contraste com o narrado. Mirisola também se vale da expressão da sexualidade para determinar que o narrador Marcelo era um adulto aos seis anos de idade. A maturação sexual precoce, estimulada pelos *mass media* – no caso do romance, a televisão e as revistas – é também o modo pelo qual o menino consegue criar. Ele associa o ato sexual com a sua escrita, que na infância se encontrava em latência enquanto ele “lambia azulejos” e “cavava buracos” para “meter o pau”. Assim, é por meio da sexualidade, da escrita e da criação – e do estranhamento, ou choque, provocado pelo fato de ser atribuída a crianças –, que os dois narradores anteciparão a maturidade, associando-se ao que chamei de *infância discursiva*.

O termo *infância discursiva* veio à tona a partir da análise dos romances *Lembrancinha do Adeus* e *Cidade de Deus*, narrativas da *literatura da favela*. Nos anos 1990 e 2000, a violência nos centros urbanos esteve sempre associada ao tráfico de drogas, sediado nas periferias, comandado por jovens e assistido por crianças. Os dois romances não poderiam, assim, deixar de tratar o assunto. Não só fazem isso, como levam as crianças para o primeiro plano das narrativas, e, no caso de *Cidade de Deus*, para os planos periféricos também. Lembrancinha e Zé Miúdo são os protagonistas dos romances, cujas infâncias sofreram fortes abalos no que se refere ao ideário da infância cunhado no século XVIII. Zé Miúdo é a reencarnação do adulto em miniatura, imagem da criança no período que precede a idéia moderna de infância. Ele, desde sua entrada na narrativa, se apresenta como pronto para executar o plano de tomada de poder na favela. Sua postura despida de qualquer traço de infantilidade faz falar a bala, expressão utilizada pelo narrador do romance na “invocação à musa” que dá início à narrativa, modo de expressão que saca o menino do hiato silencioso da infância, para situá-lo no espaço do discurso articulado, subjugando as outras crianças e os adultos e tornando-se, antes da maioridade, o chefe do tráfico em *Cidade de Deus*. Não restam nele os resquícios da infância que resistiram em *Lembrancinha*, por exemplo.

O protagonista do romance de Ludemir é um menino, cuja infância, apesar de discursiva, ainda deixa revelar as ruínas da infância romântica que fora demolida. Sem tentar sintetizar os dois pólos, a narrativa trabalha com o contraste entre o adulto em miniatura e o menino carente, que pede chupeta, colo e chocolate quente ao seu interlocutor. Lambreta, um bandido já idoso, dá colo ao menino, e tenta lhe transmitir sua experiência por meio de uma narrativa biográfica que dura vários dias. O menino, entretanto, já não é capaz de fazer parte do jogo clássico da narração, em que ouvir as histórias serviria de aprendizado. O menino quer, com a narrativa de Lambreta, escapar da experiência, mais que apreendê-la. Ele vê a biografia de Lambreta como entretenimento que o distrairá da ameaça de morte que o leva a se abrigar num esconderijo com o bandido. No entanto, do mesmo modo que a infância romântica retorna na narrativa por meio de vestígios revelados por Lembrancinha, ele também aprenderá a lição de Lambreta e, ao final do romance, quando há a revelação de que o menino é o encarregado de executar o velho bandido, que cometera uma falta junto à comunidade do Morro do Adeus, Lambreta nos dirá que conseguiu entrar no coração do menino, e ensinar-lhe sobre o crime.

A infância que, seqüestrada, retorna em vestígios, como que para cobrar seu resgate dos leitores, num tom de denúncia que permeia os romances da favela (ou da sua vertente cinematográfica, por meio dos documentários sobre as favelas, que agora atingem sua versão televisiva com *Falcão - os meninos do tráfico*¹⁸³) também se faz presente em *Cidade de Deus*. O tratamento dado à infância não é, como no romance de Ludemir, o contraste. O narrador estabelece uma continuidade entre o crime, expressão da maturidade desses meninos, e os caracteres infantis que saltam aos olhos em alguns momentos da narrativa. Os jogos, o corpo da criança e a escola se fundirão, nas pequenas tramas ou na descrição das paisagens com a atividade criminoso. A perspectiva que se desenha aí é muito mais aterradora, pois a tensão que causa o ruído na narrativa de Ludemir, aqui é harmonia, num *status quo* estabelecido em que a infância foi seqüestrada, o resgate não foi pago e o resultado, de alguma forma, é a personagem de Zé Miúdo, encarnação da discursividade na infância.

¹⁸³ Documentário dirigido por MV Bill e Celso Athayde transmitido, em março de 2006, em horário nobre na Rede Globo de Televisão, a maior e principal emissora de televisão do Brasil.

A questão da experiência também é central no romance *Chove sobre minha infância*, de Miguel Sanches Neto. Narrativa das memórias do autor, feita de forma quase que completamente linear, acompanhada de uma escrita confessional simples, o romance nos conta a formação rural do intelectual que se tornará Sanches Neto. A cada um dos eventos narrados é dada a importância da construção do homem. Sanches Neto vai, por meio da concepção romântica da infância, construir a personagem do menino Miguel, que, superadas as lutas contra a cidade, seu avô e seu padrasto, conseguirá se impor e fazer, assim, triunfar sua infância, tempo de tomada de consciência das injustiças do ambiente doméstico, comunitário e nacional.

“Éramos todos bandoleiros” mostrará uma reticência com relação a esse triunfo da criança como “o futuro do Brasil”. O conto de Nelson de Oliveira, apresentará a infância que traz consigo o peso da história de um conceito, mas que é problematizado a partir da convivência do moderno – encarnado pela criança – com o arcaico, ou da tradição com a novidade. O velho, sujeito da tradição, personagem que aparece no desfecho do conto, se vê preso aos trilhos de um trem que passará impassível ao que estiver no seu caminho. Os meninos assistem à cena de longe, isto é, não participam do embate – estão distantes tanto do velho quanto da locomotiva, isto é, da modernidade que lhe ameaça. Eles, ao assistirem à cena, não ficam incólumes, vendo transformar algo dentro de si, vivendo uma experiência que é muda, e que não passa por uma adesão ao moderno, mas por uma tomada de consciência dos descompassos em que estão envolvidos, assim como a tomada de consciência de Miguel, de *Chove sobre minha infância*.

Brasil

As personagens infantis de Oliveira e de Sanches Neto se apresentam, assim, em dinâmica com o nacional. Miguel é o fruto da árvore estéril do bacharelismo oitocentista. Ele consegue por meio da educação atingir não apenas a erudição, mas também uma consciência crítica capaz de levá-lo para fora do ambiente rural decadente em que se encontrava. A saída pela educação da criança é uma aposta de um Romantismo rousseauiano, bem como o embate entre a enxada e a caneta, ou entre a mão rústica e aquela que carrega o anel do bacharel, é um conflito lançado no século XIX no Brasil. É por meio da união dessas duas idéias que Sanches Neto vai atestar que o Brasil rural, das pequenas propriedades,

fracassou. O retorno do Miguel adulto à cidade natal atesta que o tempo foi implacável com aquele espaço e com aquelas pessoas, reduzidos a ruínas e a espectros. A vitória da infância de Sanches Neto, assim, não o exime de apontar para um interior esquecido em detrimento da riqueza, marcada por desigualdades, das cidades.

Os descompassos da modernização são ainda mais evidentes em “Éramos todos bandoleiros”, todo construído a partir de metáforas que contrapõem a idéia de infância como o novo ainda inexplorado a uma configuração social rígida e arcaica. Os meninos, sufocados pelo ambiente que lhes cerca, só conseguirão reagir a partir da consciência adquirida no momento epifânico que vivem diante do velho. É ali que o narrador aponta para uma brecha na qual a infância pode escapar, isto é, pela construção do conhecimento. Ainda que menos otimista que Sanches Neto, Oliveira aponta uma saída para a infância.

Sem saída estão os meninos de *Cidade de Deus*. A continuidade estabelecida entre infância e crime não lhes deixa espaço para colaborar com a construção de novas práticas sociais. Seqüestrada, a infância romântica não encontra espaço na pobreza das periferias. A rede de proteção montada em torno da criança, que se sustenta na idéia de infância forjada pela burguesia e adotada pelas classes sociais mais privilegiadas não tem, de fato, como atingir os meninos miseráveis das favelas. A dinâmica com que trabalham é outra, e o discurso colonizado¹⁸⁴ sobre a infância não diz respeito ao processo social brasileiro, principalmente aquele que escapa aos bairros de IDH europeu. De todo modo, durante o século XX, os estudos sobre a infância construíram programas de políticas que prevêm a proteção da infância como primordial dentro das políticas sociais. Assim, o leitor de um romance como *Cidade de Deus*, se vê diante de uma idéia desoladora de infância, afastada das suas crianças que estariam teoricamente cem por cento protegidas pelos artigos do Estatuto da Criança e do Adolescente, de 1990. Aos meninos da favela não é dado o direito de viver a infância como tempo de experiências mudas, a serem articuladas na juventude.

Portanto, os vestígios da infância que não se harmonizam com a imagem da criança servem melhor ao tom denunciante que se procura na literatura das

¹⁸⁴ Sobre a necessidade de se descolonizar os discursos sobre a infância no Brasil a fim de se elaborar conceitos e políticas de fato adequadas à realidade das crianças e das famílias brasileiras, ver Fonseca, “O abandono da razão: a descolonização dos discursos sobre a infância e a família” em Sousa, *Psicanálise e colonização*.

favelas. Não por acaso essa vai ser a principal diferença da construção da idéia de infância entre Ludemir e Lins. O segundo apresenta, sob um ponto de vista por ele proclamado como interno, já que ele é ex-morador da comunidade de Cidade de Deus, uma infância em termos gerais enredada pela criminalidade, em que nem os jogos, nem a fragilidade, nem a escola escapam dos serviços prestados ao tráfico. Já Ludemir, jornalista, que chega de fora para escrever sobre as favelas cariocas, evita uma conformação entre a infância tradicional e a criminalidade, isto é, o universo adulto, por meio do atrito entre a chupeta e o revólver ou entre o que restou nessas crianças da infância da burguesia e o modo como o crime as vêm forjando. O menino Lembrancinha, no entanto, recebe uma educação para o banditismo que ele começa a pôr em prática ainda durante a narrativa e, principalmente, no assassinato cometido no seu desfecho. Nessas narrativas da literatura brasileira contemporânea o “futuro do Brasil” não se encontra nas figuras dessas crianças pobres, que sequer têm um futuro reservado para si.

O determinismo que cerca a narrativa de *Cidade de Deus* tem suas origens na sua matriz literária – *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, exemplar mais célebre da estética naturalista na literatura nacional. É inegável a importância da estética naturalista como modo de representação da estrutura de classes que se consolidava na sociedade brasileira no final do século XIX. O romance de Azevedo trata da consolidação das práticas capitalistas predatórias, chegando então ao Brasil, concentradas na figura de João Romão. Em *Cidade de Deus*, Zé Miúdo é a personagem que concentrará em si, na sua biografia e no seu corpo, a organização econômica liberal que dita as normas do funcionamento da comunidade em que vive. Seu caráter acaba por aniquilar a idéia de infância na sua biografia, e faz com que elementos do universo infantil, e não apenas as crianças, sejam cooptados para o serviço ao tráfico.

Os romances de Hilst e Mirisola apontam para o mesmo pessimismo de Lins e Ludemir, porém lidando com a infância na família de classe média. Não por acaso a questão da língua, da linguagem e da escrita se faz fundamental para a compreensão desses romances, afinal, a falência da infância vai residir justamente no seu silenciamento. A crítica que os dois autores empreendem é bastante parecida: as práticas que buscam proteger a criança e lhe garantir o bem estar são muitas vezes responsáveis pelo seu fracasso. As referências de Marcelo à APAE, à escola e mesmo à “boa educação”, que na verdade é um amontoado de

canalhices, transmitida pelos mais velhos, principalmente pelo seu avô, acabam por enformar uma criança viciada em sexo e um adulto emocionalmente fracassado, sem qualquer herança para legar aos seus descendentes. Do mesmo modo, a protagonista da história que o pai de Lori Lamby escreve é uma menina não por outra razão senão pelo fato de a criança, a despeito de toda a rede de proteção que a cerca, estar o tempo todo ameaçada por aqueles que deveriam protegê-la.

Os romances, metaficcões facilmente identificadas às narrativas da pós-modernidade, apresentam a desilusão de escritores que sofreram os fracassos da modernidade. A tentativa de resgate de uma infância seqüestrada se dá em *Hilst* e *Mirisola* por meio de uma crítica aos setores da sociedade que teoricamente ainda as protegeriam: as classes-médias e as elites. Essas narrativas acabam também por chamar a atenção para o fracasso prévio de qualquer tentativa de se reformar a sociedade. Nos dois romances, a criança, representação do novo, está silenciada antes mesmo que possa falar. A voz de Lori é roubada por seu pai, a fim de que ele possa impor seu ponto de vista a ela, e, desse modo, vender seus livros. O filho de Marcelo morre antes mesmo de nascer, não lhe restando possibilidade alguma de agir como a Criança, que pôde ser Miguel ou Giba e o narrador de “Éramos todos bandoleiros”.

A história da infância na narrativa brasileira contemporânea é uma história de abusos, em que as crianças sofrem o silenciamento de suas vozes pelas mesmas instituições que deveriam lhes garantir a proteção contra as violências passíveis de serem cometidas pelo mundo que as abriga. A história da infância escrita nas narrativas analisadas neste estudo acompanha a história da literatura, uma vez que em todos os romances chama-se a atenção, ainda que pela ausência, para a idéia de infância surgida no Romantismo. Em diálogo com tal idéia, as narrativas neo-naturalistas ou pós-modernas da literatura brasileira contemporânea apresentam a crise e a falência das tentativas de se proteger a infância tradicional. É importante ressaltar que o período Romântico foi fundamental para a configuração do Brasil como uma nação. O ideário Romântico encampou a luta pela independência do país, assim como concentrou esforços para construir uma literatura de caráter nacional. O desejo dos brasileiros de ter uma literatura, de que fala Antonio

Candido¹⁸⁵, era também o desejo de se ter uma nação. A criança, que na poesia oitocentista, representava o vir-a-ser, também é reputada, no senso comum, como o futuro da nação. A inserção de infâncias na narrativa brasileira contemporânea culmina na tentativa de se pensar não só a formação de indivíduos, mas de um país, ainda jovem, com a história marcada por abusos, pelo silenciamento de uma maioria em prol da eloqüência dos poucos que a conduziram, e, principalmente, a existência ou ausência de perspectivas para o seu futuro. Deitado em berço esplêndido, como é cantado no Hino Nacional, o país, segundo o atestado da narrativa contemporânea, corre o risco de jamais conseguir se levantar.

Não se pode esquecer que as crianças, personagens de cada um dos romances, não têm como referentes apenas uma idéia abstrata de infância e suas relações com um processo sócio-histórico nacional. Há também, por detrás dessas crianças ficcionais, um grupo social, que, como foi visto, sofre um histórico silenciamento que a narrativa brasileira contemporânea discute, tendo em perspectiva as expectativas depositadas nos meninos e meninas.

A mão do camponês, que no conto de Dostoievski maculava a criança sem abusos, mas fazendo-a tomar consciência do outro pelo contato com seu corpo, agora é uma mão que tapa os ouvidos para seu choro. No poema de Drummond a que me referi anteriormente, o volume do choro da criança é diminuído pelas vidraças e paredes que separam os adultos dela. Mas também se perdem na sombra dos passos abafados, das vozes extenuadas que vêm ao seu socorro. O ruído do remédio caindo na colher ecoa mais que o choro da criança. Do mesmo modo, o alardear de novas legislações, de reparos aos estatutos, de novos projetos de lei visando a resguardar os chamados direitos da infância são mais ouvidos que seu choro, que suas queixas, que suas vozes. No poema, o menino não ingere o remédio dado pelos adultos. As medidas são, de algum modo, inócuas, se ela não for ouvida. Nos romances estudados, a voz da infância foi ressaltada, ainda que na forma de choro, ainda que no eco do vazio deixado por sua ausência, afinal o alerta que nos é dado consiste em que chegará o dia em que não haverá mais ninguém no mundo, além desse menino chorando.

¹⁸⁵ Candido, *Formação da literatura brasileira*.

Referências bibliográficas

- ABREU, Casimiro. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1895.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ANDRADE, Mário de. *Contos novos*. Belo Horizonte: Martins, 1980.
- APAE. “Missão”. Disponível em: www.apaebrasil.org.br. Acessado em: 10 mar., 2006.
- ARIÈS, Philippe. *História social da família e da criança*. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo, Egéria, 1979.
- ATHAYDE, Celso e MV BILL. *Falcão e os meninos do tráfico*. Produção independente, 2006.
- AZEVEDO, Aluisio. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 1998.
- AZEVEDO FILHO, Deneval. *O holocausto das fadas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- AZEVEDO, Luciene. *Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Departamento de Cultura e Literatura Brasileira e Teoria da Literatura, 2004.
- BABENCO, Hector. *Pixote – a lei do mais fraco*. Embrafilme / HB Films, 1981.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAUDRILLARD, Jean. *Tela total*. Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2002.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal estar na pós-modernidade*. Trad. Mario Gama e Cláudia Marinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BENTES, Ivana. “Cosmética da fome marca cinema no país” Disponível em: www.jbonline.com.br. Acesso em: 26 mar. 2006.

BONASSI, Fernando. *Subúrbio*. São Paulo: Objetiva, 2006.

BRASIL. Lei 8.069, de 13 de julho de 1990. “Estatuto da criança e do adolescente”. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil/LEIS/L8069.htm>

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2001.

CLELAND, John. *Fanny Hill*. Rio de Janeiro: Letras & Artes, 1965.

COLI, Jorge. “Lori Lamby resgata o paraíso perdido da sexualidade”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06 abr., 1991.

COLLODI, Carlo. *Pinóquio*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice Mourão, Consuelo Santiago e Eunice Galéry. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

CORREIA, Viriato. *Cazuza*. São Paulo: Nacional, 1937.

DALCASTAGNÈ, Regina. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo” em *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, v. 26, 2005.

_____. *Entre fronteiras, cercado de armadilhas*. Brasília: EdUnB, 2005.

_____. “Uma voz ao sol” em *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. em *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, v. 21, 2005.

DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Outras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

FERREIRA, Tailze. *Tessituras da violência em Cidade de Deus, de Paulo Lins*. (Dissertação – Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2003.

FERRÉZ, Marc. *Manual prático do ódio*. São Paulo: Objetiva, 2003.

FONSECA, Rubem. “Feliz ano-novo”, em *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Vol. 1. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- FREIRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: retratos do Brasil*. em SANTIAGO, Silviano (org.). *Intérpretes do Brasil*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- FREIRE, Marcelino. *BaléRalé*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- GONÇALVES, Hebe Signorini. *Infância e violência no Brasil*. Rio de Janeiro: Nau, 2003.
- GÓRKI, Maksim. *Childhood*. London : Oxford University Press, 1961.
- HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. Rio de Janeiro: Globo, 2004.
- _____. *Cartas de um sedutor*. Rio de Janeiro: Globo, 2002.
- _____. *Contos d'escárnio/textos grotescos*. Rio de Janeiro: Globo, 2002.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil* em SANTIAGO, Silviano (org.). *Intérpretes do Brasil*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2001.
- HUNT, Lynn. "Obscenidade e as origens da modernidade" em HUNT, Lynn (org.). *A invenção da pornografia*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.
- KENNEDY, David. "Notas sobre infância e filosofia e a política da subjetividade" em KOHAN, Walter e KENNEDY, David (org.). *Infância e filosofia: possibilidades de um encontro*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro*. Trad. Maria Elisa Cevasco, Marcos César de Paula Soares. Petrópolis: Vozes, 2001.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LOBATO, Monteiro. *Negrinha*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- LOUZEIRO, José. *A infância dos mortos*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- LUDEMIR, Júlio. *Lembrancinha do Adeus [histórias de um bandido]*. São Paulo: Planeta, 2004.
- _____. *Sorria, você está na Rocinha!* Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2003.
- _____. *No coração do Comando*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2002.

- MACEDO, Joaquim Manuel. *A moreninha*. São Paulo: Ática, 2005.
- MIRISOLA, Marcelo. *O azul do filho morto*. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- NOLL, João Gilberto. *O cego e a dançarina em Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NORBERG, Kathryn. “A prostituta libertina: a prostituição na pornografia” em HUNT, Lynn (org.). *A invenção da pornografia*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.
- OLIVEIRA, Nelson. *Naquela época tínhamos um gato e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DE SAÚDE. “Children's environmental health”. Disponível em: www.who.int/ceh/en/. Acesso em: 25 jan. 2006.
- PARRAT-DAYAN, Silvia e VONÈCHE, Jacques “Criança-adulto” em DEMASI, Domenico e PEPE, Dunia (orgs.). *As palavras no tempo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- PLOTZ, Judith. “Romantismo, infância e os paradoxos do desenvolvimento” em KOHAN, Walter e KENNEDY, David (org.). *Infância e filosofia: possibilidades de um encontro*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. São Paulo: Moderna, 1984.
- RAMOS, Graciliano. *Infância*. 7ª ed. São Paulo: Martins, 1969.
- REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- RESENDE, Otto Lara. *A boca do inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- RESENDE, Vania Maria. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- RICOEUR, Paul. *Time and narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- RODRIGUES, Lelia. *A fala do infante: um estudo antropológico com a criança periférica*. (Tese – Doutorado em Antropologia) – Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 1999.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou Da educação*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difel, 1979.

- SANCHES NETO, Miguel. *Chove sobre minha infância*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2000.
- SARTRE, Jean Paul. *Les mots*. Paris: Gallimard, s. d.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.
- _____. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SOUSA, Eduardo Luiz André de (org.). *Psicanálise e colonização*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.
- STEINBERG, Shirley e KINCHELOE, Joe. Trad. George Eduardo Brício. *Cultura infantil: a construção corporativa da infância*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- TOLSTOI, Leon. *Infância*. Trad. Adolfo Casais Monteiro. Lisboa: Inquérito, 1941.
- TWAIN, Mark. *As aventuras de Tom Sawyer*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- _____. *As aventuras de Huckleberry Finn*. São Paulo: Ática, 1997.
- UNICEF. “Declaração universal dos direitos da criança”. Disponível em: www.unicef.org/brazil/decl_dir.htm. Acesso em: 20 mar. 2006.
- VEIGA, José J. *Os cavaleiros de Platiplanto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- _____. *Sombras de reis barbudos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- YOUNG, Iris Marion. “Representação e perspectiva social”. Trad. Larissa Dantas e Paula Lins. Inédito.
- ZALUAR, Alba. “Teleguiados e chefes” em RIZZINI, Irene (org.) *A criança no Brasil hoje – desafio para o terceiro milênio*. Rio de Janeiro : Editora Universitária Santa Ursula/CESPI/USU, 1993.