

Margens

Versão Digital - ISSN:1982-5374

Vol. 12. N. 18 Jun/2018

Revista Interdisciplinar do Programa de Pós-Graduação em Cidades,
Territórios e Identidades – PPGCITI - Campus Universitário de
Abaetetuba/Baixo Tocantins
Universidade Federal do Pará



Dossiê Infância e Exceção

Editores do Dossiê

Augusto Sarmiento-Pantoja (UFPA)

Marisa Gama-Khalil(UFU)

Margens
Revista Interdisciplinar do Programa de Pós-Graduação em Cidades, Território e
Identidades (PPGCITI) do Campus Universitário de Abaetetuba/Baixo
Tocantins/Universidade Federal do Pará

Revista Margens – Vol. 12. N. 18 – Jun 2018

Emmanuel Zagury Tourinho	<i>Reitor da Universidade Federal do Pará</i>
Ana Aurea Barreto Maia	<i>Coordenadora do Campus de Abaetetuba</i>
Oswaldo dos Santos Barros	<i>Coordenador da DPPG</i>
Alexandre Augusto Cals e Souza	<i>Coordenador do PPGCITI</i>
Vivian da Silva Lobato (UFPA)	<i>Editor-Chefe</i>
Lívio Sergio Dias Claudino (UFPA)	<i>Editor-Chefe</i>
Augusto Sarmiento-Pantoja (UFPA)	<i>Editor Interno do Dossiê 18</i>
Marisa Gama-Khalil (UFU)	<i>Editor Externo do Dossiê 18</i>

Equipe Editorial Faculdade

Benilton Cruz	<i>Faculdade de Ciências da Linguagem</i>
Dedival Brandão da Silva	<i>Faculdade de Educação e Ciências Sociais</i>
Jadson F. Garcia Gonçalves	<i>Faculdade de Educação e Ciências Sociais</i>
Joyce Otânia Seixas Ribeiro	<i>Faculdade de Educação e Ciências Sociais</i>
Vivian da Silva Lobato	<i>Faculdade de Educação e Ciências Sociais</i>
Mara Rita Duarte de Oliveira	<i>Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira - ICEN-UNILAB</i>

Conselho Científico Área/Instituição

Alex B. Fiúza de Mello	<i>Ciências Sociais/UFPA</i>
Antônio Otaviano V. Junior	<i>História/UFPA</i>
Bruno Pucci	<i>Educação/UNIMEP/Piracicaba</i>
Cristina Donza Cancela	<i>Antropologia/UFPA</i>
Divino J. da Silva	<i>Educação/UNESP/Presidente Prudente</i>
Eduardo Pellejero	<i>Filosofia/UFRN</i>
Eurípedes Funes	<i>História/UFC</i>
Flávio Bezerra Barros	<i>Biologia/UFPA</i>
Germana Maria Araújo Sales	<i>Letras/UFPA</i>
Gilmar P. da Silva	<i>Educação/UFPA</i>
Olgaíses Cabral Maués	<i>Educação/UFPA</i>
Olga Von Simson	<i>Ciências Sociais/ÚNICAMP</i>
Jaime Ginzburg	<i>Letras/USP</i>
Jorge Larrosa	<i>Universidad de Barcelona/Espanha</i>
Josenilda Maria Maués da Silva	<i>Educação/UFPA</i>
Kênia Rios	<i>História/UFC</i>
Ligia T. L. Simonian	<i>Antropologia/NAEA</i>
Mardônio Silva Guedes	<i>História/Arq. Pub. Ceará</i>
Márcio Danelon	<i>Filosofia/PUC/Campinas</i>
Mário José Hennen	<i>Educação/UFPA</i>
Maria dos Remédios de Brito	<i>Educação/UFPA</i>
Nilza Brito Ribeiro	<i>Letras/UNIFESSPA</i>
Pablo Esteban Rodriguez	<i>Universidad de Buenos Aires/Argentina</i>
Raimundo Nonato de O. Falabelo	<i>Educação/UFPA</i>
Rafael Chambonleyron	<i>História/UFPA</i>
Sandra Mara Corazza	<i>Educação/UFRGS</i>
Sinésio F. Bueno	<i>Educação/UNESP/Marília</i>
Sílvio Gallo	<i>Educação/UNESP/Campinas</i>
Tânia Sarmiento-Pantoja	<i>Letras/UFPA</i>
Walter Omar Kohan	<i>Educação/UERJ</i>

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
Biblioteca Central/UFPA, Abaetetuba, PA

Margens – Revista Interdisciplinar do Programa de Pós-Graduação em Cidades, Territórios e Identidades (PPGCITI) - Campus Universitário de Abaetetuba/Baixo Tocantins/UFPA – V. 12. N. 18 – Jun/2018 – Abaetetuba /PA: UFPA, 2018.

Semestral

Organizadores: Augusto Sarmiento-Pantoja & Marisa Gama-Khalil

Publicações em edições temáticas; V. 12. N. 18: Infância e Exceção.

ISSN: 1982-5374

Periódicos brasileiros. I. Universidade Federal do Pará (Campus Universitário de Abaetetuba/Baixo Tocantins)

CDD:21 ed. 056.9

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	06
DOSSIÊ: INFÂNCIA E EXCEÇÃO	
1) A LITERATURA INFANTIL: (MENOR) IDADE E DESTERRITORIALIZAÇÕES	
Aline Rodrigues dos Santos, Roselene de Fátima Coito.....	10
2) A TERRA DOS MENINOS PELADOS E O ESTADO DE EXCEÇÃO: UM PROJETO ESTÉTICO GRACILIÂNICO	
Lilliân Alves Borges.....	26
3) O TESTEMUNHO EM O SOBREVIVENTE: MEMÓRIA DE UM INFANTE QUE ESCAPOU DE AUSCHWITZ	
Rosane Castro Pinto, Augusto Sarmiento-Pantoja.....	38
4) INFÂNCIA E POBREZA: AS CRIANÇAS AO CUIDADO DO CINEMA	
Susana Guerra.....	54
5) NARRATIVAS DISTÓPICAS COM PROTAGONISMOS JUVENIL: MEMÓRIA E INSTINTO DE RESISTÊNCIA EM THE MAZER RUNNER	
Tânia Samento-Pantoja.....	67
6) OS ABANDONADOS DE BELÉM DO GRÃO-PARÁ, DE DALCÍDIO JURANDIR: A VIDA NUA ANDA DESCALÇA	
Viviane Dantas Moraes.....	85

DOSSIÊ "INFÂNCIA E EXCEÇÃO."

O presente dossiê reúne trabalhos de pesquisadores preocupados em pensar a infância, a literatura infantil, o cinema, a exceção ou a relação entre eles. Os artigos produzem um importante fragmento do estado da arte nas pesquisas em literatura e cinema trazendo à tona questões pertinentes ao contemporâneo, focados em obras modernas e contemporâneas, tais como: Procurando Firme, de Ruth Rocha; A terra dos meninos pelados, de Graciliano Ramos; O sobrevivente: memórias de um brasileiro que escapou de Auschwitz, de Aleksander Laks e Tova Sender; Os Esquecidos, de Luis Buñuel; Os Incompreendidos, de François Truffaut; The Maze Runner, de James Dashner; e Belém do Grão Pará, de Dalcídio Jurandir.

A variedade de gêneros analisados nos artigos nos mostra como a matéria da infância e da juventude tem um grande corpus a ser estudado e compreendido. Temos nesse dossiê um olhar diferenciado de outras coletâneas, pois encontramos aqui importantes articulações, de variadas formas de como a arte procurou narrar os entraves de sua relação com a exceção, como veremos a seguir.

O primeiro trabalho é A literatura infantil: (menor)idade e desterritorializações, de Aline Rodrigues dos Santos & Rosane de Fátima Coito. Nesse estudo Santos & Coito procuram apresentar um breve panorama da literatura infantil para assentar seu debate sobre o olhar infantil, como uma possibilidade de dizer em uma mirada feminina e feminista, tomando para análise o texto Procurando Firme, de Ruth Rocha, a partir de formulações de Deleuze e Guattari busca compreender como se dá a desterritorialização linguística na obra, para depois discutir aspectos em torno da menoridade infantil e feminina. Com isso as autoras salientam que a exceção aqui é o fato de tanto o feminino como o infantil são percebidos como personas excluíveis.

Em A terra dos meninos pelados e o estado de exceção: um projeto estético graciliânico, Lilliân Alves Borges evoca Giorgio Agamben e o conceito de estado de exceção para analisar como é insipiente a recepção crítica sobre a obra infantil, quando comparada às obras adultas de Graciliano Ramos. Depois, a pesquisadora se detém em analisar como Raimundo, protagonista da obra, lida com a coerção sofrida por conta de sua aparência física, levando-o a criar um país em que é aceito, o Tatipirun, uma terra de meninos com a cabeça pelada e que não há distinção entre eles. Sem dúvida, a autora nos mostra um importante exemplo de como a exceção alija a todos que são considerados diferentes e que a homogeneização, nada mais é que uma formulação do autoritarismo dos estados de exceção.

O terceiro artigo procura discorrer sobre a relação entre o testemunho e a infância, com o artigo O testemunho em o sobrevivente: Memória de um infante que escapou de Auschwitz, de Rosane Castro Pinto & Augusto Sarmento-Pantoja, apresenta formulações sobre o conceito de testemunho em busca de desenvolver uma leitura particular do testemunho com a infância, mostrando o testemunho sobre a infância é marcado pela formulação de uma memória coletiva ou partilhada, pois a criança não teria condições de retomar fatos dos quais não participou ou não tinha condições de lembrar, por isso, utiliza-se da memória alheia na formulação de sua narrativa é o que eles chamam de testemunho arbiter. Destaca também o fato do testemunho de Alexander Laks & Tova Tender, apesar de ser um texto relacionado à Shoah, apresenta diversas características do Testimonio, na

chave latino-americana. Por fim, apresenta como são apresentadas várias formas de resistência ao autoritarismo e a exceção pelas crianças nos campos de concentração,

O artigo de Suzana Guerra, *Infância e pobreza: as crianças aos cuidados do cinema*, nos apresenta uma análise focada em dois filmes *Os Esquecidos*, de Luis Buñuel e *Os Incompreendidos*, de François Truffaut, para articular sua reflexão sobre a infância e a pobreza e o papel do cinema de resistir a invisibilidade do estado de exceção permanente relacionado a pobreza. Os filmes sofreram censura por trazer à baila a realidade aterradora dos subúrbios, que no fundo estava relacionado à uma censura social, na medida em que os mais afetados seriam as classes abastadas, diante de “um cinema que resgatava imagens da pobreza e as projetava nos seus espaços de lazer, colocando, sem qualquer pudor, a questão da ordem social na ordem do dia”, analisa Suzana.

A seguir, Tânia Sarmento-Pantoja nos brinda com o artigo *Narrativas distópicas com protagonismos juvenil: memória e instinto de resistência em The Maze Runner*, no qual apresenta duas categorias como fonte de seu argumento, a memória ausente, a partir da experiência concentracionária vivida pelos jovens, o que permite a pesquisadora correlacionar a franquia *The Maze Runner* à distopia e a catástrofe. A pesquisadora reflete também sobre a necessidade de categorizar o “solarpunk fiction corresponde à ficção científica especialmente vinculada à composição de uma utopia ora baseada no uso com sucesso de recursos renováveis e/ou autossustentáveis”, como ocorre, entre outras, na obra por ela analisada e destaca o conceito de biopunk, a qual discute a condição pós-humana, produzida pela manipulação biológica. Fica evidente que o trabalho de Tânia fomenta pensarmos nas várias formulações da exceção e suas consequências distópicas.

Por fim, temos o texto de Viviane Dantas Moraes: *Os abandonados de Belém do Grão-Pará*, de Dalcídio Jurandir: a vida nua anda descalça. Nele encontramos uma sólida apresentação de uma interessante análise do romance *Belém do Grão-Pará*, de Dalcídio Jurandir, no qual explora o conceito de “vida nua”, zoê, desenvolvido por Giorgio Agamben e presente no cotidiano do personagem Alfredo, protagonista do mesmo. A pesquisadora mostra-nos que é “a naturalidade da violência, que desliza pelas frestas da lei e anula os direitos fundamentais, o que torna invisível e ainda mais sério pela não gravidade do ato”, o que potencializa no romance cenas que aproximam os personagens à vida nua agambeniana.

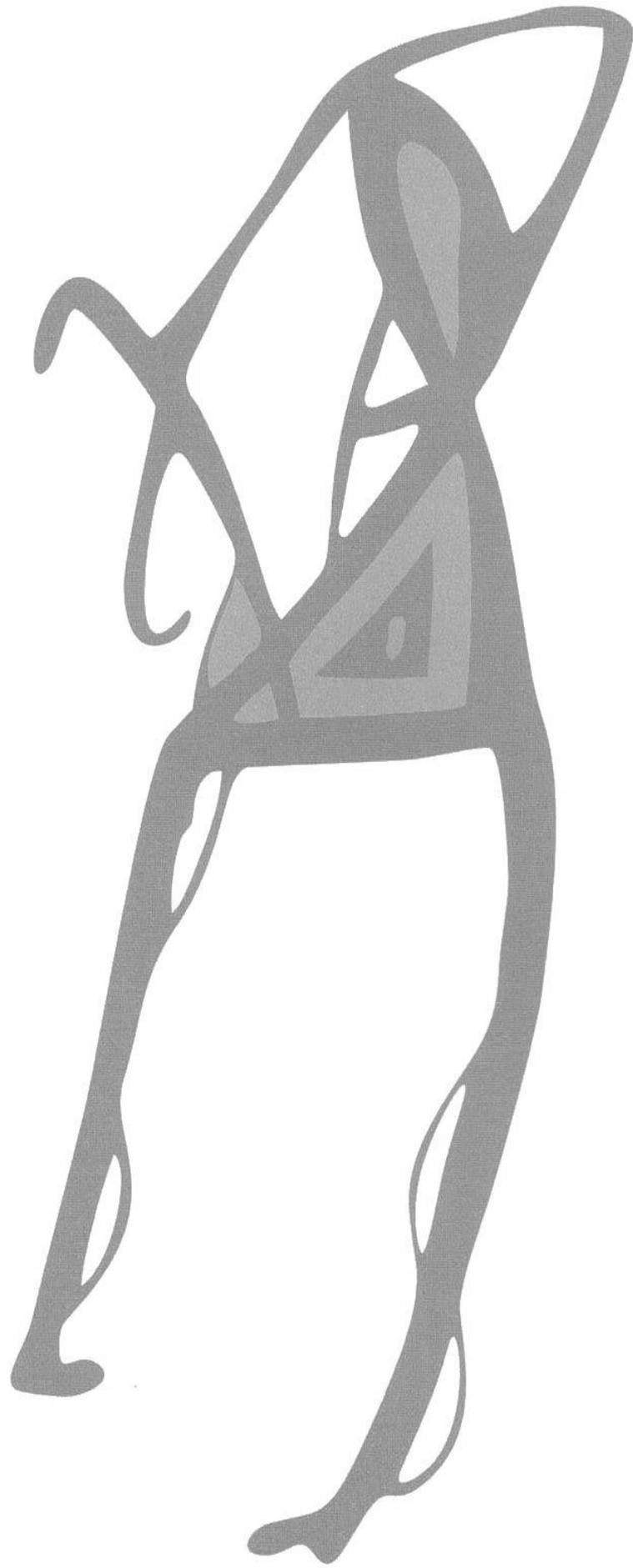
Vimos que existe uma importante articulação entre os seis trabalhos que compõe o dossiê *Infância e Exceção*, já que conseguem de alguma forma articular questões que ora estão presentes na figuração da infância, ora na exceção e em alguns casos nas duas, por isso oferecemos à academia um importante material de estudo e pesquisa que auxiliará estudantes e pesquisadores de vários campos do saber, sejam eles da história, da sociologia, da filosofia, da linguística, do cinema ou da literatura.

Organizadores/as

Augusto Sarmento-Pantoja (UFPA)

Marisa Gama-Khalil (UFU)

Belém - Uberlândia, junho de 2018.



DOSSIÊ INFÂNCIA E EXCEÇÃO

A LITERATURA INFANTIL: (MENOR)IDADE E DESTERRITORIALIZAÇÕES

Aline Rodrigues dos SANTOS¹

Roselene de Fátima COITO²

Universidade Estadual de Maringá - UEM

Resumo: pensando o lugar da literatura infantil e da criança na sociedade como um lugar de uma possibilidade de dizer, do dizer e de se dizer, a investigação aqui proposta se pauta nas miragens infantis, femininas e feministas que se projetam a partir de uma personagem da literatura infanto-juvenil. Assim sendo, nosso objetivo é discutir como se entende a literatura infantil e juvenil como literatura menor, a partir da filosofia de Deleuze e Guattari, tendo como corpus o texto *Procurando Firme*, 1984, de Ruth Rocha, procedendo com análises discursivas, pela perspectiva foucaultiana, das miragens femininas, feministas e infantis, que se constituem linguisticamente na narrativa. Pudemos perceber a literatura da criança, mesmo marginalizada pelo cânone, pela academia e pelo discurso literário tradicional, constituindo sua menoridade como máquina de revolução, máquina de expressão coletiva e desterritorialização da servidão infantil à palavra do adulto e da servidão do gênero feminino à palavra do gênero "majoritário", desvelando que a própria condição de menor, faz dessa literatura arte transgressiva que se abre ao devir.

Palavras-chave: literatura infanto-juvenil, discurso, devir, feminismo.

Abstract: thinking the place of children's literature and of the child in society as a place of a possibility to say, to the saying and to say itself, the research proposed here is based on the childish, feminine and feminist mirages that are project from a character of the children literature. Thus, our aim is to discuss how understand children literature as a minor literature, based on the Deleuze and Guattari's philosophy, having as corpus the text "*Procurando Firme*", 1984, by Ruth Rocha, proceeding with discursive analyzes, by the Foucaultian perspective, of mirages feminine, feminist, and childish, which constitute linguistically in the narrative. We could perceive the children literature, even marginalized by the canon, the academy and the traditional literary discourse, constituting its minority as a machine of revolution, a machine of collective expression and deterritorialization of child servitude to the word of the adult and the servitude of the feminine gender to the word of the "majoritarian" gender, showing that the condition of a minor literute, makes it transgressive art that opens to becoming.

Keywords: children literature, discourse, becoming, feminism.

¹ Mestra na área de Estudos Linguísticos, linha de pesquisa: Estudos do Texto e do Discurso, pela Universidade Estadual de Maringá – UEM. Integra o grupo de pesquisa GPLEIADI. Graduada em Letras Português/Inglês pela UNESPAR, campus de Campo Mourão.

² Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1990), mestrado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1996) e doutorado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2003). Realização do Pós-doutorado nos anos de 2008-2009 na Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales - Paris

Introdução

A maneira como a literatura infantil irrompeu e se desenvolveu no Ocidente, absorvida pelas instituições pedagógicas, apoiada em saberes moralizantes e em mecanismos de coerção e vigilância, ora interdita, ora incitada à produção em nome da administração da vida dos mais jovens retirou-a do “reduito seletivo da literatura” (ZILBERMAN E CADEMARTORI, 1984, p. 04). Nessa perspectiva, denominá-la como literatura menor significa que “para muitos não é considerada literatura e por isso não entra no cânon literário e nem se estabelece, de fato, uma crítica específica” (COITO, 2003, p.109).

Coito (2006) afirma que essa cultura é herança dos gregos (primeiro em Sócrates, depois Platão) que acreditavam que a literatura infantil deveria ser “gerenciada” pela família e pelo Estado, especialmente por ser discurso direcionado aos jovens, indivíduos muito suscetíveis diante do perigo do poder de sedução do discurso artístico. Rebaixar o *status* e esvaziar tal literatura do caráter artístico se deve, nesse sentido, a seu poder de transgressão e efeitos de sedução, considerando, primordialmente, o público ao qual ela se dirige. Diante desse jogo da periculosidade e da interdição, Santos (2018) traça algumas considerações sobre esse estatuto de minoridade:

Pensemos esse lugar de minoridade, coagido, interdito e não artístico da literatura infantil (...) ter se mantido até os dias de hoje a partir das considerações de Michel Foucault: “por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder” (FOUCAULT, 2014, p. 09 e 10)³. Essa aparência de minoridade do discurso literário infantil revela (...) o poder desse discurso e como tal foi e é desejado pela vontade de verdade das sociedades através dos tempos devido a sua importância na ordem dos saberes e poderes da sociedade de controle, pois, sobrevive na linha tênue do perigo e da dominação, portanto, do futuro da vida da sociedade e da manutenção (ou não) de sua ordem de acordo com o público ao qual é destinado (SANTOS, 2018, p. 36).

Tendo em vista esse lugar de sobrevivência entre a dominação e o perigo de transgredi-la, desvelado pelo desejável poder de tal discurso, que constantemente coloca em cheque a verdade que o interdita é que compreendemos a literatura infantil como

³ FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24. ed. São Paulo: Loyola, 2014.

menor, ou seja, fora da perspectiva do cânone, da pedagogia, da academia e também do mercadológico.

Assim, a perspectiva de literatura menor que consideramos é aquela apresentada por Gilles Deleuze e Félix Guattari na obra *Kafka Por uma literatura Menor* (1975). Partindo da célebre frase dos autores, “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE E GUATTARI, 2015, p. 35), é que dizemos que tal literatura é aquela que escapa à reprodução dos códigos já estabelecidos, da dependência dos discursos oficiais; as instâncias de legitimação não lhe são vitais e nem sua existência depende das instituições que selecionam e excluem o que é ou não arte de tradição.

Seu ponto central é a *desterritorialização* que o menor faz dentro do maior, por isso, é máquina literária que se constitui máquina revolucionária. Implica uma metamorfose, um movimento de deslocamento que um povo ou um grupo marginalizado faz na busca por novos caminhos. No caso de Kafka, fica claro como essa marginalização da língua se faz em função do choque de culturas que vai do espacial ao político: “como devir o nômade e o imigrante e o cigano da sua própria língua? Kafka diz: roubar a criança no berço, dançar sobre a corda bamba” (DELEUZE E GUATTARI, 2015, p. 41). A literatura infantil é, pois, o nômade, o imigrante e o cigano em sua própria língua, é a literatura do jovem, do inculto, da linguagem “simples e banal” em face da literatura do adulto. Perante seu desejável poder, tal marginalização desvela, ao contrário, seu caráter transgressivo, de expandir limites de coerção e vigilância, de reunir em si o coletivo, o político – a as outras duas características da literatura menor - pela capacidade de “ser em sua própria língua como um estrangeiro” (Ibidem, p. 47, grifo dos autores).

Observamos aqui o eixo que guia o pensamento de Deleuze e Guattari dialogando com os pensamentos de Foucault sobre o discurso literário como aquele que “rompe com toda definição de ‘gêneros’ como formas ajustadas a uma ordem de representações...” (FOUCAULT, 2000a, p. 59). Reiteremos, a língua menor é aquela da variação e da destruição, por isso, quando se trata de literatura infantil, extrapola-se o pedagógico, o selo do banal, do lazer e do entretenimento já que as possibilidades do menor nunca são o mesmo, mas o devir.

Sendo assim, nos propomos a discutir a literatura infantil e juvenil como literatura menor, a partir da filosofia de Deleuze e Gattari, tendo como *corpus* o texto *Procurando*

Firme, 1984, de Ruth Rocha, com o objetivo de analisar **miragens femininas, feministas e infantis**, que se constituem linguisticamente na narrativa

Uma questão essencial para noção de desterritorialização é a noção do devir. Abrir a possibilidade do novo pela “raridade dos talentos⁴”, ausência do cânone ou da tradição implica no deslocamento das próprias estruturas linguísticas que operam como máquina coletiva de expressão, já que essa língua não tem outro compromisso senão com a consciência de uma minoria. Nesse sentido, o devir da linguagem é próprio devir da vida pela arte.

A arte literária menor é a máquina revolucionária da luta das minorias buscando espaços de liberdade e se constitui, como nenhum outro discurso, como aquele que curva relações de força de modo a descaracterizar condutas, modelos culturais, identidades etc. Diante disso, trazemos o conceito de **miragens**, situando-nos dentro da perspectiva discursiva foucaultiana e pensando esse conceito à luz de algumas de suas noções teóricas e nos pontos onde elas se encontram com a filosofia de Deleuze e Guattari e com a perspectiva feminista do gênero produzido nas e pelas práticas discursivas, principalmente nas noções de estilos ou artes de vida, discurso, transgressão e devir. Não tratamos, portanto, de identidades, mas daquilo que sempre suscita o devir. As **miragens**, diferentemente das identidades, não possuem compromisso com o “real”, pois não se tratam do ‘real’ representado tal e qual. Elas nunca são fixas, estão sempre em função dos efeitos de um discurso transgressivo que move o sujeito diante das *transformáveis linhas de interpretação* (SANTOS, 2018, p. 64). Ou seja, não exatamente o devir, mas estão sempre caminhando em sua direção,

O discurso literário não impõe interpretações, mas questiona o leitor, porque constantemente o deixa passível de novos sentidos, de forma que esse pode se reconhecer nas personagens literárias, não reconhecer-se ou interpretar-se parcialmente nelas (...) a literatura não precisa e nem procura a fidelidade do leitor porque não é sua função demarcá-lhes espaços e modelos; por isso uma miragem nunca coincide totalmente com a realidade, mas pode sugerir-lhes alguns traços, além do que, o olhar jogado sobre a miragem projetada pode não ser o mesmo que já foi e nem o mesmo a todos os olhos que a miram, pois é isso que é a interpretação: móvel, fluída e transformável (...) (SANTOS, 2018, p. 65).

⁴ Deleuze e Guattari (2015) refletem que os talentos não abundam na literatura menor. Não há um mestre inaugurador de uma estética ou gênero que (re) defina um fazer literário e sirva de modelo aos demais.

Procurando Firme conta a história de uma princesa e um príncipe, ambos são irmãos e crescem no mesmo castelo sob treinamentos específicos para se tornarem princesa e príncipe ideais. O irmão recebe aulas de atividades que o preparam para *correr mundo*, ou seja, viver no espaço público, e assim o faz logo no início da narrativa. A história se desenrola, então, com foco na menina que fica no castelo treinando atividades domésticas à espera de um outro príncipe que irá enfrentar o dragão e propor-lhe casamento, até o dia em que ela muda seu destino.

A primeira característica é a desterritorialização

“Mas a primeira característica, de toda maneira, é que, nela, a língua é afetada de uma forma coeficiente de desterritorialização” (DELEUZE E GUATTARI, 2015, p. 35), declaram os filósofos. Nesse sentido, a linguagem menor é aquela que desvia e desrespeita a estética do maior, criando usos intensivos da língua. O alemão de Praga com seu “vocabulário ressecado”, “sintaxe incorreta” e influenciado pelo Tcheco inaugura um novo/outro entendimento da obra de Kafka. Recorrendo às discussões de Wagenbach⁵, os filósofos assinalam que “todos esses traços de pobreza de uma língua se reencontram em Kafka, mas tomados em uso criador... a serviço de uma nova sobriedade, de uma nova expressividade, de uma nova flexibilidade, de uma nova intensidade” (Ibidem, p. 46 e 47).

A desterritorialização que tratam aqui é o movimento da língua com seus verbos, conjunções, advérbios, pronomes etc., marcado pelos abusos e erros que ultrapassam os limites e instauram usos extremos da língua. Só a literatura menor tem a linguagem do intensivo extremo do limite, já que trabalha como língua estranha, nômade. O exercício menor de uso de uma língua é a condição da máquina revolucionária ou, ainda, a condição de constituir uma máquina coletiva de expressão. Quando faz vibrar o novo - “abrir a palavra sobre intensidades interiores inauditas” (Ibidem, p. 45), faz irromper as vidas inauditas das minorias. Cai a metáfora e o simbolismo; os sons e as palavras desterritorializadas trabalham a própria matéria no fluxo de uma linha de fuga. Não há metáfora, há metamorfose. “Trata-se de um devir” (Ibidem, p. 45).

⁵ WAGENBACH. *Praga na virada do século*. P. 78 a 88.

Em *Procurando Firme*, muitos são os usos menores da língua. O texto é marcado pela informalidade de uma história de princesa contada entre os diálogos de duas crianças:

- Puxa vida! Não há quem agüente mais essas histórias! Dá um tempo!
 - Espera um pouco, ô! Você não sabe ainda como a história é.
 - Ah, isso eu sei! Aposto que tem castelo!
 - Ah, tem, castelo tem.
 - E tem rei e rainha.
 - Ah, rei e rainha também tem.
 - (...)
 - Puxa vida! E você vem dizer que não é uma daquelas histórias chatíssimas, que a princesa fica a vida inteira esperando o príncipe encantado?
 - Ah, vá, deixa eu contar. Depois você vê se gosta. Que coisa!
- (ROCHA, 2009, p, 06)

Nesses enunciados, o abuso das interjeições fica evidente, essas palavras invariáveis que expressam sem a necessidade de usos elaborados de estruturas linguísticas. O estado de espírito das personagens ao dizerem *Ah!*, *Puxa vida!* e *Que coisa!* se resume mesmo nessas pequenas estruturas que poderiam se desenrolar em longas frases um tanto mais explicativas: *Ah, vá, deixa eu contar por por favor, não me interrompa, deixa eu contar*. Mas, nesse caso, ecoaria o novo? A história de princesa abalaria o lugar comum dos contos de fadas e inauguraria a *história que parece de fadas, mas não é*, assim como o livro, logo de início, é apresentado? A repetição dessas categorias abre para a voz minoritária infantil. Essa repetição de elementos linguísticos simples favorece a linguagem menor da criança que fala no lugar da tradicional voz que narra o conto de fadas e desenvolve uma outra literatura (uma outra história que tem príncipe, princesa, castelo, rei e rainha, mas não é de fadas e tampouco *daquelas histórias chatíssimas*). Nesta mesma/outra história, vejamos como a princesa é apresentada nos enunciados:

- Enquanto isso a princesinha, irmã do príncipe, que era linda como os amores e tinha os olhos mais azuis que o azul do céu, e tinha os cabelos mais dourados do que as espigas do campo e que tinha a pele branca como as nuvens nos dias de inverno...
- (...)
- A pele da princesa era branca, pronto. E as mãos da princesa eram macias como... Ah, não importa. As mãos eram macias, os pés eram pequenos, e a voz da princesa era maviosa.
- Maviosa?
 - É, maviosa, melodiosa! Eu sei que essa palavra não se usa mais, mas se eu não usar umas palavras bonitas, meio difíceis, vão ficar

dizendo que eu não incentivo à cultura dos leitores (ROCHA, 2009, p. 11 e 12).

Além da insistência das repetições (*e tinha, e tinha, e que tinha*) e interjeições, que já apontamos aqui, outro aspecto nos chama a atenção: a sequência de adjetivação. A personagem vai recebendo caracterização – linda, loura, pele branca, mãos macias, pés pequenos e voz maviosa - até se produzir a imagem da tradicional e convencional princesa bela e frágil. No entanto, a maneira como a voz infantil narradora se estrutura faz com que salte das palavras o tom da conversa entre as crianças, como se não houvesse apenas uma voz que narra, mas essas duas vozes que se responsabilizam pela tessitura da personagem (no caso, da personagem dentro do conto) e do fazer narrativo. A criança que conta a história ora está a mercê da que ouve, ora escapa, ora controla, assim como a que ouve, ora ouve, ora conta a história: - *Maviosa?* Ou: - *Ah, isso eu sei! Aposto que tem castelo!*

Fica evidente que esta narrativa não está “na situação de uma língua rica ordinária” (DELEUZE E GUATTARI, 2015, p. 44), especialmente pelo tom satírico pelo qual o termo “maviosa” foi usado. Esse termo passa da caracterização da voz da princesa e se torna o referente do dizer. Consciente do fluxo de menoridade que se instala em sua linguagem, Ruth Rocha satiriza a literatura maior que insiste em aliar cultura a um vocabulário formal que, muitas vezes, é composto por palavras que já caíram em desuso e, mais, satiriza a ideia da existência da soberania de uma cultura sobre a outra que se concretiza nos conceitos de belo e difícil – palavras *bonitas* e *difíceis* para quem? Para as crianças? Para os incultos? – O termo qualificador *maviosa* passa por uma metamorfose, não é mais a simples qualificação da voz da princesa e nem o recurso para “enriquecer” o vocabulário e atender a uma exigência do tradicionalismo, não é mais nem a metáfora ou a simbologia do que seria uma palavra bonita e difícil, é palavra desterritorializada que faz abalar a metáfora, a tradição e a própria categoria de adjetivo.

Mas a literatura menor não é apenas aquela que ultrapassa a metáfora e instala o máximo de diferença da literatura maior pelos sons e palavras, ela é a revolução experimentada por uma minoria, é a própria condição revolucionária de fugir e fazer fugir um povo das condições da realidade presente: “é o mesmo que dizer que ‘menor’ não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que se chama grande (ou estabelecida)” (DELEUZE E GUATTARI, 2015, p. 38). Abrir o máximo de diferença é forjar, na singularidade da língua menor, a

subversão dos sentidos majoritários. Eleger a voz infantil para narrar a história da princesa abre para a possibilidade de operar com a simplicidade vocabular e sintática e, assim como em Kafka, a música, usada como matéria de expressão, suscita o devir porque é atravessada pela insensatez e pela desorganização, o nome da princesa é usado nesta narrativa também como matéria de expressão que abre para o devir atravessado ao mesmo tempo pelo nome e pelo não nome. Dito de outra forma, é uma desterritorialização de um referente singular – o nome nomeia e especifica alguém – para um referente indefinido e plural.

Então a mãe da Linda Flor (a princesa se chamava Linda Flor, eu já contei?) (ROCHA, 2009. p. 28).

(...)

E não queria mais ser chamada de Linda Flor.

- Que nome mais careta! Quero que me chamem de Teca, de Zaba, de Mari, um nome mais moderninho! (ROCHA, 2009. p. 28).

No conto de fadas convencional, o nome próprio da princesa assume um lugar de importância, muitas vezes sendo o próprio nome dela, o nome do conto. Aqui, o nome instaura os dois diferentes momentos em que a personagem se encontra. No primeiro momento, ela é Linda Flor, a princesa bela e frágil, como assim se espera, marcada por uma feminilidade delicada daquilo que ela é e daquilo que ela faz: *é linda como os amores* e estática como uma flor que espera o príncipe que enfrentará o dragão e pedirá sua mão em casamento. O nome Linda Flor assume importância no conto, porém pelas vias da desorganização – diríamos, a importância pela via da não importância, pois é citado apenas na metade da narrativa já que a personagem narradora “esquece” de mencioná-lo antes.

A mudança do estado de quem espera (pelo casamento) acontece também pelo fluxo do nome. A menina não é mais quem apenas *é* (é linda/Linda), mas passa a ser quem *se torna*. A transformação de sua experiência para quem pratica a si mesma se dá no abandono do velho nome para fazer falar o novo, no entanto, este novo existe, pois é dito (... *não queria mais ser chamada de... quero que me chamem de...*), mas é inaudível, pois fica indefinido, a história termina sem que ela escolha um novo nome para si. Não é mais nem Linda Flor, nem Teca, nem Zaba e nem Mari, é devir. Do nome, fica apenas a subtração do velho e a possibilidade do novo, ou seja, a metamorfose. Em Kafka a música não organiza o que é homem, o que é animal e o que é a metáfora de ambos; na linguagem

infantil da personagem, o nome não define quem ela se torna, o nome está lá (*mais moderninho*) pelo não nome.

A literatura menor que se constitui nesses enunciados, pelo trabalho com a linguagem infantil é a matéria de expressão que forja muito além do que uma personagem feita de nome e não nome, mas de tudo o que é histórico e social e que se assenta nesses dizeres sobre o que é ser e não ser uma menina princesa, dito de outro modo, ser feminina. O empreendimento dessa linguagem é pela metamorfose – máquina revolucionária, pela criação de novas possibilidades de vida ao subtrair o que a personagem é para projetar **miragens** ao devir, a princesa não é mais a princesa ideal, da mesma forma que sua feminilidade não o é, a princesa também não se torna definitivamente outra coisa, ela está sempre por se tornar, “a coisa e as outras coisas não passam de intensidades percorridas pelos sons ou pelas palavras desterritorializadas seguindo sua linha de fuga” (DELEUZE E GUATTARI, 2015, p. 45).

“Tudo nela é político”

“A segunda característica da literatura menor é que tudo nela é político” (Idem, 2015, p. 36); a existência linguística é a própria existência política de uma minoria. A linguagem menor não é aquela que parte de uma experiência individual que pode, posteriormente, ser interpretada e usada pelo coletivo; ela já parte do coletivo, pois trabalha politicamente para resistir e contestar o uso majoritário da língua. A literatura menor já emerge como máquina revolucionária no seio de uma coletividade marginalizada. Assim, a narrativa sobre a princesa já irrompe literatura menor ao enunciar nessa linguagem “esvaziada” do que é *bonito e difícil* por se tratar da linguagem infantil. Analisemos agora, esse menor infantil aliado ao menor feminino como objeto de um dizer.

No enunciado *agora, a princesa da nossa história estava deixando o tempo passar que é pra esperar um príncipe encantado que vinha derrotar o dragão e casar com ela* (ROCHA, 2009, p. 16), o gênero, o casamento, o trabalho e a esfera privada são alguns dos campos associados que emergem na superfície discursiva e são passíveis de perceber como aqueles que se atravessam para formar a conduta esperada de uma princesa. No entanto, tanto essa conduta quanto esses campos associados são produções históricas e sociais, a partir de determinadas tecnologias, segundo verdades que se

sustentam em conhecimentos fabricados e oferecidos ao feminino. Teresa de Lauretis, teórica feminista, propõe que pensemos o gênero na esteira de Foucault e sua teorização acerca da sexualidade:

(,,) começar a pensar o gênero a partir de uma visão teórica foucaultiana, que vê a sexualidade como uma “tecnologia sexual”; desta forma, propor-se-ia que também o gênero, como representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, como das práticas da vida cotidiana (LAURETIS, 1994, p.208)

A conduta da feminilidade da princesa nada mais é do que uma produção e produto social ancorada em procedimentos institucionalizados, também, pelas relações de trabalho – relações saber-poder como as duas dimensões que formam o sujeito em Foucault, principalmente em seus textos *Verdade e Subjetividade* (1993) e *O sujeito e o Poder* (1995). Os verbos e a locução verbal em destaque são o estado estático da princesa, representada como aquela que, de fato, não faz nada além de deixar o tempo passar e esperar o príncipe que iria lhe propor casamento. Esse estado estático de espera é associado às atividades domésticas que ela fazia enquanto deixava o tempo passar:

A princesa se ocupava de ocupações principescas, quer dizer, a princesa tomava aulas de canto, de bordados, de tricô, de pintura em cerâmica. A princesa fazia cursinhos de iniciação à poesia de Castro Alves, estudava um pouquinho de piano, fazia flores de marzipã (...) (ROCHA, 2009, p. 13).

A naturalidade em que as atividades dela são apresentadas se ancora na ordem econômica que dissipou o trabalho entre gêneros como aquilo que seria inútil e aquilo que seria produtivo. Os espaços públicos e privados igualmente se dissiparam e se organizaram nas representações de oposição entre o que é pessoal, afetivo, familiar e economicamente improdutivo e o que é economicamente ativo, produtivo e gerador de riquezas. Dessa forma, o trabalho doméstico é sempre recolocado como o lugar do inútil, do nada, da simples espera pelo casamento: *Pois é, naquele reino era muito bonito ter prendas... - É, saber fazer coisas que não servem pra nada, que é pra todos saberem que a pessoa é rica...* (Ibidem, p. 13 e 14). Assim, em primeira análise, pode-se dizer que os verbos que expressam o estado de inércia se ligam diretamente ao canto, ao bordado, ao tricô, à pintura, às ocupações principescas, enfim.

No entanto, esse determinismo natural de separação entre o público e o privado e, portanto, o produtivo e o inútil, desvela o funcionamento de certas verdades produzindo o gênero por meio dessas atividades (*ocupações principescas*). Tudo o que a personagem faz é dentro do campo de ação permitido ao seu *status* social de princesa, assim, como todas essas atividades se desenvolvem com o único fim de esperar o casamento. Linda Flor (que neste momento ainda possui nome) não é em si mesma apenas ela, mas todo o feminino sobre o qual pesou a administração e manutenção da vida familiar sob a aparência do nada e do inútil. D’Incao, ao estudar a vida da mulher burguesa desde os primeiros momentos da formação da classe, discute sobre sua preparação para o casamento que tem de ser feita durante toda sua vida e disso depende também a manutenção do matrimônio enquanto instituição, assim como do cuidado da mãe depende todo o prolongamento dos componentes da vida familiar e a vida do marido como homem público. O trabalho doméstico é, acima de tudo, a garantia da perpetuação da vida econômica da família, pois sobre ele está a manutenção ou não da classe (D’INCAO, 2012, p. 225 a 228).

O feminino, neste caso, é coletivo e sua constituição entrelaça suas ações, gestos aparência e conduta nas relações de trabalho que, sob a aparência do determinismo natural que separa o inútil do produtivo, desvela-se político e se sustenta na prática do casamento. As tecnologias que moldam o gênero feminino (o canto, o bordado, o tricô, a pintura etc.) e constroem uma conduta adequada ao casamento demonstram que o pessoal e o privado não são inúteis, mas políticos já que se constituem em instituições sobre as quais se perpetua uma ordem econômica. Na narrativa, observamos que quando o primeiro príncipe sobe a torre e propõe casamento à Linda Flor, o esforço da mãe é para que ela garanta o casamento, usando para isso as habilidades que ela passara a vida desenvolvendo: - *Filhinha, filhinha, vai fazer uma baba-de-moça pro moço, vai...* e ainda - *Que é isso, minha filha, você nunca, nunquinha na sua vida teve preguiça... Então vai fazer uns fiozinhos d’ovos pro moço ver como você é prendada...* (ROCHA, 2009, p. 20 e 21).

Na literatura menor, a história individual é encharcada pelo coletivo e, por isso, é imediatamente política. Em Linda Flor reúne-se não somente a mulher burguesa responsável pela tutela da família, mas todas as mulheres cujo feminino se formou por meio das tecnologias que as punham sempre no doméstico e modulam seu labor como inútil. Deleuze e Guattari dizem que “seu espaço exíguo (**da literatura menor**) faz que

cada caso individual seja imediatamente ligado à política. O caso individual torna-se, então, tanto mais necessário, indispensável, aumentado ao microscópico, quanto toda uma outra história se agite nela” (2015, p. 36). É a história dessas mulheres que “se agita” na história da princesa entre as **miragens** da inutilidade e do necessário labor feminino, já que essa inércia se trata somente da aparência que reveste as técnicas políticas e econômicas que produzem a personagem. Não há, pois, a identidade da princesa, mas um despedaçamento de efeitos de sentido que projetam as mais plurais **miragens** sobre o gênero, o trabalho, o privado, o público, o político, enfim.

E toma um valor coletivo

A literatura maior constrói seus cânones a partir de um longo trajeto que consiste em olhar para o passado e buscar referências na tradição para que se possa classificar uma obra que, se entra para este reduto seletivo, passa do individual ao coletivo. No Brasil, mesmo que dentro da própria literatura infanto-juvenil haja a institucionalização na escolha das obras que podem ou não compor o quadro do que é arte literária (em separação do que é entretenimento), os próprios escritores da literatura infantil e juvenil se constituem pela ausência e desvalorização em face da literatura maior – a do adulto⁶.

Essa inadequação ao maior se estende à atualidade e, por isso, é que dizemos ser a literatura infanto-juvenil estrangeira em seu próprio país. Nela não há escritora ou escritor que se trate quase que como uma instituição dentro de outra instituição. Não há a fundadora ou fundador de uma estética sobre a qual as outras obras devam se debruçar. De maneira geral, as obras literárias infantis e juvenis já são concebidas com valor coletivo diante dessa “raridade de talentos”. Eis a terceira características de literatura menor:

A terceira característica é que tudo toma um valor coletivo. Com efeito, precisamente porque os talentos não abundam numa literatura menor, as condições de uma *enunciação individual* não são dadas, que seria de um tal ou qual “mestre”, e poderia ser separada da enunciação coletiva. De maneira que esse estado de raridade dos talentos é de fato benéfico, e permite conceber outra

⁶ Basta ver o exemplo daquele que é considerado pela crítica o precursor e divisor de águas da produção da literatura para os mais jovens, no Brasil, e o que teremos é o *status* de grande autor para a literatura “menor” infanto-juvenil, mas um Pré-Modernista para a crítica majoritária, mesmo tendo Monteiro Lobato produzido intensamente durante o período Modernista. Talvez isso se deva mesmo ao fato de que sua produção não se dedicou ao adulto com a mesma intensidade com a qual se entregou ao menor.

coisa que uma literatura de mestres: o que o escritor sozinho diz já constitui uma ação comum, e o que ele diz ou faz é necessariamente político, mesmo que os outros não estejam de acordo. O campo político contaminou todo o enunciado (DELEUZE E GUATTARI, 2015, p. 44).

A obra *Procurando Firme* assume as suas próprias menoridades - a menoridade do infantil e a menoridade do feminino - e é esse o privilégio do menor: desviar-se do maior. Ela diz o infantil e o feminino desrespeitando o modelo tradicional da língua maior e o modelo tradicional imposto à mulher. Aliás, escarnecer do maior é regularidade nessa obra. Além do uso deslocado de palavras como *maviosa*, *frivolité* e *marzipã* (*é um doce muito caro, que ninguém come mais, que não há dinheiro que chegue...* (p. 14)), escarnece do determinismo natural que impunha à mulher maneiras de ser submissa, fragilizada e dependente do gênero “maior”. Retomemos alguns enunciados e logo perceberemos o atravessamento do discurso pedagógico ao narrar a princesa que *tomava aulas* para se tornar a princesa ideal, de gestos delicados e que sabe muito bem desenvolver atividades domésticas. Sobre isso, recorreremos ainda a outro enunciado que descortina a tese da determinação natural do gênero frágil, inerte e inútil e, de maneira escarnecedora, traz à luz o processo de constituição do feminino por técnicas de modulação do gênero: *E a rainha desmaiou ali mesmo, mas ninguém se incomodou muito porque a rainha adorava desmaiar. Aliás, ela vivia dizendo que a princesa precisava tomar umas aulas de desmaio, que era muito útil desmaiar nas horas certas.*

É perceptível que as três características da literatura menor se entrelaçam. A língua menor é máquina revolucionária que subverte verdades e modelos majoritários e isso só é possível porque sua escrita já nasce imersa na coletividade, o sujeito do enunciado é construção coletiva. A voz que narra a história da princesa é a voz coletiva infantil simplificada, quebrada, cheia de cortes monossílabos. A conduta da princesa, mostrada em seu processo de fabricação por meio de aulas das mais variadas atividades domésticas, não é aquela diretamente ordenada do conto de fadas tradicional, em que a menina é naturalmente bela e boa e, por isso, recebe o casamento com o príncipe como recompensa; trata-se, antes, da conduta coletiva do gênero menor desnudado da aparência da improdutividade econômica e da pouca participação política.

Nas primeiras análises do nome da princesa, discutimos sua passagem do estado de quem espera para o estado de quem não se define mais nem pelo casamento nem pela espera do príncipe, mas está sempre por se tornar outra coisa. Pelo fluxo do nome e do

não nome, a menina amplia seus modos de existência e passa por constituir-se numa **miragem** que se reduplica ao devir. No trecho abaixo, dois sujeitos majoritários são confrontados, a menoridade do infantil e do feminino confronta as *conversas dos mais velhos* e *as conversas dos ministros*:

(...) que deu para rir alto e até se intrometia nas conversas dos mais velhos. Até nas conversas dos ministros sobre política ela deu para dar palpites! E não queria mais ser chamada de Linda Flor.

- Que nome mais careta! Quero que me chamem de Teca, de Zaba, de Mari, um nome mais moderninho! (ROCHA, 2009. p. 28).

A desterritorialização é coletiva, o menor infantil se funde ao menor feminino de modo que a personagem se constitui agora na constante recriação de si mesma e nas práticas de liberdade. Mais uma vez, já não há mais Linda Flor, nem Teca, nem Zaba, nem Mari, nem princesa ideal, mas **miragens** do infantil e do feminino que se fazem e desfazem a cada interpretação, “trata-se de um devir que compreende, ao contrário, o máximo de diferença como diferença de intensidade, atravessamento de um limiar, elevação ou queda, baixa ou ereção, acento de palavra” (DELEUZE E GUATTARI, 2015, p. 45).

Considerações finais

Neste complexo dizer sobre e dizer-se, a literatura enquanto um discurso que circula nas mais diferentes esferas da sociedade, seja ela considerada arte ou não, sempre é, de alguma forma, institucionalizada diante de seu desejável poder, e neste desejo de ser e no desejo de dizer ser, isto é, enquanto um discurso, não escapa a coerções e vigilâncias, ainda mais quando se propõe a ocupar estas desterritorializações do que se diz, como se diz e sobre quem se diz. No entanto – no Brasil, mesmo depois de sua crescente produção e de seu movimento transgressivo intenso, a partir da década de 60, da inauguração de estudos específicos dirigidos a ela na universidade, na década de 80, e sua expansão mercadológica nos últimos anos, ainda encontra-se ausente e subestimada diante da literatura do adulto, considerada a que efetivamente representa a cultura oficial do país. No entanto, não é nosso objetivo trabalhar para que ela passe a compor esse discurso oficial e a ocupar lugar de igualdade no cânone e na academia, mas refletir como que, em sua menoridade, ela tem poder artístico e, mesmo à margem, constitui o conjunto cultural

de sua contemporaneidade ao desvelar a multiplicidade e as contradições que sobrevivem dentro de uma cultura.

Acima de tudo, a literatura infantil e juvenil, ausente dos grandes patamares da cultura e da arte oficiais por sua linguagem infantil e “simples” é a própria possibilidade de desterritorializar os menores da servidão: “Quantas pessoas vivem hoje uma língua que não é a sua?... e conhecem mal a língua maior de que são forçadas a servir?” (DEUEZE E GUATTARI, 2015, p. 40). Empreender estudos sobre esse discurso poderoso, capaz de transgredir o estado de servidão da língua da criança, e da própria criança, é, paralelamente, problematizar a dominação da língua do adulto, a dominação daquilo que se entende como criança e, também, da, talvez pretensa, dominação do que se entende como feminino, levando-se em consideração, sempre o entendimento do fluxo da escritura como miragens possíveis de possíveis devires.

Como fluxo de escritura transgressiva, a literatura menor infantil e juvenil é capaz de escapar da banalidade dos temas e tratar com a criança de problemáticas que profundamente se enraízam numa cultura e perpetuam a ordem pelas relações de poder, como é o caso da menoridade atribuída ao feminino. *Procurando firme* faz falar, pelo e para o infantil, o lugar subjugado da mulher ao mesmo tempo em que fala da própria resistência feminina a esses processos que a inferiorizam, colocando a questão não como pano de fundo da narrativa, como pretexto para que a personagem represente uma heroína, mas como discurso constituinte da tessitura da personagem, um dizer que a produz e é a própria condição da(s) desterritorialização(ões), da máquina coletiva de expressão e da máquina revolucionária.

Por isso, intentamos aqui, nesta breve reflexão, perceber a irrupção das **miragens infantis e femininas/feministas** dentro do discurso artístico literário da (menor)idade como um lugar de desterritorializações, que da máquina coletiva de expressão pode sempre vir a ser uma máquina revolucionária do dizer, do se dizer e de dizer-se.

Referências

COITO, R. F. **A inquietude do discurso literário infantil de Clarice Lispector** – Sob a ótica da Análise do Discurso. Alemanha, Verlag: Edições Acadêmicas, 2016.

_____. **A Literatura Infantil na(s) sociedade(s)**: Os discursos da periculosidade da arte. Revista Trama, V. 2, n. 4, 2º semestre 2006, p. 205-217.

DELEUZE, G.; GATTARI, F. **Kafka por uma literatura menor**. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo horizonte: Autêntica Editora. 1ed. 2015.

D'INCAO, M. A. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, M (Org). **História das mulheres no Brasil**. 10 ed. São Paulo: Contexto, 2012.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. trad. Salma Tannus Muchail, São Paulo: Martins fontes, 2000.

_____. **Verdade e subjectividade** (Howison Lectures). Revista de Comunicação e linguagem. nº 19. Lisboa: Edições Cosmos, 1993. p. 203 a 223.

_____. O Sujeito e o Poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. **Michel Foucault**: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.

LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ROCHA, R. **Procurando Firme**. Ed. Reform. São Paulo: Moderna, 2009.

SANTOS, A. R. **Literatura Infantil**: o procedimento arqueogenalógico nas miragens femininas e feministas. 2018. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá.

ZILBERMAN, R. & CADEMARTORI, L. M. **Literatura infantil**: autoritarismo e emancipação. 2 ed. São Paulo: Ática, 1984. (Ensaio, 82).

A TERRA DOS MENINOS PELADOS E O ESTADO DE EXCEÇÃO: UM PROJETO ESTÉTICO GRACILIÂNICO

Lilliân Alves **BORGES**¹

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Resumo: *Graciliano Ramos, autor cânone da literatura brasileira, é mais reconhecido por suas produções literárias adultas, como Vidas Secas, São Bernardo, Memórias do Cárcere. Contudo, Ramos também deixou para seus leitores, narrativas destinadas ao público infantil, como Histórias de Alexandre, A terra dos meninos pelados, Pequena História da República, e os contos "Minsk" e "Luciana". Refletindo sobre como a crítica vem privilegiando algumas obras de Graciliano Ramos em suas análises e deixando à margem, principalmente, as narrativas infantis, resolvemos ponderar e pensar o projeto estético graciliânico e como esse perpassa necessariamente todas as suas produções literárias e também como a análise de um Estado de exceção ultrapassa o conceito clássico exposto por alguns teóricos, como Giorgio Agamben.*

Palavras-Chave: *A terra dos meninos pelados. Projeto estético. Estado de exceção. Literatura brasileira. Graciliano Ramos*

Abstract: *Graciliano Ramos, canon author of Brazilian literature, is more recognized for his adult literary productions, such as "Vidas Secas", "São Bernardo", "Memórias do Cárcere". However, Ramos also left to his readers, narratives aimed at children's audiences, such as "Histórias de Alexandre", "A terra dos meninos pelados", "Pequena História da República", and the short stories "Minsk" and "Luciana." Reflecting on how criticism has favored some of Graciliano Ramos' works in his analysis and leaving aside, especially, children's narratives, we have decided to ponder and think about the Graciliano Ramos aesthetic project and how this necessarily pervades all his literary productions and also as the analysis of an Exception State goes beyond the classical concept put forward by some theorists, such as Giorgio Agamben.*

Keywords: *A terra dos meninos pelados. Aesthetic project. Exception State. Brazilian Literature. Graciliano Ramos.*

¹ Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia - UFU. Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia - UFU. Especialista pela Universidade Federal do Triângulo Mineiro - UFTM (2009).

- O que houve?
- Ele era meu amigo, estivemos presos juntos.
Meu Deus! Calei-me, como um velório, para ouvir.
- Eles nos tiram tudo. Não de uma vez, mas pouco a pouco. Até a miséria, o desespero, a loucura final.
Seu clima era o de *Histórias de Alexandre*, pronto e a sair. Ou talvez, mais ainda, o de *Infância*, que estava escrevendo. Mas já não estaria pensando em *Memórias do Cárcere*? (RAMOS, 2011, p. 88)

Introdução

Giorgio Agamben em seu livro *Estado de exceção* (2004), apresenta-nos algumas reflexões, as quais nos ajudam a compreender o que é e como é constituído o Estado de exceção, conforme podemos verificar na citação a seguir:

as medidas excepcionais encontram-se na situação paradoxal de medidas jurídicas que não podem ser compreendidas no plano do direito, e o estado de exceção apresenta-se como a forma legal daquilo que não pode ter forma legal. Por outro lado, se a exceção ao dispositivo original graças ao qual o direito se refere a vida e a inclui em si por meio de sua própria suspensão, uma teoria do estado de exceção e, então, condição preliminar para se definir a relação que liga e, ao mesmo tempo, **abandona o vivente ao direito**. (AGAMBEN, 2004, p.13-14, **grifo nosso**)

Refletindo sobre essa condição que “abandona o vivente ao direito”, podemos fazer referência a diversos personagens de Graciliano Ramos em suas diferentes narrativas, não ficando somente restritos à sua chamada obra adulta, ou seja, aquela destinada ao público adulto.

Enfatizamos essa distinção feita pela crítica entre literatura para adultos x literatura infantil e juvenil do autor, pois muito tem sido escrito acerca das obras de Graciliano Ramos dirigidas ao público adulto, deixando a obra destinada às crianças à margem. É o que constatamos no artigo intitulado “Graciliano na Terra dos meninos pelados”, de Ricardo Ramos filho: “uma das questões que mais chamam a atenção quando abordamos a obra de Graciliano Ramos está na desproporção com que é estudada. (RAMOS FILHO, 2017, p.284). Essa desproporção acerca da produção crítica sobre a literatura infantil e juvenil escrita por Graciliano Ramos pode ter sido impulsionada pelo modo como a maioria dos críticos analisam de forma negativa a referida literatura:

Como nessa fase nem mesmo a narrativa mais longa e mais ambiciosa, “Alexandre”, deve ter-lhe inspirado contorno à linha de pesquisa

anterior. Continuar trabalhando a linguagem de escritor, perseguindo se possível crescente exigência, para o entendimento do mundo. Foi quando se entregou à memorialística. Caminhar nesse sentido significava, além do mais, uma retomada da obra anterior, na medida em que iria aprofundar resíduos de experiência pessoal que haviam impregnado, por exemplo, *Angústia*. Daí para a frente, Graciliano se concentraria no trabalho de produzir *Infância* e *Memórias do cárcere* postumamente. (MOURÃO, 2011, p. 204)

O trecho supracitado se refere ao posfácio escrito por Rui Mourão para a edição de 2011 de *Alexandre e outros heróis*. Nessa compilação estão as narrativas: *Histórias de Alexandre*, *A terra dos meninos pelados* e *Pequena história da República*. Como facilmente observável, Rui Mourão acredita que essas narrativas não exigiram tanta atenção por parte de Graciliano Ramos, como se as obras infantis não representassem o projeto estético percorrido pelo autor e muito menos projetasse a sua ideologia, uma ideologia marcada por princípios comunistas e que buscava a igualdade social.

Assim, pensando na adjetivação da literatura graciliânica, especificamente obra adulta x obra infantil, que neste texto, pretendemos demonstrar que o projeto literário de Graciliano Ramos é contínuo e perpassa toda sua produção literária, havendo, portanto, um paulatino diálogo entre suas obras: “mesmo sendo um conto infantil, *A terra dos meninos pelados* traz essa marca de Graciliano impressa em suas páginas. Raimundo pode ombrear-se com João Valério, Luís da Silva, Fabiano, sinha Vitória, Madalena e Paulo Honório”. (RAMOS FILHO, 2017, p.283, grifo nosso). Além disso, realizaremos uma leitura da narrativa *A terra dos meninos pelados* e demonstraremos como o personagem-protagonista Raimundo lida com a deflagração de um Estado de exceção, Estado de exceção esse que está presente também nas outras narrativas graciliânicas.

A terra dos meninos pelados

Graciliano Ramos escreve a narrativa *A terra dos meninos pelados* logo após a sua saída da prisão em 1937² com o objetivo de participar do concurso da Comissão Nacional de Literatura Infantil (CNLI). O livro acaba premiado com o terceiro lugar no concurso.

² Graciliano Ramos ficou preso durante dez meses e dez dias durante a Ditadura Vargas. A sua prisão não foi embasada por nenhuma acusação formal, como foi verificado por nós no capítulo “Prisão: ‘motivo sempre há, motivo se arranja’”, de nossa dissertação intitulada “Nos rastros do sujeito: espacialidades, subjetivação, dessubjetivação em *Memórias do Cárcere*”. (BORGES, 2017)

A narrativa conta a história do personagem Raimundo, um menino que é careca e possui um olho azul e o outro preto. Tendo em vista essa sua diferença física, Raimundo sofre o que hoje podemos denominar bullying³, ou seja, o protagonista da narrativa é vilipendiado pelas outras crianças, as quais, de certa forma, não acham Raimundo bonito ou não gostam dele em função de sua diferença física.

Não suportando mais as críticas com sua aparência, Raimundo cria para si mesmo a terra de Tatipirun:

Um dia em que ele preparava com a areia molhada, a serra de Taquaritu e o rio das Setes Cabeças, ouviu os gritos dos meninos escondidos por detrás das árvores e sentiu um baque no coração.

- Quem raspou a cabeça dele? Perguntou o moleque do tabuleiro.

- Como botaram os olhos de duas criaturas numa cara? Berrou o italianinho da esquina.

- Era melhor que me deixassem quieto, disse Raimundo baixinho.

Encolheu-se e fechou o olho direito. Em seguida foi fechando o olho esquerdo, não enxergou mais a rua. As vozes dos moleques desapareceram, só se ouvia a cantiga das cigarras. Afinal as cigarras se calaram.

Raimundo levantou-se, entrou em casa, atravessou o quintal e ganhou o morro. Aí começaram a surgir as coisas estranhas que há na terra de Tatipirun, coisas que ele tinha adivinhado, mas nunca tinha visto. (RAMOS, 1977, p.100)

Fizemos o uso dessa citação mais extensa para mostrar o momento exato em que o personagem Raimundo começa a criar a terra de Tatipirun, uma terra em que todos os meninos e meninas são iguais a ele e que ninguém é ridicularizado por ser diferente. Podemos afirmar que o país de Tatipirun, assim como o país das Maravilhas de Alice ou a terra de Oz de Dorothy, são os espaços topofílicos⁴ para os seus protagonistas. Em outras palavras, são espaços geradores de bem-estar, harmonia, equilíbrio. Na relação entre os personagens e esses espaços há a produção de sentimentos eufóricos, de prazer.

É nesse espaço topofílico, então, que o personagem Raimundo se refugia para fugir do Estado de exceção, no qual está inserido em sua realidade. Relevante apontar que a necessidade por um espaço topofílico, guardadas as suas respectivas diferenças, é uma

³ Palavra inglesa de origem latina cujo correspondente em português é BULINAGEM. Ambas têm origem no verbo latino "bullinare" que em português significa bulinar, com a acepção de: mexer com, incomodar, intimidar, assediar. <http://www.dicionarioinformal.com.br/significado/bullying/3728/>.

⁴ O termo topofilia foi estudado por Gaston Bachelard em seu livro *A poética do Espaço* (2008): "No presente livro, nosso campo de exame tem a vantagem de ser bem delimitado. Isso porque pretendemos examinar imagens bem simples, as imagens do *espaço feliz*. Nessa perspectiva, nossas investigações mereceriam o nome de *topofilia*. (BACHELARD, 2008, p. 19, grifos do autor)

constante em grande parte da obra de Graciliano Ramos, como podemos observar em *Histórias de Alexandre*, *Vidas Secas*, *Caetés*, *Angústia* e também no conto “Luciana”. Discorreremos posteriormente mais detalhadamente sobre essas semelhanças no projeto estético literário do autor.

Estado de Exceção na obra graciliânica

Conforme já discorremos anteriormente neste texto, a maior parte da crítica literária acerca das narrativas de Graciliano Ramos está direcionada a sua obra adulta, sendo que a maioria dos críticos consideram que a verificação da ideologia do autor estaria presente somente nessas narrativas. Em vista disso, perguntamo-nos: será que, no momento em que Graciliano Ramos começou a escrever seus livros destinados ao público infantil, o seu projeto literário foi pausado? Será que suas narrativas infantis não fazem parte de seu projeto estético? Não conseguimos depreender a postura crítica e ideológica do escritor em suas narrativas infantis? E, refletindo sobre a temática inserida em suas obras infantis, podemos nos remeter ao desvelamento de um pensamento comunista e da descrição de um Estado de exceção nas relações entre os personagens e o mundo em que estão inseridos?

De acordo com Ricardo Ramos filho:

A terra dos meninos pelados foi escrito logo após o autor alagoano ter sido solto. Desse modo, uma das vozes que pode ser considerada e ouvida desde o início é aquela que insere o escritor em uma experiência recém-vivida de exclusão da sociedade por ter, pretensamente, opiniões políticas diferentes daquelas autorizadas pela ditadura. De certa forma, a cabeça pelada do menino Raimundo faz dele alguém muito próximo do Graciliano detento na Colônia Correccional de Ilha Grande, submetido a um ritual de raspagem de cabelos, humilhante, doloroso, violência cometida na friagem da noite”. (RAMOS FILHO, 2017, p. 297)

Raimundo, o protagonista da narrativa, assim como o autor Graciliano Ramos, veem-se excluídos da sociedade por serem diferentes.

O Graciliano de *Memórias do Cárcere* é preso possivelmente por ter ideias e ideais que contrariam a norma vigente da Ditadura Vargas. O Estado de exceção é deflagrado no Brasil no momento em que o país, estando em uma crise política, se vê na imersão de uma tomada do poder por Getúlio Vargas, presidente do período, o qual, na tentativa de restabelecer a ordem e tentar afastar “o perigo comunista”, instaura um Estado de exceção em quem todos e tudo aquilo que possa infringir as regras é excluído,

segregado e preso. É, nesse momento, que Graciliano se percebe como um sujeito que possui os direitos individuais suspendidos em prol de um “bem comum”. Sua ideologia, seus livros, enfim, seu modo de posicionar-se perante os acontecimentos políticos do Brasil, fazem dele um “inimigo do país”, e por ser esse “inimigo” é encarcerado. No cárcere, percebe que, aos poucos, tudo aquilo que ele é, ou seja, toda a sua identidade é subtraída na tentativa de uma nova construção identitária. Essa nova identidade é permeada por uma ideologia do período ditatorial varguista e é paulatinamente construída e inserida no convívio de todos aqueles que estão presos e também em “liberdade”.

Ricardo Ramos, ao retratar uma conversa que teve com seu pai Graciliano Ramos no livro *Graciliano Ramos: retrato fragmentado* (2011), demonstra a constatação que o pai obteve do período de encarceramento: “Eles nos tiram tudo. Não de uma vez, mas pouco a pouco. Até a miséria, o desespero, a loucura final”. O Estado de exceção retira tudo do sujeito, em função da norma estabelecida, de um falso equilíbrio e de uma justiça igualitária.

O Graciliano de *Memórias do Cárcere*, por ser diferente do que espera o Estado de Exceção instaurado por Getúlio Vargas, acaba sendo preso, tem seus objetos apreendidos, o cabelo raspado, a roupa trocada e até mesmo perde o seu nome, o qual é substituído por um número na Colônia Correccional de Dois Rios. Já Raimundo em *A terra dos meninos pelados*, uma criança diferente fisicamente percebe que o seu mundo real está inserido, também, dentro, de certo modo, de um Estado de exceção. Ser careca, ter um olho de cada cor não é a norma, o que desencadeia a sua segregação. Sua diferença incomoda, gera discussão e por isso Raimundo sentindo-se excluído pelas outras crianças, acaba se isolando. Relevante ressaltar que alguns críticos afirmam que a construção física do personagem Raimundo é uma referência direta ao período em que Graciliano Ramos ficou preso, fazendo assim uma crítica à Ditadura Vargas.

Raimundo usa a imaginação para criar o país de Tatipirun, um país em que sua diferença é aceita, onde “todos os caminhos são certos” (RAMOS, 1977, p. 102) e todos os meninos são carecas e possuem um olho azul e o outro preto.

Por meio do modo como Graciliano Ramos constrói sua narrativa é possível percebemos que a sua preocupação com uma sociedade igualitária está presente em *A terra dos meninos pelados*, mas de uma forma lúdica, em que a imaginação, a fantasia é a propulsora de todos os acontecimentos. É no mundo da fantasia que o personagem Raimundo consegue ter o mundo que sempre sonhou: “Todos ali estavam descalços e

cobertos de panos brancos, azuis, amarelos, verdes, roxos, cor das nuvens do céu e cor do fundo do mar inteiramente iguais às teias que as aranhas vermelhas fabricavam” (RAMOS, 1977, p.104).

No mundo de Tatipirun de Raimundo, todas as crianças são iguais, vestem as mesmas roupas, não possuem sapatos e não existem casas. Todos dormem no chão cobertos pelas vitrolas. Refletindo sobre essa possível inserção da ideologia comunista⁵ de Graciliano Ramos em suas obras, observamos como o país imaginário de Raimundo é um espaço utópico⁶, um espaço fora da realidade, mas que representa anseios materiais e físicos bem realistas, os quais fazem parte do mundo real de Raimundo.

Em diversos momentos da produção literária de Graciliano Ramos, é possível observar que seus personagens buscam por um espaço utópico em que possam ser felizes, conforme mesmo elucida Antonio Candido em seu ensaio *Ficção e Confissão* (2012): “a literatura é o seu protesto, o modo de manifestar a reação contra o mundo das normas constritoras. Como em quase todo artista, a fuga da situação por meio da criação mental é o seu jeito peculiar de inserir-se nele, de nele definir um lugar” (CANDIDO, 2012, p. 88). Como exemplo dessa literatura de resistência, podemos trazer a lume também *Histórias de Alexandre* (1945), narrativa infantil composta por quinze contos que conta a história do personagem Alexandre, um sertanejo que vive a contar histórias de um passado permeado com acontecimentos fantásticos e, mais do que isso, um passado em que ele era um sujeito importante na sociedade, e não apenas um sujeito à margem como é em sua realidade prosaica. Além de *Histórias de Alexandre*, no conto “Luciana”, Graciliano Ramos desvela o universo infantil, apresentando uma menina que em diversos momentos de sua vida, vislumbra um mundo diferente da realidade em que vive:

Luciana avizinhou-se do sofá nas pontas dos pés, imitando as senhoras que usam sapatos de tacão alto. Gostava desse exercício, convidava a irmã para brincar de moça. Encolhida e pálida, Maria Júlia cambaleava

⁵ Apesar de ter demonstrado possuir uma ideologia que perpassava pelos ideais do Partido Comunista, Graciliano Ramos somente ingressa no partido no ano de 1945. Como representante do partido viaja para a Tchecoslováquia e à União Soviética em 1952. O livro *Viagem* publicado em 1954 é o relato dessa viagem.

⁶ Quando nos remetemos a concepção de espaço utópico, estamos nos referindo a conceituação proposta por Michel Foucault em seu texto “Outros espaços” (1967) Há, inicialmente, as utopias. As utopias são os posicionamentos sem lugar real. São posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa. É a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade, mas, de qualquer forma, essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais. (FOUCAULT, 2006, p.415)

– e Luciana se arranjava só: prendia cordões numa caixa vazia, que se transformava em bolsa, com um pedaço de pau armava-se de sombrinha e lá ia remedando um pássaro que se dispõe a voar, inclinada para a frente, os calcanhares apoiados em saltos enorme e imaginários. Assim aparelhada, chamava-se d. Henriqueta de Boa-Vista. (RAMOS, 2013, p. 54)

Apresentando a mesma necessidade de um espaço utópico, na obra *Caetés*, Graciliano Ramos, apresenta-nos o personagem João Valério, um sujeito que vivia a fantasiar uma outra vida para si mesmo. Uma vida permeada por glória, reconhecimento, abundância financeira. Vejamos abaixo uma passagem da narrativa:

Talvez, com algum trabalho, conseguisse completar para ela um soneto que andei compondo aos quinze anos e que teria saído bom se não emperrasse no fim. Depois obteria umas entrevistas à noite, à janela, e, conversa puxa conversa, pregava-lhe, ao cabo de uma semana, meia dúzia de beijos. Ficávamos noivos, casávamos, D. Engrácia morria. Imaginei-me proprietário, vendendo tudo, arredondando aí uns quinhentos contos, indo viver no Rio de Janeiro com Marta, entre romances franceses, papéis de música e flores de parafina. Onde iria morar? Na Tijuca, em Santa Teresa, ou em Copacabana, um dos bairros que vi nos jornais. Eu seria um marido exemplar e Marta uma companheira deliciosa, dessas fabricadas por poetas solteiros. Atribuí-lhes os filhos destinados a Luísa, quatro diabretes fortes e espertos. Suprimi radicalmente Nicolau Varejão, ser inútil. Achava-me em pleno sonho, num camarote do Municipal, quando Adrião se abeirou da carteira. (RAMOS, 1977, p. 37)

O mesmo sonho, ou melhor, um devaneio semelhante ocorre em *Angústia* quando Luís da Silva pensa em como seria sua vida caso fosse um sujeito bem-sucedido:

- Meus parabéns, seu Silva. O senhor escreveu uma obra excelente Está aqui a opinião dos críticos.
- Muito obrigado, doutor.
Abro a torneira, molho os pés. Às vezes passo uma semana compondo esse livro que vai ter grande êxito e acaba traduzido em línguas distantes. Mas isto me enerva. Ando no mundo da lua. (RAMOS, 2014, p.163)

O que Raimundo, Luciana, João Valério, Luís da Silva possuem em comum? Todos vivem, de certa forma, em um Estado de exceção. Conforme elucidada Agamben: “por outro lado, se a exceção é o dispositivo original graças ao qual o direito se refere a vida e a inclui em si por meio de sua própria suspensão, uma teoria do estado de exceção e, então, condição preliminar para se definir a relação que liga e, ao mesmo tempo, abandona o vivente ao direito” (AGAMBEN, 2004, p.12). Em outras palavras, todos esses personagens de Graciliano Ramos vivem um determinado momento de suas vidas em que

seus direitos foram suprimidos, logo são humilhados, excluídos, são sujeitos que vivem à margem da sociedade.

Importante destacar que podemos considerar os personagens Luciana e Raimundo como duplamente excluídos sociais, primeiramente porque são crianças e assim sendo, partindo do modo como a criança é concebida em nossa sociedade, eles não possuem o direito à voz, são apartados do convívio dos adultos; e segundo porque são “diferentes”. Luciana é uma criança que gosta de inventar, criar situações mirabolantes, fantasiosas e por isso está sempre “levando uma bronca” de sua mãe, além de sempre tentar disputar a atenção dos adultos e fazer parte do convívio deles. Em contrapartida, Raimundo é o estigma da diferença. Sua diferença física incomoda e representa tudo aquilo que não se pode ser em uma sociedade, uma sociedade a qual preza por normas e convenções sociais, em que todo mundo deve ser e se comportar de determinada maneira.

Pelo exposto até o momento, podemos constatar que o escritor Graciliano Ramos não pausa seu projeto literário quando se dedica ao público infantil e sim demonstra por meio de suas produções infantis como é possível escrever para crianças não infantilizando a narrativa, nem facilitando ou até mesmo excluindo a criança do processo de construção de sentido. Para isso, Graciliano Ramos utiliza-se do fantástico para buscar uma identificação entre a criança leitora de suas narrativas com os protagonistas e suas aventuras. Assim, acreditamos que as crianças leitoras de suas obras conseguem se identificar com a temática e conseguem produzir sentidos a partir da leitura ao se tornarem o centro da narrativa. Além disso, as crianças conseguem obter voz, sair do Estado de exceção em que a sociedade a colocou e assim serem agentes de suas próprias vida.

Outro aspecto por nós observado trata-se do fato de que é possível constatar que a postura crítica e ideológica de Graciliano Ramos perpassa tanto sua produção adulta quanto infantil, porém, ela é realizada de forma diferente, uma vez que na literatura infantil ocorre por meio da irrupção do elemento fantástico. Dessa maneira, conforme atesta Candido (2012), Graciliano Ramos “vê o mundo através dos seus problemas pessoais; sente necessidade de lhe dar contorno e projeta nos personagens a sua substância, deformada pela arte” (CANDIDO, 2012, p.89). Consequentemente, entendemos que Ramos não deixa à margem suas concepções ideológicas ao escrever para as crianças, tanto que notamos a propagação de sua ideologia tanto em *Histórias de Alexandre* quanto em *A terra dos meninos pelados*, pois para Ramos, “a literatura está

inseparavelmente ligada à vida, que deve retratar a vida social e receber suas influências no sentido da marcha para a frente” (FACÓ, 2014, p.161).

Retornando especificamente para a análise da narrativa *A terra dos meninos pelados*, observamos uma criança presa, de certa forma, aos ditames sociais, em que ser diferente não é aceito; e, vendo-se obrigado a tentar superar a opressão vivida, o protagonista Raimundo cria o mundo maravilhoso do país de Tatipirun. Tatipirun é o paraíso, onde todos são iguais, possuem os mesmos bens materiais e a tecnologia está a serviço de todos, a natureza não é explorada e sim usada para o bem-estar das crianças que moram lá. A tecnologia também é acessível a todos, como o rio que se abre e fecha para todos os meninos e meninas de Tatipirun atravessarem para o outro lado da margem do rio: “O rio se fechou de repente e a multidão passou por ele num instante. Depois as margens se afastaram, a água tornou a aparecer. - Que rio interessante! Exclamou Raimundo. Deve ter um maquinismo por dentro” (RAMOS, 1977, p. 107).

Ademais, tudo em Tatipirun é agradável, até mesmo o tempo, já que não faz nem frio e nem calor, como podemos notar na passagem:

- Isto é agradável, murmurou Raimundo. Tudo alegre, cheio de saúde... A propósito, ninguém adoece em Tatipirun, não é verdade?
- Adoece como?
- Julgo que vocês não vão ao dentista, não sentem dor de barriga, não têm sarampo.
- Nada disso.
- Não envelhecem. São sempre meninos.
- Decerto.
- Eu já presumia. Pois é, meu caro. Boa Terra. (RAMOS, 1977, p.115)

Enfim, tudo é perfeito, exatamente, como se espera em uma sociedade igualitária, distante de um Estado, cujos direitos de alguns são suprimidos em benefício de uma pequena parcela da população

Considerações Finais

Conforme observamos ao longo de nosso texto, é extremamente relevante trazer a lume as obras de Graciliano Ramos destinadas à criança e ao jovem, mostrando como elas fazem parte, sim, de seu projeto estético literário. Suas narrativas destinadas ao público infantil mantêm uma simetria com as narrativas destinadas aos adultos, visto que muitos de seus personagens possuem características semelhantes, como a necessidade constante de buscar um espaço utópico, no qual são aceitos, respeitados e vivem em

estado de igualdade com os outros sujeitos da sociedade. Vimos também que esse anseio por um espaço utópico advém de uma realidade inóspita e de, certa forma, de um Estado de Exceção, pois os personagens que são execrados, segregados e presos representam o desvio da norma e, em vista disso, sofrem um processo de apagamento social, porque tudo aquilo que eles são precisa ser anulado, seus direitos são retirados para que, assim, eles sejam conforme o que se dita como ser a norma, o correto, o desejo de um Estado opressor e injusto. A literatura de Ramos – dirigida a adultos, jovens ou crianças – constrói mundos ficcionais onde esses Estados de Exceção são questionados, possibilitando ao leitor uma revisão dos conceitos de liberdade e de igualdade.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Tradução de Iraci D. Poletti. São Paulo: Boitempo, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Tópicos).

BORGES, Lilliân. **Nos rastros do sujeito: espacialidades, subjetivação e dessubjetivação em Memórias do Cárcere**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, 161f, 2017.

BULLYING. **Dicionário online informal**. 25 jan. 2017. Disponível em <http://www.dicionarioinformal.com.br/significado/bullying/3728/>. Acesso em 25 jan.2017.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e Confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. 4ªed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

FACÓ, Ruy. Graciliano Ramos, escritor do povo e militante do PC. In: **Conversas**. Organização Thiago Mio Salla, Ieda Lebensztayn. 1ªed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: **Ditos e Escritos III**: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Organização e seleção de textos. Manoel Barros da Motta. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. 2ªed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MOURÃO, Rui. Procura de Caminho. In: **Alexandre e outros heróis**. 55ªed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

RAMOS FILHO, Ricardo. Graciliano na terra dos meninos pelados. In: **Graciliano Ramos**: muros sociais e aberturas artísticas. Organização de Benjamin Abdala Junior. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

RAMOS, Graciliano. **Alexandre e outros heróis**. Posfácio Osman Lins. Ilustrações Moraes. 14^a ed. Rio, São Paulo. Record, Martins, 1977.

RAMOS, Graciliano. Luciana. In: **Insônia**. Posfácio de Letícia Malard. 31^o ed. Ed. revisada. Rio de Janeiro: Record, 2013.

RAMOS, Graciliano. **Angústia**. Posfácio de Silviano Santiago. 69^oed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

RAMOS, Ricardo. **Graciliano**: retrato fragmentado. São Paulo: Globo, 2011.

O TESTEMUNHO EM O SOBREVIVENTE: MEMÓRIA DE UM INFANTE QUE ESCAPOU DE AUSCHWITZ

Rosane Castro PINTO¹
Augusto SARMENTO-PANTOJA²
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Resumo: Apresentamos neste texto uma análise da obra *O Sobrevivente: memórias de um brasileiro que escapou de Auschwitz*, publicado em 2000, numa parceria entre Aleksander Laks e Tova Sender. Trata do testemunho de Laks enquanto menino judeu-polonês, que experimentou na adolescência os traumas do cotidiano do campo de concentração de Auschwitz. A sobrevivência e sua relação de gratidão com o Brasil e sua identificação como brasileiro. Sua narrativa testemunha uma das maiores barbaridades sofridas por seu povo, durante a Shoah, na Segunda Guerra Mundial. Procuramos verificar de que forma a exceção e a vida nua se apresentam e dialogam na narrativa reverberando sua sobrevivência. O nazismo sem dúvida nos lembra a tortura e o sofrimento de um povo que foi penalizado, pois Auschwitz, não era apenas um campo de concentração, era também um campo de trabalho forçado, de humilhação, de sofrimento e de extermínio. Nessa perspectiva utilizaremos como chave de leitura as ideias de Giorgio Agamben baseado no estado de Exceção e na vida nua, conceitos estes considerados importantes para a compreensão e reflexão de um período em que os direitos fundamentais foram suspensos e a sua memória será sempre um desafio, principalmente quando se trata dos infantes.

Palavras chave: Testemunho. Exceção. Memória. Vida nua.

Abstract: We present in this text an analysis of the work *O Sobrevivente: memórias de um brasileiro que escapou de Auschwitz*, published in 2000, in a partnership between Aleksander Laks and Tova Sender. It deals with the testimony of Laks as a Polish-Jewish boy, who experienced in his adolescence the daily traumas of the Auschwitz concentration camp. Survival and its relationship of gratitude to Brazil and its identification as Brazilian. His narrative testifies to one of the greatest atrocities suffered by his people during the Shoah in World War II. We try to verify how the exception and the naked life present themselves and dialogue in the narrative reverberating their survival. Nazism no doubt reminds us of the torture and suffering of a people who were penalized, for Auschwitz was not only a concentration camp, it was also a field of forced labor, humiliation, suffering and extermination. From this perspective, we will use Giorgio Agamben ideas based on the state of Exception and nude life as a key reading, concepts considered important for understanding and reflecting on a period in which fundamental rights have been suspended and their memory will always be a challenge, especially when it comes to infants.

Keywords: Testimony. Exception. Memory. Bare life.

¹ Possui graduação em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará (2016).

² Doutor em Teoria e História da Literatura pela UNICAMP. Mestre em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (2006). Atualmente é professor Adjunto I da Universidade Federal do Pará - UFPA - Campus de Abaetetuba.

Para início de conversa

A criança loura
Jaz no meio da rua.
Tem as tripas de fora
E por uma corda sua
Um comboio que ignora.

A cara está um feixe
De sangue e de nada.
Luz um pequeno peixe
— Dos que bóiam nas banheiras —
À beira da estrada.

Cai sobre a estrada o escuro.
Longe, ainda uma luz doura
A criação do futuro...

E o da criança loura?

Fernando Pessoa

Precisamos pensar os embates teóricos presentes no testemunho ao ler um poema como *Tomamos a Vila depois de um intenso bombardeamento*, de Fernando Pessoa, o qual tomamos como epígrafe deste texto. Da mesma forma que diante da obra, *O Sobrevivente: Memória de um brasileiro que escapou de Auschwitz*, (2000), escrita por Tova Sender, escriba do testemunho de Aleksander Henryk Laks, sobrevivente dos horrores e atrocidades nazistas durante a segunda guerra mundial. Laks como sobrevivente e testemunha, narra para Sender, a responsável por transformar o testemunho em livro e os horrores que reinavam os guetos e os campos de concentração, evidenciando detalhes de como os judeus foram mortos pelas tropas alemães e como as pessoas eram humilhadas e assassinadas sem ter cometido crime algum, simplesmente por serem judeus. Vejamos, que essa forma de produção do testemunho de Laks com a presença de um escriba, aproxima-se da formulação do *testimonio latino-americano*, amplamente desenvolvido nos anos sessenta, como destaca Márcio Seligmann-Silva ao diferenciar *Zeugnis* e *Testimonio*. Na argumentação do pesquisador vemos certa rigidez entre as formas, ali compreendida como necessária pois a proposta é apresentar um painel diferenciador dessas duas facetas do testemunho, quando o *Zeugnis*, representa a abordagem em torno do testemunho que faz “uma espécie de ‘volta à história’ no âmbito do chamado pós-estruturalismo, sob o signo da *história como trauma* que complexifica a noção do ‘fato histórico’ e impede sua definição inocente e positivista” (2001, p.122). De outro modo, o *Testimonio* expressa uma política de memória com “peso muito mais de

política ‘partidária’ do que de ‘cultural’: aqui ocorre a convergência entre política e literatura” (2001, p 125). Em resumo essas duas formulações além de se diferenciarem em seu escopo temático também se diferenciam no campo estrutural. Tentamos abaixo apresentar um quadro resumido das proposições de Seligmann-Silva, correndo o risco de simplificar tais complexas categorias, mas vemo-lo necessário à argumentação:

	<i>Zeugnis</i>	<i>Testimonio</i>
O evento	Singularidade dos Genocídios Shoah Gulag	Uma contra História Ditaduras na América Latina Guerras Decoloniais em África
A testemunha	Testis (testemunha secundária) Superstes (Sobrevivente/Mártir)	Testis (com-provar/certificar) Herói (necessidade de justiça) Subalterno (voz necessária)
O testemunho	Literalização (intraduzibilidade) Fragmentação (nós da memória) Exemplaridade (não-ficção)	Realismo (fidelidade do testemunho) Oralidade (mediador/compilador) Exemplaridade (não-ficção)
A cena	Tribunal (justiça histórica) Perlaboração (trauma) Shoah (recolhimento) Suspensão voluntária da descrença	Tribunal (citação/uma luta) Literatura (mito e tragédia) Restituição da Justiça Suspensão voluntária da descrença
A literatura	Teoria da Memória Estudos dos genocídios	Literatura (crônica, confissão, diário) Novela testemunhal

Quadro 1: Diferenças entre *Zeugnis* e *Testimonio*

Vejamos que o quadro não daria conta de assentar o texto de Fernando Pessoa, que destaca um conflito anterior às formulações sobre o testemunho de meados do século XX. Tão pouco, este não seria o objetivo Seligmann-Silva, pois o contexto de *Zeugnis*, foi provocado por outras expiações. Seu texto nos chama atenção sobre isso quando evoca Adorno e assevera a impossibilidade poética em sua análise sobre Paul Celan, isso porque cada conflito, cada experiência limite possui sua singularidade, o que impossibilita dar conta deles por meio de uma só teorização.

Assim nos perguntamos, como poderíamos enquadrar poemas de quem não foi um narrador nem diretamente *testis*, nem *superstes*, mas sim um poeta, como outros, que trazem a cena traumática extremante realista da criança loura morta no meio das ruas, sem futuro, sem esperança, como se fizesse um *testimonio*, emergido da experiência de uma guerra, mas sem vivê-la. Certamente o poema é um testemunho, uma ficcionalização

da realidade, possui nele um teor testemunhal, ao mesmo tempo, nele encontramos certa formulação da intraduzibilidade presente em *Zeugnis* e a formulação de uma política da memória, com suas singularidades, bem diferente das da *Shoah*, mas com diversos pontos de contato.

De modo similar vemos o testemunho de Aleksander Laks, com um texto essencialmente marcado pelos signos do *Zeugnis*, em que a singularidade da *Shoah* transparece na narração de um testemunho *superstes* e em alguns casos *testis*, mostra a ecleticidade em seu testemunho, que antes de tudo se apresenta como um *testimonio* na medida em que em várias passagens procura *comprovar, certificar* sua narração marcada pela oralidade de um mediador/compilador, como se dá em grande parte do *testimonio* latino americano.

A guisa de introdução, propomos que a apreensão do testemunho ou de uma *literatura de testemunho*, se podemos assim chamar, deve articular, em vários casos, não a formulação de uma categorização fixa, mas percebê-las dentro de suas particularidades, este é o caso do testemunho de Laks, que veremos daqui para frente.

Testemunho, sobrevivência e resistência

As memórias de Laks, como é de praxe em livros de memória, procura traçar sua temporalidade. Começa pelo seu nascimento e a sua primeira infância, para nós esse é um detalhe importante para um livro de testemunho, pois os detalhes que conta não fazem parte de sua memória de sobrevivente, mas sim de um conjunto de narrativas que lhe contaram, já que uma criança não teria como fixar as experiências de seu nascimento o que faz com que o testemunho de Laks inicie de forma, um tanto inusitada quando pensamos nos testemunhos da *Shoah*, o biografismo ali produzido revela uma narrativa intrigante pois mistura gêneros e intenções diversas. Vejamos uma dessas passagens:

Na realidade, as circunstâncias do meu nascimento foram bastantes curiosas. Meus pais tiveram um casal de filhos gêmeos, antes de mim. Minha mãe recebeu orientação para não mais engravidar (...). Apesar dessa advertência minha mãe optou por ter um filho. (LAKS & SENDER, 2014, p. 17)

Nesta passagem temos uma mistura narrativa que passa pela reflexão sobre as histórias de seu nascimento e a necessidade de fomentar as marcas culturais e religiosas

do judaísmo e das decisões familiares, relacionadas a escolha do nome a particularidades de sua infância, como o fato de ter sido amamentado por ama de leite, até os quatro anos de idade, e não por sua mãe, que falece nessa mesma época, e a necessidade de até os sete anos vestir apenas branco conforme orientou o rabino consultado por seu pai e todas as implicações sociais e traumáticas por ele vivida na infância.

Laks, mais a frente, dedica parte de seu testemunho a nos contar detalhes da vida de sua família buscando sobreviver ao antissemitismo na Polônia e a culpa vivida diante das notícias de perseguição aos judeus alemães e a apatia dos judeus poloneses, vejamos como Laks reflete sobre isso:

A Polônia era um país impregnado de antissemitismo. Havia boicote contra os judeus, limite de vagas nas universidades e proibição de certos cargos públicos (...).

Corria o ano de 1939. Sabíamos que os judeus na Alemanha eram perseguidos. Sabíamos, mas nada fizemos para ajuda-los e nos ajudar. Na verdade, achávamos que não aconteceria conosco. (LAKS & SENDER, 2014, p. 24)

A culpa não devia estar relacionada à memória infantil, certamente ela se formulou muito tempo depois, na constituição de seu testemunho, já adulto, há formulações que não pertencem ao tempo da narrativa e sim ao tempo da narração, ou seja, são formulações realizadas pela ativação das memória por meio da narração e não fazem parte do momento dos acontecimentos. Esse processo de reflexão vai ser muito presente nos testemunhos da *Shoah* uma *memória reflexiva*. Vejamos como isso se dá na passagem a seguir:

Nós, as crianças, costumávamos comentar com orgulho a respeito da cavalaria do exército polonês (...) Para nós, meninos a cavalaria era invencível (...) Éramos ingênuos; não havíamos vivenciado ainda nenhum tipo de violência na nossa curta e feliz infância” (grifos nossos) (LAKS & SENDER, 2014, p. 25)

No testemunho de Laks nos deparamos com essa dupla visão: ora marcada pelo imaginário heroico sobre a cavalaria, ora pela análise fria sobre o que haveria por vir e como as crianças não tinha como compreender àquela realidade, pois para ele, elas nunca havia sofrido violência, algo impossível, já que ele próprio em outra passagem do testemunho relata o sofrimento em relação às políticas antissemitas e a outras violência sofrida pelos judeus, como no caso de um episódio de greve, quando narra a violência contra os trabalhadores e a consternação que sentiu: “eu fiquei impressionado com o fato, apesar de ser ainda uma criança. Fui para casa sufocado” (LAKS & SENDER, 2014, p.

22). Certamente Laks não estava envolvido diretamente na greve, mas ao saber sobre a opressão contra o movimento e a violência sofrida pelos adultos, sentiu-se violentado ao ponto de sufocar. Para ele, a violência psíquica ou simbólica contra o povo judeu não teria como se comparar ao sofrimento vivenciado nos guetos, nas viagens de trem e nos campos de concentração, por isso, entendemos sua reflexão sobre a violência extrema dos campos e do nazismo, essa pode ser escrita com “V” maiúsculo.

É exatamente por isso que Laks considera o ponto de partida do sofrimento de seu povo o 1º de setembro de 1939, data em que o exército nazista invade a Polônia. Torna-se compreensível este entendimento, pois, daí por diante seu povo trava uma luta diária pela sobrevivência, entretanto, o que transparece é que Laks passará a ter compreensão disso muito tempo depois.

O testemunho de Laks possui particularidades da sua própria relação com si, já que muitos anos daquela guerra viveu como criança e adolescente, fazendo com que tenhamos ao longo de seu testemunho passagens ligadas a esse mundo, como os episódios narrados sobre as canções criadas para fazer críticas, pedir esmolas e sobreviver. Vejamos a canção:

*Rumkovski Chaim,
nos dá ração de cavalo,
nos dá cevadinha
e também semolina.
Antigamente, no deserto,
os judeus comiam maná [semolina];
hoje, qualquer um come maná.
Rumkovski pensou e repensou,
trabalhou duro; dia e noite,
e fez um gueto com uma dieta
e ainda brada que ele está certo. (LAKS & SENDER, 2014, p. 46)*

A música, ao mesmo tempo representava uma denúncia contra as ações do presidente polonês, representante naquele momento do foco das críticas dos judeus contra o regime de Hitler, mas sem fazer o confronto contra os alemães, a figura de Rumkovski é expressa sobre o véu do sarcasmo de homem bondoso que brada estar certo. A estratégia de fazer elogios mesclada pela crítica será vista também na canção a seguir:

*Nosso presidente Chain
é uma boa pessoa;
ainda vamos comer aqui no gueto*

*broas com manteiga.
 O que podemos fazer com tamanha desgraça,
 o que podemos fazer, gente, se temos que comer todos os dias;
 se o estômago não quer saber de gueto
 e grita e se revolta por comida...
 Vendi as cadeiras,
 os armários e as camas,
 e com tudo isso só consegui
 uns poucos bolinhos de cavalo...
 O que podemos fazer com tamanha desgraça,
 o que podemos fazer, gente, se temos que comer todos os dias;
 se o estômago não quer saber de gueto
 e grita e se revolta por comida... (LAKS & SENDER, 2014, p. 47-48)*

A relação entre arte e resistência sempre se fez presente, assim como a denúncia das mazelas vividas pela sociedade, vimos isso na poesia de Fernando Pessoa e nas músicas apresentadas no testemunho de Laks, certamente essas músicas representam o grito de liberdade e a necessidade de dias melhores. Muitas vezes encontramos nos testemunhos dos sobreviventes muitas cenas que não estão revestidas de ações de resistência ao regime, mas de formas de garantia de vida, ações isoladas, individuais. Temos no testemunho de Laks uma preocupação maior em nos apresenta como o gueto fazia resistência, enquanto coletivo. As canções, que pela letra, extremamente politizada, estavam nas bocas dos adultos, mas as crianças também faziam suas canções e demarcavam sua resistência, como vemos na canção a seguir:

*Nós, crianças, rogamo-lhe,
 nosso Deus, criador do mundo:
 conceda-nos uma vida delicada e pura
 e cultive, em nós, a bondade. (LAKS & SENDER, 2014, p. 50)*

A oração infantil revela a resistência presente também entre os infantes, pois diante de tanto terror e das atrocidades vividas pelos pequenos havia a necessidade de rogar ao Deus judeu a manutenção das virtudes, ao mesmo tempo que expressa todo o desejo de que haja um futuro possível para a existência da bondade e da pureza infantil, que Laks só entendera após a sobrevivência, como vemos na sua reflexão sobre essa época:

Percebo, hoje, quanta grandeza havia nessas palavras e em nossa prece. Vivíamos uma vida precária, arriscada e tolhida. Não tínhamos comida, liberdade, saúde ou casa. Não tínhamos nem mesmo, as condições mínimas de sobrevivência. No entanto, o

que pedíamos a Deus era pureza e bondade. Perdemos todos os bens materiais, mas não perdemos a dignidade. (LAKS & SENDER, 2014, p. 51)

O testemunho acima revela também que a compreensão dos acontecimentos vividos por Laks eram nebulosos, pois ser criança naquela experiência limite representava saber e entender menos ainda o que se passava com sigilo, com sua família e amigos. Revela que muito do que viveu também fez parte de uma memória que não era sua, mas fazia parte da experiência coletiva de um povo submetido a privações de forma inumana, levando-os a se apegarem ainda mais ao sagrado.

Ao analisar o passado com a experiência do presente na assertiva “Percebo, hoje”, nos deparamos com uma formulação particular de testemunho, já que o tempo todo encontramos na narrativa de Laks oscilando entre a memória da infância e a reflexão sobre essa memória, que se constitui como uma memória secundária, de um testemunho *arbiter*³ construída pela audição e arbitragem, pelas histórias contadas à Laks e que ele reproduz como se fossem particulares, suas. E de certo modo as são, porque foram assimiladas como tais, por isso, são memórias de um povo. tomadas e vividas como suas, mas não são só suas, pertencem a uma tradição reflexiva da experiência concentracionária e traumática, que permanece vivas, em seu presente.

Laks, relata também a experiências de aprendizado no gueto quando criança, quando ficaram marcadas as aulas com o professor de História e Mitologia, posto que a narrar histórias foi a principal atividade daqueles dias e, entre as várias histórias contadas, uma delas tornou-se especial, “Os cem homens de Esparta”, pelo fato dessa narrativa representar a força e a resistência coletiva de um povo, vejamos do que se trata a narração:

Se bem me recordo, apesar de tudo que passei nos anos seguintes e dos tantos anos decorridos, o que poderia ter embotado a minha memória, ele relatava sobre as vitórias bélicas de Esparta. Esparta era invencível. Combatia contra todos os Estados gregos e sempre se saía vitoriosa. Até que ocorreu uma batalha contra Atenas, que se teria aliado a outro exército, não sei se Tróia ou um outro, tornando-se mais forte; e Esparta começou a recuar. O exército de Esparta foi sofrendo as baixas, até que chegou ao número de cem soldados. Esses homens decidiram não mais recuar e resistir ao inimigo, bravamente. (LAKS & SENDER, 2014, pp. 51-52)

³ Essa formulação pode ser melhor compreendida a partir do artigo *O testemunho em três vozes: testis, superstes e arbiter*. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/35461/20006>

Vemos no testemunho de Laks o quanto resistir era uma necessidade para os judeus, mesmo quando era impossível vencer os opressores. Por isso, os ensinamentos aos infantes eram formulados por meio de tais narrativas. Era necessário plantar a semente da resistência, mesmo em condições tão aviltantes e ensinar às crianças a se esconder, a silenciar, a fugir, pois certamente precisariam desses ensinamentos.

Laks testemunhou o horror e, em vários momentos, precisou se esconder com sua família para que não fossem apanhados pelo exército nazista, mas no momento das aulas não tinha a compreensão exata daqueles ensinamentos, mas abstraiu aquelas narrativas como parte fundamental de sua história. Naquela altura, Laks tinha 12 anos de idade, sua infância, já ia ficando de lado na medida em que começa a ter contato com as primeiras cenas de horror do regime de Hitler, ele lembra: “os nazistas pegavam judeus, enforcavam-nos em postes de luz e deixavam os corpos expostos” (LAKS & SENDER, 2014, p. 29). A inocência presente em seu olhar míope⁴ vai dando lugar à perplexidade, pois sabia que as pessoas estavam ali, sem ter cometido crime ou delito algum, ou ao menos ter feito resistência às ações do exército nazista “foram executadas para servir de exemplo e evitar qualquer tentativa de reação” (LAKS & SENDER, 2014, p. 30).

Ainda sobre esse episódio, fica evidente o trauma diante do horror produzido sobre aquela população, pois seu testemunho evidencia uma repetição da sua perplexidade: “infelizmente, não eram bonecos de cera. Eram seres humanos. Eram seres humanos. Eram seres humanos” (Idem).

Quando estudamos a relação ente memória e trauma vemos que é recorrente que os testemunhos estejam marcados por diversas características reveladoras da ferida traumática, que envolve suas narrações. Uma das mais recorrentes é a repetição de sentenças, na passagem anterior vemos que essa repetição revela a necessidade de expressar o nível de perplexidade diante do horror e insensatez diante da crueldade ali expostas.

Posteriormente, Laks nos apresenta detalhes do contorno histórico de sua experiência, narrando como as pessoas eram confinadas no gueto de Lodz e como fez parte das mais de 160 mil pessoas que foram ali enclausuradas, um lugar que na memória

⁴ Ver: *O jogo como estratégia de defesa, sedução e erotismo no cinema latino-americano*. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/silel2011/2769.pdf>. Anteriormente pensado por Tânia Sarmiento-Pantoja em *O olhar da infância em narrativas pós-ditatoriais na América Latina*. Anais IX Jornadas Andinas de Literatura Latino Americana – Tomo I, p. 1900-1906.

de Laks ficara fixado pela imagem das cercas de arames farpados, o tratamento desumano, com vivos e mortos, pois “os sepultamentos passaram a valas comuns, onde os corpos eram depositados e cobertos com cal virgem, que evitava o mal cheiro” (LAKS & SENDER, 2014, p. 43). Em idas e vindas Laks avança em sua narração historiográfica e panorâmica da guerra, descrevendo que o gueto fora somente uma prisão e que muito ainda havia por vir.

Quando os homens de Hitler invadiram a Rússia, uma fagulha de esperança foi acesa. Entre os prisioneiros nascia o desejo de que a derrota alemã poderia estar próxima e, com isso, a liberdade dos judeus. Todavia, esse foi um primeiro dos vários enganos por eles vivenciados. Nesse confronto, a Rússia perdeu para os soldados de Hitler, que passaram a se sentirem mais poderosos ainda, tendo como consequência o início das deportações.

Esse foi um capítulo destinado a expressar como era difícil viver em meio à desinformação e a incerteza, pois ninguém sabia exatamente qual seria o destino dos judeus, ao entrarem naqueles vagões. Laks narra que seu povo era enganado ao ser levados para os trens, a princípio, seriam encaminhados para os campos de concentração, o que já não era bom, mas aos poucos foram descobrindo que a viagem tinha outro destino, cada vez mais dramático e desesperador. Vejamos o testemunho do embarque no trem que levariam ele, seus pais e seus avós:

Fomos conduzidos à estação e Marisin. Lá cada um recebeu um quilo de pão e dez marcos alemães, conforme o prometido. Entramos nos vagões do trem de carga. Minha mãe sugeriu que deixássemos um pouco de pão para mais tarde (...) mas aquele pão que deixamos para comer depois, não comemos mais. Aprendemos uma lição: na guerra, não se deixa nada para depois. (LAKS & SENDER, 2014, p. 77)

Um aprendizado tortuoso, que os seguiu durante muito tempo, mas a experiência concentracionária dos guetos em nada poderiam se aproximar do sofrimento vivido nas viagens de trens e os campos representaram, para milhares de homens, mulheres, crianças e idosos. Eles foram tratados de forma cruel e sem nenhum tipo de piedade, como bem descreve Laks ao narrar a última vez que viu sua mãe ao chegar no campo de concentração.

Quando chegamos ao campo, após chegarmos ao trem sobre gritos e pancadas, as mulheres foram para um lado e os homens

para o outro. Meu pai segurava a minha mão com firmeza para não me perder. Havia muito pânico. Não nos despedimos. Vi quando minha mãe me acenou, de longe. Essa foi a última vez que a vi. Nunca mais tive notícia dela. Minha mãe com certeza morreu em Auschwitz. (LAKS & SENDER, 2011, pp. 82-83)

Nesse momento Laks não é mais criança, mas a luta pela sobrevivência continuará agora apenas com seu pai, vivendo de forma disfarçada, pois os judeus não poderiam saber que eles eram parentes. Dessa maneira, narra as torturas sofridas por ele, seu pai, e outros judeus que ali também se encontravam e para sobreviver, se utilizou de diversas estratégias, pois a cada dia era muito intenso o sofrimento. Foram levados para vários lugares e torturados de varia formas. Um dos momentos mais difíceis testemunhado por Laks foi quando presenciou seu pai chegar ao último estágio, “o mulçumano”, após de ter estado semanas na chamada "Marcha da Morte", de mais de 500 quilômetros, entre vários campos de concentração.

O sofrimento foi tão intenso que essas memórias são acompanhadas do trauma, que segundo Gabriela Maldonado e Marta Cardoso é algo que te impossibilita de construir uma nova história. Baseadas em Freud e Seligmann-Silva analisam o trauma como algo que é impossível de esquecer, pois tem sempre algo que traz à tona o evento traumático, podendo ser um cheiro, uma cor, um objeto, algo que relembre esse momento conturbado, como afirma Maldonado & Cardoso (2009, p. 5):

A noção de memória amnésica nos faz pensar no que Seligmann-Silva (2007), em comunicação oral, tratou como “memória de um passado que não passa”, conduzindo-nos à ideia de que as marcas deixadas por um evento traumático vêm instalar um presente contínuo. Portanto, estas não se inscrevem como passado, porque não podem ser esquecidas – em função de seu retorno sob a forma de repetição dolorosa. É em razão desta peculiaridade da memória traumática que o autor sustentará, nessa mesma conferência, que “na situação testemunhal o tempo passado é tempo presente”.

Podemos observar que o trauma fixa como uma constante na vida da vítima, independentemente do tempo decorrido, por isso, é uma “ferida” que nunca cicatriza, e que se aprende a conviver com ela no tempo presente. O evento traumático é algo doloroso, pois as marcas e as cicatrizes deixadas tanto no corpo, quanto na alma é aterrorizador como afirma o sobrevivente.

_Tive muitos cortes nos dedos. Até hoje, tenho as marcas das cicatrizes. Em seguida, levei ainda uma corohnada no nariz. Em

consequência do golpe, fiquei com o nariz quebrado e tenho dificuldade de respirar pelo nariz. Ainda que eu quisesse, não poderia. A cada inspiração lembro-me desse fato, sem conseguir entender esse momento trágico. Porque eles mataram? Por quê? _Tenho muitas marcas. Tenho cicatrizes de todo tipo. Minha alma está cheia delas. Meu corpo também. Minha memória, meu pensamento, meu sono, meus sonhos, meus dias e minhas noites. (LAKS & SENDER, 2014 p. 111)

Aqui observamos a memória traumática, quando Laks narra o que sofreu nas mãos dos nazistas, deixando evidente as marcas da violência no corpo, na alma e na memória. Por isso, evidencia que não conseguiria esquecer, pois o seu presente é expressão dessas violências. A dificuldade de respirar o impossibilita de esquecer, pois sabe que o nariz quebrado durante a experiência do *lager*, não foi resultado de algum acidente, por isso esquecer não era uma opção, não conseguiria, pois respira o faz lembrar, tornando-se um evento traumático que se atualiza todos os dias.

A condição de sobrevivente, nos leva a compreendê-lo em um estado de exceção, pensado nas formulações de Giorgio Agamben, ao destacar que o papel fundamental do estado de exceção é suspensão dos direitos fundamentais, como o vivido por ele. E que das decisões soberanas nasce à *vida nua*, vida desqualificada pela suspensão do ordenamento jurídico, que resulta no abuso de poder. Como analisa Agamben:

Se ao soberano, na medida em que decide sobre o estado de exceção, compete em qualquer tempo o poder de decidir qual vida possa ser morta sem que se cometa homicídio, na idade da biopolítica este poder tende a emancipar-se do estado de exceção, transformando-se em poder de decidir sobre o ponto em que a vida cessa de ser politicamente relevante. (AGAMBEN, 2002, p. 149)

Agamben ressalta a condição mulçumana no *campo*, ao destacar a morte antecipada, sem o homicídio, decidida por um poder que aniquila e soterra qualquer forma de resistência. Dessa forma, o soberano constituía-se de um poder de exclusão-inclusão, de decidir sobre a exceção e regra, sobre a normalidade ou anomia da vida social. Por isso, o soberano decide quem tem o direito de viver ou morrer. Durante a *Shoah* nos encontramos com diversas narrativas denunciando como as pessoas eram tratadas nos *campos*, corpos desprovidos de qualquer direito, retirados de sua humanidade, jogados a própria sorte, já que o poder soberano é quem decide qual vida merece ser vivida. Daí

considerarmos que estamos diante de corpos insacrificáveis, porém matáveis, tais como *homo sacer*, vejamos a passagem a seguir:

O frio era insuportável, e quase sempre chovia. Alguns pegavam pedaços de papel que embalavam o cimento usado nas obras e enfiavam dentro da roupa para sentir menos frio. Isso era considerado uma transgressão às normas; todo aquele apanhado com papel dentro das roupas tinha o número anotado. À noite, de volta ao campo, éramos contados e, em seguida, tínhamos que presenciar a pancadaria. Os prisioneiros espancados voltavam ao trabalho no dia seguinte. Os sacos de papel que embalavam o cimento iam para o lixo. Para eles, nós valíamos menos que o lixo. (LAKS & SENDER, 2014 p. 110)

O testemunho de Laks, destaca que para o poder soberano a matabilidade de seus corpos era a regra, pois estavam à mercê de serem espancados, fuzilados ou selecionados para a câmara de gás a qualquer instante. As regras impostas eram insanas, já que elas revelavam como a vida humana não tinha valor, morrer de calor ou frio nos campos de concentração era apenas consequência dada a irrelevância daquelas pessoas para a Gestapo e nada podia ser feito para mudar isso, temos apenas a legitimação da violência, da arbitrariedade e da suspensão dos direitos, gerando o aumento do poder soberano e a decrepitude dos prisioneiros, que diante das humilhações, da racionalização de comida e da falta de água ficavam cada vez mais magros e doentes, levando-os facilmente ao último estágio, o *muselmann*,

como era denominado, na linguagem do lager, o prisioneiro que havia abandonado qualquer esperança e que havia sido abandonado pelos companheiros, já não dispunha de um âmbito de conhecimento capaz de lhe permitir discernimento entre o bem e mal, entre nobreza e pobreza e vileza e espiritualidade. Era um cadáver ambulante, um feixe de funções físicas já em agonia. Devemos por mais dolorosa que nos pareça a escolha excluí-lo da nossa consideração (AGAMBEN, 2008, p. 49)

Laks viu seu pai atingir o estágio de completa perda de consciência, aonde o prisioneiro deixava de ter noção das coisas e do mundo, passando a ser considerado um cadáver ambulante, um feixe de funções físicas já em agonia. Seu pai ficou tão magro que não conseguia ter noção de nada, era percebido como um “morto vivo” em decorrência da humilhante condição a qual foi submetido. Vejamos como Laks narra essa passagem:

Meu pai contraiu a doença. Meu pobre pai. Aquele que, além de sofrer por si mesmo, sofria também por mim – e esse talvez fosse

o drama maior. Ali estava ele padecendo de disenteria. Esvaia-se aos poucos, numa dor que não pode ser descrita. E eu vi isso tudo. Certa vez ele me disse que estava no fim, porque havia expelido os intestinos. Não sei o que é pior: dizer isso ao filho ou ouvir isso do pai. Meu pai tinha entrado em um estado de entrega total. Era estágio anterior à morte, quando as pessoas ficavam totalmente alheias à realidade. Nada mais interessava. A pessoa andava e, em alguns casos, podia até falar, mas não estava mais ligada a este mundo. Era como uma depressão profunda, onde até o extinto de sobrevivência deixava de existir. Não havia mais fome, dor ou medo, era indiferença total. Esse estado era chamado de “mulçumano”. E meu pai já estava assim[...] (LAKS & SENDER, 2014 p. 133)

A experiência com a morte é algo incomparável, principalmente quando se trata de um ente familiar, saber que seu pai estava soterrado, sem condições de resistir, marca a qualquer pessoa, mas quando isso ocorre em um campo de concentração temos uma amplificação dessa experiência. Laks nos apresenta sua reflexão sobre o horror de sobre a certeza da morte de seu pai e reflete sobre o diálogo com seu pai ao revelar sua condição *musselmann*, pois para ele ouvir de seu pai que chegou ao fundo, tornou-se mais aterrador, por não saber explicar se o pior seria “dizer isso ao filho ou ouvir isso do pai”. O efeito de tal experiência, certamente o acompanhou por toda a sua existência.

A entrega total, uma depressão profunda, oriundas de sua condição, mostram que o prisioneiro deveria perder a capacidade de reagir, de indignar-se, de temer, mas não foi o que se passou neste caso, já que a sensatez do pai em chamar o filho para uma conversa final, mostra-nos o quanto era impossível sair do górgona, mas evidencia a preocupação do pai em não abandonar seu filho, mesmo sem condições de resistir.

Meu pai tinha quarenta e quatro anos quando se juntou aos seis milhões de judeus que pereceram no holocausto. Para mim, ele ainda tem essa idade, porque os mortos não envelhecem. Para mim, terá sempre quarenta e quatro anos. Hoje rendo-lhe homenagem fazendo o que ele pediu. Eu conto; conto a nossa história. E cada vez que conto, penso nele. O que mais poderia fazer por meu pai? (LAKS & SENDER, 2006 134)

Laks sabia da impossibilidade de mudar os acontecimentos naquele momento, entretanto deixa claro que a melhor forma de reverenciar os mortos da *Shoah* é por meio do testemunhando. Narrar é a única maneira que o sobrevivente encontra para dar conta

de suas memórias, de provar para si mesmo que ainda está vivo e que tudo o que viveram nos campos de concentração não se repita.

Outras considerações

A *Shoah*, a maior catástrofe do século XX, deve ser melhor conhecida e estudada, não só por críticos da filosofia, da história ou da sociologia, deveria compreendido por todo tipo de pessoa, sem distinção de cor, credo ou raça, por isso é importante a leitura de *O sobrevivente: memórias de um brasileiro que escapou de Auschwitz*, testemunho de um sobrevivente dos campos de concentração, que migrou para o Brasil e por conta do acolhimento que recebeu, passou a se sentir brasileiro.

A narrativa de Laks potencializa compreender que precisamos combater o autoritarismo, posto que é por meio dele que o poder soberano se instala, e revela como seres humanos podem chegar à níveis tão baixos de crueldade, confinando grupos sociais em guetos, com fome e sofrendo bárbaras torturas físicas e psicológicas. Laks em seu livro narrar, não só sua história, mas a sobrevivência de um povo e de sua cultura em um período em que as liberdades individuais eram retiradas por conta do totalitarismo moderno, que parece não ter ficado confinado ao século passado.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. (Homo Sacer III). Tradução Silvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**: o poder soberano e a vida nua (zoé) I. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

LAKS, Aleksander Henrik & SENDER, Tova. **O Sobrevivente**: Memórias de um Brasileiro de escapou de Auschwitz. Rio de Janeiro: Record, 2014.

MALDONADO, Gabriela; CARDOSO, Marta Resende. O trauma psíquico e o paradoxo das narrativas possíveis, mas necessárias. **Pisc. Clin.** Rio de Janeiro, vol..21 n. 1, p. 45-57, 2009.

PESSOA, Fernando. **O Cancioneiro**. 2018, p 46. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/pe000006.pdf>. Acesso em 20/02/2018.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. *Zeugnis e Testemonio*: um caso de intraduzibilidade entre conceitos. **Revista Letras**. Nº 22. Jun, 2001. Disponível em [http:// w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r22/ 11_marcio_silva.pdf](http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r22/11_marcio_silva.pdf). Acesso em 20/08/2009.

INFÂNCIA E POBREZA AS CRIANÇAS AO CUIDADO DO CINEMA¹

Susana GUERRA²

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Resumo: O preconceito em relação à pobreza, e especialmente em relação à pobreza infantil, construído com base em pesados estereótipos de classe, carrega uma série de imagens e representações negativas associadas. Demasiadas vezes associada à errância e à delinquência, a infância pobre é vista como uma ameaça à sociedade, e configura um objeto incômodo sobre o qual se tem dificuldade em olhar, porque dá visibilidade a um lado perturbador da nossa realidade social. O presente trabalho propõe que nos detenhamos sobre o modo como a infância em estado de exceção foi representada pelo cinema. A partir de *Os Esquecidos*, de Luis Buñuel e *Os Incompreendidos*, de François Truffaut, tentaremos entender como a pobreza infantil nos é dada a ver, ao mesmo tempo que questionamos o papel do cinema no exercício da resistência contra o fenômeno da invisibilidade da pobreza, bem como o alcance e os limites da nossa reação às imagens que projeta.

Palavras-chave: Estado de exceção - Infância - Cinema - Pobreza

Abstract: Prejudice against poverty, and especially child poverty, built on heavy class stereotypes, carries a series of associated negative images and representations. Too often associated with wandering and delinquency, poor childhood is seen as a threat to society, and it is an uncomfortable object to look at because it gives visibility to a disturbing side of our social reality. This paper proposes that we focus on the way in which childhood in an exception state was represented by cinema. From Luis Buñuel's "Os Esquecidos" and François Truffaut's "Os Incompreendidos", we will try to understand how child poverty is given to us, while questioning the role of cinema in the exercise of resistance against the phenomenon of invisibility of poverty, as well as the range and limits of our reaction to the images we project.

Keywords: State of exception - Childhood - Cinema - Poverty.

¹ Uma versão anterior pode ser encontrada nos Anais do XXIX Encontro Nacional de História da UNB (Brasília, 2017). Trabalho originalmente apresentado no Colóquio Nacional Infância e Exceção (UFPA, Belém, 2016).

² Doutora em História pela Universidade do Porto. Professora de História da África do Departamento de História da UFRN - Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

“Os filhos dos pobres definiam-se por não irem à escola, serem magrinhos e morrerem muito. Ao perguntar as razões destas características insólitas foi-me dito com um encolher de ombros: O que é que o menino quer, esta gente é assim. E eu entendi que ser pobre, mais do que um destino, era uma espécie de vocação, como ter jeito para jogar bridge ou para tocar piano.” (António Lobo Antunes)

"A infância é certamente maior que a realidade." (Bachelard)

O que acontece com a infância em estado de exceção, ou melhor, com a infância no estado de exceção permanente que constitui a pobreza, é que a maioria das vezes só contamos com uma imagem (negativa). A maior parte das pessoas, inclusive muitos de nós, só conhecemos a infância pobre pelas imagens que nos oferece a literatura, a imprensa e o cinema. Na Europa, as vítimas da pobreza infantil chegam-nos essencialmente através de imagens. Imagens que não deixam de configurar situações que se encontram fora do perímetro da nossa potência de intervenção, como parte daquilo a que Susan Sontag chamou de “geografia da tragédia” (SONTAG, 2003). Foi assim, ao longo dos anos 80, quando as imagens das crianças africanas condenadas a morrer de fome, ou daquelas mutiladas por minas terrestres, quando encaradas pela câmara que as desvendava ao mundo, nos devolviam um olhar que nos encontrava tranquilamente à mesa da noite de Natal.

Vivendo no Brasil, descobri uma realidade diferente, fora da representação pelas imagens, que nos acompanha por todos os lados: nas ruas, nas estradas, nos semáforos dos cruzamentos, vemos desfilar uma multidão de crianças que trabalham todos os dias limpando vidros e vendendo pequenos objetos, em situações de perigo testemunhadas diariamente por todos nós. Ao mesmo tempo, por todos os lados se multiplicam os juízos que associam a pobreza ao indecente, ao detestável, ao vício, à criminalidade. O preconceito em relação à pobreza, e especialmente em relação à pobreza infantil, construído com base em pesados estereótipos de classe, carrega uma série de imagens e representações negativas associadas e não fazem senão dividir a sociedade em dois

campos, dos quais, paradoxalmente, um, aquele dos que têm do seu lado o poder económico e político, o direito e a polícia, se sente ameaçado pela sorte do outro (sorte com a qual não quer ter *nada que ver*).

Ainda hoje, o estado de exceção permanente que caracteriza o nosso mundo permite que centenas de crianças refugiadas desapareçam sob os nossos olhos, em redes de crime organizado de venda de órgãos e prostituição. Crianças cujo nome não aparece na imprensa, que não frequentam a escola, não têm acesso à saúde, ou a água potável ou a condições sanitárias mínimas. Que morrem de doenças (ou vivem permanentemente afetadas por doenças infecciosas), que trabalham sujeitas a condições inumanas (de escravatura), sofrem o racismo e a repressão policial nas favelas, ou simplesmente vivem nas ruas, abandonadas à sua sorte. Crianças que carecem de um regime alimentar adequado, que sofrem mutilações genitais, que combatem como soldados e são vítimas de guerras que nem sequer conseguem compreender. E, apesar disso, o estado de exceção que constitui o fundo sobre o qual têm lugar essas cenas da infância abandonada à sua sorte como vida nua, continua a ser das coisas mais difíceis de ver, de apreciar e considerar, na sua descarnada realidade. Quero dizer que, tendencialmente, a pobreza se torna invisível, seja pela distância que nos separa dela, seja pela proximidade que nos habitua a ela. Demasiadas vezes associada à errância e à delinquência, a infância pobre é vista como uma ameaça à sociedade, e configura um objeto incômodo sobre o qual se tem dificuldade em olhar, porque dá visibilidade a um lado perturbador da nossa realidade social.

Daí a importância das mediações que nos propõem narrações e imagens, sem as quais parece difícil que a pobreza possa vir a ganhar lugar nas nossas consciências. Sem pretender ser exaustiva, gostaria de propor-lhes, portanto, que nos detenhamos sobre algumas imagens da pobreza infantil, tal como foi representada pelo cinema, revendo-a como objeto de preocupação política, em duas obras que colocaram em cena a infância em estado de exceção, e assim quiçá entender como ela é percebida ou dada a ver de outra maneira.

Exemplos clássicos de um cinema que concede o protagonismo à criança pobre são *Os Esquecidos*³, de Luis Buñuel e *Os Incompreendidos*⁴, de François Truffaut. Apesar

³ Título no Brasil. BUÑUEL, Luis. *Los Olvidados*. México: Ultramar Films, 1950, 80'.

⁴ Título no Brasil. TRUFFAUT, François *Le quatre cent coups*. França: Les Films du Carrosse, 1959, 99'.

de que estas duas obras nos ofereçam diversas possibilidades na identificação da pobreza na infância, me deterei aqui apenas sobre as que considero mais relevantes no que toca a entender a representação, pelo cinema, da criança pobre e o seu embate com o estado de exceção.

Em 1950, Luis Buñuel realizou uma longa-metragem que nos traz uma reflexão sobre a pobreza quando as suas vítimas são as crianças. Enfatizando as formas de negligência e desamparo a que uma infância na pobreza se encontra exposta, o filme acompanha uma criança num cotidiano marcado por uma espiral de eventos dramáticos que acabarão por terminar tragicamente. *Os Esquecidos* acabariam por ser retirado das telas logo após a sua estreia. A obra foi banida pela censura do governo mexicano, que proibiu a sua exibição durante os dois anos que se seguiram. As imagens da degradação humana causada pela miséria tinham indignado o poder. Por detrás da censura, estava também a reação da classe média e da elite, incomodadas com um cinema que resgatava imagens da pobreza e as projetava nos seus espaços de lazer, colocando, sem qualquer pudor, a questão da ordem social na ordem do dia⁵.

Em *Os Esquecidos*, Pedro é uma criança pobre que vive nos subúrbios da Cidade do México. Afastado da escola, os seus dias são passados nas ruas, longe da casa onde vive a sua mãe com os seus irmãos. Junto com outras crianças de rua, compõe um inquieto e numeroso bando de meninos que todos os dias percorrem a cidade como modo de preencher os dias: procuram aventuras e comida, procuram divertir-se; provocam brigas, ajustam contas, enfrentam e esquivam a polícia; dos companheiros, colhem a solidariedade, aos adultos inspiram o temor e a cólera. Não são bonitos, nem inocentes, vestem farrapos, vêm-se aborrecidos e doentes. Não receiam o que quer que seja, envolvendo-se em perigosas situações, movidos pelo que parece ser um ânimo infinito, apesar da vigília constante que a rua exige. Pela noite, enfrentam a incerteza de um lugar onde dormir.

Um dia, ao tornar-se acidentalmente cúmplice de um crime, Pedro decide transformar o sentido da sua vida. Sente que o seu comportamento se tornou indigno, ao mesmo tempo que ganha consciência do perigo que o ameaça. O esforço em encontrar

⁵ Anteriormente, em 1933, com o documentário *Las Hurdes*, as imagens da extrema pobreza e das condições de vida inumanas em uma aldeia estremenha captadas por Buñuel, tinham tido o mesmo efeito, desta vez sobre o governo espanhol republicano, que o acusaria de denegrir a imagem de Espanha.

uma saída que lhe ofereça a possibilidade de um presente diferente leva-o a procurar trabalho como aprendiz numa pequena oficina. O objeto desta redenção pelo trabalho é a mãe (cuja amargura por uma vida de privações e incertezas a leva a consagrar ao filho uma hostilidade que nos colhe em sentimentos contraditórios); ela, que não crê em Pedro nem no futuro, nega-lhe o afeto que ele lhe reclama, esse mesmo afeto pelo qual ele decide romper com a vida anterior. Contudo, a devastação da tranquilidade e do conforto do lar, a devastação dos laços e das relações familiares obriga Pedro a um equilíbrio difícil, que acabará em tragédia.

Que relação estabelece Buñuel com a infância pobre? Como nos são dadas a ver as manifestações do estado de exceção no qual vivem estas crianças?

Podemos identificar dois momentos essenciais em *Os Esquecidos*. Por um lado, a narrativa coloca na tela uma série de situações que revelam a condição de vulnerabilidade de um grupo de crianças em situação de pobreza. Por outro, o espaço que a criança ocupa no filme, o da pobreza, surge como condição inultrapassável (naturalização da pobreza), mas pode ser visto também como um espaço onde o estado se ausenta, deixando em suspenso a garantia dos direitos consagrados nas leis, dando lugar a um estado de exceção.

Ao longo do filme, vemos como se vão estabelecendo uma série de situações de privação que fazem parte do cotidiano das crianças: privados de escola, privados de um agregado familiar amoroso e seguro, o único espaço que possuem para os seus relacionamentos é a rua. Não por uma questão de escassez de lugares lúdicos onde possam se reunir em segurança com as outras crianças, mas porque pertencem a uma classe social à qual esses espaços estão vedados. Numa cena desgarradora, encontramos Pedro numa feira de diversões, empurrando, junto com outras crianças trabalhadoras, um carrossel. Vemos então crianças (pobres) servindo de força motor ao funcionamento do brinquedo onde outras crianças (ricas) se divertem. Entregues a si próprias, as crianças são facilmente exploradas por adultos que, longe de tomá-las ao seu cuidado, tiram proveito da situação visível de necessidade em que se encontram. A naturalização da pobreza torna-a invisível. Os que se apercebem delas, vêm-nas apenas como mão-de-obra; de resto, são ignoradas pela sociedade.

Desamparadas, desprotegidas, quando as crianças pobres se tornam visíveis é porque entraram em confronto com a lei. A partir de então, tornam-se responsáveis pelos seus atos como adultos, sofrendo a hostilidade, o descrédito e a violência destes, mas não

parecem desfrutar dos seus direitos, tornando-se indesejadas, votadas a desaparecer a bem da restante comunidade. Essa proximidade com o sistema judiciário e a eficácia dos mecanismos de controlo configura uma das manifestações do estado de exceção em *Os Esquecidos*. A um dado momento, Pedro é acusado injustamente de roubo, e acaba sendo despedido do lugar onde apenas começara a trabalhar. Preso sem qualquer tipo de julgamento ou possibilidade de defesa, abandonado à sua sorte, é encerrado numa instituição cujo objetivo é a reabilitação social de menores através da inculcação de valores relacionados com a ética do trabalho. Pedro reage ao seu confinamento de modo violento, mostrando-se desinteressado quer pelas tarefas, quer pelos colegas – a violência, (e, como veremos, a presença latente da morte), são uma constante na sua vida, repetem-se, como uma fatalidade.

Quando, finalmente, lhe é permitido sair da instituição por um momento, Pedro volta a enredar-se no mundo do qual tentava escapar. Ao cruzar-se com El Jaibo, depois de o haver denunciado pelo crime que o transformara em cúmplice involuntário e vítima da sua chantagem, morre às mãos deste, num ajuste de contas do qual temos apenas imagens súbitas de uma briga e de Pedro, caindo do lugar alto onde se preparava para passar a noite. Está sozinho – tem em nós as únicas testemunhas da sua história; somente nós pudemos ver os seus esforços e ter, através das imagens que decorrem na tela, uma visão do mundo que o condenou a ser uma vida nua. Nas cenas finais do filme, quando a câmara revela a descoberta do corpo de Pedro pelos vizinhos, nos é difícil acreditar que a vida que acompanhámos até aí acabe dessa forma⁶. Não há, por parte de Buñuel, necessidade de comoção no registo da morte dessa criança pobre: enquanto que, assustados, os vizinhos se precipitam para fazer Pedro desaparecer sob uma lixeira (mais uma queda no abismo), ficamos sós perante a imagem distante do seu corpo, devolvido ao anonimato do qual o cinema o resgatara apenas por um momento – o seu rosto dissolve-se na escuridão da qual nunca parece ter direito de sair.

Ao longo do filme, fomos testemunhas da luta de Pedro pela sobrevivência; com ele, sentimos o peso de uma situação avassaladora que continuamente se fechou sobre si, impedindo-o de avançar, inserir-se num mundo que o votara à segregação e à exclusão.

⁶ Esse tardio reconhecimento, do carácter sagrado dessa vida qualquer, não é partilhado pelos vizinhos, que contemplam o cadáver com temor e se afastam dele quase de imediato.

Pedro teve a vida capturada nesse espaço de vazio onde o seu destino parecia estar traçado.

Se, com *Os Esquecidos*, Luis Buñuel deixa-nos a memória de vidas que podiam ter outro desfecho, em *Os Incompreendidos*, realizado dez anos depois (no mesmo ano em que a ONU aprova a Carta dos Direitos das Crianças), François Truffaut conduz-nos em cumplicidade com uma criança, num percurso semelhante. Ao contrário de Buñuel, comprometido na crítica social de uma situação de exceção, a encenação de Truffaut não se esgota na representação do poder em conflito com a pobreza infantil. Mas, mesmo explorando a complexidade de outros dramas da infância (prestando-se, por exemplo, a uma leitura psicanalítica da relação edípica de um menino com a sua mãe ausente (GILLAIN, 1990)), não deixa de tocar-nos pelo modo como representa essa vida precária, condenada pela vulnerabilidade que encerra em si. Optando por um final em aberto, por outro lado, *Os Incompreendidos* confronta-nos diretamente com a criança exposta e o seu futuro, no limiar do tempo que ela dispõe para ser resgatada.

Antoine Doniel é alvo frequente da reação violenta do seu professor, por conta de pequenas infrações que comete na escola. Em casa, Antoine está sozinho, porque os pais trabalham até tarde. Com a chegada da mãe, esse lugar, antes silencioso e tranquilo, adquire um ambiente de tensão e confronto: Antoine parece apenas despertar a cólera e os gritos numa mãe esquiva às suas demonstrações de carinho.

O filme abre com a cena em que Antoine é apanhado em flagrante na posse de uma revista, e por isso condenado ao isolamento num canto da sala. Mais tarde, ao tentar escapar para desfrutar do recreio com os seus colegas, é impedido pelo professor, que lhe aumenta a pena. De regresso ao canto da sala, escreve na parede estrofes ao seu infortúnio, e mais uma vez vê o castigo ser prolongado, sem poder justificar-se. O recreio não parece configurar um espaço muito diferente da opressão da sala de aula; constantemente vigiadas por adultos indiferentes e cansados, as crianças lutam entre si incitadas pelas demais, num pátio de concreto frio e despojado, que se assemelha a uma prisão. Quando a luta se torna mais feroz, são apartados com violência e insultos, sendo-lhes aplicado um castigo imediato. De regresso à aula, as crianças tornam-se indistintas, uma imensa massa nebulosa de costas dobradas sobre os cadernos, as cabeças ocultas entre os ombros e a tarefa escolar a que se dedicam. O professor lembra-lhes de que é ele o único dono e senhor do recinto da aula, onde somente se aplica a sua própria lei e ordem.

Antoine tem assim, na escola, a representação de um círculo prisional que não fará mais que recrudescer em torno de si. Exigente na observação das obrigações de Antoine, mas omissa, a maior parte do tempo, na observação dos seus direitos, a escola é um espaço rarefeito para a esperança e parece ser a maior fonte dos seus problemas. Finalmente, acaba por invadir, até estilhaçar, o frágil espaço familiar de Antoine. Humilhado pelos professores, repudiado pelos pais, vê na fuga uma abertura possível para a rotina de acusação/ castigo que o captura e o desgasta. Aí, podemos encontrar semelhanças com a situação vivida por Pedro em *Os Esquecidos*: a vida parece não ter saída possível, marcada por uma lei que não dá tréguas, mas que os exclui e os aniquila, para depois os aprisionar e finalmente, fazer desaparecer. O estado de exceção manifesta-se nas mesmas instituições que deveriam ser uma garantia ao bem-estar da criança, mas que, ao invés, se dedicam a perseguir e enclausurar sem direito a defesa ou julgamento. Em estado de exceção, em lugar de objeto de cuidado e educação, a criança é antes objeto de descuido e punição.

O que leva a uma infância exposta? Qual a relação da pobreza com o estado de exceção?

Tomemos a cena da aula de ginástica: os alunos irrompem da escola para a rua, aos pares, numa corrida cadenciada, seguindo alinhados o professor que os instiga. A par do seu percurso, a câmara eleva-se para nos dar uma visão da desintegração da compacta fila de crianças que o professor, líder incauto da coluna, vai perdendo atrás de si. Perdendo para as ruas, seja porque se deixam ficar para trás, seja porque se ocultam onde quer que possam – as crianças desaparecem, absorvidas por pequenos esconderijos do acaso no caminho, em prédios, escadas, portas, árvores. No final, apenas duas crianças continuam com o professor a displicente incursão pelas ruas da cidade -um momento em que parecemos ver desenhar-se a natureza da relação de exceção específica que é mantida com as crianças, quando as instituições “viram as costas”, se ausentando da responsabilidade de proteger e educar. Finalmente, quando se tornam presentes, estão para castigar, usando da violência para punir aqueles que, já desprovidos dos seus direitos fundamentais, manifestem qualquer tipo de resistência –a rebeldia de não aceitar o lugar ao qual estão destinados, ou de tentar ocupar um lugar que não lhes pertence.

Antoine é essa vida de que todos se querem libertar, essa vida que todos querem tirar do caminho, sobre a que recai a violência manifesta do estado de exceção, que atua

quando a vida nua luta pelo seu reconhecimento. Uma vida de pobreza, colocada à margem de qualquer coisa, sujeita à violência e ao apagamento.

No caso da pobreza infantil, no caso de Antoine, o pai ausente está para o direito, tal como a mãe ameaçadora está para a justiça, que espreita continuamente. Quando, por fim, ao cabo de uma série de pequenos furtos, Antoine é flagrado ao tentar devolver uma máquina de escrever que roubara antes, é levado para a delegacia, sendo aí abandonado pelo pai, que deixa expresso o desejo de vê-lo institucionalizado para que possa aprender um ofício e trabalhar. Na delegacia, vê-se encarcerado junto dos adultos, e esperará, noite dentro, obrigado a dormir numa cela exígua, a última viagem pela cidade, em direção à sua reclusão.

Detido sem julgamento, à semelhança de Pedro, num reformatório, Antoine parece aceitar todo o processo com resignação. Aí permanece internado, sozinho, até receber, um dia, a visita da mãe, que é acolhida com alegria. Porém, a mãe está ali apenas para comunicar-lhe que ela e o marido abdicaram dele para sempre, terminando com qualquer perspectiva de reatar os laços familiares. Na representação de uma situação que encontra eco no filme de Buñuel, o risco infantil é normalmente associado ao entorno familiar e à falta de responsabilidade dos progenitores -em especial, à das mães. Quando se dirige ao diretor do reformatório, procurando neste uma resposta para o comportamento do filho, a mãe é acusada de negligência e abandono, e culpada pela degeneração da criança. Em ambos os filmes, em um determinado momento, a pobreza é tematizada como um problema individual.

Diz Jacinto Sarmiento, ao tentar repensar os modos em que se estabelece um perfil para a pobreza infantil, que “ao falar-se de pobreza tendemos a aceitar uma visão do problema focado em indivíduos, o que configura uma importante visão política, ao implicar que, para a sua resolução, seja necessário trabalhar apenas o indivíduo em situação de pobreza, deixando intacta a estrutura social e económica que a produziu. É mais fácil trabalhar com indivíduos sem poder, deixando ao mesmo tempo intactas as elites.” (SARMENTO, 2010). Podemos dizer que ambos os filmes refletem essa tendência com que a sociedade olha para o problema da pobreza infantil –evidenciando uma responsabilidade individual da família pobre pela sua condição e a das suas crianças. Uma sociedade que, em última análise, em lugar de procurar entender as bases estruturais da pobreza nas suas diversas dimensões, tende a culpabilizar o pobre do seu próprio

destino. Nos filmes, essa perspectiva ganha consistência, primeiro, na culpabilidade das mães e, em seguida, na ausência das outras classes sociais na trama, colocando a história fora dos espaços económicos e sociais partilhados pelos grupos favorecidos – grupos que, de fato, se encontram diretamente envolvidos na situação –, encenando uma espécie de segregação na tela.

Nos momentos finais do filme de Truffaut, Antoine escapa do centro. Aproveitando um jogo de futebol, corre em direção ao fim do campo e consegue enveredar pelo mato. A sua fuga conduz-nos ao lugar onde sempre desejou ir: chegado à costa, eis que conhece o mar, um sonho antigo que acalentava. A cena final, conhecida pela suspensão numa imagem fixa, pretende deixar em aberto o futuro de Antoine. Não existe um final (pois não se trata de destino, como no filme de Buñuel), a resolução da história de Antoine fica em aberto, e é a nós, olhados nos olhos pela criança em fuga, que cabe responder à inquietude desse epílogo em falta. Suspeitamos o fim de Antoine? Podemos fazer algo para mudá-lo?

Qual o poder destas imagens sobre nós? Como podemos responder às imagens da violência e da injustiça? Vimos como as representações da pobreza infantil nestas duas obras cinematográficas tocaram a crítica social da pobreza: em Buñuel, uma crítica que nos confronta com uma vida abandonada à sua nudez enquanto destino fechado, uma denúncia moral (será que a moral pode mover-nos efetivamente à ação?); em Truffaut, a mesma crítica, mas com um final em aberto, uma forma de convidar ao compromisso para que nos envolvamos, para que as histórias como a de Antoine terminem de outro modo, fazendo justiça a esses direitos que, à força de declarar-se universais, parecem contribuir para ocultar o fato evidente de que são assegurados apenas de forma discreta, abandonando à sua sorte milhares de crianças cujos rostos, apesar de capazes dos mesmos gestos, quiçá nunca chegemos a conhecer como os de Pedro e Antoine.

Mark Cousins lembra-nos que nenhuma forma de arte olhou tanto para as crianças como o cinema e que muitos dos aspetos de uma infância representada pelo cinema são projeções de preocupações de adultos, mas acredita que certos filmes conseguiram dar às crianças o papel principal, não apenas reproduzindo o que os adultos possam pensar delas (o que seria a infância ou o que seria uma criança para os adultos) (COUSINS, 2013).

Os filmes de Buñuel e Truffaut são obras incontornáveis, se queremos pensar o que significa ver e dar a ver a infância na pobreza. Mas o cinema, que tem assumido cada

vez mais a vocação de cuidar das crianças, oferece-nos uma verdadeira multiplicidade de obras contemporâneas que retomam o problema da infância em estado de exceção. Igualmente, tem vindo a tornar-se um lugar onde as crianças tomam a palavra: numa cena sem precedentes, fazem-se ouvir, relatam a sua vida, oferecem-nos a sua perspectiva, tornam-se a voz da pobreza.

É o caso de *Angola, saudades de quem te ama*, de Richard Pakleppa, filme de 2005 que resgata histórias da guerra civil, no qual as pesadas experiências dos meninos de rua relatadas pelos próprios oferecem um testemunho incomum sob a forma de cartas dirigidas a todos nós. Falam-nos intimamente, como se nos conhecessem, convidando-nos a que nos adentremos na sua realidade, que é o espaço do abandono.

Mais recentemente, em 2016, foram realizados três pequenos filmes, que não dão apenas a ver, mas também a ouvir. *Unfairy Tales* dá voz às crianças que fazem parte do atual êxodo da população síria escapando da guerra. Produzidos pela Unesco, em parceria com diversos estúdios de animação, os três breves minutos de imagens animadas de cada um dos curtas-metragem fazem jogar a estética tradicional do conto infantil com o testemunho das crianças, vítimas do horror da guerra, para introduzir-nos às situações de exceção experimentadas pelos menores refugiados, obrigados a viver em condições inconcebíveis para qualquer ser humano.

Esse pequeno gesto de dar-lhes a palavra, emancipa as crianças da tutela que o cinema produzido por adultos manteve desde as suas origens, abrindo-nos a uma nova forma de perceber a infância e o permanente estado de exceção ao qual, ainda nos nossos dias, não deixa de estar exposta.

Olhando sem reservas para atualidade, parece não haver de fato, por parte dos governos sob os vivemos, uma intenção firme para erradicar a pobreza infantil, nem de acabar com o permanente estado de exceção que contribui para a sua produção e estigmatização. E, no caso das crianças abandonadas à sua sorte, a perpetuação do estado de exceção se torna mais angustiante que nunca, sobretudo porque, na medida em que se repete indefinidamente, é uma situação que tende a tornar-se indiferente aos demais, a nós próprios. Pergunto-me se o cinema poderá ajudar-nos a exercer algum tipo de resistência a esse fenómeno (o da indiferença) e voltar a tornar visível aquilo que deveria saltar à nossa vista em todos os lados, tornando um objeto de preocupação aquilo que não

deveria deixar nunca de preocupar-nos – a vulnerabilidade e exposição de uma vida nascente.

Por vezes, pelo menos, contra a invisibilidade sofrida e o ostracismo a que se vêm condenadas, o cinema abre um espaço para as vidas nuas dessas crianças, dá protagonismo a esses que vivem nas sombras, presta ouvidos, ouve os seus problemas, abre os olhos a tudo o que tenham para mostrar – e acarinha a presença infantil inclusive aí onde se encontra mais exposta. Fazendo isso, o cinema, de algum modo, toma a infância ao seu cuidado, insuflando-lhe uma força singular, e quiçá abre assim uma linha de fuga onde e quando parece não haver saída, escancarando ao mundo o que o mundo se esforça por ignorar, esconder, condenar, encarcerar, aniquilar.

Para que isso aconteça, claro, o cinema necessita que a nossa reação ao que os seus filmes põe em cena esteja à altura daquilo que denunciam ou revelam. Tendo em conta que o estado de exceção se manifesta cada vez mais como uma ferramenta específica de dominação que pode vir a retirar do direito a salvaguarda da resistência à violência de classes, tendo em conta que, paralelamente, a força que têm os direitos específicos consagrados à criança somente se aplica àquelas cujos direitos já se encontram assegurados, criando esses espaços de vazio que permitem que existam vidas que não interessam, tendo em conta tudo isso a questão que se levanta é a de saber o que fazer com o que sentimos quando vemos estas imagens.

Isto não é fácil, mas quiçá a reflexão de Susan Sontag sobre a dor dos outros possa indicar-nos uma direção a explorar. Sontag escreveu: “Pôr de parte a solidariedade que oferecemos aos outros a fim de refletirmos sobre o modo como os nossos privilégios se situam no mesmo mapa que o sofrimento deles e podem estar associados a esse sofrimento, é uma tarefa para a qual as imagens dolorosas fornecem uma centelha inicial” (SONTAG, 2003).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.

BUÑUEL, Luis. **Los Olvidados**. México: Ultramar Films, 1950, 80'.

CASTRO, Edgardo. **Giorgio Agamben - Uma arqueologia de la potencia**. Buenos Aires: Jorge Baudino Ediciones - UNSAM Edita, 2008.

COUSINS, Mark. **A Story of Children and Film**, 2013, DVD.

GILLAIN, Anne. **O Cinema Segundo François Truffaut**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

OLIVEIRA, Pedro Rocha de; CHACON, Clarice. **Estado de exceção**: o que é, e para que serve. <https://blogdaboitempo.com.br/2013/12/20/estado-de-excecao-o-que-e-e-para-que-serve/>. Acessado em junho de 2016.

SARMENTO, Manuel Jacinto; VEIGA, Fátima. **Pobreza infantil**: realidades, desafios, propostas. 1. ed. Porto: Húmus, 2010.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TRUFFAUT, François. **Le quatre cent coups**. França: Les Films du Carrosse, 1959, 99'.

UNICEF. **Unfair Tales**, 2016.

<https://www.unicef.org/emergencies/childrenonthemove/unfairytale/en>. Acessado em junho de 2016.

NARRATIVAS DISTÓPICAS COM PROTAGONISMOS JUVENIL: MEMÓRIA E INSTINTO DE RESISTÊNCIA EM THE MAZE RUNNER

Tânia SARMENTO-PANTOJA¹
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Resumo: Este estudo apresenta duas categorias – a memória ausente e o instinto de resistência – com vistas a analisar determinadas características da ficção distópica, destinada aos jovens adultos. Analisa *The Maze Runner* (romance e filme homônimos) a fim de estabelecer o estudo de caso, na medida em que acentua a associação entre distopia e ficção científica, com particular atenção aos elementos da biopunk fiction.

Palavras-Chaves: Distopia. Biopunk. Ficção. Memória. Resistência. James Dashner

Abstract: This study presents two categories – absent memory and resistance instinct – in order to analyze the distinguished characteristics of dystopian fiction, aimed at young adults. It analyzes “*The Maze Runner*” (homonymous novel and film) to establish the case study as it emphasizes the association between dystopia and science fiction, with particular attention to the elements of biopunk fiction.

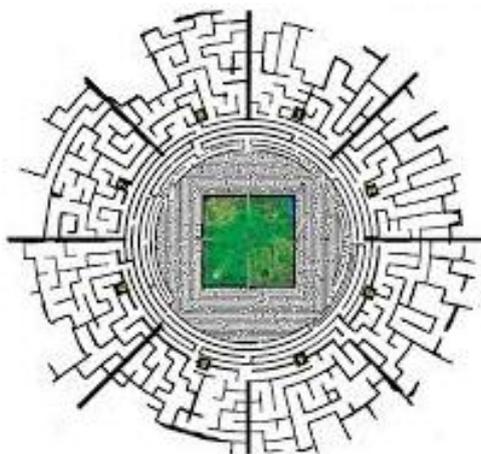
Keywords: Dystopia. Biopunk. Fictio. Memory. Resistance. James Dashner

¹ Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Pará (1995), mestrado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (1999) e doutorado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2005). Atualmente, é professora Associada I I da Universidade Federal do Pará atuando na Graduação e na Pós-Graduação.

Introdução

*The Maze Runner*² (2010), filme dirigido por Wes Ball, com base no roteiro de Noah Oppenheim, tem o romance homônimo, de James Dashner (2009), como roteiro original. Livro e filme homônimos narram a história de um grupo de adolescentes, inicialmente todos do sexo masculino, com variações étnicas e de idade, que vão desde a infância até o jovem adulto. Esses indivíduos vivem em uma espécie de comunidade no que parece ser a fração de uma floresta, onde há uma clareira cercada por todos os lados por um gigantesco labirinto, que abre suas portas pela manhã e as fecha à noite. No livro, James Dashner descreve esse labirinto como um conjunto de blocos de pedra, dispostos e organizados como se fossem gigantescas caixas quadradas. Thomas, ao deparar-se pela primeira vez com a visão do labirinto, o vê exatamente dessa forma:

*A maze? In front of him, through the East Door, he could make out passages leading to the left, to the right, and straight ahead. And the walls of the corridors were similar to those that surrounded the Glade, the ground made of the same massive stone blocks as in the courtyard. The ivy seemed even thicker out there. In the distance, more breaks in the walls led to other paths, and farther down, maybe a hundred yards or so away, the straight passage came to a dead end.*³ (DASNER, 2009, p. 18).



² No Brasil e em Portugal, *Maze Runner: Correr ou Morrer*

³ Em tradução livre: “Thomas o ignorou, mais interessado do que nunca no lado de fora da Clareira. Um labirinto? A frente dele, ao olhar através da porta leste, conseguia distinguir passagens que levavam à esquerda, à direita e em linha reta adiante. E as paredes dos corredores eram semelhantes àquelas que cercavam a Clareira, o chão feito dos mesmos blocos de pedra maciça, tal como no pátio. A hera parecia ainda mais densa lá fora. Ao longe, trilhas entre as paredes levavam a outros caminhos, e mais abaixo, talvez cem metros ou mais, a passagem reta chegava a um beco sem saída”

Labirinto com Clareira e Floresta ao centro⁴

Como se não bastasse parecerem assustadores em função da aparência os blocos de pedra descomunais ainda se movem: “they just move” (DASHNER, 2009, p.18), diz Chuck a Thomas⁵.

A cada trinta dias a Clareira recebe um novo morador. Os rapazes são nela inseridos através de uma escotilha com elevador, mas eles (e, inicialmente, também o leitor/expectador) não sabem como e nem porque razões foram introduzidos nesse lugar. E não sabem porque não lembram: todos chegam àquele lugar em completo estado amnésico.

A história é narrada principalmente em função e pela perspectiva do protagonista, chamado Thomas, e a narrativa inicia com sua chegada à Clareira. O Labirinto, e ao centro dele, a Floresta e a Clareira formam o complexo em que boa parte das ações narrativas são desenvolvidas. Como já referido o Labirinto possui paredes móveis e sua estrutura muda o tempo todo, além disso há em seu interior criaturas horríveis, uma espécie de animal simbiótico – máquina revestida de material biológico (sangue, músculos e pelagem), extremamente hostil e de hábitos noturnos, que os adolescentes chamam de verdugos (*griers*), o que torna o Labirinto um espaço proibido à circulação humana no período da noite.

É interessante salientar esse Labirinto como o entrelugar entre dois *locus*, dois universos: o conhecido e o desconhecido. Em *Correr ou Morrer* os jovens logo descobrem que o Labirinto é também um mapa: sua arquitetura evoca os Domus Daedali, construção complexa e em constante mutação. Os movimentos do Labirinto são planejados: se fazem em níveis ou etapas. Para descobrir e compreender a lógica de seus movimentos os jovens precisam agir como se estivessem em um *game* não virtual: apostam corrida contra o tempo e, sobretudo, contra a ignorância.

Sabemos que o imaginário do Labirinto ora indica prisão ou refúgio do monstruoso (como na cultura clássica), ora espaço da ociosa diversão (como o jardim do

⁴ Mapa do Complexo (Labirinto com Clareira e Floresta ao centro) descrito por James Dashner em *The Maze Runner* (2009). Disponível em: <http://thebrokentoys083.wixsite.com/thebrokentoys/single-post/2016/05/20/Resenha-Maze-Runner-%E2%80%93-Correr-ou-Morrer-%E2%80%93-Livro-Um>

⁵ Em entrevista à *Entertainment Weekly* Ball diz que, para o filme, pensou o Labirinto como uma estrutura semelhante à máquina de um relógio gigante, com o intuito de criar o efeito de mobilidade, já destacado no romance, mas sem abrir mão dos elementos que compõem a mirada de Thomas, tal como pensada por Dashner.

Palácio de Versalhes). Em *Correr ou morrer* ao mesmo tempo em que faz a função de portal ou barreira de uma prisão o Labirinto pode também significar o encontro com os verdugos e conseqüentemente a morte e, nesse sentido, remete ao paradigma clássico. Para vencê-lo não basta ter coragem e ser excelente corredor. É preciso também solucionar os enigmas por trás dos movimentos da estrutura que permitem reconfigurações no cenário do Labirinto, algo a ser resolvido pelo protagonista. O desafio do Labirinto, desse modo, implica uma dupla navegação labiríntica: espaço e pensamento labiríntico.

Desse modo, o Labirinto funciona ao mesmo tempo como fronteira final de uma experiência concentracionária e poderoso mecanismo de contenção, que impede os jovens de descobrirem o que há além dele. A Clareira e a Floresta, localizados ao centro, são como uma bolha de proteção, um lugar onde os jovens se sentem seguros em relação ao que há no Labirinto, mesmo desconhecendo o todo existente para além daqueles muros. A rotina na Clareira resume-se à busca por condições mínimas de sobrevivência: plantar, colher, preparar alimentos, construir abrigos e *bunkers* com resíduos retirados da floresta.

É importante salientar que a rotina de tarefas na clareira é determinada pelo cooperativismo. Os garotos são divididos por funções na comunidade. Essa distribuição é feita de acordo com as habilidades que parecem mais significativas em cada um. Há lideranças no interior do sistema de convivência, mas as lideranças se justificam em razão das tarefas organizarem-se com base naquelas habilidades que os jovens manifestam com maior destaque: dessa forma há alguns que lideram a organização interna da comunidade, há outros responsáveis pela segurança e regras de convivência e há um pequeno grupo que tem grande destaque na história: são os corredores. Cabe a eles, liderados por Minho, percrustar e mapear o labirinto nos horários em que é possível transitar por ele. Os corredores precisam ser fisicamente hábeis e ágeis para empreender longas corridas no interior do Labirinto e possuir memória fotográfica para registrarem cuidadosamente cada espaço e detalhe encontrado, bem como, evadirem-se a tempo dos perigosos contornos que o cenário pode constituir quando os gigantescos muros movem-se e os verdugos surgem do limbo.

É também reconhecível nessa estrutura social o paradigma do acampamento, pois tudo na Clareira é provisório: todos os objetos e condições são improvisados, marcados pela precariedade e pela economia da sucata e do resíduo. Essa vida provisória é regida

por ritos e um sistema de regras formulado pelos próprios jovens e baseado na observação do ambiente em redor, aí incluído o funcionamento do Labirinto. Aquele que as transgride é banido da Clareira e sujeito a uma cruel punição, pois é obrigado a adentrar no Labirinto nos horários em que os verdugos estão ativos. O que significa morte certa.

Em vista dessas condições as narrativas da franquia *The Maze Runner* podem ser compreendidas como narrativas distópicas.

A ficção distópica

No campo médico *distopia* corresponde ao deslocamento ou anomalia de um órgão em virtude de uma fragilidade estrutural. Etimologicamente, *distopia* provém do grego: *dis* (mal), “anormal” ou “defeituoso”, e *topos* (lugar). Considerando essas dimensões em outro estudo entendo por distópico “a situação ou o lugar, em que as condições, norteadoras das relações humanas, podem se apresentar adversas por se encontrarem deterioradas, inóspitas ou cambiantes ou, ainda, sujeitas a um sentido de paralisia” (SARMENTO-PANTOJA, 2005, p.111). Na opinião de Patrick Mooney (2004, p. 2), a maioria dos romances distópicos ao fazerem emergir o devir consideram vitalmente importante a relação entre a experiência e a degradação da humanidade, e por isso costumam direcionar seu foco especulativo para a constituição das relações entre poder, linguagem e individualidade.

No campo literário alguns estudiosos (BOOKER, 1994; MOYLAN, 2000; MOONEY, 2004) indicam pelo menos três aspectos fundamentais para que determinada ficção possa ser considerada ficção distópica: a especulação acerca da constituição do indivíduo ou da individualidade, o debate sobre a gênese das formas de poder, a acomodação da linguagem ao poder repressivo.

Conceitualmente, a distopia pode ser definida como “uma crítica dissimulada a todas as tentativas de imposição de um poder absoluto”, independentemente de sua gênese, bem como “todas as tentativas de pré-determinação de um mundo novo onde apenas a felicidade e a ordem sejam possíveis” (CEIA, 2004, p. 6). Nesse sentido, uma condição distópica pode ser apregoada como uma boa ideia para solucionar uma condição negativa que ser quer transcendida, quando na verdade não passa de outro inferno mascarado de paraíso. A noção de um falso paraíso vendido como uma ilusão – ou utopia

– bem torneada para convencer incautos, de fato, é uma das referências importantes para a compreensão de como uma condição distópica nasce e progride (SARMENTO-PANTOJA, 2005, p. 111).

Nesse sentido, sem dúvida, a ficção distópica é um dos *locus* literários por excelência em que se descortina o Mal. Tom Moylan (2000, p.xi) afirma que a ficção distópica do século XX esteve muito bem nutrida por terrores próprios dessa época, como a repressão estatal, as guerras, os genocídios, os ecocídios, a exploração de seres humanos. O raciocínio de Moylan mostra um conjunto de temas paradigmáticos em que a vida se apresenta sob grande ameaça, com grande possibilidade de sofrer terríveis revezes. Desse modo, nesse contexto, vejo ser possível afirmar também a proximidade entre a distopia e a catástrofe, esta última, consolidando-se como um importante fundamento da ficção distópica, independente de qual seja o tempo da narrativa.

Fredric Jameson (1997, p. 67-68), em digressão sobre o assunto, localiza a experiência catastrófica das distopias sempre em um tempo por vir, ou como ele mesmo salienta: “a distopia é, sempre e essencialmente, aquilo que na linguagem da crítica de ficção científica se chama de “romance do ‘futuro próximo’” que conta “a história de um desastre iminente – ecologia, superpopulação, praga, seca, cometa desviado ou acidente nuclear” na qual o futuro é sempre o presente da narrativa. Ao discordar parcialmente de Jameson penso que a ficção distópica não depende exclusivamente dessa relação encapsulada com a ficção científica, como nos termos desse “romance do ‘futuro próximo’”. Sem dúvida o “futuro próximo” se expressa como uma grande vertente da ficção distópica, entretanto, é possível termos uma ficção distópica cuja organização especulativa esteja direcionada para outras realidades, sem que necessariamente o distanciamento seja produto de temáticas ou condições miméticas próprias da ficção científica.

Por sua vez, Keith Booker (1994, p.4) também acredita ser o paradigma da ficção científica fundamental para se entender a ficção distópica, por conta do conceito de desfamiliarização. De acordo com Booker, na desfamiliarização (ou truque do estranhamento), o fato de o presente da narrativa permitir que a história contada se localize em um tempo ou realidade ainda desconhecidos – porque se apresentam no futuro ou em uma realidade alternativas – permite que determinadas perspectivas acerca de práticas sociais e políticas problemáticas, conhecidas, possam ser avaliadas como sendo

privilégio para alguns ou consideradas naturais e inevitáveis para outros, enquanto se mostram violadoras para terceiros. Conforme avalio o termo-chave na categorização proposta por Booker, nessa teorização, é o *distanciamento*:

um distanciamento espaço-temporal em relação ao mundo tal como o conhecemos, aproxima as distopias das ficções científicas e, ao mesmo tempo, define a diferença entre elas, pois a ficção distópica, em geral, difere da ficção científica pela sua intenção de colocar-se como crítica social e política em relação a um determinado paradigma da governabilidade e seus impactos sociais e políticos. Nesse sentido, enquanto, por sua vez, muitas das ficções científicas tendem a ressaltar positivamente certos aspectos especialmente relacionados à noção de progresso tecnológico, o foco distópico aponta para a crítica sombria da cultura contemporânea, principalmente quanto à mistificação de certos princípios paradigmáticos, como o emprego desumanizador da tecnologia e de certos aspectos do consumismo e da individualização. (SARMENTO-PANTOJA, 2005, p.113)

Mais uma vez, porém, é preciso dizer que a ficção distópica não precisa estar necessariamente integrada aos temas da ficção científica para que a desfamiliarização ganhe expressão, uma vez que o distanciamento – argumento de base da desfamiliarização – pode ser provocado por outras vias de acesso de natureza temática ou estética, a exemplo do insólito, da abjeção ou do terror. O terror, por exemplo, pode ser mediado pelo “medo do estado, da violência, da máquina, da modificação biológica ou da destruição do meio ambiente” (RODRIGUES, 2015, p. 34), ao mostrar que decididamente qualquer forma de terror é hostil.

Considero, contudo, que a grande engrenagem que põe a funcionar a ficção distópica é sem dúvida a especulação sobre o poder. Nela, a especulação sobre o poder, independentemente de qual seja o tipo de realismo aplicado, pode estar representada por um governante autoritário, uma instituição governamental coerciva, uma corporação controladora, entre outras possibilidades. Desse modo, quando o poder não está nas mãos do estado – ou do que o representa – pode ser facilmente encontrado em um organismo representativo de uma determinada forma de governabilidade, como é o caso de uma instituição cuja base de ação é a da economia predadora, como por exemplo, uma corporação empresarial, entretanto, independente do caminho escolhido para dramatizar o poder, o efeito é o mesmo: o indivíduo sempre se apresenta esmagado e a liberdade restringida.

De qualquer modo, ao estabelecer uma relação especulativa sobre o poder observo que a ficção distópica tende também a refletir sobre a diluição do indivíduo, afinal, a

construção de um “mundo ideal” sempre irá comportar a coerção àquele que não quiser e/ou não suportar a estrutura desse universo. Nesse sentido, ainda como resultado da especulação sobre o poder, a crítica à domesticação voltada ao ajustamento vem a ser também um traço distintivo das distopias. É que as distopias buscam mostrar que no lugar do justo ou ao tomar como justificativa o justo, o objetivo mesmo é sempre o ajustamento do indivíduo. Essa, aliás, me parece ser a constituição norteadora da franquia *The Maze Runner*.

Várias dessas constituintes não estão ao largo das distopias com protagonismo infanto-juvenil (ou do jovem adulto). Nelas, a experiência catastrófica, quase sempre matizada pela forma da ficção científica, traz à cena universos em que a expropriação, o assujeitamento e a catástrofe caminham juntas. De fato, para Paula Martins Rodrigues, autora da dissertação de Mestrado intitulada *A narrativa distópica juvenil: um estudo sobre Jogos Vorazes e Divergente*:

Até a metade do século XX, boa parte das grandes distopias havia sido produzida: o conto de E. M. Foster, “The Machine Stops” (1909), aparece como uma das primeiras amostras da preocupação com a demasiada dependência do homem em relação à máquina. No entanto, para muitos, é *Nós* (1924), do russo Zamyatin, o inaugurador das distopias. O romance apresenta um futuro no qual uma sociedade aparentemente perfeita e igualitária retira o livre-arbítrio de seus habitantes, controlando-os como máquinas e levando-os a uma vida oprimida e estagnada. A obra, crítica do socialismo russo, serviu de influência para *Admirável mundo novo* e *1984*, que levam muitos traços dela. *Nós* pode ser visto, em muitos aspectos, como um paradigma. (RODRIGUES, 2015, p.28).

The Mazze Runner e a relação entre ficção científica e a distopia: paradigmas envolvidos

A franquia *The Mazze Runner* é uma sextologia composta de uma trilogia e três prequências. Ao observarmos as narrativas constituidoras da trilogia, respectivamente *Correr ou morrer* (2009), *Prova de Fogo* (2010) e a *Cura Mortal* (2011)⁶ e as três narrativas que na sextologia servem de prelúdio à trilogia, ou seja, as prequências *Ordem*

⁶ A filmografia homônima corresponde, respectivamente, a *Correr ou morrer* (2014), *Prova de Fogo* (2015) e a *Cura Mortal* (2018).

de *Extermínio* (2012), *Arquivos* (2013) e o *Código da Febre* (2016), vemos que por trás de todas as ações está a corporação conhecida como C.R.U.E.L, uma gigantesca indústria de reengenharia genética e manipulação biológica.

O mundo ia muito bem, em um tempo indefinido no futuro, quando chamadas solares muito potentes atingem o planeta Terra e destroem o meio ambiente e parte da humanidade. Nesse mundo com ecossistema já encolapsado e em completa desintegração social, surge um vírus chamado “Fulgor”, que ataca as estruturas neurológicas do cérebro do portador levando-o progressivamente a uma forma de demência que o torna irracional, extremamente agressivo e com aparência e comportamento zumbilóides.

Há suspeita de que o vírus foi criado em laboratório com fins lucrativos e nesse contexto provavelmente a corporação C.R.U.E.L é a responsável por sua disseminação, ao mesmo tempo em que demanda pela cura e, nesse processo, institucionalizasse como poder absoluto. É exatamente esse argumento estruturante, predisposto a encenar – e examinar – as manipulações genéticas e éticas exercidas por um poder excessivo em um universo derruído, que encaminha a franquia para o paradigma da *biopunk fiction*, ainda que um dos limites de seu enredo esteja o flerte com a *solar punk fiction*.

Desse modo, enquanto narrativa *The Mazze Runner* compõe-se como um conjunto de ficções distópicas que dialogam com a ficção científica. Nesse processo, *Correr ou Morrer* – que analiso de forma mais detida – converge em apropriação para as duas subcategorias da ficção científica referidas, a *solar punk fiction* e a *biopunk fiction*, em um jogo de oposição que evidencia os parâmetros desta última, como pronunciado engate à condição distópica.

A *solarpunk fiction* surge no início dos anos 2000 como paradigma alternativo aos mundos apocalípticos das narrativas distópicas, ao apostar no sucesso das políticas voltadas a melhoria da qualidade de vida, na existência pacífica e ecologicamente equilibrada. Para Connor Owens:

Solarpunk is a (mostly) aesthetic-cultural and (sometimes) ethical-political tendency which attempts to negate the dominant idea which grips popular consciousness: that the future must be grim, or at least grim for the mass of people and nonhuman forms of life on the planet. Looking at the millennia-old rift between human society and the natural world, it sets as its ethical foundation the necessity of mending this rift, transforming our relation to the planet by transcending those social structures which lead to systemic ecocide.

It draws a lot from the philosophy of social ecology, which also focused on mending this rift by restructuring society to function more like ecology: *non-hierarchical, cooperative, diverse, and seeking balance*⁷ (OWENS, 2019, p. 3, *grifos meus*).

No curto prefácio de *Solarpunk*, uma antologia de narrativas breves, escritas em português, Gerson Lodi-Ribeiro, também o organizador da antologia, diz que “na Solarpunk, em virtude da imposição da abordagem de temáticas ao emprego das energias ditas “verdes” ou alternativas, a maior parte dos textos é ficção científica autêntica, com cenários futuristas e seus ícones e arquétipos característicos” (LODI-RIBEIRO, 2012, p. 3).

Frente a essas indicações penso que a *solarpunk fiction* corresponde à ficção científica especialmente vinculada à composição de uma utopia ora baseada no uso com sucesso de recursos renováveis e/ou autossustentáveis, ora como narrativa de recomposição frente a um desastre eco-social, em ambos os casos com possibilidade de se lançar a uma realidade alternativa e/ou futurista, de modo a destacar-lhe a positividade de suas bases e interesses. Nesse sentido, é possível compreender a Clareira de *Correr ou Morrer* como um exemplo reduzido do paradigma da *solarpunk fiction*. Considerando os aspectos salientados por Owens, até a chegada do protagonista, os garotos vivem em um sistema espelhado neste paradigma: uma existência calcada na (quase) ausência de hierarquias, no cooperativismo, na diversidade, e em um (aparente) pacifismo. Contudo, o predomínio do paradigma é mesmo o da *biopunk fiction*, como se percebe adiante.

Por sua vez, “biopunk”, como conceito, foi introduzido no âmbito da pesquisa acadêmica por Brian McHale (1992), embora houvesse anteriormente menções ao termo em textos de divulgação artística⁸ e um de seus principais fundamentos – temáticas

⁷Em tradução livre: “O Solarpunk é uma tendência (principalmente) estético-cultural e (às vezes) ético-política que tenta negar a ideia dominante no senso comum: a de que o futuro deve ser sombrio, ou pelo menos sombrio para as pessoas e para as formas de vida não humanas que habitam o planeta. A ruptura milenar entre a sociedade humana e o mundo natural, estabelece como fundamento ético a necessidade de consertar essa ruptura, ao transformarmos nossa relação com o planeta, e ao transcendermos as estruturas sociais que levam ao ecocídio sistêmico.

Ela é em muito devedora da filosofia que dá base à ecologia social, também concentrada em consertar essa ruptura ao reestruturar a sociedade de forma a fazê-la funcionar do mesmo modo que a ecologia: *não hierárquica, cooperativa, diversa e buscando o equilíbrio*”.

⁸ Lars Schmeink (2014b, p.33) refere-se a um manifesto de 1990, de Eva Hauser, escritora do biopunk tcheco.

baseadas em questões biológicas – já fosse objeto de consideração da crítica literária especializada desde 1977 (PARKER apud SCHMEINK, 2014a, p. 8).

Também considerado subgênero da ficção científica o biopunk discute, sobretudo, a condição pós-humana e as relações que esta estabelece com aspectos caros a manipulação biológica, em particular as que integram conhecimentos e o debate ético provenientes da engenharia genética: “Biopunk reflects this shift of scientific prominence in general discourses and provides a creative exploration not only of the technoscientific possibilities of further progress in genetics, but also of the environmental and social consequences that they might bring with them”⁹ (SCHMEINK, 2014b, p. 34).

Segundo Schmeink (2014a; 2014b) o biopunk apresenta duas grandes vertentes: de uma parte tem-se uma “trans-humanist fantasy of escape from the finite materiality of the en fleshed self”¹⁰ (BRAIDOTTI, 2013, apud SCHMEINK, 2014b, p. 34) encaminhando-se para a melhoria, por meio de mecanismos tecnocientíficos, de um corpo considerado deficiente ou limitado (NAYAR apud SCHMEINK, 2014b, p. 35)¹¹. De outra parte tem-se um pós-humanismo crítico (NAYAR apud SCHMEINK, 2014b, p. 35) em que é colocado em pauta o compartilhamento de ecossistemas, processos de vida, desenvolvimento de material genético, entre humanos e entre humanos e outras espécies, incluindo-se aí as alienígenas, as não-bióticas e mesmo as simbióticas, e as possíveis repercussões positivas e não positivas provenientes de tais processos, dentre as quais ganha destaque aquelas presentes em narrativas em que é preciso enfrentar a radical supressão ou objetificação da alteridade, tornada o objeto de exploração¹².

Na relação incontestável com o paradigma da *biopunk fiction* cabe salientar em toda a franquia *The Maze Runner* pelo menos três *topoi*: a manipulação da engenharia genética que resulta na criação de um vírus mortal; a redução dos corpos humanos a objetos de manipulação genética; a criação e produção de uma quimera: o verdugo. Todos esses temas voltam-se ao debate sobre a condição pós-humana.

⁹ Em tradução livre: “O biopunk reflete essa mudança de proeminência científica nos discursos gerais e proporciona uma exploração criativa não apenas das possibilidades tecnocientíficas de progresso adicional na genética, mas, sobretudo, das consequências ambientais e sociais que elas podem trazer consigo”.

¹⁰ Em tradução livre: “fantasia trans-humanista para escapar da materialidade finita de um eu fragilizado”

¹¹ O paradigma indicado no estudo consultado é *Neuromancer*, de William Gibson. Penso que não podemos esquecer aqui do filme *Gattaca*.

¹² Segundo Nayar (apud SCHMEINK, 2014, p. 35) é o que sucede em *Resident Evil*. Contudo, outro paradigma digno de nota, nesta segunda vertente, seriam alguns filmes da franquia Alien.

Tanto em *Correr ou Morrer*, quanto em *Prova de Fogo*, respectivamente, primeira e segunda narrativa da trilogia, nota-se a total ausência de uma estrutura estatal e ao mesmo tempo é clara a presença da corporação C.R.U.E.L como projeção do estado coercitivo, seja pelo gigantismo do poder que detém, que inclui a militarização da segurança, seja pelo tratamento concentracionário, imposto aos jovens residentes da Clareira.

Na medida em que as narrativas avançam sabemos que cada um dos jovens são especiais, porque seu sangue, depois de geneticamente manipulado, pode conter a chave para a imunidade ao vírus “Fulgor” em um processo biológico que a C.R.U.E.L ainda não consegue dominar. Em função dessas circunstâncias a corporação legisla e age sobre a existência dos sobreviventes, tratando-os como cobaias: as crianças cujo sangue é especial são totalmente apartadas do convívio familiar, levadas para uma vida em laboratório, onde lhes roubam suas memórias e conseqüentemente suas identidades, com a finalidade de terem seus organismos estudados. Ao entrarem na puberdade, como parte de um experimento que visa investigar como a imunidade ao vírus reage em ambiente estéril, são transferidos para o complexo formado pela Floresta, a Clareira e o Labirinto.

Nesse contexto avalio ser necessário destacar dois aspectos: a memória ausente, e as relações entre o instinto de rebanho e o instinto de resistência

A memória ausente

Ao serem lançados pela escotilha os adolescentes despertam de uma espécie de torpor e ao acordarem todos estão sem a memória do tempo anterior à entrada na Clareira. A vida toda até o momento em que passam a habitar a Clareira é um imenso vazio, sem qualquer referência. O único a guardar alguma reminiscência do mundo exterior é Thomas, o protagonista: quando em vigília ou em estado onírico a amnésia total dá lugar a *flashes* de memória sobre as experiências que ele testemunha nos laboratórios da corporação C.R.U.E.L. Essas reminiscências quando incorporadas às descobertas que Thomas faz quando está no Labirinto é que darão condições para que os jovens escapem do complexo.

Thomas e, posteriormente Tereza, a única do gênero feminino a fazer parte da comunidade, são os únicos que lembram do nome que receberam antes de chegar à

Clareira. Todos os demais jovens foram nomeados por seus companheiros, justamente por não lembrarem sequer de seus nomes. A corporação realiza neles uma espécie de lobotomia química destituindo-os de suas memórias e conseqüentemente de suas identidades. Essa condição mostra a corporação C.R.U.E.L. enquadrada na dimensão de um poder normatizador, que valendo-se da salvação da espécie humana como justificativa para suas ações cria normas eticamente discutíveis e procedimentos repressivos, dentre os quais o sequestro e o concentracionismo. Nesse processo, a memória ausente – e imposta pela corporação coerciva – se mostra, portanto, como poderoso instrumento de objetificação e exploração do outro, na medida em que produz uma existência em branco, a ser preenchida pela vida na Clareira. A Clareira, por sua vez, não passa de mero fetiche, na medida em que encobre a condição de ratos de laboratório a que realmente os jovens estão sujeitos.

Mas, apesar da amnésia que assola os jovens a memória é imprescindível em *Correr ou Morrer* seja por sua ausência, seja por sua presença. Sem ela não é possível nenhum acesso ao conhecimento do que existe além do Labirinto e sem conhecer o que há além não é possível encontrar a saída. Para os garotos o complexo figura, portanto, como uma espécie de cintilação da caverna platoniana. Por esse motivo em *Correr ou Morrer* a luta dos jovens é por ultrapassar o Labirinto porque isso significa a possibilidade de descobrir quem são e o que há para além do universo que conhecem, por mais terrível que seja a realidade a ser descortinada.

Mas a memória também se faz presente na forma de uma metáfora da memória como suporte. Em *The Mazze Runner*, assim como em outras distopias com protagonismo de jovens adultos, como as narrativas das séries *Jogos Vorazes*, de Suzanne Collins, e *Incarceron*, de Catherine Fisher, há um momento em que para sobreviverem ou alcançarem a saída do ambiente concentracionário os personagens necessitam imaginar a geografia hostil em torno deles como se vista de cima, como uma maquete, um tabuleiro de jogo ou um enigma, em cujo padrão podem ser encontradas pistas que possibilitarão a saída, capaz de garantir a fuga.

Desse modo, para conseguirem dominar o Labirinto os adolescentes constroem com minúsculos gravetos retirados do ambiente uma maquete da engenhoca. Desse modo, para fazer frente ao que permanece desconhecido e na ausência de outras tecnologias desentobridoras a maquete, na condição de miniatura, se apresenta como mediação e

tradução. É perscrutando através da maquete que os garotos conseguem finalmente compreender parte dos segredos por trás dos muros do Labirinto e decodificar seu enigma. O desconhecido deixa de ser assim menos quimérico – como a vida. Nesse processo, vale ressaltar ainda a potência do impulso mimético, que fortalece a relação entre a leitura do texto e o universo juvenil, aproximando realidades.

Do instinto de rebanho ao instinto de resistência: relações em *The Maze Runner*

Thomas é um personagem marcado pela afirmação da vida. Em *Correr ou Morrer* ele torna-se um corredor e descobre várias pistas no Labirinto, que poderão abrir caminho para o escape. Paralelo às elucidações ele tenta convencer os companheiros da necessidade de deixar o complexo para que possam descobrir quem são e encontrar um mundo em que não sejam perseguidos por monstros. Mas a memória ausente, a acomodação e a presença de um medo castrador que permeia a constituição dos outros jovens, se colocam como barreira entre o protagonista e seus propósitos.

Segundo Laura Miller (2010, p.6) em narrativas distópicas para jovens adultos, produzidas nas últimas duas décadas o protagonista sempre apresenta a constituição de alguém que no interior de uma determinada comunidade ou grupo logo se mostra um desajustado, ou é um indivíduo apático que se transforma em ativo, ou alguém que se depara com uma incongruência antes vista pela comunidade ou grupo como natural e aceitável e se rebela contra essa incongruência: logo o herói funcionará como uma rachadura em uma parede lisa. *Correr ou Morrer* não foge a esse último paradigma.

De qualquer modo, independente do caminho tomado pelo herói abre-se uma fenda na realidade mostrada pela narrativa. Esse protagonista pode ser autóctone ou recém ingresso na comunidade, como é o caso de Thomas que, repentinamente, ao acordar, se vê entre outros garotos totalmente desconhecidos e, como eles, confinado em um lugar hostil, desprovido de sua identidade, uma vez que está totalmente amnésico e, inicialmente, sem qualquer noção do que deve fazer ou como se livrar da situação que parece interessante e favorável, mas que verdadeiramente é absurda e ameaçadora.

Desse modo, se a sociedade que move os interesses e disposições do grupo é uma falsa utopia, o herói descobre o engodo em seu próprio fundamento (MILLER, 2010, p. 6). Para esse herói ao contrário do que é apregoado na comunidade, fechada sobre si

mesma, pode haver uma alternativa melhor lá fora, em algum lugar. As condições em que vive tornam-se cada vez mais insuportáveis, até que finalmente o herói, sozinho ou com outros companheiros, decide aventurar-se em terreno perigoso. É o que acontece com Thomas. Desde o primeiro momento em que se vê na Clareira e passa a conhecer o funcionamento do complexo Thomas questiona o lugar e se a permanência nele é de fato algo interessante e positiva.

É preciso ressaltar que no grupo em que Thomas é inserido nem todos os jovens coadunam da ideia de que é necessário escapar e procurar saber o que há além do Labirinto. Para alguns, especialmente os mais velhos, que habitam o lugar desde pequenos, a Clareira é um lar e mais que isso é um lugar onde eles se sentem relativamente seguros, desde que não transgridam as regras do Labirinto. Como eles não sabem o que há lá fora – e entre eles e o outro lado há o labirinto com verdugos, pensam que estar ali pode representar segurança e garantia de sobrevivência. Afinal estar ali significa estar vivo, ainda que a Clareira também seja uma prisão. Há um personagem, chamado Gally, que antagoniza com Thomas e representa totalmente essa posição em *Correr ou Morrer*.

Como Gally é uma liderança dentro do grupo, sendo um dos jovens que administra a segurança e as regras de convivência tenta impedir Thomas de agir, chegando a ordenar que ele seja detido em um bunker. O confronto entre os dois personagens estabelece uma dicotomia até certo ponto maniqueísta: Gally representa uma moral de rebanho, nos termos em que pensa Nietzsche (2001, p. 142), moral organizada segundo costumes, repetição, obediência, coerção, enquanto Thomas representa o “homem revoltado” (CAMUS, 2003), cuja insurgência justifica-se por sua imersão em uma situação absurda e injusta. Ao considerarmos estritamente a organização narrativa é justamente a revolta de Thomas e o comportamento autoritário de Gally, seguida da invasão destruidora dos verdugos à Clareira, que deitam fora o espelhamento desse espaço no paradigma da *solarpunk fiction*, paradigma em que não há lugar para a catástrofe.

É no limiar dessa relação e contra o instinto de rebanho que destaco o instinto de resistência como sendo também um fundamento predominante nas distopias, em particular nas distopias que envolvem jovens heróis. Esse instinto de resistência é nuclear para o desenvolvimento das ações e deflagra e alimenta o conflito da narração. A impulsividade e a rebeldia, condições comuns ao sujeito nessa fase da vida, organizam o contorno do “homem revoltado”. A apreensão do absurdo é particularmente interessante

nessa caracterização, sobretudo ao aproximarmos o instinto de resistência ao conceito camusiano. Entre os comentadores do ensaio de Camus é recorrente a ideia de que o absurdo – como lugar da falta de sentido e de coerência – é o ponto de partida em *O Homem Revoltado* e a principal conexão entre este e *O Mito de Sísifo*.

O absurdo tem lugar nas coisas fora de lugar. Mas não há absurdo sem absurdamento – o espanto diante do absurdo. Ao comentar essa perspectiva presente em *O Mito de Sísifo* diz Vanessa Martins (2009, p. 14) que o absurdo proposto por Camus reside “numa tomada de consciência de uma injustificação da realidade”. Estar no absurdo – ou absurdar-se – é perceber-se com um “mal-estar diante dos semelhantes. Estrangeiro. Inimigo de si mesmo e dos outros. Quem entra no absurdo apercebe-se de uma falta de sentido, mas resiste, persiste, insiste. A vida torna-se infundada, cada vez é mais inumana, menos sentida e com menos sentido” (MARTINS, 2009, p. 15).

Esse mal-estar é instituído em Thomas na medida em que nele a inadequação da vida na Clareira é muito mais profunda do que nos outros personagens e a percepção de que há uma vida “lá fora”, cujo acesso vale a pena apesar dos perigos e incertezas que cercam a demanda, se tornam o eixo de suas ações. O sentido de orfandade, de abandono e de deriva, presente em todos os outros personagens e que se constituem em aspectos que nutrem a condição de um “ser interdito”, se apresenta ao protagonista como inaceitável e é justamente essa percepção que o leva à resistência. É contra o absurdo de uma existência sem memória, sem um antes ou possibilidade de um depois, que Thomas tenta inutilmente ponderar com Gally: apenas após a conclusão das ações de *Correr e Morrer* – e, portanto, já em *Prova de Fogo* – é que Gally será exposto à realidade catastrófica pós-Labirinto e com isso virá a sua adesão à resistência.

A título de conclusão vale destacar ainda que o instinto de resistência, em *Maze Runner*, é alimentado por uma ética que rechaça a dominação. A constituição de Thomas fortalece esse processo. Na trilogia composta para o cinema, cuja culminância se dá com *A cura mortal*, vemos que o cerne dessa ética reside no absoluto respeito às escolhas, especialmente quando estas envolvem auto-sacrifícios. Nesse sentido, o paradigma da distopia é bastante eficiente ao dar destaque a essa ética.

Em uma dicção benjaminiana, para Leomir Cardoso Hilário, uma distopia pode ser compreendida como aviso de incêndio: “o qual, como todo recurso de emergência, busca chamar a atenção para que o acontecimento perigoso seja controlado, e seus efeitos,

embora já em curso, sejam inibidos” (HILÁRIO, 2013, p. 202) e, por isso mesmo, pode se converter em um poderoso modo de leitura de questões da atualidade. As distopias direcionadas aos jovens, não deixam de cumprir esse papel, na medida em que tem destacado nas décadas que estão no limiar entre os séculos XX e XXI, a disseminação de formas de descarte do outro, de processos genocidas de natureza diversa ou a naturalização de eficazes mecanismos de mordação ideológica, a serviço de interesses específicos, estatais e/ou corporativos.

Referências:

BOOKER, Keith. *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*. Westport/Londres: Greenwood Press, 1994

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Tradução de Valérie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2003.

CEIA, Carlos. Vai alto o romance: *O meu anjo Catarina*, de Alexandre Pinheiro Torres. *Ciberkiosk*, nº4 (Dezembro de 1998). Disponível em <http://www.uc.pt/ciberkiosk/>. Acesso em 23 de Abril de 2004.

DASHER, James. *The Maze Runner*. Delacorte Press, New York, New York, 2009

NIETZSCHE, Friederich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da realidade. *Anuário de Literatura*, Vol. 18, n.2, p. 201-215, 2013.

LODI-RIBEIRO, Gerson. Prefácio. In: _____(org.) *Solarpunk: histórias ecológicas e fantásticas em um mundo sustentável*. São Paulo: Draco, 2012.

JAMESON, Fredric. *As Sementes do Tempo*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Ática, 1997.

MARTINS, Vanessa Mendes. *Para uma Compreensão da Violência e do Compromisso no pensamento de Albert Camus*. Dissertação (Mestrado). Unidade de Artes e Letras, Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2009.

MCHALE, Brian. *Constructing Postmodernism*. London: Routledge, 1992.

MILLER, Laura. Fresh Hell. *The New Yorker*. 14 & 21 de junho de 2010. Beverly Hills. Disponível em <https://www.newyorker.com/magazine/2010/06/14/fresh-hell-laura-miller>. Acesso em 14 de julho de 2019.

MOYLAN, Tom. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Westview Press, 2000.

MOONEY, Patrick. *The Possibility of Utopia*. In: [Http://Www.Geocities.Com/Athens/Olympus/5599/Literature/Utopia.Html](http://www.geocities.com/Athens/Olympus/5599/Literature/Utopia.html). Acesso em 12 de Novembro de 2003.

RODRIGUES, Paula Martins. *A narrativa distópica juvenil: um estudo sobre Jogos Vorazes e Divergente*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2015.

SARMENTO-PANTOJA, Tânia. *O paraíso extraviado: elementos neo-utópicos e distópicos em Pessach, a travessia, A festa e A terceira margem*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2005.

SCHMEINK, Lars. *Biopunk Dystopias: Genetic Engineering, Society and Science Fiction*. Liverpool University Press, 2014a

SCHMEINK, Lars. Biopunk 101. *SFRA Review*, 309, 2014b, p. 31-36. Disponível em https://www.academia.edu/8407432/Biopunk_101. Acesso em 14 de julho de 2019.

Filmografia:

Maze Runner (USA), *Maze Runner: Correr ou Morrer* (BRA/PRT). 2014. Direção: Wes Ball. Roteiro: Noah Oppenheim, Cor. 112m.

Maze Runner: The Scorch Trials (USA), *Maze Runner: Prova de Fogo* (BRA) ou *Maze Runner: Provas de Fogo* (PRT), 2015. Direção: Wes Ball. Roteiro: T.S. Nowlin. Cor. 131m.

OS ABANDONADOS DE BELÉM DO GRÃO-PARÁ, DE DALCÍDIO JURANDIR: A VIDA NUA ANDA DESCALÇA

Viviane Dantas **MORAES**¹
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Resumo: *O retrato da vida nua é a expressão do abandono. No romance Belém do Grão-Pará, de Dalcídio Jurandir, o quarto livro do Ciclo do Extremo Norte, acompanhamos a travessia do protagonista Alfredo entre o universo marajoara e o ambiente citadino decadente da capital, que amarga as mazelas da falência do projeto de desenvolvimento da era da Borracha na Amazônia. Nesse entremeio do vislumbre por uma promessa de felicidade que se desmorona no perambular de Alfredo pelas ruínas e desagregações sociais da cidade, o menino encontra-se e se depara com um ambiente de despojo de direitos, de abandono, de estado de Exceção, em que um entrelaçado de agregados vindos de todas as partes e sofrem à margem de uma sociedade idealizada pelos ares da belle époque. São os abandonados, os descalços, os que fazem parte do bando, os que estão desamparados pela lei, “o meio homem meio bicho”, segundo as denominações e reflexões que se encontram na teia de investigação do filósofo Giorgio Agamben, em seus estudos sobre o estado de exceção e a vida nua, e que, no âmbito literário, se repercutem nos infames personagens dalcidianos.*

Palavras-chave: Abandono. Vida nua. Exceção. Amazônia.

Resumè: *Le portrait de la vie nue est l'expression de l'abandon. Dans le roman “Belém do Grão-Pará”, de Dalcídio Jurandir, quatrième livre du Cycle de l'Extrême-Nord, nous suivons la traversée du protagoniste Alfredo entre l'univers de Marajoara et l'environnement urbain décadent de la capitale, qui perturbe amèrement la faillite du projet de développement du projet de développement de caoutchouc en Amazonie. Au milieu d'un aperçu d'une promesse de bonheur qui s'est effondrée dans les errements d'Alfredo à travers les ruines et les désintégrations sociales de la ville, le garçon se trouve et fait face à un environnement de dépossession des droits, d'abandon, d'exception, dans lequel un entrelacement de granulats provenant de toutes les régions et souffrant en marge d'une société idéalisée par l'air de la belle époque. Ce sont les abandonnés, les pieds nus, ceux qui font partie de la meute, ceux qui sont délaissés par la loi, "le demi-homme mi-insecte", selon les dénominations et les réflexions trouvées dans la toile de recherche du philosophe Giorgio Agamben, dans ses études sur l'état d'exception et la vie nue, et que, dans le cadre littéraire, ils se répercutent dans les infâmes personnages dalcidianos.*

Mots-clés: Abandon. Vie nue. Exception. Amazonie.

¹ Professora adjunta I em Língua e Literatura francesa do Departamento de Letras na Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (2013-2017). Mestre em Estudos Literários (2009-2011) e licenciada em Letras com habilitação em Português/ Francês (1999-2005) pela Universidade Federal do Pará (UFPA).

A expressão “tempo do abandono” é uma denominação do filósofo Jean-Luc Nancy, citado por Giorgio Agamben (2012) em seu estudo sobre os conceitos contemporâneos da Exceção, sendo usada para definir a história do ocidente em relação à sua experiência com o uso da lei. Podemos pensar, por exemplo, nos processos civilizatórios ocidentalizantes, no extermínio de culturas e na prática da violência em nome do progresso, da urbanização, do embelezamento do mundo. Em um contexto como esse, frutifica-se negativamente o surgimento dos grupos, os chamados “bandos”, os banidos pela lei, os abandonados, aqueles que vivem uma situação de exclusão.

O personagem Alfredo, protagonista do Ciclo do Extremo Norte – conjunto de 10 (dez) obras do autor -, nos passa o sentimento de ser o eterno infante desiludido e em contato frequente com a experiência do abandono. Desde suas interações com o caroço de tucumã, sua espécie de brinquedinho mágico, em *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), romance de estreia de Dalcídio Jurandir, o menino desliza entre o sonho e a realidade. A fantasia, para ele, se resumia apenas em lapsos e tentativas de escape, pois ao seu redor, o cenário assombroso de desigualdades, decadência, impossibilidades, miséria e injustiças já aguçava a consciência do garoto para uma visão crítica da sociedade. Uma infância atormentada pelo vulto mal-humorado do meio-irmão Eutanázio, que vivia em constante conflito com sua decrepitude prematura, reflexo de uma doença misteriosa propositalmente adquirida, que fazia crescer em Alfredo a certeza de não querer findar igual a ele.

O exemplo grotesco e decadente de Eutanázio, já amadurecia, portanto, o pensamento e atitudes do menino que tinha medos e repulsas pelo irmão. Eutanázio foi o primeiro contato direto de Alfredo com a experiência da morte. O temido meio-irmão iniciava a penosa caminhada do garoto no universo misterioso das perdas, com a frágil Clara e, no romance *Três Casas e um Rio* (1958), com a irmã Marinha, vítima do paludismo.

É bem verdade que, em Cachoeira do Arari, Alfredo, frente aos meninos da vila, gozava de alguns poucos privilégios. Tinha família, casa, sapatos, era filho do Intendente Major Alberto, mas carregava consigo remorsos por ser branco e ter vergonha da mãe preta. Comparado às crianças daquele lugar inóspito e hostil, Alfredo parecia ser o único a possuir alguma origem ou condição, o que já não eram tantas, apenas supostamente melhores frente às demais crianças do lugar. Os outros, como Felícia, Clara, Andreza e o garoto Henrique, que se alimentava dos passarinhos que matava, viviam em uma zona de vulnerabilidade, não se sabia da onde vinham ou se tinham família e um teto para morar. Aparecem na narrativa como a perambular sem origem ou destino, quase sempre em situação deplorável e descritos como magrinhos, amarelos, descalços, esfarrapados e esfomeados e, no caso de Felícia, prostituídos por um pedaço de pão.

Narrados os três primeiros romances do Ciclo, no quarto livro, *Belém do Grão-Pará*, o que se sabe é que Felícia, Clara e Mariinha morreram, de forma cruel e banal, e Andreza desaparece misteriosamente na narrativa, o que se supõe, algumas vezes, que também tenha morrido. Devido suas melhores bases de sustento, Alfredo, no ímpeto de um fugitivo, com o apoio da mãe, D. Amélia, sai da vila de Cachoeira almejando uma vida melhor, surgindo em Belém como um sobrevivente, mas na sua saga no novo mundo

citadino, é movido por um sentimento de culpa por não levar consigo Andreza, por exemplo, sempre rememorando aqueles que sucumbiram.

O romance *Belém do Grão-Pará* (1960), obra que demarca a travessia de Alfredo para a descoberta do mundo promissor, o qual acredita que irá lhe proporcionar possibilidades que não teria em Cachoeira, é uma narrativa sobre a desconstrução de um ideal, sobre uma experimentação grotesca com o mundo. A derrocada do Ciclo da Borracha na Amazônia, na década de 1920, deflagrou uma crise econômica e sociocultural que se fez sentir na cidade e provocou a falência das famílias que viveram os tempos áureos à custa de muito sofrimento humano nos seringais da floresta. A família dos Alcântara, uma das atingidas pelo colapso, tenta esconder o prejuízo e a miséria pela resistência por *status*. É nesse seio de intrigas e esfacelamento que Alfredo se insere, e se depara com um cenário desfavorável às suas idealizações.

Nessa casa, ele encontra Libânia e Antônio, as crianças que endossavam o grupo dos agregados que prestavam serviços para os anfitriões em troca de moradia, embora precária e quase desumana. No entanto, a família, ainda insistindo na busca por um lugar em meio à alta sociedade da capital, para satisfazer os desejos frívolos da sua filha, os Alcântara decidem se mudar para um casarão em uma avenida nobre. Para o desfecho de um cenário em esfacelamento, a casa “nova” consumida pelos cupins, desfaz-se em escombros, enquanto os moradores assistem a cena do espetáculo grotesco como metáfora de sua própria vida.

Alfredo foi para Belém com o intuito de estudar, mas frente ao assombro pelas expectativas ameaçadas, tinha dificuldades em se desvencilhar de Cachoeira e, ao mesmo tempo fazer parte da cidade. Solidão, remorso e desilusão eram alguns sentimentos que perpassavam suas inquietações sobre o presente, o passado e o futuro. Em uma de suas primeiras incursões por Belém, Libânia o convida para conhecer o Bosque Rodrigues Alves. O local já fazia parte do imaginário do menino como um lugar encantado. Os seus pensamentos, a cada pequena surpresa ou decepção que a cidade lhe causa, se imbuem de um sentimento de alteridade com os outros. Sempre pensa o que faria Andreza e, com frequência, lamenta a ausência da irmã que não terá mais a chance de partilhar de tais experiências:

Apanharam um bonde.

Alfredo levava Andreza consigo, todas as meninas que nunca viram uma cidade, todas no seu bolso, na mão, agarradas ao seu pescoço, todas iam encontrar, lá no Bosque, o que mais desejavam. Ou simplesmente ver o Bosque. E achava mais cruel a morte de sua irmã, Mariinha, por não ter podido ver o que ele ia ver agora. Se o fado duma menina é morrer menina, por que não lhe dão o que tem de ver e saber no seu tempo? Mariinha precisava ver e saber tanta coisa. Tinha um olhar tão curioso. Alfredo fechou os olhos para fugir àquele sentimento da perda da Mariinha, que sempre o acompanhava (JURANDIR, 2004, p. 211).

Esse momento é um dentre vários em que Alfredo rememora a perda da irmã e reflete sobre a condição de abandono dos outros meninos da ilha, o que, muitas vezes, o faz transparecer um sentimento que se confunde com a culpa. Tal fato nos remete a um paralelo com os testemunhos de Primo Levi que, sobre a experiência no campo de

concentração que, após a libertação, padece de um sentimento de culpa pela sobrevivência e, ao agregar isso ao fato de ser Químico, percebe que esta atividade lhe foi útil para ajudar a postergar sua vida em Auschwitz. Ou seja, nos ambientes de Exceção, de violação e de despojo da vida, quem consegue sobreviver, até mesmo para ser ou dar testemunho de sua vivência traumática, teve de usufruir de mínimos privilégios. Ao conseguir sair de Cachoeira, Alfredo não se sentia, portanto, como um sobrevivente, frente à experiência da dor e da miséria que convivia?

Ainda sobre a cena citada anteriormente, da visita ao Bosque, Alfredo se dá conta de sua comiseração e do despojo de Libânia em relação à própria infância e seus sonhos de menina. Após ter se perdido dela dentro do lugar, aguardava-a, nervoso, para apanhar o bonde da volta. De repente, ela surge e ele observa-a, assim, tão “se desencantando”, tal como descreve o narrador: “Sentia nela algo de novo, sem entender, um segredo na fisionomia, uma tristeza de quem tivesse perdido no Bosque o que lhe restava da menina e enterrado os últimos brinquedos que nunca teve e sempre imaginou” (JURANDIR, 2004, p. 213).

É interessante ressaltar que, o brinquedo, enquanto um elemento fortemente vinculado à infância em narrativas com crianças, na obra de Dalcídio, não aparece como um elemento muito frequente. Dada à obviedade com que o escritor aborda a condição miserável das crianças em sua obra, a ausência dos brinquedos como um sinal de uma lacuna infantil, não carece de muitas explicações, visto que é uma ausência que fala por si mesma e tem sua eloquência na reflexão sobre a fragilidade com o mundo da fantasia pelo objeto, pois, ter ou não um brinquedo deixa de ser um fator fundamental frente a outras necessidades básicas mais urgentes. O caroço de tucumã, a semente do fruto a qual Alfredo tanto apreciava, era seu fazedor de ilusões e sonhos, uma espécie de brinquedo mágico criado por ele, mas que, desde a sua partida para Belém, perdeu o carocinho, como se adivinhasse que a vida que lhe aguardava não daria espaço para ele, pois a cidade, a partir do momento em que o recebeu, já começava a desconstruir as suas vontades de imaginação.

Em contextos de Exceção, no âmbito da criação artística, a presença da infância, é um dos elementos que nos revela um lado peculiar da *vida nua* a partir do olhar de quem vive a ruptura com o mundo e a destruição da experiência, ou submergindo à crueza de sua realidade ou escapando desta pela imaginação. Essa faceta, a do diálogo com a imaginação, não é estranha aos ambientes hostis, onde, algumas vezes, se recorre a metáforas e a criações insólitas como estratégia de mascarar a realidade.

Podemos observar, por exemplo, os cadernos de Kindzu, do romance “Terra Sonâmbula” (1992), do escritor Moçambicano Mia Couto. Descobertos pelo personagem Muidinga, quando este fugia das atrocidades da guerra civil, os cadernos se tornaram um alento que o fazia perambular em um universo alheio aquele da violência extrema que acontecia ao seu redor. Os manuscritos relatam a trajetória de seu autor e sua relação com as consequências dos conflitos enquanto vivente e vítima. Em meio a uma atmosfera de dramas humanos em evidência inseridos em um universo que muitas vezes beira uma narrativa fantasiosa, cada uma dessas narrativas descreve o cenário da catástrofe por meio do entrelaçamento de vozes oriundas de memórias coletivas e individuais. Kindzu

registra, portanto, nesses escritos, um conflito íntimo entre a fantasia e a realidade, ao mesmo tempo em que oferece a Muidinga, seu leitor, a sua experiência íntima com a catástrofe e com a desconstrução do mundo.

Alfredo, ao desembarcar em Belém, sofreu dois impactos imediatos. Primeiramente, descobriu que crianças podem ser usadas para trabalho e são tratadas como qualquer coisa. Isso se deu quando visualizou uma menina que esperava, na embarcação, ser buscada por uma senhora “de posses”. Alfredo a observava com desconfiança e distanciamento, e se deparou com algo estranho e abjeto, a imagem de uma menina de nove anos, “descalça, a cabeça rapada, o dedo na boca, metida num camisa de alfacinha” (JURANDIR, 2004, p.84).

Esta cena, que explana uma situação de violação e exclusão, poderia ser um exemplo de tráfico de crianças ou de trabalho escravo infantil. No entanto, há nesse contexto um esvaziamento jurídico provocado pelo ato corriqueiro banal e permissivo, que transforma o espaço do vivente em uma zona de indiferença entre vida e direito. Dalcídio nos oferece nessa cena um panorama de como as classes sociais mais altas, na figura de uma força soberana, usam uma prática muito comum e naturalizada na sociedade urbana amazônica, a de abrigar crianças, normalmente meninas, na cidade, com a desculpa de tirá-las do isolacionismo e da vulnerabilidade à miséria. O autor denuncia, nesse episódio, a reificação do ser humano, reduzido à força de trabalho, a um produto. Na verdade, tal costume impafioso da gente da classe alta era uma forma velada de escravidão. Uma forma de como o poder oprime e viola criando uma zona de indiferença, uma condição de Exceção, ou seja, a violação de um direito, pois, de alguma forma, podemos observar nesta situação um cerceamento da liberdade.

A sociedade cidadina que se denomina “civilizada”, no entanto, exerce, dessa maneira e dentre outras, seu poder sobre os menos favorecidos. A menina desvalida da cena representa muitas que vivem a mesma situação de uma espécie de mais-valia e, na narrativa, remete Alfredo imediatamente à Andreza. Estaria ela em igual dismantelo? A descrição da garota esfarrapada, uma das primeiras fortes cenas do romance, nos transmite uma imagem assoladora do abandono e do despojo. Sem cabelos, sem calçados, desnutrida, parecia uma sobrevivente a um campo de guerra e que, naquele momento, estava sendo entregue a um novo algoz. Uma imagem grotesca que nos alude à violação da dignidade presente nesse contexto,—e ao rebaixamento ao qual o ser humano é submetido. É a naturalidade da violência, que desliza pelas frestas da lei e anula os direitos fundamentais, o que torna invisível e ainda mais sério pela não gravidade do ato. A naturalização da violência é um dos principais traços da Exceção no cotidiano e que caracteriza a *vida nua*, sobretudo, no seio dos Estados de Direito.

A segunda cena impactante logo no desembarque de Alfredo é quando o menino vivencia e reflete como é a morte na cidade, ao se deparar com um cadáver a esmo no necrotério. Nesse momento, aterrorizante e curioso, o garoto faz elucubrações sobre o que seria a perda da tradição:

Através das grades, na última pedra do morgue, aos fundos, ao pé da janela sobre o Rio, um cadáver nu, o tronco esfolado em que se espalhava uma camada de gordura. Alfredo não via os braços nem

precisamente o rosto, nítida apenas a gordura crua do defunto. Com as janelas abertas, sem ninguém, a sala, sob o silêncio daquele cadáver, se fechava aos rumores da doca e à luz da manhã transbordante. [...] E logo sentiu obscuramente que a morte na cidade se despojava daquele pudor, decência e mistério que a todos transmitia em Cachoeira. Lá “fazia mal” deixar um morto assim, o morto era inviolável, tocava-se nele para lavá-lo, vestir, cruzar-lhe as mãos, pô-lo no caixão ou rede, entregue unicamente à sua morte. Dentro do corpo não nenhuma tocava depois que lhe tocasse a outra, a inevitável. Não ficaria nunca ali naquela pedra, nome ou origem, igual a peixe no gelo. Isso doeu no menino, cheio agora de súbitas perguntas, e isto e aquilo... [...] se lembrou do curupira do dente verde, que tira o fígado das pessoas. Aqui não tinha curupira, tinha os homens. O corpo – um charque humano – nem ao menos fedia, não dava náusea, respeito ou compaixão, mas riso, aquela curiosidade que seca a gente, dá um embaraço... morto, morto espoliado de sua própria morte (JURANDIR, 2004, p.86).

A imagem grotesca e abjeta construída na cena, de um corpo nu com o tronco esfolado e coberto de uma camada de gordura, nos revela o rebaixamento corporal em detrimento do que deveria significar o culto à morte, enquanto algo sagrado, elevado. O indigente, despido da vida e da identidade enquanto ser humano estava espoliado e violentado, matável, morto e impune. Aquele corpo ou “charque humano” representa uma condição de *Homo Sacer* visto que configura:

O caráter particular da dupla exclusão em que se encontra preso e da violência à qual se encontra exposto. Esta violência – a morte insancionável que qualquer um pode cometer em relação a ele – não é classificável nem como sacrifício nem como homicídio, nem como execução de uma condenação e nem como sacrilégio. [...] a sacralidade da vida, que se desejaria hoje fazer valer contra o poder soberano como um direito humano em todos os sentidos fundamental (*sic*), exprime, ao contrário, em sua origem, justamente a sujeição da vida a um poder de morte, a sua irreparável exposição na relação de abandono (AGAMBEN, 2012, p. 84-85).

Nesse sentido, a reflexão do personagem Alfredo sobre a tradição do respeito e do mistério em torno da morte, com a constatação da indiferença à sacralidade do corpo do morto na cidade e a banalização do ser humano, fez o menino se dar conta de que, naquele momento, se deparava com outro tipo de miséria, a dos valores culturais. O grotesco, experimentado por ele na cena, significa uma decomposição da vida enquanto fundamental, sagrada. A comparação sob o olhar infantil de Alfredo, que se esfacelava, carrega a voz humana a qual Agamben atribui à infância e que confronta e questiona diante do terrível. Alfredo, ao observar aquele corpo sem voz, inominável e sem origem, descobriu que o curupira do dente verde, figura emblemática do imaginário amazônico das lendas, existia, sim, na cidade, personificado pela crueldade dos homens. E constatou que, para fazer parte daquele universo, não deveria ser menos cruel, pois teria que se despir de seus valores, de sua experiência.

A condição de Exceção e de *vida nua* demonstra-se, nesse exemplo, transcender a um despojamento que em princípio, pode-se atribuir apenas à ausência de bens materiais

fundamentais. A violência despe e agride o que também constitui os bens culturais do ser humano e a configuração do grotesco, se valendo da figura do corpo abjeto, traz à superfície o ápice da *vida nua* que se escancara:

Em meio de seu desalento assombro, o menino teimou agora em parecer o menos matuto possível, para achar tudo aquilo natural. Compreender a cidade, aceitá-la, era a sua necessidade. Ser amado por ela, saboreá-la com vagar e cuidado, como saboreava um piquiá, daqueles piquiás descascados, cozidos pela mãe, receando sempre os espinhos (JURANDIR, 2004, p. 86).

A pobreza da experiência se inicia justamente quando os acontecimentos cruéis da sociedade acabam com o mistério e se naturalizam. O perigo da violência se esconde na banalidade do cotidiano. O desalento assombro de Alfredo atua como uma espécie de choque com o real de uma vivência que emudece a fantasia e a imaginação, e dificulta as experiências comunicáveis. Walter Benjamin se referia a isso ao falar sobre a catástrofe das guerras, da experiência traumática das trincheiras. Agamben, inspirado no pensamento de Benjamin, faz uma releitura moderna desse apontamento e que podemos notar claramente no exemplo da obra de Dalcídio Jurandir. O diálogo possível entre as reflexões do escritor marajoara e o filósofo italiano elucidada que o devastamento da experiência e da cultura não é restrito aos campos de batalha. Esclarece Agamben que:

Porém, nós hoje sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para este fim, perfeitamente suficiente. Pois o dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência: não a leitura do jornal, tão rica em notícias do que lhe diz respeito a uma distância insuperável. [...] o homem moderno volta para casa à noite, extenuado por uma mixórdia de eventos - divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz - , entretanto nenhum deles se tornou experiência (AGAMBEN, 2005, p. 21-22).

As duas cenas aterradoras vividas por Alfredo, a da garotinha vendida como mercadoria e a do necrotério, foram seu “cartão de visita” da cidade e demonstraram para o menino o início do desmoronamento da sua construção de ideais que haviam resistido ao cenário desmotivador da vila Cachoeira e à quase-morte, expressa na figura de Eutanázio. O garoto, ao perambular por uma Belém pós-Ciclo da Borracha, degusta o amargor da decadência socioeconômica e cultural, de uma cidade literalmente saqueada, da falência de princípios humanos, da futilidade pela importância de status social, dos privilégios das relações de poder. Portanto, “desde Cachoeira até à casa dos Alcântara, se sentia carregado de ruínas, querendo livrar-se delas” (JURANDIR, 2004, p. 361).

A tensa realidade que assolava Belém e a Amazônia como um todo, provocada pelo devassamento dos seringais e a derrocada do projeto de exploração da borracha criavam um cenário de fome, de crise na educação, de flagelo das camadas sociais desfavorecidas e de inchaço populacional por causa do fim da exploração humana nas florestas, que constituíram uma condição de emergência que configurava uma crise nas necessidades mais básicas.

No romance em questão, a crise da família Alcântara e a ruína que assombrava seu percurso, representa de alguma forma, o poder em decadência, mas que ainda oprime e submete. E o olhar de Alfredo sob uma cidade em estado deplorável nos revela as misérias da cidade grande.

No sentido de denunciar as mazelas sociais e as hipocrisias dentro do romance, sem apelar para o panfletarismo, Dalcídio Jurandir elabora uma estratégia interessante a partir da interação de dois personagens eixos centrais da obra: Alfredo e D. Inácia, dona da casa, também chamada de madrinha-mãe do menino. Com o passar dos dias, a dispersão de Alfredo aumenta nos objetivos para o qual se mudara para Belém e, como os outros agregados da casa, passa a contribuir nas tarefas diárias. Uma delas era pedir emprestado o jornal para uma vizinha, atividade atribuída antes à Libânia. Em um deles, um artigo do professor Menendez, a crise econômica deflagrada gerava uma onda de saques e D. Inácia ordenava que Alfredo lesse o que ela denominava ironicamente de “romance de notícias”:

[...] reproduzindo e relatando os tristes sucessos nas localidades do interior do Estado, onde numerosos bandos de homens desertando das fainas do campo puseram à boca do bacamarte a solução violenta da crise, dessa crise cruel, endêmica e aziaga que há nove anos pôs em prova todas as nossas energias... [...] miséria e fome, em teu regaço materno, no celeiro inesgotável de tuas riquezas, caboclo! Não, não é fome, é a imprevidência. É o olvido da própria terra, benéfica e generosa. Não tem direito a bradar fome! O povo feliz que abriu os olhos por vez primeira sobre esta terra opulenta e sob este olhar magnífico. Não insulteis a graça divina ou, como queirais, a terra generosa que vos dar quanto pedirdes. Deponde as armas oh homens de orgulho e imprevidência. Substituí o bacamarte pela enxada [...] oh, meus irmãos de campo, vós sois vítima da ignorância (JURANDIR, 2004, p. 281).

O tal “romance de notícias” que D. Inácia ironiza tenta persuadir os revoltosos de que eles não têm motivos para a resistência e que eles não sofrem do descaso do governo, mas da própria ignorância. Ainda no artigo do tal Menedez, alguns revoltosos presos eram descritos como esqueléticos, esfaimados e maltrapilhos. Percebemos no trecho um clamor pela situação emergencial de violência de descontrole diante da crise. Em outra parte da notícia, descrita a seguir, percebe-se uma alusão à nudez que de forma metafórica representa uma forma de violência:

O sírio Felipe José, de São Domingos da Boa Vista, surrado e roubado em 13 contos de réis. Remédios, redes, ferragens, fazendas, tudo sumiu das prateleiras (**grifo meu**, leitura de Alfredo). D. Inácia enxotava as moscas: “boa safra da cabocama, isso!” E repetia: “remédios, redes, fazendas...”. Ria, andando pela casa, a olhar aqueles remédios chegando ao pé das esteiras, onde os doentes, osso e pele, já mal levantavam a cabeça. E pelo mato, as redes do seu Felipe José, atadas nas palhocinhas tão pobrinhas, Deus de misericórdia! As peças de fazenda se desenrolavam sobre tanta gente nua em pêlo desde a nascença, tão nuinha que aquele pano todo não chegava a um palmo a cada um.
- “Vestir os nus”, isto é da Bíblia. Continua a ler, meu Barrabás. (JURANDIR, 2004, p. 280).

Observa-se no trecho a expressão dita por D. Inácia sobre “vestir os nus” logo após a descrição deplorável das condições humanas das palhocinhas tão pobrinhas. A ideia de *vida nua*, de Agamben, paira sobre esse contexto, de violações, da ausência de leis, do olho por olho, da decadência de uma aristocracia rural e a revolta da gente escravizada com a falta de recursos, de direitos e com a crise.

A alusão feita à Barrabás soa como um prenúncio de D. Inácia para Alfredo, pois naquele contexto de ruínas, dificilmente Alfredo não iria se corromper, desviar do seu caminho, como realmente aconteceu quando, ao perceber que a família estava em desmantelo, começou a “matar aula” para trabalhar e adquirir algum dinheiro.

Outro episódio que demonstra claramente a conspiração de Alfredo na cidade é quando ele é encarregado de buscar uma encomenda de doces. Ao se dar conta que estava sendo ordenado a variadas tarefas, o menino inevitavelmente se questiona, como que se fazendo lembrar de seu principal objetivo ao sair de Cachoeira. Ao se sentir tentado a atacar a bandeja de doces, se irrita com sua condição de carregador:

Aborrecia-se: ora, estar ali servindo de moleque de carreto, e carreto de quê? De doces! Isso era pra Libânia carregar, não ele, que preferia maletas, lenha, que fosse, sacos de açaí, cargas de homem. Afinal viera ou não estudar? (JURANDIR, 2004, p. 355).

A destruição dos sonhos de Alfredo o fazia se perceber crescido, tinha uma infância roubada e experiências muito pouco honradas e comunicáveis, “Alfredo sentia que as tentações aceleravam-lhe o crescimento. Em tão poucos dias, havia sabido de coisas, estava um aprendiz do mundo. O garoto, enfim, decide comer vários doces, já imaginando quais desculpas iria dar para encobrir seu mal feito. Nesse momento deleitoso e ao mesmo tempo reprovável para ele, sempre lhe vinha à mente um afago para a culpa e para a vergonha que consumia suas ausências:

E agora, perdido, comia um doce em nome de Andreza, este que Mariinha teria desejado, aquele que daria na boca de sua mãe, e teve pena, coitada da maninha: muitas vezes, pedia um rebuçado, uma cocada, donde tirar? A Andreza não ia namorar o pão doce do seu Delfim, invejando as formigas e moscas que comiam? Lucíola, uma noite, ah, se lembrava, lhe dizia: “eu, se a rua fosse minha, não mandava ladrilhar, enchia de doces, as casas de doces, doçura ou porção, mas de nunca enjoar, não?” Alfredo se arrepiava. Já não comia só pela Andreza, a mãe, Mariinha e Lucíola, os pobrezinhos de Cachoeira, mas por Antônio, Libânia... mal pensava isso, logo aos calafrios, quase aterrorizado, sentia a punição (JURANDIR, 2004, p. 358).

O remorso de Alfredo, nessa situação, o faz cogitar que seu ato pode, de certa forma, honrar os ausentes, aqueles que padecem ou padeceram. Esse é um dos episódios mais vergonhosos para o menino, pois se despia de sua dignidade, dos seus princípios, sobretudo, quando escondeu o que havia feito, enquanto muitos, como Libânia, culpavam a doceira de ladra. A dignidade corroída em nome de algum feito importante é um dos aspectos das situações extremas de Exceção e *vida nua*. Enquanto infante, se privar de degustar aqueles doces era uma espécie de tortura, enquanto que, deliciá-los, era uma

necessidade básica para se sentir ainda criança, embora corrompida e cheia de punições para consigo mesmo.

A tarefa de encarregado da casa dos Alcântara, com um tempo, coloca Alfredo em equivalência com os outros agregados, afinal, a miséria parecia contagiosa e a necessidade em nome da sobrevivência parecia inevitável. O menino, pontuado pelo narrador como “sabedor de coisas” e “aprendiz do mundo”, passou a entender o universo das aparências, o jogo de privilégios de classe social e a existência de uma sociedade que buscava uma posição de influência, enquanto a outra, era a excluída e subjugada. Isso foi claramente percebido por ele no dia da mudança para o casarão na rua de bairro famoso, de gente importante, embora o prédio estivesse condenado à ruína. Os Alcântara, na miséria, queriam esbanjar ainda algum *status* e simbolizam, de alguma forma, o poder que corrói as próprias bases, se alimenta de suas consequências e subjuga os mais necessitados.

Nesse contexto decadente, a personagem Libânia inquietava os porquês do garoto. Um deles era o fato de que, para ele, lhe pareceu esquisito constatar: a menina não tinha sapatos e dormia em uma esteira no chão. Desde o primeiro romance do Ciclo, alguns personagens de Dalcídio Jurandir aparecem sem sapatos, como sempre enfatiza o narrador. Andreza, Clara, Felícia, Eutanásio e a menina-mercadoria esfarrapada e descalça que aparece no início de Belém do Grão-Pará. Esse tipo de representação não haveria de passar despercebido, e é, aos olhos indignados e amadurecidos de Alfredo, que tal aspecto ganha um significado mais latente: é na cidade que o menino toma a consciência de que andar sem sapatos tem a ver com abandono, desamparo. Os sapatos são signos da decência. Em uma das cenas, em que festejam o aniversário de Isaura, costureira da família Alcântara e prima de Alfredo, o menino se depara com várias tomadas de realidade:

Pela primeira vez um chope... é verdade que já havia provado cerveja. Mas chope? Era a cidade e isso lhe pareceu um acréscimo à sua mudança, um passo a mais para despedir-se do menino. [...] nesse passo chegava Libânia, sustentando na palma da mão um bolo inglês ainda na forma, trazido do forno da padaria. Alfredo viu-lhe a fitinha no cabelo, os pés, e foi um espanto, como se nunca tivesse reparado: mas, e o sapato? Libânia não tinha nenhum sapato? Isso para Alfredo toldou um pouco o aniversário. E o mais triste era que Libânia fingia não se dar conta, fingia resignar-se a andar descalça num degrau mais baixo ainda que aquele em que se bebia, cantava no 72 ao som do violão e cavaquinho (JURANDIR, 2004, p.226).

Para entendermos o consternamento de Alfredo diante do choque ao ver Libânia sem sapatos, ressaltamos que o “72” era a casa de Isaura, na periferia. Considerar que os pés nus da menina significavam estar mais rota e mais abaixo do que aquele lugar, para Alfredo, era o fim da festa. E a naturalidade com a qual ela não se dava conta de uma espécie de violação que sofria, tornava-a mais miserável aos olhos dele. É possível endossarmos a compreensão sobre a importância dos sapatos nos contextos de violência, a partir da literatura testemunhal de Primo Levi, que nos oferece um parâmetro quase conceitual sobre a questão:

[...] justamente porque o Campo é uma grande engrenagem para nos transformar em animais, não devemos nos transformar em animais; até num lugar como este pode-se sobreviver, para relatar a verdade, para dar nosso depoimento; e, para viver, é essencial esforçar-nos para salvar ao menos a estrutura, a forma da civilização. Sim, somos escravos, despojados de qualquer direito, expostos a qualquer injúria, destinados a uma morte quase certa, mas ainda nos resta uma opção. Devemos nos esforçar para defendê-la a todo custo, justamente porque é a última: a opção de recusar nosso consentimento. Portanto, devemos nos lavar, sim, ainda que sem sabão, com essa água suja e usando o casaco como toalha. Devemos engraxar os sapatos, não porque assim reza o regulamento, e sim por dignidade e alinhamento (LEVI, 1988, p. 39).

Os sapatos engraxados, como ressalta Levi, são um sinal de dignidade e alinhamento. É uma das formas de salvar a estrutura da civilização. A ausência deles era uma forma de despojo, e a insistência em usá-los era um ato de resistência em se manter humanos. Nesse sentido, lembramo-nos de uma obra que dialoga fortemente com a temática da *vida nua*, a começar pelo título, “Quarto de despejo” (1960), de Carolina Maria de Jesus. O diário sobre a dura vida na favela inicia-se com um desabafo que condiz com o que se discute nesse momento, sobre a prevalência da necessidade extrema, a preocupação em suprir as necessidades biológicas e ao mesmo tempo manter a integridade. Observa-se, portanto, em outra narrativa, os sapatos com um importante significado:

15 de julho de 1955. Aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas o custo dos gêneros alimentícios nos impede a realização de nossos desejos. Atualmente somos escravos do custo de vida. Eu achei um par de sapatos no lixo, lavei e remendei para ela calçar. Eu não tinha um tostão para comprar pão (DE JESUS, 1960, p. 5).

No caso de Alfredo, é notável que as suas percepções críticas sobre a estrutura social da sociedade citadina a qual ele está inserido só aumentam desde sua chegada. De alguma forma, observar as injustiças e se desencantar com elas foram maneiras de perceber que fazia parte desse mundo escravizado. Libânia foi fundamental para que Alfredo tomasse consciência do que era ou não aceitável na sociedade e a casa dos Alcântara tornou-se, para ele, uma metáfora da decadência, da sede de poder, das injustiças, da exploração. Os pés descalços de Libânia inquietavam os pensamentos de Alfredo e, o que poderia ficar só com ele, nas suas angústias, ou que parecia indizível, tornou-se linguagem e questionamento. A cena em que foi convidado por Emília para ir ao cinema Olímpia encheu o menino de culpa e remorso porque Libânia não teve e nem teria o mesmo privilégio. Na volta, ele desabafa em busca de respostas:

Vendo que Libânia ainda estava acordada, Alfredo foi até o quartinho dela. Acolheu-o um olhar luzindo no escuro e um “gostou do Olímpia?” Que era uma carinhosa indagação. Queria Libânia saber se tudo correu bem porque tudo que houvesse de bom para ele o seria também para ela ali na sarrapilheira que forravam o chão, a dura tábua. Libânia... murmurou ele. Estava de pé, olhando-a. Ela, de peito para cima deixava ver apenas as faces, acesas na escuridão. Alfredo soltou um desabafo:

- Mas, Libânia, por que tu não tens sapato? Por que tu não podes ir ao Olímpia? Por que não dormes na rede?

[...]

- Vai, vai fechar esses olhinhos que amanhã a gente se fala. Deitou-se, estirou-se, espreguiçou-se, enfiando a cabeça num pano de saco, enquanto na sala de jantar o seu Virgílio expectorava (JURANDIR, 2004, pg. 244).

É importante notar as condições precárias nas quais vive Libânia: dorme em cima de um pano de fabricar sacos, trabalha nos afazeres domésticos, não estuda, e tampouco tem algum dinheiro ou privilégio; não está presa, mas é aprisionada naquela condição sub-humana. O fato do Olímpia foi uma das poucas regalias de Alfredo antes de adentrar no universo dos agregados e, de alguma forma, igualar-se a eles. Antônio, o menino vindo do Tocantins, é descrito pelo narrador e visto pelos demais como amarelo de fome, só os ossinhos. Alfredo começa a se inserir naquele contexto e constata aos poucos que a promessa de felicidade do progresso é uma ilusão. Para ele, o progresso, tanto na sua ausência quanto na sua presença era excludente. O colégio, símbolo de um futuro que tanto desejou ia se desmanchando aos poucos em ruína imaginária:

Mas o colégio, Belém lhe ia tirando aos bocadinhos. Enjoar-se inteiramente daquele estudo no Grupo era desconhecer os esforços da mãe, uma pura ingratidão, era ofendê-la. Mas fazia parte da sua educação carregar o saco de açaí, levar as pules no bicho, apanhar as achas de lenha, ajudar Libânia trazer o saco de farinha, as rapaduras lançadas pelo maquinista na passagem do trem, raptar um menino? Era obrigação servir a casa alheia por não ter senão trinta mil réis de mesada? Ia aos poucos compreendendo, mais exatamente, o que é isso de “faltar dinheiro”. Por ser aqui uma cidade, dinheiro fazia mais falta nos Alcântara que no chalé. Isso lhe dava um desânimo, uma desilusão (JURANDIR, 2004, p. 210).

Alfredo foi naturalizando sua rotina aos trabalhos pesados da casa e se afastando da escola. Agora, ele seria mais uma criança sem direito à educação e vida digna, dando sua força de trabalho infantil em troca de moradia e sobrevivência. Esse contexto era muito frequente na sociedade urbana amazônica, camuflado em “favor” e benfeitoria da elite para com os ilhados.

A condição de agregados é muito próxima dos conceitos sobre *vida nua*, a Exceção e a ideia de bando, pensados por Agamben. O bando tem a ver com o abandono, com os abandonados pela lei. De acordo com o filósofo, na condição de bando, abandonados, excluídos e banidos, os homens entram em uma zona de indiferença entre o homem e o animal. Podemos pensar o universo dos agregados da casa dos Alcântara a partir desse parâmetro:

A relação de abandono é, de fato, tão ambígua, que nada é mais difícil do que desligar-se dela. [...] O que foi posto em bando é remetido à própria separação e, juntamente, entregue à mercê de quem o abandona, ao mesmo tempo excluído e incluído, dispensado e, simultaneamente, capturado. [...] é essa relação de bando que devemos aprender a reconhecer nas relações políticas e nos espaços públicos que ainda vivemos (AGAMBEN, 2004).

Nesse contexto, a relação de dependência que o bando ou os abandonados estabelecem com quem os exclui fica clara no exemplo dos agregados da casa dos Alcântara. As crianças tinham uma casa para se abrigar, mas, ao mesmo tempo, eram colocadas a serviço dela porque eram vistas como inferiores e, por isso, ficavam em condições precárias. Agamben chama a atenção que a relação de abandono é típica dos espaços onde ainda vivemos, portanto, não é restrita a uma situação extrema de guerra. Onde há abandono, há violação, Exceção e *vida nua*. A continuidade com que tal situação permeia e é aceita como normal, tanto no âmbito das relações políticas como nos espaços públicos, deixa implícito que o perigo se esconde na banalidade do cotidiano.

Tais condições são desfavoráveis à manutenção da dignidade tanto física quanto moral. Em outro patamar de *vida nua*, Levi ressalta que o campo de concentração lhes tirou a humanidade e a dignidade, pois, para garantir a sobrevivência, muitas vezes, os prisioneiros eram desleais com os colegas lhes roubando comida, por exemplo; afirma, também, que era uma “engrenagem para nos transformar em animais” e falava, sobretudo, sobre o aspecto grotesco inerente às estratégias de sobrevivência.

Ao descrever um dos companheiros de campo com os quais conviveu, Henri, um judeu extremamente astuto e que demonstrava ter pouquíssima consciência de culpa, Primo Levi relembra uma de suas teorias:

De acordo com a teoria de Henri, para fugir à destruição existem três métodos que o homem pode aplicar continuando digno do nome de homem: o “jeito”, a compaixão, o roubo. Ele aplica os três. Ninguém tem melhores estratégias para aliciar (“cultivar”, é a sua expressão) os prisioneiros ingleses” (LEVI, 1988, p.100).

Levi conviveu com muitos prisioneiros desse tipo e por isso pensava que a extrema astúcia roubava a humanidade, embora fosse uma necessidade extrema, principalmente, quanto ao roubo de alimentos, pois a fome era uma das mais difíceis combatentes dos prisioneiros. O autor, portanto, reflete: “Como não poderíamos ter fome? O Campo é a fome; nós mesmos somos a fome, uma fome viva” (LEVI, 1988, p. 74).

O paralelo com esse episódio sobre Henri, da narrativa de Primo Levi, nos permite um diálogo com uma das cenas de Belém do Grão-Pará quando Alfredo, Antônio e Libânia se encontram no mercado Ver-O-Peso. Alfredo já havia observado que a difícil vida na cidade modifica a humanidade das pessoas percebe também o quanto seus dois companheiros já foram, de certa forma, “corrompidos”. Antônio era o menino vindo do Tocantins, amarelo de fome, com ossinhos de vidro e tão magro que parecia transparente, tinha um vocabulário vulgar e chulo. Antônio tinha a feição do abandono, assim como Libânia.

A cena contextualiza a chegada dos barqueiros e o alvoroço provocado pela festa de Nazaré. Persuadido pela menina, Antônio rouba um peito de peixe salgado de uma das canoas e confessa para Alfredo, que acha um tanto divertido. Perambulando pela feira, escorregadio, roubou ainda farinha, um pedaço de beiju-cica quando, finalmente, furta uma posta de peixe frito de uma das barracas, fazendo a própria Libânia querer buscá-lo para que não fosse pego pelos saldados, tão grande a atenção que chamava. A confusão

armou-se quando, na correria, o menino amarelo de fome derrubou um paneiro de ovos. O dono cobrava aborrecido seu prejuízo, mas Libânia e Antônio, entre mentiras, astúcias e os argumentos de que Alfredo era menino estudado e os Alcântara uma boa referência de status, conseguiram sobreviver àquela enrascada.

É possível identificar nessa cena, duas, das três teorias de sobrevivência de Henri, de quem fala Primo Levi, o qual citamos anteriormente, o roubo e o “jeito”, a malícia. Sobre a compaixão, uma das formas de persuadir, Antônio também a utiliza. Ao ser chamado bruscamente à atenção pelos guardas por debochar do caminhar de uma dama que passava, a mesma mulher sem saber de nada, indaga o menino, que mente:

- Que estava fazendo, meu filho, para o praça estar assim lhe falando tão rude?

- Estava abotoando um botão de minha calça. A senhora sabe, a gente esquece. A senhora tem aí uns dez tostões? A senhora sabe, a transladação, hoje... sozinho que sou no mundo... (JURANDIR, 2004, p. 466).

Essa cena é um dos últimos episódios próximos ao final do romance, quando a casa dos Alcântara, tomada pelos cupins, vem abaixo. Percebe-se um Alfredo mais conivente, menos indagador do certo ou do errado. O menino vê a atitude de Antônio como uma travessura, uma necessidade mascarada de um momento de diversão. O que ele não percebe é que, na verdade, já encarava, com naturalidade, aqueles fatos. Prova disto é que, dessa vez, ao entrar no necrotério e ver outro cadáver, a reação do menino já foi muito diferente do primeiro impacto, dessa vez, Alfredo fez caricatura do morto, desdenhou da sua morte.

Nos espaços de violência e abandono, como já foi dito, perde-se a humanidade aos poucos. Para Levi, por exemplo, “A não ser por grandes golpes de sorte, era praticamente impossível sobreviver sem renunciar a nada de seu próprio mundo moral; isso foi concedido a uns poucos seres superiores, da fibra dos mártires e dos santos” (LEVI, 1988, p. 94).

Sobre isso, em outro contexto, lembramo-nos de um texto de Dalcídio Jurandir chamado “Tristeza brasileira” (1949). O olhar jornalístico do escritor observa um menino que ele faz questão de identificar como um “negrinho de 9 anos” vendedor de amendoins, nas ruas, às onze da noite. Citamos alguns excertos:

Havia nele um dever imenso, embora trágico, de ser humano. [...] O Estado não se satisfaz com a bastante miséria do menino. Quer que ele deixe o amendoim, a mãe, a sua própria voz de pregão e passe a assaltar e roubar na mesma esquina, em que se mantinha honrado, tão pungentemente honrado. Não vejo o negrinho na rua. Terá o Rapa roubado o seu comércio? Para onde foi? Que fez o Estado com o menino? (FOLHA VERSPERTINA, 1949).

O escritor demonstra, em outras linhas, em um curto conto sobre o cotidiano real das ruas, a necessidade de alguém que precisa se afirmar enquanto humano, alguém que tem direitos, mas por outro lado, a miséria do menino denuncia a ausência desse direito. Essa espécie de micro espaço de Exceção aludido por Dalcídio em seu apontamento,

deixa explícita a violência do poder soberano e, ao mesmo tempo, sua capacidade de abandono. Desse modo, supõe ainda o que discutimos anteriormente, que o menino, em condições extremas, “passe a assaltar e roubar na mesma esquina, em que se mantinha honrado, tão pungentemente honrado”. A *vida nua* rumina a dignidade humana.

Retomando o romance e sua emblemática cena final, que descreve o desabamento da casa dos Alcântara, as três crianças, os agregados, foram os responsáveis por tirar os móveis de dentro do lugar, na tentativa de salvar algum rastro daquela vivência, algum resquício. D. Inácia, mesmo no desastre iminente, não perde a pose e ainda dá ordem à Libânia, chamando-a de escrava e ordenando que ela arrumasse as “bagagens reais” (JURANDIR, 2004, p. 521). Os três infames infantes seriam, de alguma forma, testemunhas daquele dismantelo. O narrador destaca os últimos momentos da família, em um *gran finale* nada glamouroso e, sempre ressaltando a importante presença dos agregados, até o último momento: “Alfredo, Libânia e Antônio, acuados na Alcova, iam escutando: viessem buscar o piano... a dentadura... esse lixo todo. Postos na rua, com tudo nu no meio da rua. Desgraça completa? Então?” (JURANDIR, 2004, p. 523). Percebe-se que a expressão usada pelo narrador para descrever a cena, “com tudo nu” perpassa por um estado de espírito, o sentimento de despojo e de vergonha. Diante do lixo todo, temos o Grotesco e a *vida nua*.

Referencias

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. **Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **Infância e História: destruição da experiência e origem da História**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COUTO, MIA. **Terra Sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DE JESUS, Carolina Maria. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. Edição popular, 1963.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

JURANDIR, Dalcídio. **Belém do Grão-Pará**. Belém: EDUFPA, 2004.

_____. **Chove nos Campos de Cachoeira**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

LEVI, Primo. **É isto um homem ?**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.